

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La identidad femenina en las novelistas Magrebíes de
expresión francesa: entre representación novelesca y realidad
social**

**L'identité-femme chez les romancières Maghrébines
d'expression française: entre représentation romanesque et
réalité sociale**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Dalila Azzi Messabih

Directora

María Lourdes Carriedo López

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

LA IDENTIDAD FEMENINA EN LAS NOVELISTAS MAGREBÍES DE EXPRESIÓN
FRANCESA : ENTRE REPRESENTACIÓN NOVELESCA Y REALIDAD SOCIAL

L'IDENTITÉ-FEMME CHEZ LES ROMANCIÈRES MAGHRÉBINES D'EXPRESSION
FRANÇAISE : ENTRE REPRÉSENTATION ROMANESQUE ET RÉALITÉ SOCIALE

“DOCTORADO EN ESTUDIOS FRANCESES”

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

DALILA AZZI MESSABIH

DIRECTOR

MARÍA LOURDES CARRIEDO LÓPEZ

MADRID 2020

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

LA IDENTIDAD FEMENINA EN LAS NOVELISTAS MAGREBÍES DE EXPRESIÓN
FRANCESA : ENTRE REPRESENTACIÓN NOVELESCA Y REALIDAD SOCIAL

L'IDENTITÉ-FEMME CHEZ LES ROMANCIÈRES MAGHRÉBINES D'EXPRESSION
FRANÇAISE : ENTRE REPRÉSENTATION ROMANESQUE ET RÉALITÉ SOCIALE

DOCTORADO EN ESTUDIOS FRANCESES

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

DALILA AZZI MESSABIH

DIRECTOR

MARÍA LOURDES CARRIEDO LÓPEZ

MADRID 2020

REMERCEMENTS

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à ma directrice de thèse, Madame Maria Lourdes Carriedo Lopez, tout d'abord pour la confiance qu'elle m'a témoignée en acceptant la direction de ma thèse. Je la remercie chaleureusement de son soutien et sa compréhension tout au long de ces années, dont certaines ont été réellement difficiles. De sa disponibilité et de son dynamisme contagieux et de ce don qu'elle possède à simplifier ce qui semble compliqué. Soyez assuré de mon attachement et de ma gratitude.

Mes remerciements vont également à mon époux Nassim, mon soutien inconditionnel durant toutes les étapes de ma vie. C'est grâce à lui aussi que cette thèse a vu le jour.

Un grand merci à mes filles Tayri et Lina, lumière de mes yeux, à mes parents et surtout à ma mère pour ses prières incessantes, à mes frères et mes sœurs pour leur soutien.

Je tiens à remercier également les membres du jury de ma thèse.

À MES DEUX ÉTOILES MONTANTES, TAYRI ET LINA QUI ILLUMINENT MA VIE

*À MON ALTER EGO, NASSIM QUI APPORTE UNE NOTE EXQUISE À NOTRE
MÉLODIE*

INDEX

CONTENUS

Résumé en Espagnol.....	14
Résumé en Français.....	17
Résumé en Anglais.....	20
INTRODUCTION.....	23
PRÉAMBULE.....	37
a- La littérature féminine d'expression française au Maghreb.....	37
b- L'écriture au féminin.....	40
c- Qu'est-ce que l'identité ?.....	43
d- L'identité de la femme au Maghreb.....	45

PREMIÈRE PARTIE –LES ROMANCIÈRES ET LES ŒUVRES DE NOTRE CORPUS

PREMIER CHAPITRE : Assia Djébar. La Grande Dame du Maghreb

1. Qui est Assia Djébar ?.....	48
2. Présentation de L'amour, la fantasia	49
2.1. L'écriture autobiographique dans L'amour, la fantasia.....	54
2.2. L'identité et la langue dans L'amour, la fantasia.....	60
3. Présentation de Les nuits de Strasbourg.....	68
3.1. L'identité à travers le corps dans Les nuits de Strasbourg.....	71
3.2. L'identité à travers la langue dans Les nuits de Strasbourg.....	77

DEUXIÈME CHAPITRE : Fawzia Zouari. Romancière et journaliste tunisienne.

1. Qui est Fawzia Zouari ?.....	83
2. Présentation de La deuxième épouse.....	84
2.1 L'identité à travers le rejet de la figure maternelle, dans La deuxième épouse.....	88
2.1.1. L'espace intramuros.....	89
2.1.2. Le corps.....	92
2.1.3. La langue et la parole.....	94
3. Présentation de Ce pays dont je meurs.....	99
3.1. Le conflit identitaire de l'immigrée dans Ce pays dont je meurs.....	103
3.1.1. L'exil de la langue.....	104
3.1.2. La construction d'une identité factice.....	107
a. À travers les vêtements.....	107
b. Par le changement de prénom.....	109

TROISIÈME CHAPITRE : Rajae Benchemsi. Femme de lettres et critique d'art marocaine

1. Qui est Rajae Benchemsi ?.....	112
2. Présentation de Marrakech, lumière d'exil.....	113
2.1. La sexualité, une revendication identitaire dans Marrakech, Lumière d'exil.....	116
3. Présentation de La controverse des temps.....	122
3.1. La modernité comme sceau identitaire dans La controverse des temps.....	125

QUATRIÈME CHAPITRE : Fatima Mernissi. Sociologue, écrivaine et femme engagée.

1. Qui est Fatima Mernissi ?.....	128
2. Présentation de Le monde n'est pas un harem.....	130
2.1 Les femmes du harem.....	131
2.2. Les migrantes	136
3. Présentation de Chahrazad n'est pas marocaine.....	138
3.1 Le mythe de Chahrazad.....	139
3.2 L'éducation des femmes.....	142
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE.....	144

DEUXIÈME PARTIE- LES PERSONNAGES FÉMININS : ÊTRE ET AGIR

PREMIER CHAPITRE: Le statut sémiologique du personnage

- 1. Le personnage selon Philippe Hamon et Vincent Jouve.....147
- 1.2. Les représentations de la femme dans la littérature féminine au Maghreb.....151
- 1.3. La quête identitaire des personnages romanesques féminins.....154

DEUXIÈME CHAPITRE : Portraits sémiologiques des personnages d'Assia Djébar

- 1. L'amour, la fantasia : L'Acte d'écrire ou l'acte d'exister.....156
- 2. Les nuits de Strasbourg : L'identité rhizome ou l'identité relation.....182

TROISIÈME CHAPITRE : Portraits sémiologiques des personnages de Fawzia Zouari

- 1. La deuxième épouse : Préserver l'identité d'origine au sein du mariage.....197
- 2. Ce pays dont je meurs : L'identité collective ou sociale du migrant.....205

QUATRIÈME CHAPITRE : Portraits sémiologiques des personnages de Rajae Benchemsi

- 1. Marrakech, lumière d'exil : La sororité comme identité.....213
- 2. La controverse des temps : L'identité à travers la religion.....217

CONCLUSION DE LA SEUXIÈME PARTIE.....221

TROISIÈME PARTIE- L'IDENTITÉ-FEMME ENTRE RÉALITÉ ET FICTION

PREMIER CHAPITRE : L'identité de la femme par le mariage

- 1.1. Le mariage, une institution sacrée.....224
- 1.2. L'identité de la femme mariée entre réalité sociale et fiction.....225

DEUXIÈME CHAPITRE : L'identité de la femme à travers la maternité

- 2.1. La dimension socioculturelle de la maternité.....237
- 2.2. L'image de la mère entre réalité sociale et fiction.....238

TROISIÈME CHAPITRE : L'identité de la femme par l'instruction

- 3.1. La contribution du savoir dans la construction identitaire.....245
- 3.2. L'instruction et l'émancipation de la femme entre réalité sociale et fiction.....246

QUATRIÈME CHAPITRE : L'identité de la femme à travers sa contribution dans l'économie

- 4.1. La femme active, une révolution sociale au Maghreb.....259
- 4.2. Le pouvoir économique de la femme entre réalité sociale et fiction.....260

CONCLUSION.....268

BIBLIOGRAPHIE.....277

BIBLIOGRAPHIE DES AUTEURES.....289

RESUMEN

La literatura magrebí en lengua francesa escrita por mujeres ha salido a la luz en la mitad del siglo pasado a manos de unas cuantas valientes, que a través de este acto, han roto las barreras impuestas por las sociedades arabomusulmanas que tenían a la mujer encerrada en el espacio privado. Un acto revolucionario que daba voz a las mujeres y la oportunidad de expresarse y de imponer su existencia en el espacio público.

La literatura francófona cuenta la realidad de las sociedades magrebíes desde una perspectiva doble: dividida entre dos lenguas, entre dos maneras diferentes de ver y de concebir el mundo y dos civilizaciones. La mujer como personaje de ficción ha sido durante mucho tiempo olvidada y pocas veces representada como se merecía. Era meramente citada como un personaje anexo, sin más importancia, siempre a la sombra de un hombre. Hubo que esperar a finales de los años setenta para encontrar personajes femeninos en la literatura magrebí escrita por mujeres. Aunque hubo pioneras sobre todo en Argelia como Assia Djebar con su primera novela *La soif* (1957) y Fadhma Aït Mansour, madre de otra autora, Taos Amrouche, con *Histoire de ma vie* (1968), un relato autobiográfico publicado después de su muerte. Novelas que describen la vida cotidiana de las mujeres, llenas de dramas sociales y personales. Historias que contaban la triste realidad de la mujer magrebí, presa de una sociedad víctima de sus propias leyes sociales, heredadas de generación en generación, y en busca de una identidad perdida o, más bien, nunca hallada.

De aquí nuestro interés por la temática identitaria. Nuestra tesis, que tiene como título “La identidad femenina en las novelistas magrebíes de expresión francesa: entre representación novelesca y realidad social”, se centra en el estudio de la identidad femenina, desarrollado por tres novelistas magrebíes (Argelia, Marruecos y Túnez) y una escritora y socióloga marroquí, mostrando la representación novelesca de la identidad así que su realidad social con la intención de desvelar las convergencias y divergencias entre la realidad social y su representación novelesca. La identidad de la mujer es múltiple, polisémica y multifacética y a través de diferentes ángulos y perspectivas, analizaremos la problemática identitaria de los personajes femeninos de nuestro corpus y el modo en que nuestras autoras la representan.

Basándonos principalmente en los métodos de Philippe Hamon y Vincent Jouve, proponemos un enfoque semiótico del estudio del personaje femenino. El amplio corpus de análisis compuesto por seis novelas y dos ensayos de cuatro autoras provenientes de tres países diferentes del Magreb, es también todo un desafío en esta búsqueda. La Argelina Assia Djebar con sus dos novelas *L'amour, la fantasia* y *Les nuits de Strasbourg*, Rajae Benchemsi representando a Marruecos con *Marrakech, lumière d'exil* y *La controverse des temps* y Fawzia Zouari para Túnez, con *La deuxième épouse* y *Ce pays dont je meurs*.

En esta investigación sobre la representación de la problemática identitaria de los personajes femeninos, nos hemos encontrado referencias a las personalidades de las propias autoras, que en un juego de espejos, hablan de ellas mismas a la vez que nos hablan de todas estas mujeres que habitan sus historias. El relato autobiográfico se mezcla abiertamente o sutilmente a varias de nuestras novelas, dando a las autoras una presencia real.

El objetivo de esta investigación es, así pues, acercar las identidades de los personajes femeninos a las de los personajes auténticos y averiguar si las autoras se inspiran de la realidad social para construir sus personajes femeninos. A través de una lectura minuciosa de todas las obras que constituyen nuestro corpus, hemos puesto de manifiesto las características más importantes de la identidad femenina, tal como la lengua, que en este caso es el francés, el idioma del antiguo colonizador. Los fundamentos metadiscursivos de las dos novelas de Assia Djebar lo demuestran. Además de la escritura autobiográfica que plasma la identidad de la autora así como la del personaje principal, en su novela *L'amour, la fantasia*, y el cuerpo y la sexualidad como sello de la afirmación identitaria de los personajes de varias novelas. De hecho, el cuerpo de la mujer es el medio preferido de las autoras para superar todas las frustraciones sufridas y las limitaciones impuestas por la sociedad patriarcal y recuperar finalmente el poder sobre su propio cuerpo a través de la libertad de expresión y la libertad de escribir sobre ellas mismas. Además, hemos analizado la problemática identitaria de las inmigrantes, consideradas como un colectivo vulnerable y desfavorecido en la novela de la escritora tunecina Fawzia Zouari *Ce pays dont je meurs*.

Hemos también mostrado la búsqueda de la identidad femenina en la diferencia, entre ser y parecer, así como en su posición frente al Otro. La identidad no puede existir y afirmarse más, que a través de su diferencia con el Otro.

Además hemos abordado el acercamiento entre los personajes femeninos de ficción y los personajes auténticos, actores de los ensayos de la socióloga y escritora marroquí Fatima Mernissi, *Le monde n'est pas un harem* y *Chahrazad n'est pas marocaine*, aunque no sean del todo representativos de la realidad de todas las sociedades magrebíes, sino que representan una parte de estas mujeres olvidadas. Mujeres de pueblos y aldeas, analfabetas, casadas, divorciadas o viudas y con toda la carga de la responsabilidad familiar sobre sus hombros.

Nuestro estudio se enfocó en analizar la identidad del personaje femenino en su rol de esposa y madre, teniendo en cuenta, además, la incidencia liberadora de la educación y de la actividad remunerada. Esta investigación nos ha mostrado que el personaje femenino en los relatos de nuestras autoras existe sobre todo a través de su relación con los personajes masculinos de su entorno. A excepción de Thelja, el personaje principal de *Les nuits de Strasbourg* de Assia Djebar, los demás personajes cobran entidad propia solamente en su relación con un amante o un esposo.

Y todas estas figuras novelescas, heroínas de los relatos de nuestro corpus, se parecen tristemente a la realidad vivida, aún hoy, por las mujeres en las sociedades magrebíes. Ciertamente una manera para las autoras de denunciar las condiciones de vida aún arcaicas que viven muchas mujeres pese una prometida modernidad que está aún lejos de alcanzarse.

Palabras claves: Literatura magrebí francófona- Identidad femenina- Semiótica- Representación novelesca- Realidad social

RÉSUMÉ

La littérature maghrébine d'expression française écrite par des femmes a vu le jour au milieu du siècle dernier grâce à des femmes courageuses qui par l'écriture, ont brisé les barrières imposées par les sociétés arabomusulmanes qui les avaient confinées dans l'espace privé. Un acte révolutionnaire qui leur a donné une voix et la possibilité de s'exprimer et d'imposer leur existence dans l'espace public.

La littérature maghrébine francophone raconte la réalité des sociétés maghrébines dans une double perspective : partagée entre deux langues, entre deux manières différentes de voir et de concevoir le monde et deux civilisations. La femme en tant que personnage de fiction a longtemps été oubliée et rarement représentée comme elle le méritait. Elle était simplement citée comme un personnage accessoire, sans grande importance, toujours sous la tutelle d'un homme. Il a fallu attendre la fin des années 1970 pour trouver des personnages féminins dans la littérature maghrébine d'expression française écrite par des femmes. Bien qu'il y ait eu des pionnières surtout en Algérie comme Assia Djebar avec son premier roman *La soif* (1957) et Fadhma Aït Mansour, mère d'une autre auteure, Taos Amrouche, avec *Histoire de ma vie* (1968), un récit autobiographique publié à titre posthume. Des romans qui décrivent la vie quotidienne des femmes, pleines de drames sociaux et personnels. Des histoires qui racontent la triste réalité de la femme maghrébine, en proie à une société victime de ses propres lois sociales, héritées de génération en génération, et à la recherche d'une identité perdue ou, plutôt, jamais retrouvée.

D'où notre intérêt pour la question identitaire. Notre thèse intitulée "L'identité-femme chez les romancières maghrébines d'expression française : entre représentation romanesque et réalité sociale", porte sur l'étude de l'identité féminine, développée par trois romancières maghrébines (Algérie, Maroc et Tunisie) et une écrivaine et sociologue marocaine, montrant la représentation romanesque de l'identité ainsi que sa réalité sociale, dans le but de révéler les convergences et les divergences entre la réalité sociale et sa représentation romanesque. L'identité-femme est multiple, polysémique et multifacettes et à travers différents angles et perspectives, nous analyserons la question identitaire des personnages féminins de notre corpus et la manière dont nos auteures le représentent.

En nous basant principalement sur les méthodes de Philippe Hamon et Vincent Jouve, nous proposons une approche sémiotique de l'étude du personnage féminin. Le vaste corpus d'analyse, composé de six romans et de deux essais de quatre auteurs des trois pays du Maghreb, est également un enjeu dans cette recherche.

L'Algérienne Assia Djébar avec ses deux romans *L'amour, la fantasia* et *Les nuits de Strasbourg*, Rajae Benchemsi représentant le Maroc avec *Marrakech, lumière d'exil* et *La controverse des temps* et Fawzia Zouari pour la Tunisie, avec *La deuxième épouse* et *Ce pays dont je meurs*.

Dans cette recherche sur la question identitaire des personnages féminins, nous avons trouvé des références identitaires des auteures, qui, dans un jeu de miroirs, parlent d'elles-mêmes en même temps qu'elles nous racontent toutes ces femmes qui habitent leurs histoires. Le récit autobiographique est ouvertement ou subtilement mêlé à plusieurs de nos romans, donnant aux auteures une réelle présence.

L'objectif de cette recherche est donc de rapprocher les identités des personnages féminins de celles des personnages authentiques et de savoir si les auteures s'inspirent de la réalité sociale pour construire leurs personnages féminins. À travers une lecture minutieuse de toutes les œuvres qui composent notre corpus, nous avons mis en exergue les caractéristiques les plus importantes de l'identité féminine, comme la langue, qui dans ce cas-là est le français, langue de l'ancien colonisateur. Les fondements métadiscursifs des deux romans d'Assia Djébar le prouvent. Outre l'écriture autobiographique qui incarne l'identité de l'auteure ainsi que celle de son personnage principal, dans son roman *L'amour, la fantasia*, et le corps et la sexualité comme des référents de l'affirmation identitaire des personnages de divers romans. En fait, le corps féminin est le moyen privilégié des auteures pour surmonter toutes les souffrances vécues et les interdits imposés par le patriarcat et pour reprendre enfin le pouvoir sur leur propre corps grâce à la liberté d'expression et à la liberté d'écrire sur elles-mêmes. De plus, nous avons analysé l'identité des immigrées, considérées comme un groupe vulnérable et défavorisé dans le roman de l'écrivaine tunisienne Fawzia Zouari *Ce pays dont je meurs*.

Nous avons également étudié la quête identitaire dans la différence, entre être et le paraître, ainsi que dans sa position face à l'Autre. L'identité ne peut exister et s'affirmer que par sa différence avec l'Autre. Nous avons également abordé le rapprochement entre personnages féminins de fiction et personnages authentiques, acteurs des essais de la sociologue et écrivaine marocaine Fatima Mernissi, *Le monde n'est pas un harem* et *Chahrazad n'est pas marocaine*, bien qu'ils ne soient pas entièrement représentatifs de la réalité de toutes les sociétés maghrébines, mais représentent plutôt une partie de ces femmes oubliées. Les femmes des hameaux et des villages, analphabètes, mariées, divorcées ou veuves, portant sur leurs épaules tout le poids de la responsabilité familiale.

Notre étude s'est centrée sur l'analyse de l'identité du personnage féminin dans son rôle d'épouse et de mère, en tenant également compte de l'incidence libératrice de l'éducation et de l'activité rémunérée. Cette recherche nous a montré que le personnage féminin dans les histoires de nos auteures existe principalement à travers leur relation avec les personnages masculins dans leur entourage. À l'exception de Thelja, le personnage principal dans *Les nuits de Strasbourg* d'Assia Djebar, les autres personnages n'existent que dans leur relation avec un amant ou un mari. Et toutes ces figures de fiction, héroïnes des histoires de notre corpus, ressemblent tristement à la réalité vécue, encore aujourd'hui, par les femmes dans les sociétés maghrébines. Certainement une manière pour les auteures de dénoncer les conditions de vie archaïques que vivent de nombreuses femmes malgré une modernité promise qui est encore loin d'être atteinte.

Mots clés : Littérature maghrébine d'expression française- Identité féminine- Sémiotique- Représentation romanesque- Réalité sociale.

ABSTRACT

The Maghrebian literature of French expression written by women has come to light in the middle of the last century at the hands of a few brave women, who through this act, have broken the barriers imposed by Arab-Muslim societies that had them locked in the private space. A revolutionary act that gave women a voice and the opportunity to express themselves and impose their existence in public space.

Francophone literature tells the reality of Maghreb societies from a double perspective: divided between two languages, between two different ways of seeing and conceiving the world and two civilizations. The woman as a fictional character has long been forgotten and rarely represented as she deserved. She was merely mentioned as an accessory character, without further importance, always in the shadow of a man. We had to wait until the end of the seventies to find female characters in Maghreb literature written by women. Although there were pioneers especially in Algeria such as Assia Djebar with her first novel *La soif* (1957) and *Fadhma Ait Mansour*, mother of another author, Taos Amrouche, with *Histoire de ma vie* (1968), an autobiographical story published after her death. Novels that describe the daily life of women, full of social and personal dramas. Stories that told the sad reality of the Maghreb woman, prey to a society victim of its own social laws, inherited from generation to generation, and in search of a lost identity or, rather, never found.

Hence our interest in identity issues. Our thesis, entitled "The female identity in Maghrebian novelists of French expression: between fictional representation and social reality", focuses on the study of female identity, developed by three Maghrebian novelists (Algeria, Morocco and Tunisia) and a Moroccan writer and sociologist, showing the fictional representation of identity as well as its social reality with the intention of revealing the convergences and divergences between social reality and its fictional representation. The identity of women is multiple, polysemic and multifaceted and through different angles and perspectives, we will analyze the female characters identity issue in our corpus and the way in which our authors represent it.

Based mainly on the methods of Philippe Hamon and Vincent Jouve, we propose a semiotic approach to the study of the female character. The extensive corpus of analysis composed of six novels and two essays by four authors from the different countries of the Maghreb is also a challenge in this search. The Algerian Assia Djébar with her two novels *L'amour, la fantasia* and *Les nuits de Strasbourg*, Rajae Benchemsi representing Morocco with *Marrakech, lumière d'exil* and *La controverse des temps* and Fawzia Zouari for Tunisia, with *La deuxième épouse* and *Ce pays dont je meurs*.

In this research on the representation of the identity issue of female characters, we have found references to the personalities of the authors themselves, who in a game of mirrors, speak of themselves at the same time as they speak of all these women who inhabit their stories. The autobiographical account is openly or subtly mixed with several of our novels, giving the authors a real presence.

The aim of this research is, therefore, to bring the identities of the female characters closer to those of the authentic characters and to find out if the authors are inspired by social reality to build their female characters. Through a careful reading of all the works that make up our corpus, we have revealed the most important characteristics of female identity, such as the language, which in this case is French, the language of the former colonizer. The metadiscursive foundations of Assia Djébar's two novels prove it. In addition to the autobiographical writing that embodies the identity of the author as well as that of the main character, in her novel *L'amour, la fantasia*, and body and sexuality as a seal of the identity affirmation of the characters in various novels. In fact, the female body is the authors' preferred means to overcome all the frustrations suffered and the limitations imposed by the patriarchal society and finally regain power over their own body through the freedom of expression and the freedom to write about themselves. Furthermore, we have analyzed the identity problem of immigrant women, considered as a vulnerable and disadvantaged group in the novel written by Tunisian writer Fawzia Zouari *Ce pays dont je meurs*.

We have also shown the search for feminine identity in the difference, between being and appearing, as well as in her position in front of the Other. Identity cannot exist and assert itself any more than through its difference with the Other.

We have also addressed the rapprochement between fictional female characters and authentic characters, actors of the essays of the Moroccan sociologist and writer Fatima Mernissi, *Le monde n'est pas un harem* and *Chahrazad n'est pas marocaine*, even if they are not entirely representative of the reality of all Maghreb societies, but they rather represent a part of these forgotten women. Women of hamlets and villages, illiterate, married, divorced or widowed and with the entire burden of family responsibility on their shoulders.

Our study focused on analyzing the identity of the female character in her role as wife and mother, also taking into account the liberating incidence of education and paid activity. This research has shown us that the female character in the stories of our authors exists mainly through their relationship with the male characters in their environment. With the exception of Thelja, the main character in Assia Djébar's novel *Les nuits de Strasbourg*, the other characters take on their own identity only in their relationship with a lover or a husband.

And all these fictional figures, heroines of the stories in our corpus, sadly resemble the reality experienced, even today, by women in Maghreb societies. Certainly a way for the authors to denounce the still archaic living conditions that many women live despite a promised modernity that is still far from being achieved.

Key words: French-speaking Maghreb literature - Female identity - Semiotics - Romantic representation - Social reality.

INTRODUCTION

**« Tout lieu qui n'accepte pas le féminin est stérile » Ibn Arabi
(Philosophe, Juriste et poète des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles)**

Pourquoi avoir choisi ce champ de recherche qui réunit l'identité-femme, les romancières maghrébines d'expression française, la représentation romanesque et la réalité sociale ?

L'idée de ce sujet m'est venue pour plusieurs raisons. Fille d'une mère arabe et d'un père berbère, j'ai grandi dans un environnement dans lequel le français était la langue vernaculaire. Mon père ne maîtrisait pas suffisamment bien l'algérien et ma mère ne parlait pas du tout le berbère. J'ai donc baigné toute mon enfance dans la langue française que j'ai appris à parler et à lire à la maison –mais pas à écrire- avant de commencer à l'apprendre à l'école à l'âge de huit ans. Une partie de mes lectures étaient en langue française. À l'adolescence, j'ai d'abord découvert les auteurs français puis les écrivains algériens. Kateb Yacine, Mouloud Feraoun, Mohamed Dib, Rachid Boudjedra et l'incontournable Assia Djebar. Plus tard, ce fut le tour de Mouloud Mammeri, Rachid Mimouni, Malek Haddad et Yamina Mechakra. La littérature maghrébine d'expression française a été l'étape suivante, tout naturellement, avec des auteurs marocains comme Tahar Ben Jelloun, Abdellatif Laâbi et Abdelkebir Khatibi. La découverte de la littérature tunisienne francophone, n'est arrivée que bien plus tard avec Albert Memmi, romancier, issu de la communauté juive tunisienne, Hédi Bouraoui ou encore Moncef Ghachem.

Il faut dire qu'à cette époque de ma jeunesse j'étais bien plus passionnée par la lecture d'un bon roman que par les auteurs. La littérature était ce qui m'intéressait, qu'elle ait été écrite par un homme ou par une femme. Ce n'est que plusieurs années plus tard, lorsque j'ai commencé à travailler en tant que journaliste à El Watan -quotidien francophone- durant la décennie noire en Algérie, que les choses ont pris une tournure différente. L'histoire en est témoin, les femmes ont payé un lourd tribut aux exactions et aux pratiques inhumaines des terroristes. Assassinats, viols collectifs et mutilations étaient le lot quotidien des algériennes qui vivaient dans la terreur. Ce contact direct avec l'horreur m'a poussé à écrire principalement sur les femmes, leur vie, leurs luttes et leurs sacrifices. Plus les terroristes voulaient effacer leur existence, plus j'en parlais. J'ai découvert à travers l'écriture un moyen d'expression et de résistance, une voix silencieuse mais capable de se faire entendre. C'est ainsi que mon intérêt pour les auteures et les études de genre est naît.

L'écriture est devenue une arme contre le silence, les injustices et les abus commis contre les femmes. J'ai publié mon premier roman « *Les ailes brûlées* », suite à un article que j'avais écrit en 2000 après l'immolation par le feu d'une jeune comédienne de théâtre par son frère. Ce livre n'a vu le jour qu'en 2014.

En 2016, j'ai publié un deuxième roman « Les galants de nuit », dont l'héroïne est aussi une femme, qui raconte sa propre vie sur quarante ans, dans un parcours rétrospectif, entre la colonisation française et les années de plomb qu'a vécu l'Algérie.

Donc choisir des romancières au lieu de romanciers est survenu tout naturellement. Ce choix n'est certainement pas entrepris dans la perspective d'une opposition femme/homme. Car nombreux auteurs maghrébins vers la fin du siècle dernier ont montré un intérêt certain pour l'Autre et une volonté de franchir les frontières du genre, en mettant en scène des protagonistes féminins et en donnant la parole aux femmes à travers leurs écrits. Car avant cela, le personnage féminin n'occupait qu'un rôle figuratif au sein d'une littérature marquée par sa masculinité. Cette élection est donc plutôt motivée par une volonté et une nécessité de découvrir ou redécouvrir des récits exclusivement féminins. De mettre en lumière un regard différent sur le monde mais surtout un regard de femmes sur les femmes.

Par romancières maghrébines nous ne voulons guère marquer une exclusion par rapport à d'autres auteures d'expression française mais plutôt exprimer leurs particularités et situer leurs œuvres dans des coordonnées spatio-temporelles, même si quelques-unes de nos auteures ont vécu ou continuent à vivre en dehors du pays qui les a vues naître et toutes ont passé de longues périodes de leur vie à l'étranger.

Nombreuses sont les études qui ont traité la question identitaire dans la littérature maghrébine d'expression française. Cependant, nous concernons, l'une des études sur lesquelles nous nous sommes basés et qui fut un de nos points de départ est celle de Hafid Gafati « *Les femmes dans le roman algérien* ». Dans ce livre publié aux éditions l'Harmattan en 1996, l'auteur questionne les différents discours sur les femmes dans le roman algérien à travers les œuvres d'Assia Djebar (*L'amour, la fantasia* et *Ombre sultane*), de Benhadouga (*Le vent du sud* et *la Mise à nu*), de Aïcha Lemsine (*La chrysalide*) et de Rachid Boudjedra (*La répudiation* et *Le démantèlement*). Certes, cette étude sur le personnage romanesque féminin se limite à la littérature algérienne, mais elle englobe comme nous le verrons plus tard, des thèmes d'intérêt commun aux auteures maghrébines, citons entre-autres *le statut du personnage féminin, le je dans l'écriture féminine et la sexualité et la maternité*.

« *Les espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française* » est un autre ouvrage qui a attiré toute notre attention. Publié en 2014, sous la direction de Robert Elbaz et Françoise Saquer-Sabin, il aborde entre autres, à travers un peu plus d'une vingtaine d'études, *les personnages féminins, le statut de la femme, les espaces féminins et les identités féminines*. Même s'il aborde principalement des écrivains algériens, il analyse aussi des textes d'auteurs marocains et tunisiens.

Notre recherche possède cette spécificité de réunir des auteures issues de trois pays du Maghreb. L'Algérie, le Maroc et la Tunisie. Assia Djébar, Fawzia Zouari, Rajae Benchemsi et Fatima Mernissi À travers six romans et deux essais, cette étude aspire à étudier le personnage féminin romanesque et le personnage féminin authentique, conçu et vu par des femmes. Elle opère dans deux espaces différents et opposés. Le réel et le fictif, le romanesque et le social. Elle réunit également les préoccupations communes des maghrébines. Brosse leur portrait, décrit leur vie, leurs peurs et angoisses, leurs frustrations et aspirations et confronte tout cela avec celles des personnages authentiques, interviewés par Fatima Mernissi.

Problématique

Notre thèse a pour objectif de rapprocher la représentation romanesque du personnage féminin à la réalité sociale, sans pour autant dresser des homologues entre les œuvres de fiction et le réel mais de saisir les représentations sociales construites au sein de ce discours et de relever de quelle façon les romancières utilisent les perceptions du réel pour broser leurs personnages.

Le personnage féminin est-il foncièrement romanesque ou possède-t-il des caractéristiques réelles, empruntées aux personnages authentiques ? Existe-t-il une originalité de l'identité-femme ? Est-elle commune aux trois pays du Maghreb ? Les auteures brosent-elles leurs personnages d'une manière différente à celle des écrivains ?

L'étude du personnage féminin dans les romans des trois auteures maghrébines choisies, nous a amené à traiter trois esthétiques différentes et trois univers littéraires distincts. Même si ces trois pays du Maghreb semblent former un ensemble géographique, historique et culturel unique et homogène, il reste cependant clair que chacun d'eux possède ses propres caractéristiques et ses diversités. Bien sûr, l'Algérie, le Maroc et la Tunisie partagent la même religion qu'est l'islam, la langue arabe, une culture arabo-berbère et musulmane et une colonisation française qui a marqué chacun des trois pays de manière différente aussi bien historiquement, que socialement et culturellement. La langue française aussi, langue de domination, laissée en héritage est par ailleurs l'une des manifestations de la recherche identitaire commune. C'est ainsi qu'Assia Djébar, Fawzia Zouari et Rajae Benchemsi abordent le personnage féminin, axe principal de leurs récits romanesques, de manière différente selon leur pays d'origine. Car la représentation de la femme dont le statut est sensible aux changements socio-culturels, a expérimenté diverses étapes d'évolution et de transformation dans la littérature maghrébine.

Depuis la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et jusqu'à nos jours, la femme semble être un enjeu fondamental dans l'histoire et la réorganisation sociale des sociétés arabomusulmanes et Maghrébines plus particulièrement. Cependant, en littérature maghrébine francophone, il faut attendre un siècle de plus pour que des auteures osent parler de la femme et de la question féminine, parce que longtemps privées de parole et bâillonnées sous le joug de l'ordre patriarcal. Et lorsque la femme prenait part à un récit littéraire, ce n'était qu'en arrière-plan dans des rôles aussi figés que ceux de l'épouse et de la mère. C'est alors que des auteures ont pris le relais et ont fait de l'écriture un moyen d'expression et de résistance contre l'ordre établi.

Les récits autobiographiques devinrent leur cheval de bataille pour pouvoir dire « *je* » et se raconter à titre individuel, personnel et intime. Sortir de la sphère tribale, dans laquelle la prise de parole était toujours conjuguée au masculin et se faisait constamment au nom du groupe, car l'individu n'existait pas.

Les sujets les plus récurrents de ces pionnières étaient bien entendu intimement liés aux circonstances sociales mais surtout historiques de l'époque, faisant de leur plume, une arme pour revendiquer la libération et l'indépendance de leurs pays. Cette littérature, s'intéressera par la suite au corps, à la sexualité et deviendra un espace de questionnement identitaire, adoptant ainsi un discours révolutionnaire jusque-là inconnu. En effet, la question identitaire fait partie des thèmes de prédilection de nombreuses auteures maghrébines.

La redéfinition de soi dans ce monde de l'entre-deux, entre deux cultures, deux langues et deux conceptions du monde.

Dans cette recherche, l'étude de l'identité-femme chez nos romancières se fera à travers l'analyse des personnages féminins romanesques de notre corpus. Le personnage constitue l'élément clef autour duquel se construit le récit. Comment l'identité féminine est-elle conçue par les auteures. Cette approche permet de mettre en exergue les préjugés patriarcaux, quant aux rôles de la femme dans la société, analyser les modèles imposés au personnage féminin et leur confrontation avec les personnages authentiques des essais de Fatima Mernissi. Il est important de préciser que cette thèse n'appartient pas à la sociocritique. Cependant, et selon le titre même de cette recherche, et du fait que deux œuvres de notre corpus sont des essais sociologiques, le rapprochement est inévitable. Car en plus d'être un fait esthétique, le roman est aussi un fait social qui ne prend tout son sens que dans un contexte sociohistorique déterminé. Par représentation romanesque et réalité sociale nous ne visons pas à ce que le roman soit une représentation du réel mais bien plus une construction textuelle. Il ne s'agit pas de savoir si les personnages féminins sont le produit d'une perception du réel faite par les romancières en adéquation ou pas avec la réalité sociale, mais plutôt de saisir de quelle façon les romancières utilisent les perceptions du réel pour créer une représentation de leurs personnages et construire leurs identités, c'est là toute la nuance.

Le personnage féminin, dans des écritures un peu plus maîtrisées que celles des débuts du roman maghrébin, deviendra aussi destinataire supposé de la narration romanesque, laquelle deviendra à son tour parole problématique. Récit suspendu, comme celui de Schéhérazade, à la relation du narrateur et du destinataire de cette narration. (Bonn, 1988 :44-45)

L'identité est un concept fuyant, polysémique et complexe, dont la définition varie selon les disciplines. L'identité est un brassage harmonieux de l'individuel et du collectif, du personnel et du social. Elle exprime aussi bien la singularité que l'appartenance à différents groupes. Elle est aussi un processus dynamique dont l'objectif est de concilier les dimensions contradictoires qui contribuent à la construction de soi et à son évolution tout au long de la vie. La construction identitaire est un processus continu et réflexif.

Outre cette complexité et cette diversité, il existe bel et bien des points d'ancrage dans la définition de l'identité et dans le processus de la construction identitaire. Car chaque individu est appelé à faire des choix volontaires ou imposés par les circonstances à travers trois facultés propres à l'humain : La réflexion, l'action et la volonté. Nous aborderons plus en détail ce sujet dans la partie consacrée à la méthodologie de notre recherche.

Le choix des romancières et de leurs œuvres

C'est autant les auteures que leurs œuvres, qui ont guidés notre choix. Assia Djébar, Fatima Mernissi, Rajae Benchemsi et Fawzia Zouari forment un bouquet de femmes instruites et intellectuelles, maitresses de leur temps et de leur destin. Leurs ouvrages foncièrement féminins, mettent en scène une multitude de femmes de différents horizons. Femmes instruites ou analphabètes, opprimées ou émancipées, libres ou prisonnières de leur destin préalablement tracé par une société phallocrate, exilées ou autochtones. Toutes ces œuvres ont été choisies pour leur sujet principal qui gravite autour de la quête et la construction identitaire, thème de notre recherche.

Assia Djébar est une figure incontournable de la littérature maghrébine francophone. Ses ouvrages sont d'une richesse indéniable, marqués d'une rigueur historique impeccable et d'un authentique travail de recherche. Ces deux romans que nous avons choisi d'étudier, *L'amour, la fantasia* et *Les nuits de Strasbourg* (*), sont de véritables pamphlets historiques.

LLF : L'Amour, la fantasia

NS : Les nuits de Strasbourg

Tout au long de ses récits s'entrecroisent l'histoire des peuples et celles des personnages. Les deux romans sont teintés d'une forte quête identitaire. Assia Djébar présente dans *L'amour, la fantasia*, à travers les témoignages et récits authentiques des conquérants français, les clichés construits autour des femmes algériennes.

Elle oppose à cela, la vie des françaises à travers quelques personnages, dont la plus caricaturale est Marie-Louise, la fille du gendarme, creusant ainsi une brèche entre deux civilisations.

Les suppositions s'entrecroisaient, tous les méandres de la conversation revenaient au postulat premier : à savoir que, malgré les apparences, notre clan, même provisoirement déchu, était supérieur, par son raffinement, à l'étranger avec ses femmes libres. Car elles étaient libres, et, si nous ne les envions pas, au moins en parlions-nous comme de peuplades étranges, aux mœurs exotiques et rarement approchées jusque-là. (LLF, 14).

Elle dévoile à travers ce roman polyphonique et autobiographique – à moitié avoué-la vie de la narratrice qui se confond à se méprendre avec elle-même mais aussi la vie de toutes ces femmes, qui auraient pu rester dans l'anonymat. Femmes analphabètes auxquelles elle prête une voix pour s'exprimer, se dire, et se raconter afin que leur vie, leur contribution à la guerre de libération de l'Algérie, ne tombent pas dans l'oubli.

Les nuits de Strasbourg semble être une suite de *L'amour, la fantasia*. Thelja, l'héroïne incontestée du récit partage plusieurs points communs avec la narratrice du premier roman. Ici aussi, Djébar construit son récit sur la quête identitaire de ses personnages féminins, qui n'existent et ne réussissent leur construction identitaire que dans l'altérité. Thelja, Eve ou encore Irma. La langue et le corps seront aussi les fondements de notre recherche sur la construction identitaire de ses personnages.

Les personnages féminins Djebariens se définissent dans l'altérité, car ils mettent en cause la construction d'une identité comprise comme adéquation à soi et reconnaissance de soi face à l'Autre. Nous avons choisi d'analyser ces personnages-là à travers la langue, la voix, la parole, le corps et la sexualité. Une relation complexe entre l'altérité et l'identité, indispensable pour comprendre la représentation romanesque du personnage et sa construction identitaire.

Notre deuxième romancière est la marocaine Rajae Benchemsi. Ses romans semblent également s'inscrire dans une sorte de continuité narrative. L'auteure qui a passé dix ans dans la capitale française pour achever une thèse doctorale sur Maurice Blanchot, lance une interrogation dans *Marrakech, lumière d'exil* (*), sur comment la narratrice, jeune intellectuelle qui a vécu plusieurs années à Paris, tente de se réapproprier son histoire familiale et sa culture d'origine après son retour au Maroc.

MLE : Marrakech, lumière d'exil

Ce récit relate également la crise existentielle de Bradia le personnage principal, son vécu corporel et sexuel et ses déboires à l'intérieur du harem dans lequel elle se sent prisonnière. La dimension sexuelle et sensuelle de son corps devient une alternative dans la construction de son identité. Les auteures maghrébines inscrivent le corps dans une sorte de révolte contre les lois qui ont maintenu des générations de femmes, muselées et opprimées. Le corps devient expression du désir et de la liberté au féminin.

La portée du corps dans ces romans serait ainsi à mettre en rapport avec l'accès des femmes à l'écriture, très récent pour la littérature maghrébine et pas très lointain non plus dans d'autres régions méditerranéennes. Prendre la plume signifie en effet prendre symboliquement la place du mâle, s'approprier du logos, quittant la sphère du physique, du matériel, du « sémiotique », qui avait été le seul domaine des femmes, pour entrer dans celle du « symbolique » (Segarra, 1997 : 70)

L'excellent ouvrage de Marta Segarra, exprime parfaitement l'ambiguïté dans laquelle se retrouvent les auteures maghrébines, qui peuvent souffrir d'une « double exclusion » parce que femme et maghrébine à la fois.

Cependant le but de notre recherche n'est pas de les exclure mais plutôt de prouver qu'en plus de partager la même culture, la même langue et souvent la même religion, elles partagent également les mêmes préoccupations. Qu'importe comment ces sujets sont-ils traités –différemment certes-, les thèmes abordés restent communs à toutes les écrivaines.

Benchemsî poursuit donc ce dialogue entre les civilisations dans *La controverse des temps*^(*). Elle plaide pour la conjonction de deux cultures, deux langues, deux civilisations à travers une multitude de personnages féminins.

Des figures de femmes modernes, tournées vers l'Occident, sa culture et sa langue et d'autres, respectueuses de la tradition, foncièrement orientées vers l'Orient et gardiennes de la culture ancestrale. Rajae Benchemsî tente à travers ces deux romans de créer une nouvelle perception de l'identité féminine réunit autour du dialogue plutôt que dans la confrontation.

Un voyage à travers le Maroc ancestral, riche de ses traditions et de son histoire millénaire et le Maroc moderne, qui tente de prendre le train en marche de la modernité. L'auteure charge la femme marocaine de cette responsabilité d'allier ses deux mondes, à travers sa quête identitaire.

La deuxième épouse et *Ce pays dont je meurs*^(*), de Fawzia Zouari, sont tous deux inspirés de faits divers. Notre choix s'est posé sur cette auteure parce que la notion d'exil est fortement liée à son écriture. Elle exprime l'exil au féminin comme une quête de reconstruction de soi, d'affirmation et de réalisation en tant que femme. Zouari aborde principalement l'identité-femme des immigrées maghrébines, marquées par le déplacement et la fracture de l'entre-deux linguistique et culturel.

LCDT : La controverse des temps

LDE : La deuxième épouse

CPDJM : Ce pays dont je meurs

Dans *La deuxième épouse*, la romancière aborde le sujet de la polygamie et de la quête identitaire. La trahison du mari est alors vécue comme un exil par certains personnages féminins alors que l'exil est vécu comme une renaissance par d'autres, un espace de reconstruction identitaire, sans aucun doute. Fawzia Zouari pointe du doigt également l'exil linguistique de la mère de Rosa, qui ne parle que berbère. La femme du harki ne veut pas ajouter une autre trahison à l'encontre du pays qu'elle a fui. Elle veut au moins rester fidèle à sa langue maternelle.

Le deuxième roman, *Ce pays dont je meurs*, est entièrement consacré aux blessures de l'exil, au choc des cultures et à la quête et construction identitaire de ses personnages féminins. A travers Nacéra la narratrice, qui de sa voix accompagne la décadence de sa sœur Amira, la romancière retrace le parcours familial et relate les blessures de l'exil et la quête identitaire dans sa dimension féminine.

La souffrance d'être différent et l'impossible tentative de dissimuler ses différences et renier ses origines pour être acceptée par l'Autre. Elle évoque aussi le triple exil de Djamilia, la mère. Le premier à la mort de son mari, son corps est alors abandonné, il se tarit et se meurt lentement de l'absence de l'époux. Le deuxième exil est de vivre loin de la terre sacrée de ses ancêtres et le troisième est l'exil de la langue. Même si la Tunisie n'est représentée dans aucun des deux romans, les récits sont exclusivement tenus de bout en bout par des personnages féminins qui racontent la trahison masculine, et la misère de certaines immigrées maghrébines.

Notre dernière auteure est Fatima Mernissi. Nous l'avons choisie parce que la question féminine est au cœur de ses œuvres. A travers ses deux essais, *Le monde n'est pas un harem* et *Chahrazad n'est pas marocaine*, la sociologue marocaine, offre une tribune d'expression à plusieurs femmes marocaines, issues de villages et analphabètes pour la plupart. Elle nous fait découvrir des fragments de vie de personnages authentiques.

Corpus, méthodologie et organisation de la thèse

Les romans choisis thématisent la problématique de cette recherche, celle de l'identité-femme chez les romancières maghrébines, centre de notre réflexion sur la femme et le féminin, à travers notre corpus composé des ouvrages suivants :

L'amour, la fantasia et *Les nuits de Strasbourg* d'Assia Djébar

La deuxième épouse et *Ce pays dont je meurs* de Fawzia Zouari

Marrakech, Lumière d'exil et *La controverse des temps* de Rajae Benchemsi

A ces romans, ajoutons deux essais sociologiques :

Le monde n'est pas un harem. Paroles de femmes du Maroc de Fatima Mernissi

Chahrazad n'est pas marocaine, autrement elle serait salariée de Fatima Mernissi

L'étude de l'identité-femme se fera à travers les personnages féminins des romans en se basant sur les théories de Philippe Hamon et Vincent Jouve. Le personnage est un élément essentiel du récit romanesque et il sera analysé sous trois angles différents et complémentaires. L'être, composé du nom du personnage, de ses portraits physique et psychologique, le faire qui inclut les rôles thématique et actantiel. Le rôle thématique est directement lié à l'identité du personnage et reproduit les structures de la réalité alors que le rôle actantiel est attaché à la fonction du personnage.

Enfin, l'importance hiérarchique qui implique la qualification, la distribution et la fonctionnalité des personnages. Elle se base sur la distinction des personnages en deux grandes catégories, les personnages principaux et les personnages secondaires. Les personnages n'acquièrent leur valeur que dans leur relation avec l'Autre et en se différenciant de celui-ci.

[...] On s'efforcera donc toujours de combiner, pour l'identification et le classement sémantique d'un personnage : à la fois des critères quantitatifs (la fréquence d'un renseignement donné explicitement par le texte sur un personnage) et des critères qualitatifs ; parmi ces critères, on se demandera si cette information sur l'être des personnages est communiquée soit directement par les commentaires d'autres personnages sur lui (ou par l'auteur), ou s'il s'agit d'une information implicite que l'on peut réunir d'après le faire du personnage, ses actes. Toute analyse du récit est obligée, à un moment ou à un autre, de distinguer entre l'être et le faire du personnage, entre qualification et fonction [...] ou entre énoncés narratifs et énoncés descriptifs (Genette, 1977 : 133)

Ce travail de recherche se présente selon le schéma suivant :

Une introduction suivie d'un préambule qui comprend quatre points. Le premier aborde la littérature féminine d'expression française au Maghreb, avec un rappel sur son histoire et son évolution à travers le temps mais aussi dans les trois pays du Maghreb, objet de notre recherche. Le deuxième point sera consacré à l'écriture au féminin. Nous essayerons de l'identifier en tant que telle et de mettre en lumière ses spécificités si elles existent et ses pionnières en Algérie, au Maroc et en Tunisie. Troisièmement, nous nous intéresserons au concept de l'identité et offrirons différentes définitions de ce concept complexe et polysémique. Enfin nous finirons ce préambule avec le quatrième point sur l'identité de la femme au Maghreb, actuellement et comme a-t-elle évolué à travers les époques.

Par souci d'équilibre et d'homogénéité, notre thèse se divise ensuite en trois grandes parties. Chacune d'entre elles est composée de quatre chapitres, et enfin nous clôturerons cette recherche par une conclusion.

La première partie de notre thèse avec ses quatre chapitres est entièrement consacrée à nos auteures et à leurs œuvres. Le premier chapitre est sur Assia Djébar et ses deux romans, *L'amour, la fantasia* et *Les nuits de Strasbourg*. Mis à part la présentation de l'auteure et de ses ouvrages, nous analyserons principalement –car là est le but de cette recherche- l'identité à travers ces écrits. *L'écriture autobiographique* et *la langue* comme expression identitaire dans *L'amour, la fantasia*, puis *la langue* et *le corps* dans *Les nuits de Strasbourg*.

Le deuxième chapitre est dédié à Fawzia Zouari. Dans *La deuxième épouse* nous aborderons l'identité à travers le rejet de la figure maternelle et dans *Ce pays dont je meurs*, nous analyserons le conflit identitaire de l'immigrée.

Le même procédé est appliqué dans le troisième chapitre. Nous présenterons Rajae Benchemsi et ses ouvrages et nous dévoilerons la sexualité comme revendication identitaire dans Marrakech, lumière d'exil et la modernité comme sceau identitaire dans *La controverse des temps*.

Le quatrième et dernier chapitre de cette première partie sera consacré à Fatima Mernissi et la présentation de ses essais. *Le monde n'est pas un harem* dans lequel nous parlerons *des migrantes* et *des femmes du harem*, puis dans sa deuxième œuvre intitulée *Chahrazad n'est pas marocaine*, nous découvrirons le mythe de *Chahrazad et l'éducation des femmes*. Nous clôturerons cette première partie par une conclusion.

La deuxième partie de notre recherche est à son tour composée de quatre chapitres également. Le titre de cette partie est « *Les personnages féminins : être et agir* ». Le premier chapitre de cette seconde partie donc est réservé au *statut sémiologique du personnage*, que nous avons partagé en trois points.

L'approche du personnage selon Philippe Hamon et Vincent Jouve, *les représentations de la femme dans la littérature féminine au Maghreb* et enfin *la quête identitaire des personnages romanesques féminins*. Le personnage romanesque se construit progressivement, son image s'enrichit au gré du récit et son évolution est une caractéristique essentielle du roman. Il est celui qui permet la compréhension du processus diégétique.

Les deuxième, troisième et quatrième chapitres de cette partie sont consacrés à l'étude des portraits sémiologiques des personnages de chacune de nos romancières. C'est ainsi que dans le deuxième chapitre, nous abordons *l'acte d'écrire ou l'acte d'exister* dans *L'Amour, la fantasia* et *l'identité relation* dans *Les nuits de Strasbourg*.

Le troisième chapitre, à travers les récits de Fawzia Zouari, nous découvrirons dans *La deuxième épouse*, comment les personnages féminins préservent-elles leur *identité d'origine au sein du mariage* et dans *Ce pays dont je meurs*, nous lèverons le voile sur *l'identité sociale du migrant*.

Le dernier chapitre de cette partie sera réservé aux romans de Rajae Benchemsi dans lesquels nous ferons une approche de *la sororité comme identité* dans *Marrakech, lumière d'exil* et de *l'identité à travers la religion* dans *La controverse des temps*. Cette deuxième partie aura également une conclusion avant d'avancer jusqu'à la troisième partie charnière de cette thèse.

La troisième et dernière partie de cette recherche est elle aussi construite sur quatre chapitres. C'est un rapprochement entre les personnages féminins de tous les romans de notre corpus et les figures de femmes, tracées par Fatima Mernissi à travers ses deux essais. Le premier chapitre est consacré à l'identité de la femme par le mariage, le deuxième chapitre aborde la question de l'identité de la femme à travers la maternité, l'avant-dernier chapitre est dédié à l'identité de la femme par l'instruction et le quatrième chapitre à l'identité de la femme à travers sa contribution dans l'économie.

Au bout cette recherche, nous espérons pouvoir répondre aux questions suivantes :

Existe-t-il une identité féminine maghrébine commune ?

Les romancières maghrébines traitent-elles cette identité-femme différemment de leurs homologues auteurs maghrébins ?

L'identité-femme représentée par les auteures est-elle purement romanesque ou se confond-elle avec les personnages authentiques de la réalité sociale ?

PRÉAMBULE

- a- La littérature féminine d'expression française au Maghreb.
- b- L'écriture au féminin
- c- Qu'est-ce que l'identité ?
- d- L'identité de la femme au Maghreb

PREMIÈRE PARTIE

Premier chapitre: Assia Djebar. La Grande Dame du Maghreb

- 1. Qui est Assia Djebar ?
- 2. Présentation de *L'amour, la fantasia*
 - 2.1. L'écriture autobiographique dans *L'amour, la fantasia*.
 - 2.2. L'identité et la langue dans *L'amour, la fantasia*.
- 3. Présentation de *Les nuits de Strasbourg*
 - 3.1. L'identité à travers le corps dans *Les nuits de Strasbourg*.
 - 3.2. L'identité à travers la langue dans *Les nuits de Strasbourg*

Deuxième chapitre : Fawzia Zouari. Romancière et journaliste tunisienne.

- 1. Qui est Fawzia Zouari ?
- 2. Présentation de *La deuxième épouse*.
 - 2.1 L'identité à travers le rejet de la figure maternelle, dans *La deuxième épouse*.
- 3. Présentation de *Ce pays dont je meurs*.
 - 3.1. Le conflit identitaire de l'immigrée dans *Ce pays dont je meurs*.

Troisième chapitre : Rajae Benchemsi. Femme de lettres et critique d'art marocaine

1. Qui est Rajae Benchemsi ?
2. Présentation de *Marrakech, lumière d'exil*.
 - 2.1. La sexualité, une revendication identitaire dans *Marrakech, lumière d'exil*.
3. Présentation de *La controverse des temps*.
 - 3.1. La modernité comme sceau identitaire dans *La controverse des temps*.

Quatrième chapitre : Fatima Mernissi. Sociologue, écrivaine et femme engagée.

1. Qui est Fatima Mernissi ?
2. Présentation de *Le monde n'est pas un harem*
 - 2.1 Les femmes du harem
 - 2.2. Les migrantes
3. Présentation de *Chahrazad n'est pas marocaine*
 - 3.1 Le mythe de Chahrazad
 - 3.2 L'éducation des femmes

- Conclusion de la Première Partie

PRÉAMBULE

a- LA LITTÉRATURE D'EXPRESSION FRANÇAISE AU MAGHREB

Le profil linguistique des trois pays qui forment le noyau du Maghreb est complexe. Cela revient à sa composition ethnique et à son parcours historique marqué au fer rouge entre autres par la longue histoire de la colonisation française. Cette présence qui a duré entre quarante-quatre et cent trente-deux ans au Maroc, en Tunisie et en Algérie, a bien laissé des empreintes linguistiques profondes, dont l'émergence de la littérature maghrébine d'expression française qui est intrinsèquement liée à ces événements historiques. Assia Djebar disait à ce propos :

Pour les auteur(e)s maghrébin(e)s de langue française, le français est certes la langue du colonisateur d'hier, la langue qui a servi à mettre en mots et ainsi à consolider le rapport « dominateur-dominé », un rapport malsain qui était à l'œuvre dans les trois pays du Maghreb, et dont les conséquences, déjà terribles en Tunisie et au Maroc, étaient particulièrement désastreuses en Algérie. Le français est donc la « langue du sang »⁽¹⁾.

La littérature maghrébine d'expression française a tout d'abord vu le jour par ses plumes masculines avant que les femmes n'investissent l'espace public, car dans le monde arabo-musulman, il existe une séparation claire entre les sphères publique et privée. Cette séparation répond à une séparation sexuée de l'espace. Le pouvoir et la création seraient des propriétés exclusivement masculines et se matérialisent dans l'espace public, alors que la fonction des femmes serait limitée aux tâches ménagères, à la procréation et à l'éducation des enfants, dans l'espace privé. C'est à partir de la seconde moitié du XXe siècle que cette situation a commencé à changer au Maghreb. Les femmes écrivains ont rompu pan à pan le voile qui a maintenu des générations de femmes, invisibles, silencieuses et soumises. Car écrire a toujours été un acte révolutionnaire et subversif. Écrire, veut dire s'exposer aux regards des autres, sortir de l'espace intramuros pour envahir un espace masculin. C'est un acte indécent et provocateur, parce que les auteures sont toujours des femmes avant d'être écrivaines. Un acte révolutionnaire qui a guidé quelques femmes vers une voie libératrice, brisant les chaînes d'une culture patriarcale imposée, un acte de courage et de rébellion même et un désir de s'affirmer comme membres actives de la société. Des femmes avides de libertés, qui voulaient exister et vivre bien au-delà des rôles qui leur étaient imposés. Des femmes qui voulaient s'affirmer en tant qu'intellectuels à travers l'écriture; et en essayant de concilier et de conjuguer parfois les rôles d'épouse, de mère et d'écrivaine. La littérature féminine algérienne d'expression française a été la plus précoce et reste la plus prolifique de tout le Maghreb.

⁽¹⁾ Geys, R. La littérature Maghrébine de langue française : Entre deux écritures, une écriture de l'entre-deux. (Consulté le 04/01/2016) <http://www.llcd.auf.org/IMG/pdf/GEYSS.pdf>

La présence de plus d'un siècle du colonisateur français a complètement modifié le paysage linguistique de l'époque :

La façon dont la langue et la culture françaises se sont propagées dans les trois pays du Maghreb amène à établir une différence assez profonde entre l'Algérie, colonie après 1830, dont la langue littéraire a été presque entièrement éradiquée du système scolaire tandis que subsistaient dans l'usage quotidien les parlers populaires, arabes et berbères - et la Tunisie et le Maroc, protectorats gardant leurs institutions propres, ou la langue arabe littéraire a pu beaucoup mieux se maintenir. (Arnaud, 1982 : 28)

Les pionnières dans ce domaine furent : Djamila Debêche, Fadhma Aït Mansour, la mère et Marguerite Taos, la fille. "*Histoire de ma vie*" bien qu'écrite en 1946 par Fadhma Aït Mansour, ne fut publiée qu'en 1968 après sa mort. En 1947, Marguerite Taos publie son premier roman "*Jacinthe noire*" et Djamila Debêche son livre "*Leïla, jeune fille d'Algérie*". La thématique abordée de cette écriture première ébauche tourne essentiellement autour de la quête de soi, et les récits sont principalement autobiographiques :

Pour la nouvelle vague, l'écriture féministe est d'abord et surtout une écriture féminine, jaillissant des entrailles d'un corps féminin en ébullition, méconnu et tu jusque-là. Elle est une conquête, par la femme, du droit à la communication écrite, non pas pour adresser un message déportée universelle, mais pour exprimer d'abord le quotidien féminin dans sa trivialité extrême. Le néo-féminisme, en tant que mouvement social, lutte également pour ce droit de la femme de se dire et de s'écrire, principalement pourrait-on dire. (Gontard, 2005 : 38)

Quelques années plus tard, c'est au tour de Corinne Chevallier et Assia Djabar pour ne citer qu'elles, de faire leur entrée sur la scène littéraire. Le thème récurrent de leurs écrits était celui de la guerre de libération nationale ainsi que de la condition de la femme. Avec l'avènement de l'indépendance en 1962, les femmes avaient un meilleur accès à l'éducation, il a sans doute été le facteur essentiel dans le développement de la littérature maghrébine d'expression française. Les pionnières ont ouvert la voie à d'autres auteures telles qu'Aïcha Lemsine qui a publié son premier roman "*La chrysalide*" en 1976, Yamina Mechakra et Leïla Sebbar. Les années quatre-vingt-dix, ont été le moment clé pour faire progresser l'écriture des femmes en Algérie, il y eut explosion de textes, de voix et de talents. Malika Mokeddem et Maïssa Bey sont les figures les plus notoires de cette époque. Enfin la jeune génération représentée par la franco-algérienne, Nina Bouraoui.

La littérature féminine d'expression française apparaît plus tardivement dans les deux autres pays du Maghreb. C'est en 1970 qu'elle voit le jour en Tunisie avec la publication d'un recueil de poésie de Malika Golcem Ben Rejeb intitulé "*Graines d'espérance*", suivi en 1973 par "*Signes*" de Sophie El Golli. Jalila Hafsia et Aïcha Chaïbi publient leurs premiers romans en 1975.

La voix littéraire féminine d'expression française s'affirmera davantage et progressivement à partir des années 80 avec des plumes telles que Frida Hacherni et Bahija Gaaloul, Souag Guellouz et Hélé Béji.

La décennie des années 90 a vu fleurir des romans écrits par des auteures de différents horizons et sensibilités, comme Azza Filali, Jelila Behi ou encore Fouzia Zouari. Au Maroc, ce n'est qu'en 1999 à la mort du roi Hassan II, que des voix longtemps étouffées, ont émergé pour se faire entendre. C'est la fin des " années de plomb " et du régime répressif du monarque. Les femmes écrivains s'engagent en tant que citoyennes et réclament des réformes tandis qu'elles mettent à nu une partie effacée de l'histoire de leur pays.

Elles dénoncent les travers d'une société moderne d'apparence mais qui reste très patriarcale sur bien des plans. Parmi ces auteures, nous citons Fatima Mernissi, Houria Boussejra, Noufissa Sbaï, Rajae Benchemsi, Siham Benchekroun, Nouzha El Fassi, Fatiha Boucetta et Bahaa Trabelsi.

Les femmes au Maghreb ont investi l'espace public qu'est l'écriture pour se construire et s'affirmer en tant qu'individu à part entière de la société maghrébine et pour se dire et se raconter. Elles ont choisi le français comme langue d'expression parce qu'il leur offre une liberté qu'elles ne trouvent pas dans leurs langues maternelles qu'est l'arabe ou le berbère. La langue française leur devient voile, derrière lequel elles se cachent pour dire la femme avec ses peurs et ses blessures, cette langue qui ose l'impudeur pour se dire et exprime ouvertement l'innombrable, le corps de la femme et sa sexualité.

Choisir une langue d'écriture autre que la langue maternelle revient à faire l'expérience d'un clivage qui a des conséquences majeures, puisque ce choix équivaut à bannir une partie de soi. Changer de langue, c'est aussi changer de peau, et les mots investis deviennent autant de stigmates d'un perpétuel départ (Russo & Harel, 2005 : 56)
(7)

b- L'ÉCRITURE AU FÉMININ

Parce que leur narration est portée par des narratrices, que leurs récits est un miroir de l'univers clos et mystérieux de la femme au Maghreb et parce que leurs auteurs, eux-mêmes, sont des femmes ; les romans formant notre corpus sont incontestablement marqués par l'empreinte féminine. Mais existe-t-il vraiment une écriture au féminin ?

La notion d'« écriture féminine » fait son apparition en 1975, lorsqu'Hélène Cixous publie en collaboration avec Catherine Clément, *La jeune née*, suivi, de son essai *Le rire de la méduse*, paru dans un numéro spécial de L'Arc, consacré à *Simone de Beauvoir et la lutte des femmes* et dans lequel elle déclare :

(...) La femme doit écrire elle-même : elle doit écrire à propos des femmes et les conduire à écrire. Elles ont été dépossédées de la littérature aussi violemment qu'elles l'ont été de leur corps (Cixous, 1975, in L'Arc n°61) ⁽²⁾

Cixous aspirait à ce que les femmes se disent enfin, à ce qu'elles conquièrent un espace où elles puissent exprimer leurs expériences corporelles et existentielles. Une écriture de femme marquée par le corps, la voix et l'oralité. Même s'il est laborieux voire ardu de traiter de manière théorique de l'écriture féminine, il est cependant vrai que les récits écrits par des femmes possèdent certaines similitudes inexistantes au travers des œuvres produites par des hommes.

Jean Déjeux dans son livre *la littérature féminine de langue française au Maghreb* déclare :

Qu'il y ait une « spécificité » de l'écriture féminine, ceci peut être débattu (...). Il existe, en tous cas, une condition féminine commune qui entraîne une parenté dans les revendications et les expressions. (Déjeux, 1994 :15)

La littérature féminine a été stigmatisée et pointée du doigt dans le passé. Estimée inférieure à celle des hommes, elle fut qualifiée de littérature du manque et de l'excès, comme l'explique Béatrice Slama dans son article *De la littérature féminine à l'écrire-femme*, publié en 1981. Manque de style, d'imagination, de structure, de composition, trop de sentiments, de puérilité et de narcissisme entre autres qualificatifs discréditants. Cependant, cette frontière qui séparait jadis la littérature écrite par les hommes et celle écrite par les femmes semble anachronique aujourd'hui.

⁽²⁾ Cixous, H. (1975). *Le rire de la méduse*. In L'Arc n° 61 : *Simone de Beauvoir et la lutte des femmes*. Paris.

Ce qui prouve que les critères d'évaluation de la littérature féminine ont un tant soit peu évolué comme le déclare Naudier :

L'appartenance sexuée devient un atout là où il était un handicap (...) La promotion d'une littérature identitaire fondée sur l'appartenance sexuée devient un terrain d'élection possible dont l'enjeu est triple : réhabiliter la place des femmes auteurs toujours discréditée au sein de cet espace ; élever au rang d'emblème ce qui auparavant était stigmatisé en termes de valeurs assignées aux femmes ; enfin, produire les armes théoriques suffisantes et légitimes pour s'affranchir des jugements masculins et proposer une définition de cette écriture féminine. (Naudier, 2001) ⁽³⁾

Il semblerait que cette tentative de marginaliser les femmes dans la littérature au nom de leur différence proclamée, soit un atout aujourd'hui transformant cette différence en spécificité caractéristique. Dans son œuvre « Parole de femme », Annie Leclerc affirme qu'il est essentiel d'inventer une parole de femme sur la scène littéraire :

Inventer une parole de femme(...) Toute femme qui veut tenir un discours qui lui soit propre ne peut se dérober à cette urgence extraordinaire : inventer la femme. C'est une folie, j'en conviens. Mais c'est la seule raison qui me reste. (Leclerc, 1974 : 7-8)

Cependant, il est souhaitable de ne pas pratiquer les excès pour ne pas avoir l'effet contraire et que l'écriture au féminin tombe dans la ghettoïsation et l'exclusion, car l'idéaliser ou la mépriser, reviendrait au même :

L'écriture féminine ne doit pas être un enfermement. (...). La spécificité radicale serait une erreur. (...). C'est ignorer la bisexualité qui est présente dans tout être, et plus encore dans l'écrivain. (...) Parce que des femmes écrivent, les hommes ne peuvent plus écrire comme ils le faisaient quand elles étaient réduites au silence. (...) Depuis que les femmes écrivent sans entrave, quelque chose a changé ; la conception de l'écrit et de la littérature n'est plus la même. (Didier, 1981 : 38)

Cette libération s'est acquise à coups d'effort et de travail puisque les femmes que ce soit en Europe et encore plus au Maghreb, ont été enfermées dans une sphère limitée, la société leur interdisant de s'exprimer et de dire « je ». Plus cette prohibition était oppressante et plus les femmes s'exprimaient à la première personne du singulier. Jusqu'à une époque récente, les genres littéraires les plus récurrents dans la littérature féminine étaient ceux du « je » : poésie, journal intime, roman et lettre.

Bien que l'écriture ne soit jamais un acte anodin et inconséquent, il semble qu'elle devrait avoir un sens plus profond, et devrait revêtir un caractère de revendication et de lutte au-delà du fait qu'écrire peut plaire aux femmes autant qu'aux hommes et qu'écrire est avant tout de la littérature et une nécessité de s'exprimer.

⁽³⁾ Naudier,D.(2001).L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique. Sociétés contemporaines, no 44, (4), 57-73. doi:10.3917/soco.044.0057.

Ecrire au Maghreb pour une femme c'est avant tout fuir une condition qui lui est imposée et pénétrer un canton masculin dont elle a été chassée et interdite de séjour durant plusieurs générations. A cet effet Béatrice Didier fait constater que :

Néanmoins l'écriture féminine semble presque toujours le lieu d'un conflit entre un désir d'écrire, souvent si violent chez la femme, et une société qui manifeste à ce désir, soit une hostilité systématique, soit cette forme atténuée, mais peut-être plus perfide encore, qu'est l'ironie ou la dépréciation (...) Le désir d'écrire, aussi fondamental peut-être que le désir d'enfanter et qui probablement répond à la même pulsion, ne pouvait être utilisé de la même façon par la société. Si l'enfantement apparaissait comme la condition même de la survie de tout groupe humain et par conséquent devait être organisé dans une structure sociale, le désir d'écrire, lui, semblait au contraire marginal, subversif, à tout le moins inutile. Il était dès lors commode de répartir les tâches créatrices : la femme enfantera (« dans la douleur »), tandis que l'homme écrira- du moins, certains hommes. (Didier, 1981 : 11)

Merete Stistrup Jensen fait remarquer que même si le courant de l'écriture féminine a contribué à une importante prise de conscience au sein des sociétés, le concept semble devenu obsolète et peu probable comme vision globale :

Depuis une vingtaine d'années l'afflux d'études ponctuelles, d'analyses concrètes sur telle ou telle œuvre, période, genre littéraire, etc., mais aussi les gros ouvrages sur l'histoire littéraire des femmes parus depuis une dizaine d'années dans plusieurs pays occidentaux — tout cela montre à l'évidence une grande diversité esthétique et thématique qui va à l'encontre de l'idée même d'une écriture féminine. (Jensen, 2007)

Comme Anne Simon l'a rappelé :

L'écriture dite féminine est un phénomène culturel et social diversifié selon les époques et les espaces, pas une donnée biologique – le mythe d'une écriture "humorale" des femmes a fait long feu, et a eu ses raisons d'être historiques dans les années soixante-dix. (Grossi, 2008 : 2)

Quel que soit le nom attribué à cette écriture, il est évident que l'on se trouve finalement confronté à une sorte de paradoxe, entre le refus d'une identité littéraire féminine en même temps qu'une affirmation du féminin. Une contradiction entre l'idée de s'affirmer à travers des caractéristiques propres au féminin ce qui revient au même qu'une affirmation identitaire et le refus de cette même affirmation lorsque celle-ci se trouve prisonnière de ses propres différences. Lorsque l'écriture au féminin ou l'écriture féminine individualise au lieu d'universaliser. Même si la notion semble être désuète et quelque peu révolue aujourd'hui, même si une écriture typiquement féminine est invraisemblable, il reste cependant patent qu'il existe du moins une parenté indéniable dans les récits des romancières maghrébines d'expression française.

Des romans avec des expériences communes, une souffrance commune et des revendications semblables. Les romancières semblent subir comme toutes les femmes de la société maghrébine, le poids du conformisme et du conservatisme. Elles s'évadent ensuite et se vengent de la société dans leurs livres. Il n'y a probablement pas de style différent entre hommes et femmes, mais il est évident que les thèmes ne sont pas les mêmes et que certains soient communs aux femmes. Ainsi le souligne Marta Segarra :

(...) Ces écrivaines, tout en ayant des styles, des goûts, des talents et des buts distincts, partagent des préoccupations et des thèmes communs- en rapport entre le conflit entre tradition et modernité, la division sexuée entre l'espace public et l'espace privé, les rapports hommes-femmes, la question de la mémoire et de l'oubli entre autres- et qu'en définitive, elles épousent l'idée que l'écriture sert, plus qu'à une revendication politique de l'égalité des sexes, à la construction d'une identité féminine et donc à l'affirmation d'un sujet-femme. (Segarra, 2010 : 21).

L'écriture au féminin est tournée vers une autre forme d'engagement social, fondée sur l'expérience individuelle. La nommer et la reconnaître ne veut surtout pas dire la ghettoïser, et c'est sur cette parenté particularité décrite en filigrane, ces similitudes mais aussi sur ces différences, que nous avons choisi de traiter de ce sujet.

c- QU'EST-CE QUE L'IDENTITÉ

Alors que l'identité était autrefois reçue à la naissance d'une manière simple et naturelle, il semblerait que de nos jours, cette attribution ne soit plus une tâche aussi aisée. La vie de chaque individu graviterait autour de la nécessité de se construire une identité, dans une société en mal de repères. Le concept d'identité n'est d'ailleurs apparu qu'assez récemment comme thème crucial dans les sciences sociales et la littérature, ce fut l'émergence libératrice du sujet. Mais qu'est-ce que l'identité ?

L'identité ne se compartimente pas, elle ne se répartit pas ni par moitiés, ni par tiers, ni par plages cloisonnées. Je n'ai pas plusieurs identités, j'en ai une seule, faite de tous les éléments qui l'ont façonné, selon un dosage particulier qui n'est jamais le même d'une personne à l'autre. (Maalouf, 1998 : 10).

C'est ainsi qu'Amin Maalouf la définit dans son œuvre *Les identités meurtrières*. L'identité est en effet bien difficile à définir. Elle est ambivalente, aléatoire et polysémique. C'est une donnée à la fois individuelle et plurielle, une prise de conscience de soi-même qui se révèle à travers l'autre. C'est une création de l'imaginaire individuel et un sentiment d'appartenance à une collectivité. Elle se situe à la frontière entre le particulier et l'universel entre l'individuel et le communautaire. Et comme le disait Sigmund Freud et la tradition freudienne, les identités se construisent dans le conflit : entre l'identité pour soi et l'identité pour autrui, le moi se forme dans le rapport aux autres, car il ne peut exister d'identité sans altérité.

Le paradoxe de l'identité réside aussi au sens où celle-ci implique l'affirmation d'une différence par rapport à l'autre en même temps qu'elle signifie son appartenance à un clan ou à un groupe social. Elle intègre également différentes notions dont celle de la pluralité, de l'expérience personnelle et de l'évolution. Toutefois, qu'elle soit prise dans le sens de similitude, d'unité ou de permanence, elle est toujours assimilée au concept de temps. Ainsi selon Paul Ricoeur l'identité personnelle, «ne peut précisément s'articuler que dans la dimension temporelle de l'existence humaine » (Ricoeur, 1990 : 138)

L'identité est donc ce qui demeure essentiel le long d'une existence. Dans son fameux livre *Soi-même comme un autre*, Ricoeur établit une différenciation fondamentale entre deux considérations du sujet qu'il appelle mêmété et ipséité.

La mêmété signifie une continuité dans le temps pour laquelle un individu reste toujours le même. Pour cette raison, la forme immuable dans le temps est le caractère :

J'entends ici par caractère l'ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même. Par les traits descriptifs que l'on va dire, il cumule l'identité numérique et qualitative, la continuité ininterrompue et la permanence dans le temps. C'est par là qu'il désigne de façon emblématique la mêmété de la personne. (Ricoeur, 1990 : 144).

À l'opposé, la deuxième composante de l'identité est l'ipséité qui représente cette couche de l'identité qui renvoie à la temporalité. Si le modèle de la mêmété est le caractère, l'image de l'ipséité est donnée par la parole tenue. Ricoeur souligne que l'identité narrative permet d'assurer la cohésion de l'identité personnelle. Autrement dit, c'est en mettant sa vie en récit que l'individu réussit à la préserver de l'insignifiance. La narration se constitue comme une opération transformatrice, dont le point de départ, une vie à raconter, devient l'objet d'un processus, que Ricoeur qualifie de configuration.

Elle passerait ainsi par le «je» qui garantirait la permanence de l'identité et le maintien de soi à travers le temps. L'identité serait ainsi assurée par le fait de pouvoir se « dire soi-même », se raconter et se reconnaître dans une histoire que l'on compose et que l'on invente. Dans ce sens, Ricoeur fait de la «théorie narrative» une théorie de la «constitution du soi», pour qui agir ou faire prévalent à être.

Notre recherche se base principalement sur l'étude de l'identité féminine. Cette dernière ne se réduit pas à l'anatomie sexuelle, car il s'agit avant tout de la penser en termes de construction psychique.

A cet effet Amin Maalouf insiste sur le fait que :

L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence (...). Les éléments de notre identité qui sont déjà en nous à la naissance, ne sont pas très nombreux- quelques caractéristiques physiques, le sexe, la couleur... Et même là d'ailleurs, tout n'est pas inné. Bien que ce ne soit évidemment pas l'environnement social qui détermine le sexe, c'est lui néanmoins qui détermine le sens de cette appartenance ; naître fille à Kaboul ou à Oslo n'a pas la même signification, on ne vit pas de la même manière sa féminité, ni aucun autre élément de son identité. (Maalouf, 1998 : 33).

d- L'IDENTITÉ DE LA FEMME AU MAGHREB

Les clichés sur les femmes orientales, imprégnés dans l'imaginaire collectif ont subsisté en Europe depuis plusieurs siècles. La simple énonciation de femme orientale, convoque à l'imaginaire collectif une multitude d'images et pourtant toujours les mêmes. La femme orientale allongée sur des matelas et coussins dans une sorte de léthargie, confinée dans l'espace clos des harems, parée de précieux bijoux, portant de vaporeuses soies brodées et dansant sensuellement dans les cours royales ou posant dans des postures implicitement érotique avec d'autres femmes dans les bains turcs. Envoûtés par le mythe de Chahrazad et ses 1001 nuits, l'Occident se limitait à cette image peu flatteuse qui dépeignait la femme comme un objet sexuel au service des fantasmes de l'homme.

Rappelons que le texte original des mille et une nuits, écrit en persan reprend des traditions folkloriques orales d'Inde, de Perse, d'Irak, de Syrie et d'Égypte, racontées en langue vulgaire, sans aucune valeur littéraire et destinées à un public illettré, comme en jugeaient au Xe siècle, les historiens arabes Al-Mas'udi dans Muruj al-Dahab et Ibn al-Nadim.

A partir du XVIIIe siècle, c'est une nouvelle image de la femme qui inonde l'imaginaire de l'occidental et qui persiste jusqu'à nos jours. C'est celle d'une femme ignorante et étouffée par le poids des mœurs et coutumes traditionnelles, c'est une femme réduite à la servitude sous son voile par une culture islamique d'un autre âge. C'est une mineure éternelle, qui reste sous la tutelle du père, du frère ou du mari. Ils exercent sur elle leur plein pouvoir et s'octroient le droit de l'empêcher d'acquérir une éducation, gagner sa vie ou choisir son conjoint.

Son unique rôle se résume à celui d'épouse et de mère. Cette représentation n'est pas qu'une image dans l'imaginaire occidental, c'est la réalité que vivent les femmes, ou du moins une grande partie d'entre elles dans le monde Arabe.

Kateb Yacine s'exprimait ainsi sur la place que la société arabe attribue à la femme :

Éternelle sacrifiée, la femme dès sa naissance est accueillie sans joie. Quand les filles se succèdent (...), cette naissance devient une malédiction. Jusqu'à son mariage, c'est une bombe à retardement qui met en danger l'honneur patriarcal. Elle sera donc recluse et vivra une vie secrète dans le monde souterrain des femmes. On n'entend pas la voix des femmes, C'est à peine un murmure. Le plus souvent c'est le silence. Un silence orageux. Car ce silence engendre le don de la parole. (Le Monde, 1984).

Après les indépendances (1956 pour le Maroc et la Tunisie, 1962 pour l'Algérie), les dirigeants des trois pays du Maghreb affichaient leur détermination à faire de la femme un allié essentiel pour le développement des sociétés. Mais hormis la Tunisie qui réforma en profondeur le statut de la femme, les deux autres pays reproduisirent le modèle traditionnel de la famille musulmane. La femme se retrouve confinée dans un rôle rétrograde à savoir celui de gardienne de la tradition et de la maison, que l'on essaiera de justifier par des particularités culturelles mais surtout par une lecture masculine et orthodoxe du Coran.

En Algérie plus qu'ailleurs, la place de la femme a été fortement liée aux évolutions politiques et sociales du pays. Le discours officiel entretenu sur les femmes est à l'opposé de la réalité de leur condition. Vantées comme héroïnes de la guerre d'indépendance et de la lutte contre le terrorisme, elles continuent à être maintenues dans un statut de mineur et sous tutelle du père ou du frère puis de l'époux par un code de la famille voté en 1984 et réformé partiellement en 2005.

Parmi les nouvelles dispositions, l'uniformisation à 19 ans de l'âge légal pour le mariage pour les deux sexes, la limitation de la polygamie à des cas spécifiques tels le handicap de l'épouse ou sa stérilité, le droit de transmission de la nationalité algérienne aux enfants nés de mariages avec des étrangers et la suppression de l'autorisation de sortie du territoire signée par l'époux pour les femmes mariées. Le combat des femmes en Algérie pour accéder à une place qui leur revient de droit, reste une lutte de longue haleine pour toutes les femmes et les défenseurs de leurs droits.

La Tunisie, quant à elle a effectué de grandes avancées concernant les droits accordés aux femmes après l'indépendance du pays. Le président Habib Bourguiba (1903-2000), décide de faire de la question féminine le principal enjeu d'une politique sociale renouvelée. L'abrogation de la polygamie, de la répudiation et du tuteur matrimonial entre autres furent les changements les plus révolutionnaires pour l'époque. Il souhaitait soumettre le droit de la famille à une cure de modernité. Mais malgré cette tentative, honorable au demeurant, la société civile restait récalcitrante à ces transformations draconiennes et les mentalités résistaient à changer.

Au Maroc, après les attentats de mai 2003, les islamistes, largement discrédités, n'étaient plus en mesure de contester la réforme qui fut annoncée la même année par Mohamed VI. La nouvelle version de la Mudawana (Code de la famille et du statut personnel) comptait onze points, chacun appuyé par un verset du Coran.

Dans le nouveau Code, la règle d'obéissance de la femme à son mari est abandonnée ; la femme n'a plus besoin de tutelle pour se marier ; la polygamie reste possible, mais restreinte ; la répudiation est limitée par l'autorisation obligatoire du juge ; la femme peut demander le divorce et les enfants nés hors mariage sont protégés. Aujourd'hui, la condition de la femme continue d'être ballotée entre la modernité et un retour à la tradition. Ainsi, c'est l'absence d'état de droit qui agirait comme frein à l'émancipation de la femme.

Malgré ces changements qui peuvent sembler insignifiants, il faut préciser que les femmes jouent incontestablement un rôle de plus en plus important au Maghreb, malgré les conflits sociaux, politiques et idéologiques dans lesquels se débattent ces pays. Le Maghreb est certes un espace unifié de par sa position géographique, son histoire commune, ses mœurs, ses coutumes sociales, sa langue, sa religion et ses aspects culturels.

Il reste cependant certain que chacun des trois pays possède ses particularités et ses caractéristiques qui le rendent unique. Nous allons le démontrer par le biais de notre travail et au travers les récits des romancières de notre corpus mais aussi par une confrontation entre l'image romanesque et la réalité sociale que vivent les femmes au Maghreb. Dans la littérature maghrébine, le personnage féminin se caractérisait par sa relative absence dans un discours littéraire foncièrement masculin.

Ce n'est qu'à partir des années 80 et plus encore durant la décade suivante, notamment en Algérie, que la femme est représentée à travers les récits d'écrivains hommes et femmes, même si les personnages féminins sont différemment traités en fonction du sexe de l'auteur. Elle est le lieu par excellence de la vie et du désir mais aussi le lieu du réinvestissement de la pensée commune séculaire. Dans les textes écrits par les femmes, l'héroïne est souvent une femme, c'est en partie une projection de l'auteure dans son texte. Béatrice Didier parle de la représentation de la femme par la femme de la sorte :

(...) On retrouve dans ses romans l'expression d'une sorte de fascination pour l'autre femme. L'héroïne a souvent une sœur, une confidente, une amie proche ou lointaine qui lui sert de miroir, certes, mais dont elle est prête aussi à devenir le miroir. Tantôt l'autre femme sera très proche de l'héroïne, permettant alors l'expression d'un narcissisme fondamental, tantôt, au contraire, très différente, elle permettra, par sa différence même, d'exercer un étrange tropisme, de révéler à l'héroïne ce qu'elle n'est pas, ce qu'elle pourrait être, ce qu'elle aimerait être. La présence de ces deux figures opposées permet alors à la romancière d'exprimer les aspects contradictoires d'une personnalité qui ne peut parvenir à l'unité. (Didier, 1981 : 27)

PREMIÈRE PARTIE

Premier chapitre: Assia Djébar. La Grande Dame du Maghreb (1936-2015)

1. Qui est Assia Djébar ?

Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen pour tout débloquent: parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons! La femme-regard et la femme-voix. (Djébar, 1980 : 128)

Parmi les premières femmes en Algérie, au Maghreb et dans l'ensemble du monde arabe à avoir rompu le voile du silence, se dresse Assia Djébar. De son vrai nom Fatima-Zohra Imalayène, cette fille d'instituteur née le 30 juin 1936 à Cherchell à 150 km à l'ouest d'Alger, grandit dans une famille de petite bourgeoisie traditionnelle algérienne. En 1955, elle est la première femme musulmane et la première Algérienne à être admise à l'École Normale Supérieure de Sèvres (France). Deux années plus tard, alors qu'elle n'est âgée que 19 ans, elle publie son premier roman, "*La soif*", qualifié de "saganien" en référence à Françoise Sagan.

Son nom de plume, Assia, signifie "la consolation", et Djébar, "l'intransigeance". Elle défend dans son œuvre pendant plus d'un demi-siècle le droit des femmes algériennes particulièrement et de toutes les femmes du monde arabe. Auteure de nombreux romans, nouvelles, poésies et essais, elle a aussi écrit pour le théâtre et réalisé trois films.

"*La Nouba des femmes du mont Chenoua*", prix de la critique internationale à Venise en 1979, consacré à la tribu de sa mère, *la Zerda ou les chants de l'oubli* en 1982 et *Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête* –Drame musical en 5 actes, réalisé en 2002.

Assia Djébar est considérée comme l'une des auteurs les plus célèbres et les plus influentes du Maghreb et du monde arabe, ses œuvres sont traduites dans plus de vingt langues. Elle est avant-gardiste, impertinente et révolutionnaire. De 1983 à 1989, elle est choisie par Pierre Bérégovoy, ministre des Affaires sociales de l'époque, comme représentante de l'émigration algérienne pour siéger au Conseil d'administration du Fonds d'action sociale.

Elle a été également membre fondateur du Parlement international des écrivains depuis 1993 jusqu'à sa mort et a activement contribué pour permettre à des écrivains algériens et d'autres issus de pays du Tiers-Monde de bénéficier de bourses en Europe. En 1999, elle est élue à l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique et fut directrice du Centre d'études françaises et francophones de Louisiane. En 2005, elle est désignée à l'Académie française, fauteuil numéro 5 et fut de ce fait la cinquième femme à y être admise. Djébar écrit sur son pays l'Algérie et sur son peuple. Elle a été durant toute sa carrière d'écrivaine, la voix des femmes, car la majorité de ses personnages sont des femmes.

Elle a plongé dans l'intimité de la société algérienne, et a mis à nu la pensée féminine arabe, sa complexité et sa sensibilité, à travers sa mémoire personnelle et Historique.

« Diseuse », « scripteuse », « passeuse », tels sont les mots d'Assia Djébar qui se sera toujours désignée narratrice porteuse de langues, de récits et d'Histoire, porte-voix des femmes sans alphabet, porte-plume d'un héritage fabulé de mères en filles – rythmes, rites, trances – de toute une culture de la mémoire du corps et du cœur, des passages de la pensée par le cœur. (Asholt, 2010 : 9).

Citée plusieurs fois pour le prix Nobel de littérature, elle a récolté de nombreuses autres distinctions internationales dont le Prix de la Critique internationale à la Biennale de Venise, pour *La Noubia des Femmes du Mont Chenoua* en 1979, le Prix Libération de Francfort en 1989 ; le Prix Maurice Maeterlinck en 1995, à Bruxelles ; l'International Literary Neustadt Prize en 1996 aux États-Unis, le Prix international Marguerite Yourcenar en 1997, le Prix international de Palmi (Italie) un an plus tard.

En 2000, elle décrocha le Prix de la paix des libraires allemands (Francfort), le Prix international Pablo Neruda (Italie) et le Doctorat honoris causa de l'université d'Osnabrück la même année en 2005 et en 2006 le Prix international Grinzane Cavour pour la lecture (Turin, Italie).

Assia Djébar nous quitte le 6 février 2015 à l'âge de 79 ans. Son empreinte restera gravée dans l'histoire de la littérature maghrébine d'expression française et son exemple un modèle à suivre pour des générations d'écrivains. Elle nous laisse en héritage une production littéraire extrêmement riche et colossale, que nous citons dans la bibliographie.

2. Présentation de *L'amour, la fantasia*

(...) quatuor romanesque qui se veut quête d'identité et qui s'avoue semi autobiographique. (Djébar, 1999 : 44)

C'est ainsi que le définit la propre Djébar dans son livre *Ces voix qui m'assiègent*. Ce roman inaugure en effet un cycle désigné comme "*Le Quatuor d'Alger*" d'Assia Djébar, un Quatuor qu'elle n'a cependant jamais pu achever, puisqu'il se compose que de trois œuvres, à savoir *L'amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987) et *vaste est la prison* (1995).

L'identité de cette œuvre est bien particulière car elle oscille entre le roman historique qui mêle habilement l'histoire individuelle à l'histoire collective et le roman autobiographique. Cette ambiguïté que l'on retrouve doré et déjà dans le titre, *L'Amour, la fantasia*, et qui fait référence à deux concepts presque antagoniques. L'amour, mis en majuscule, se rapporte à la vie de la narratrice qui se confond avec celle de l'auteure. Puis, la deuxième partie de ce titre, la fantasia.

En effet, la fantasia est un spectacle équestre traditionnel du Maghreb, d'origine berbère, qui mime les traditions et les prouesses guerrières d'antan.

Elle est pratiquée en Tunisie, au Maroc et essentiellement dans l'ouest Algérien. La fantasia est appelée « jeu de poudre » et prend la forme d'une offensive militaire durant laquelle des cavaliers, munis de fusils à poudre noire et montant à chevaux simulent une charge de cavalerie dont l'apothéose est le tir coordonné de leurs armes à feu. Le titre *L'amour, la fantasia*, suggère une dualité culturelle entre l'amour qui renvoie à la passion, à la vie et au désir alors que la fantasia renvoie à la ferveur guerrière, à la représentation jouissive de la force et de la violence. En outre, le titre ne possède aucune jonction entre les deux parties le composant. Seule une virgule les sépare et les unit à la fois.

A part l'originalité de son titre, le récit d'Assia Djébar, présente plus d'une particularité. Tout d'abord, il ne répond nullement aux critères canoniques du roman du XX siècle, c'est-à-dire qu'il ne ressemble à aucun autre roman dans sa composition et sa structure. Il est divisé en trois grandes parties dans lesquelles s'entrelacent des textes autobiographiques et historiques. L'auteure parle de son enfance, de l'apprentissage de la langue française, de l'amour, du mariage et de son échec à travers une mosaïque de récits historiques.

Un réseau riche composé de titres, d'épigraphes et de passages en italiques, dans lequel elle insère les trois grandes parties du texte. Par ailleurs, la romancière offre dans son récit une tribune d'expression à des voix féminines. Ces voix dévoilent un « je » individuel étouffé au nom des traditions et de la supériorité supposée des hommes. L'identité du 'je' autobiographique se situe dans l'espace où s'entrecroisent différentes langues et modes d'expressions. Le récit est construit sur un style presque musical avec des chapitres de différentes longueurs, des dissemblances au niveau narratif ainsi que de la graphie.

Avec une structure narrative morcelée et fragmentée *formant chiasme entre elles* (Calle-Gruber, 2001 : 45). Le texte d'Assia Djébar inscrit la destinée personnelle dans sa relation sociale et historique. La quête identitaire se voit intrinsèquement véhiculée aux contextes historique et socioculturel. Le roman est découpé en trois parties. La première partie, intitulée *la prise de la ville ou l'amour s'écrit*, est composée de neuf chapitres alternant l'histoire personnelle de la narratrice et l'Histoire de son pays qu'est l'Algérie.

Les chapitres se rapportant à L'Histoire de l'Algérie sont numérotés et relatent des événements historiques liés au début de la conquête de l'Algérie, en 1830. Par contre, les chapitres à caractère autobiographique sont dotés de titres et font allusion aux années 1950.

La narratrice relate trois épisodes historiques concrets, citant à chaque fois ses sources, le plus souvent des écrits militaires authentiques. Elle commence en premier lieu par l'arrivée de la flotte française à Alger ville, le 13 juin 1830, rapportée par Amable de Metter, ensuite le premier affrontement entre l'agresseur et l'assailli, à Staouéli, relaté entre autres par Barchou, et l'explosion de Fort L'Empereur qui entraîne la reddition, le 4 juillet, et rapportée par les deux précédents ainsi que par J.T. Merle, directeur de théâtre.

Cette première partie s'achève par un texte poétique intitulé *Biffure*. La biffe désigne une infanterie, un ensemble des troupes à pied dans les armées et biffure signifie aussi un texte rayé, barré ou effacé, et c'est du moins ce sentiment d'usure et d'érosion qui émane de ce passage du poème « La prise de l'Imprenable... Images érodées, délitées de la roche du Temps ». (LLF, 27) ⁽⁴⁾

Dans ce texte poétique, la narratrice réapparaît avec l'utilisation de la première personne du singulier. Nous notons une souffrance latente, une déformation physique, celle du corps pour pouvoir atteindre les fragments d'un passé enfouis sous la poussière. Ce passage interroge le choix de la langue française.

La narratrice qui se confond avec l'auteure, est face à deux langues et deux écritures différentes dans leur matérialité et face à une souffrance, celle qu'une culture a fait subir à une autre. Les points de suspension présents dans ce passage ainsi que dans le titre expriment un flottement, une errance des pensées de la narratrice, ils signifient des silences et des non-dits.

Et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescent en lettres arabes, de droite à gauche redévidées ; elles se délavent ensuite en dessins d'un Hoggar préhistorique.... Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocailles ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente Quel magma de sons pourrit là, quelle odeur de putréfaction s'en échappe? Je tâtonne, mon odorat troublé, mes oreilles ouvertes en huîtres, dans la crue de la douleur ancienne. Seule, dépouillée, sans voile, je fais face aux images du noir... (LLF, 27-28).

La deuxième partie, nommée les cris de la fantasia, est organisée sur sept chapitres à travers desquels la narration Historique et l'histoire individuelle se côtoient. Contrairement à la première partie, ce sont les chapitres historiques qui portent un titre et les autres des numéros.

⁽⁴⁾ L'amour, la fantasia (LLF). Livre en format PDF

Dans cette partie, la narratrice parle de trois événements distincts: La razzia de deux tribus, celles des Ouled Ali et des Gharabas, par le capitaine Bosquet. Ce fait fut restitué par lui-même et un autre militaire, Montagnac, en octobre 1840. L'enfumade d'une tribu rebelle, celle des Ouled Riah, le 18 juin 1845, racontée par Pélissier et enfin l'enlèvement en 1845 de la mariée de Mazouna, le jour de ses noces, par le Chérif Bou Maza.

Le dernier chapitre de cette deuxième partie est consacré aux préparatifs et au mariage en exil de la narratrice. Un mariage célébré dans la clandestinité, loin des rituels de son village, sans musique, sans la foule féminine autour d'elle, et habité par la douloureuse absence du père et par le souvenir du frère.

Jours de préparatifs quelque peu irréels. Il semblait que la fête approchait du cœur d'un insidieux désastre et l'on se demandait si les invités et les mariés eux-mêmes ne seraient pas empêchés au dernier moment... (LLF, 63).

Il est intéressant de relever que l'auteure raconte tous les préparatifs de son mariage à la troisième personne du singulier ; ce n'est qu'au moment où elle évoque l'absence du père qu'elle abandonne ce récit impersonnel pour renouer avec la narration à la première personne :

(...) mon père n'aurait emprunté aucun burnous de pure laine, tissé par les femmes de la tribu, pour m'enlacer et me faire franchir le seuil. Il n'aurait pas sacrifié au protocole : il se voulait « moderniste », dédaignait les modes récentes comme l'étau des coutumes citadines. Les vieilles auraient eu beau insister, prétendre qu'il devait se soucier de la protection divine, il aurait... Mais quoi, pourquoi chercher, aurait-il seulement fait face au fiancé qui, toutes ces années de promesses secrètes, puis officielles, s'imaginait lui avoir volé son aînée ? (LLF, 66)

Ce chapitre est suivi par le texte intitulé *Sistre* qui se veut un prolongement sémantique de ce dernier. Le mot sistre renvoie à un instrument de musique de la famille des percussions, considéré dans l'Égypte ancienne comme un instrument sacré. Dans ce passage, Assia Djebar tente de recréer la musicalité et de reproduire les sonorités de sa langue perdue à savoir l'arabe. La langue de l'amour, du désir et de la poésie.

L'abondance et la répétition de sons identiques tout au long du texte vise à produire une rime qui offre un effet harmonique et poétique. Ce passage par la poésie est significatif, puisque l'auteure cherche à renouer avec le rythme et la sensualité de la musique andalouse, intimement associée à son enfance et à sa mère ; car c'est à travers sa mère qu'elle possède cette appartenance à un univers féminin. À ce propos, elle déclare :

J'ai essayé de retravailler la langue française comme une sorte de double de tout ce que j'ai pu dire dans ma langue du désir. (Gauvin, 1997 : 25)

Sistre, décrit la nuit de noces de la narratrice. Djebar y aborde la question du désir et de la passion : désir corporel, mais aussi désir pour sa langue maternelle, l'arabe. Le poème est construit sur la cadence de l'acte sexuel lui-même. C'est un rythme haletant comme une respiration qui monte crescendo au fur et à mesure que le plaisir charnel se consume, puis ralentit et substitue les premiers râles et sifflements à des sons plus feutrés, puis finit par retomber en un souffle final.

Long silence, nuits chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de sons précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soulerie ancienne (...) Silence rempart autour de la fortification du plaisir, et de sa digraphie. Création chaque nuit. Or broché du silence. (LLF, 69)

La troisième et dernière partie de l'œuvre intitulée « *les voix ensevelies* », est la plus longue, la plus complexe et représente en terme de volume, plus de la moitié du contenu du roman. Elle est constituée de cinq mouvements qui se font l'écho des voix de femmes anonymes ayant été une aide précieuse aux maquisards, dans leur lutte contre le colonisateur. Voix en mouvements, voix qui déchirent le silence pour raconter l'Histoire et dire leurs histoires. Ces chapitres s'intitulent à juste titre « *Voix* ». Dans le dernier chapitre du roman « *Air de Nay* », la narratrice évoque un incident raconté par le peintre Eugène Fromentin qui ramasse une main coupée, celle d'une algérienne anonyme « Eugène Fromentin me tend une main inattendue, celle d'une inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner.

(...) Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam » (LLF, 139).

Le *qalam*, la plume en arabe et aussi le nom de la *Sourate 68 dans le Coran*. Le cinquième mouvement est consacré à la narratrice adulte qui parle et débat longuement de ses problèmes linguistiques et de ses rapports d'amour et de haine envers la langue de Molière. Cette partie est également plus riche et plus complexe dans sa structure. Sur le plan temporel, elle reprend la guerre de la libération nationale de 1954 à 1962 avec des retours vers le 19^{ème} siècle. Dans le troisième mouvement où la narratrice remémore la déportation de plusieurs membres de sa tribu, en France, en 1843 ainsi qu'au final où elle invoque Pauline Rolland, révolutionnaire, déportée en Algérie par mesure disciplinaire et emprisonnée. Libérée qu'en 1852, elle rentre en France pour mourir d'épuisement. Le peintre et écrivain E. Fromentin, est aussi cité. Venu, en 1852, découvrir l'Algérie, à la recherche d'inspiration. Ce désordre chronologique se retrouve sur l'ensemble autobiographique de la troisième partie. La narratrice fait un retour vers l'enfance, après avoir parlé de l'adolescence et de ses noces dans la partie précédente. *L'amour, la fantasia* est indéniablement une œuvre unique en son genre dans le panorama de la littérature maghrébine. Par sa structure singulière, la force de ses personnages connus ou anonymes mais surtout par la multitude de voix qui portent le récit à bout de bras depuis le début jusqu'à la fin.

2.1 L'écriture autobiographique dans *L'amour, la fantasia*

Nous prenons comme définition de l'écriture autobiographique celle de Philippe Lejeune, premier spécialiste français du genre qui la définit comme un :

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. (Lejeune, 1975 : 14).

Il ajoute que :

Pour qu'il y ait autobiographie, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. (Lejeune, 1975 : 15)

Or, cette définition est désormais obsolète, car les écrits autobiographiques se construisent actuellement à mi-chemin entre la réalité et la fiction. L'auteur peut recourir à une forme déguisée de l'autobiographie en prêtant les événements de sa vie à un personnage, ce qui trouble le concept de l'identité et met en péril le *pacte autobiographique* (Lejeune, 1975 :15) et jette un flou sur la distance entre l'auteur et le narrateur.

De son côté, Jean-François Chiantaretto explique dans son livre *De l'acte autobiographique* que :

A en rester trop à la lettre d'une définition de l'autobiographie du type *biographie de soi par soi*, on est amené à penser l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal, qui qualifie les textes autobiographiques, comme seconde et en somme détachable de la question de la narrativité. Au contraire, elle est première et détermine les stratégies d'écriture et de lecture différenciant *pôles* autobiographiques et biographiques (Chiantaretto, 1995 : 23)

Et d'ajouter :

La spécificité des autobiographies se situe indissociablement aux plans référentiels – identité du narrateur et du personnage principal- et narratif. La narration y est ordonnée par une théâtralisation de l'écart entre les *je* du personnage principal et du narrateur ; théâtralisation valant pour la structuration manifeste d'un fantasme, qui consiste en l'occupation du point de vue d'un autre sur soi, soit un point de vue biographique. Autrement dit, *l'autobiographie ne se définit comme une biographie de soi qu'au titre d'une visée fantasmique*. (Chiantaretto, 1995 : 29-30)

L'écriture de soi se transforme en écriture-blessure et la narratrice cède la place au silence. Djébar adopte différentes techniques de déguisement à travers desquelles elle maquille son identité. Elle se voile derrière l'identité de la narratrice, dont le nom n'est jamais dévoilé et en fait un personnage autofictif, puisque l'auteure est à la fois personnage et narratrice d'une histoire où sa vie et son imaginaire s'entremêlent. « L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction » (LLF, 135)

Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre (...), et c'est dans le silence des mots d'amour, jamais proférés, de la langue maternelle non écrite, transportée comme un bavardage d'une mime inconnue et hagarde (...). Le murmure des compagnes cloîtrées redevient mon feuillage. Comment trouver la force de m'arracher le voile, sinon parce qu'il me faut en couvrir la plaie inguérissable, suant les mots tout à côté ? (LLF, 136)

Notons que l'autofiction est un néologisme apparu en 1977, sous la plume du romancier et critique français Serge Doubrovsky, pour ainsi qualifier son roman *Fils*. Il définit l'autofiction comme suit :

Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté. (*Fils*, quatrième de couverture).

L'autofiction comme événements réels marqués par le sceau de la fiction nous renvoie à la conception du roman autobiographique qui se construit aussi sur la base d'interférence entre réel et imaginaire. Qu'est-ce qui distingue alors l'autofiction du roman autobiographique ? La différence n'est que nuance. Dans le roman autobiographique l'auteur dont le nom est différent de celui du personnage narrateur, fait appel à des faits réels et vécus pour construire sa fiction, tandis que dans l'autofiction, l'auteur se met lui-même en scène en s'inventant un nouveau destin qui dérive d'un moment à un autre sur son vécu.

Doubrovsky explique ainsi l'autofiction :

L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant au sens plein du terme, l'expérience du vécu, non seulement de la thématique, mais dans la production du texte. (Doubrovsky, 1988 : 70)

Il est clair, suite à ces quelques définitions, que le roman de Djébar est plutôt autobiographique est à plus d'un titre. Le récit est une autobiographie à plusieurs voix également. La voix de la narratrice est conjuguée à toutes ces femmes, anonymes, du passé, qui n'ont jamais eu droit au chapitre. Elle leur prête sa voix, elle leur accorde une tribune d'expression.

L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction (...) Croyant « me parcourir », je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules ! (LLF, 135).

Dans la culture arabo-/berbéro-musulmane traditionnelle, la subjectivité et l'intimité, ne doivent être évoquées ouvertement. De tels sujets ne peuvent être abordés que sous le voile discret de métaphores allusives.

Pour pouvoir donc se raconter sans honte et dire « je », condition sine qua non de l'écriture, Djébar fait résonner dans son texte, les voix de ses aïeules, elle crée subtilement un « nous » où son « je » est solidaire du « je » des autres femmes. Elle-même définit l'écriture autobiographique lors d'un entretien ainsi :

L'écriture autobiographique est forcément une écriture rétrospective où votre « je » n'est pas toujours le « je », ou c'est un « je-nous » ou c'est un « je » démultiplié. (Gauvin, 1997 : 33)

A travers tout son récit, la romancière entremêle intelligemment des histoires personnelles et l'Histoire de son pays, colonie française depuis sa conquête en 1830. Ses témoignages historiques basés sur des documents authentiques d'anciens militaires, ne sont qu'une référence sûre pour mieux ancrer les histoires personnelles de ses aïeules mais aussi de toutes ses femmes auxquelles elle donne la parole.

Des histoires qu'elle déploie comme un fil de soie, entrelacées à l'Histoire de l'Algérie, l'intertextualité est alors indissociable du texte. L'intertextualité dans son sens le plus restreint et basique désigne la présence d'un texte dans un autre texte. L'incorporation d'un texte dans un autre peut se manifester sous différentes formes allant de la simple allusion à de la citation explicite.

Dans le texte de Djébar, l'intertextualité se caractérise par une confrontation d'une multitude de petits textes, qui relatent des histoires personnelles de femmes. Cette intertextualité remplit deux fonctions bien précises. Tout d'abord argumentative, car faire référence aux récits historiques, est un argument d'autorité qui donne plus de poids et de véracité aux histoires personnelles de ces femmes. De plus, ladite intertextualité accomplit une fonction éthique parce qu'elle témoigne de la culture de la narratrice/auteure et renforce sa crédibilité. Par ailleurs, les références intertextuelles participent au processus de communication, qui s'installe tel dialogue ininterrompu entre narrateur/auteur et lecteur, parce qu'elles actualisent et nourrissent le savoir du lecteur.

La voix de l'auteure est portée par plusieurs voix. L'écriture est assurée par une multiplicité des points de vue sur un même événement. Dominique Rabaté parle de la voix en ces termes :

Entièrement une question de voix : la littérature, depuis le tournant de la Modernité, semble vouée à chercher les modes d'inscription d'une présence qui se fuit dans la trace écrite, vouée à interroger la singulière dynamique d'une unité plurielle qui défait toute unité pour un sujet tramé de voix –puisque ce mot a, par bonheur, la même forme au singulier et au pluriel. (Rabaté, 1999 : 7)

L'amour, la fantasia, est une multitude de narrations, une mosaïque colorée d'histoires de femmes. Assia Djebar déjoue les instances traditionnelles du genre romanesque et propose une relecture de l'Histoire de l'Algérie à travers trois axes principaux. Des documents manuscrits en langue française, des histoires orales d'Algériennes anonymes et enfin le récit autobiographique de la narratrice dont le « je » fusionne avec celui de la romancière elle-même. La voix principale est celle de la narratrice, mais toutes ces femmes-là, à travers leurs récits personnels cimentent le texte, elles sont les sédiments de toutes ces mémoires et toutes ces histoires, superposées car le texte n'est pas un récit chronologique.

Le concept d'autobiographie résonne pour moi comme l'« autre-biographie ». Il ne s'agit pas d'autocentrement : le moi est un peuple. [...] Je suis hantée par des voix : écrire c'est faire entendre ces voix, chacune avec sa coloration, son idiome, dans une écriture tressée, multicolore, multivocale. (Cixous, 2002 : 26)⁽³⁴⁾

Il noue la quête identitaire au contexte historique et socioculturel. Toutes ces voix sont des indices de la présence de la narratrice. A cet effet, Marie-Pascale Huglo explique que :

La voix narrative se fonde sur l'opposition entre l'histoire (le monde raconté) et la narration (l'énonciation de cette histoire). C'est dans le jeu des écarts entre le monde raconté et l'acte narratif qu'intervient la voix. (Huglo, 2007 : 14)⁽³⁵⁾.

Et d'ajouter :

(...) Considérer la voix comme trace d'une présence subjective, c'est se confronter à une aporie : la présence du sujet n'est donnée à saisir que dans le site indicial de son évanouissement. (Huglo, 2007 : 16)⁽³⁶⁾.

La construction de *L'amour, la fantasia*, est un jeu de miroir où les trois quêtes citées se reflètent inlassablement.

Anna Rocca, explique ce voilage du je comme une interdiction religieuse : « L'écriture à la première personne, dans la culture arabe, est considérée comme un outrage à la foi coranique » (Rocca, 2004 : 53).

Or, nous contestons cette affirmation. Il n'existe aucun outrage à la foi coranique dans l'écriture à la première personne. En langue arabe, « Inna » et « nahnu » sont des formes du pluriel, utilisées dans le Coran. Lorsque Dieu s'adresse à ses créatures en alternant le « Je » et le « Nous », ce nous est bien plus un signe de grandeur et de majesté. Ces formes du pluriel peuvent être employées également par une personne parlant au nom d'un groupe ou elles peuvent être employées par une seule personne dans le but est de marquer le respect ou la glorification. Rocca cite par la suite que dans *La littérature féminine* de Jean Déjeux, le quatrième chapitre intitulé « Que Dieu nous protège du mot je ! » souligne le caractère profanateur de l'utilisation de la première personne.

La phrase en arabe ainsi écrite « اعوذ بالله من كلمة انا » et qui veut dire « Dieu me garde du mot je » ne souligne en rien le caractère profanateur de l'utilisation de la première personne. La non-utilisation du « je », est bien plus une forme d'humilité, un trait de caractère bien ancré dans la culture arabo-musulmane.

L'humilité et la soumission à Dieu, annule l'individualité face à la création et au créateur. Cette abnégation du « Je » possède également des origines tribales. Les arabes étant à la base une société tribale, la personne se dissout dans le groupe et la prise de parole se faisait et se fait encore souvent, au nom de la communauté à laquelle l'individu appartient. L'auteure de *L'amour, la fantasia* l'explique dans son œuvre :

« Comment une femme pourrait parler haut, même en langue arabe, autrement que dans l'attente du grand âge ? Comment dire « je », puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le trajet individuel dans la résignation collective? » (LLF, 100).

L'écriture autobiographique semble ambiguë pour l'auteure. Elle porte dans ses entrailles la vie et la mort en même temps. La vie parce qu'elle exprime une nécessité existentielle qu'est la quête de soi, une quête identitaire et la mort parce que Djébar l'apparente tout d'abord à la solitude à une sorte de violence et enfin à la mort.

Dans le premier chapitre du cinquième mouvement de la dernière partie, intitulé « La tunique de Nessus », Djébar fait référence à la mythologie grecque et parle de la langue française comme d'un présent funeste.

Me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. De l'exercice de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier... (LLF, 134).

Par ailleurs, l'éducation au sein des familles arabes se caractérise également par le respect et l'obéissance parentale. Durant tout le processus de l'éducation, l'enfant n'est pas consulté, il n'est pas invité à prendre la parole, ni à exprimer ses sentiments et ses émotions. L'enfant n'est pas éduqué dans le but de se réaliser comme un individu et de marquer sa présence au sein du clan. Mais plutôt à obéir et à faire abstraction de son moi, alors que dans le Coran, l'individu prime toujours par rapport au groupe.

Rappelons que ce sont les écrivaines Algériennes qui ont rompu la tradition et qui ont introduit les premières le « je » dans leurs récits.

Cette utilisation de la plume à la première personne du singulier fut une réelle prise de conscience de leur existence en tant qu'être humain à part entière, indépendantes du clan socio-familial. D'autre part, l'exclusion de la femme de l'espace public n'est pas une tradition musulmane non plus mais bien arabe. Cette réclusion intramuros, relève de l'ordre des coutumes et des mœurs. Les traditions sociales et les modes de penser, obsolètes, l'ont souvent emporté sur la profondeur du message coranique.

D'illustres femmes écrivains ont marqué l'histoire de l'islam. Aïcha, la femme du prophète Mohamed, était une érudite en matière de Coran, de sciences de la religion, de poésie et d'histoire. C'est d'ailleurs elle, après la mort du prophète qui a rassemblé tous les hadiths, étant la référence par excellence en termes de transmission d'un grand nombre de hadiths, mais également l'une des interprètes les plus consultées.

Rabia al Adawiyya al Qaysiyya, première auteure soufi, poétesse et philosophe du huitième siècle. Fatima Al Fihriya Oum Al Banîn, était une savante qui fut à l'origine de la construction de la mosquée Al Qarawiyine à Fès au septième siècle. La mosquée faisait office d'université, la première du genre dans le monde musulman. Elle est considérée comme étant la plus vieille université au monde encore en fonctionnement.

Dans *L'amour, la fantasia*, l'auteure à travers la narratrice finit par avouer l'échec de l'autobiographie. Face à un dilemme, elle confie que le « je » ne peut se dire dans sa langue maternelle mais il ne peut se dire non plus dans une langue étrangère à sa langue maternelle.

Le roman raconte la quête identitaire de la narratrice/auteure celle de la permission de se raconter, ayant pourtant été accordée par le père, elle ne permet cependant que le triste constat de l'incapacité à se dire :

Ma nuit remue de mots français, malgré les morts réveillés... Ces mots, j'ai cru pouvoir les saisir en colombes malgré les corbeaux des charniers, malgré la hargne des chacals qui déchiquettent. Mots tourterelles, rouges-gorges comme ceux qui attendent dans les cages des fumeurs d'opium... Un thrène diffus s'amorce à travers les claies de l'oubli, amour d'aurore. Et les aurores se rallument parce que j'écris. (LLF, 136).

Tout au long de son œuvre, Djébar à travers sa narratrice se bat contre ses propres démons pour pouvoir se dire à la première personne du singulier. Le 'je' autobiographique implique le passage de la langue arabe (orale) à la langue française (langue d'écriture). Cette même langue a pour conséquence une liberté intellectuelle, corporelle et la transgression de l'ordre social régi par la loi patriarcale.

2.2 L'identité et la langue dans *L'amour, la fantasia*

Le noyau central de *L'amour, la fantasia* est la langue. Présente à travers toute l'œuvre de Djébar, elle est de plus énoncée symboliquement dans la première scène de l'histoire qui représente la transition entre les langues et qui montre le père accompagnant sa fille à l'école française. En se dirigeant vers l'école, la petite fille entame aussi un voyage vers la découverte de la langue et de la culture françaises, produisant ainsi deux éléments dignes de souligner : Le premier représente la rupture du cordon ombilical entre la petite fille qui quitte les domaines du harem et sa mère. Le second est le voyage de la langue maternelle vers la langue française.

Cependant et tout comme Assia Djébar, la narratrice par cet acte ne se soumet pas à une transformation. La langue française ne fait pas d'elle une française. Elle habitera tout au long du roman l'espace de « l'entre-deux ». A cet effet, nous empruntons une citation de Daniel Sibony :

L'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit, et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre. Il n'y a pas un no man's land entre les deux, il n'y a pas un seul bord qui départage, il y a deux bords, mais qui se touchent, ou qui sont tels que des flux circulent entre les deux. (Sibony, 2016 : 11)

Car l'identité/altérité, constituent une dualité inséparable qui se base sur la relation de réciprocité entre le moi et l'autre. Cet espace nommé l'entre-deux est un état intermédiaire entre deux pôles souvent opposés, qui entretiennent une relation parfois tendue. La narratrice ne ressemble pas à sa mère ni à toutes les jeunes filles et femmes de son clan, mais elle n'est pas non plus comme les françaises. À l'origine de cette œuvre, se dresse également le besoin de Djébar de comprendre l'incapacité supposée de la langue française à exprimer l'amour. À travers sa narratrice, elle nous explique que cette « aphasie amoureuse » est née pour diverses raisons. La première, est que l'apprentissage du français, langue de l'envahisseur s'est fait dans des circonstances violentes à savoir la colonisation. Ensuite, c'est le père, instituteur indigène, farouchement opposé à l'occupation de son pays, qui a été le passeur de cette langue.

Le français par conséquent ne peut traduire ni exprimer l'amour, il doit devenir un instrument de pouvoir contre l'envahisseur. Elle attribue par ailleurs cette carence à la langue elle-même, si ridicule lorsqu'il s'agit d'exprimer ses sentiments avec des mots tel que « *Pilou chéri* » (LLF, 16) et à la pratique européenne, d'exhiber ses émotions et de parler sans pudeur aucune de l'amour dans l'espace public. Alors que la culture de l'auteure et de la narratrice n'autorise guère ces débordements sentimentaux qui font partie de l'ordre du privé. Par opposition à la langue française, il y a la langue arabe, langue orale et maternelle, celle du peuple opprimé et de toutes ces femmes qui forment et construisent le texte de Djébar. La langue de l'affect et de l'amour qui offre la possibilité d'exprimer tendresse et amour et qui construit des ponts pour une connexion entre elle et l'univers féminin.

L'origine n'est pas une langue, ce serait même une absence de langue assez riche et fertile pour être aussi un potentiel infini d'où se ramifient le dire et le mal-à-dire. L'entre-deux langues est le partage même de la langue, dans sa dimension poétique, sa prétention au dialogue, son champ de miroirs où chacun s'identifie et se désidentifie ; recharge et décharge d'identité. L'humain se produit aux frontières entre-deux-langues et chaque langue est déjà une frontière entre ce qu'elle dit et ses abîmes d'origine. (Sibony, 2016 : 31)

Par conséquent, la narratrice grandit à cheval entre deux cultures au sein desquelles l'expression de l'amour et son mutisme, la visibilité du corps et son effacement, revêtent des valeurs opposées. Pour la narratrice, l'amour silencieux, discret et invisible aux yeux des autres est le seul amour valable en accord avec son éducation, baignée dans la pudeur physique et émotionnelle.

(...) Je décidai que l'amour résidait nécessairement ailleurs, au-delà des mots et des gestes publics » (LLF, 16)

L'infécondité de la langue française à porter des sentiments est un fait patent pour la narratrice. Les mots d'amour en français sont présentés comme la raison majeure de son incapacité à dire l'amour dans cette langue et à son imperméabilité face à la sensibilité linguistique de la langue de Molière.

(...) une aridité de l'expression s'installe et la sensibilité dans sa période romantique se retrouve aphasique. Malgré le bouillonnement de mes rêves d'adolescence plus tard, un nœud, à cause de ce « *Pilou chéri* », résista : la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé... (LLF, 16)

Dans l'avant dernier chapitre de la deuxième partie, c'est l'amour pour son père qui est significatif plus que l'amour pour son futur époux. La narratrice décide alors de lui envoyer un télégramme pour l'assurer de son amour « Je pense d'abord à toi en cette date importante. Et je t'aime. » (LLF, 67).

Une missive publique qui lui rappelle les lettres qu'elles recevaient de ses amis lointains et secrets, ces lettres qui étaient lues et détruites par l'autorité paternelle. Elle lui rappelle également la carte postale envoyée par son père à sa mère, et qui avait alors fait presque scandale entre les femmes. Peut-être me fallait-il le proclamer :

Je t'aime-en-la-langue française, ouvertement et sans nécessité, avant de risquer de le clamer dans le noir et en quelle langue, durant ces heures précédant le passage nuptial ? (LLF, 67).

Elle s'adresse donc à son père resté en Algérie dans sa langue «paternelle», le français, et cela en dépit de sa stérilité affective ; cette déclaration d'amour précède une seconde déclaration d'amour qui aura lieu pour elle « dans le noir », dans une langue qu'elle n'arrive pas à nommer.

Le cri comme thème est assez récurrent tout au long de ce roman. Assia Djebar, entame ainsi son récit « Il y eut un **cri** déchirant – je l'entends encore au moment où je t'écris-puis des clameurs, puis un tumulte » (LLF, 1). Elle joue également sur les mots en intitulant la première partie « L'amour s'écrit ». Les cris sont aussi présents en fin de la deuxième partie, et dominant toute la troisième qui s'intitule « Les voix ensevelies ». Le cri substitut alors les mots et la narratrice décrit une multitude de cris différents. Les siens mais aussi tous ceux qui peuplent son univers de femmes. Des cris poussés par les femmes de son enfance et qui habitent ses souvenirs.

L'impossibilité pour une femme de s'exprimer dans l'espace public obéit au tabou de la voix. La voix fait partie des attributs de séduction de la femme. Pour les musulmans les plus orthodoxes, la voix est connue comme Awra, autrement dit, elle fait partie de son intimité. Tout comme une extension de son corps, elle ne peut être entendue que par son époux ou les hommes faisant partie de la tribu familiale, la plus proche «Refuser de voiler sa voix et se mettre « à crier », là gisait l'indécence, la dissidence. » (LLF, 128).

Le texte se peuple alors de cris ; cri de la fantasia et celui des aïeules, cri de désespoir, cri de la défloration et cri de la douleur :

Et j'en viens précautionneusement au cri de la défloration (...) Un cri sans la fantasia qui, dans toutes les noces, même en l'absence de chevaux caparaçonnés et de cavaliers rutilants, aurait pu s'envoler. Le cri affiné, allégé en libération hâtive, puis abruptement cassé. Long, infini premier cri du corps vivant. (LLF, 67).

Le cri de la défloration marque la naissance de la narratrice. Ce cri va la plonger, quelques jours après son mariage, dans une réflexion grave, sur l'expérience de ce cri chez toutes les autres femmes :

(...) Circulant dans le métro, les jours suivants, je dévisage d'un regard avide les femmes, toutes les femmes. Une curiosité de primitive me dévore « Pourquoi ne disent-elles pas, pourquoi pas une ne le dira, pourquoi chacune le cache : l'amour, c'est le cri, la douleur qui persiste et qui s'alimente, tandis que s'entrevoit l'horizon de bonheur. Le sang une fois écoulé, s'installe une pâleur des choses, une glaire, un silence. (LLF, 68).

Ce cri pourrait être interprété comme l'explosion qui met fin à la stérilité sentimentale de la narratrice : aphasie amoureuse rompue par :

Le cri, douleur pure, s'est chargé de surprise en son tréfonds (...) il se dresse dans l'espace ; il emmagasine en son nadir les nappes d'un « non » intérieur (LLF, 68).

Mais c'est aussi un cri de victoire :

Ce cri, dans la maison de la clandestinité. Je goûtai ma victoire, puisque la demeure ne s'emplit pas de curieuses, de voyeuses (...), le cri déroula les volutes du refus et parvint jusqu'aux linteaux du plafond. (LLF, 68).

La narratrice renvoie le lecteur dans adolescence et revient sur un moment de désespoir qui l'avait poussé à une tentative de suicide, elle n'avait alors que dix-sept ans. Les deux inconnus est le premier chapitre de la troisième partie.

Après une querelle banale d'amoureux que je transforme en défi, que je lance en révolte dans l'espace, une secrète déchirure s'étire, la première... Mes yeux cherchent au loin; une poussée étrange propulse mon corps, je crois tout quitter, je cours, je désire m'envoler (...) Fièvre, impatience, délire d'absolu ; je dévale la rue. Alors que je n'ai rien formulé, sans doute rien projeté, sinon cet élan dans sa pureté seule, mon corps se jette sous un tramway qui a débouché dans un virage brusque de l'avenue. (LLF, 69-70).

Le conducteur du tramway ayant su freiner à temps, la vie de la jeune fille est sauvée in extremis. Cependant, dans ce fait marquant de sa vie, la narratrice garde en souvenir la voix de son sauveur :

(...) j'entendis, dans le brouhaha de la foule des badauds assemblés, une voix isolée, celle du conducteur qui avait pu freiner de justesse la machine (...) Depuis, j'ai tout oublié de l'inconnu, mais le timbre de sa voix, au creux de cette houle, résonne encore en moi. Émoi définitivement présent. (LLF, 70).

A ce cri de désespoir de la narratrice adolescente s'ajoute son cri d'épouse, étouffée par des années de vie commune en terre d'exil :

Longue histoire d'amour convulsif; trop longue. Quinze années s'écoulent, peu importe l'anecdote (...) le malheur se vit plat et compact, failles du temps aride que le silence hachure... (LLF, 70).

Cette vie à deux devient presque muette, lacérée par un silence oppressant. La narratrice veut s'en libérer mais incapable de dire ou d'écrire ses années malheureuses, elle choisit le cri comme voie afin de rompre son silence, un cri libérateur. Ce cri est décrit avec tellement de minutie qu'il se confond avec la narratrice et fait corps avec elle.

Dépassée par l'intensité et le timbre de sa voix, la jeune femme ne la reconnaît plus, elle lui devient étrangère :

Tandis que la solitude de ces derniers mois se dissout dans l'éclat des teintes froides du paysage nocturne, soudain la voix explose. Libère en flux toutes les scories du passé. Quelle voix, est-ce ma voix, je la reconnais à peine. (LLF, 71)

Sa voix coule lentement puis éclate en particules pour enfin exploser tel un volcan en éruption. Elle s'écoule, déchirante, perçante et libératrice :

Un long, un unique et interminable pleur informe, un précipité agglutiné dans le corps même de ma voix d'autrefois, de mon organe gelé; cette coulée s'exhale, glu anonyme, traînée de décombres non identifiés... (...) mélasse de râles morts, guano de hoquets et de suffocations, senteurs d'azote de quel cadavre asphyxié en moi et pourrissant. (LLF, 71)

La narratrice évoque également les souvenirs de son univers féminin, intrinsèquement liés à l'oralité, aux voix et aux cris.

Dans la dernière partie de *l'Amour, la fantasia* la narratrice revient à son enfance, aux femmes, aux aïeules disparues et à la langue arabe, la langue de la mère. Le but de ce retour au monde féminin et oral est de donner une seconde vie aux sœurs oubliées et de faire retentir leurs voix longtemps étouffées :

(...) écrire m'a ramenée aux cris des femmes sourdement révoltées de mon enfance, à ma seule origine. Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues. (LLF, 128).

Quant au chapitre « Transes », la narratrice invoque le souvenir de sa grand-mère maternelle, qui régulièrement organisait des séances de transe :

Ma grand-mère arrivait enfin, en comédienne à l'art consommé. Droite, la tête enturbannée de foulards bariolés, le corps allégé dans une tunique étroite, elle se mettait à danser lentement. Nous toutes, spectatrices, nous le pressentions : malgré les apparences, ce n'était pas une fête qui commençait (...) Une heure, deux heures durant, le corps osseux de l'aïeule tanguait, tandis que ses cheveux se dénouaient, que sa voix, par instants, faisait entendre un halètement rauque. (LLF, 92)

Ces moments d'absence qui se voulaient thérapeutiques et que s'offrait la grand-mère régulièrement semblent être l'unique manière d'exorciser ses frustrations, sa douleur et son silence.

Cette aïeule de tempérament effacé et silencieux, faisait de ces moments d'errance son exutoire et le seul moyen d'embrasser sa douleur, de protester, de se plaindre et d'expulser son malheur :

Un tambour scandant la crise, les cris arrivaient : du fond du ventre, peut-être même des jambes, ils montaient, ils déchiraient la poitrine creuse, sortaient enfin en gerbes d'arêtes hors de la gorge de la vieille (...) Les cris se bouscullaient d'abord, se chevauchaient, à demi étouffés, puis ils s'exhalaient gonflés en volutes enchevêtrées, en courbes tressées, en aiguilles. Obéissant au martèlement du tambour de l'aveugle, la vieille ne luttait plus : toutes les voix du passé bondissaient loin d'elle, expulsées hors de la prison de ses jours (LLF, 93)

L'un des plus beaux cris du roman est le poème *Sistre* qui occupe une place centrale dans l'œuvre, au dernier chapitre de la seconde partie. C'est un alliage entre la voix et le corps, caractérisé par un rythme étranger à la langue française.

Djebar manie magistralement la langue de Molière et lui fait épouser des sonorités qui ne sont pas siennes. Elle convoque une musicalité calquée sur sa langue maternelle et tente l'arabisation sonore de sa langue d'écriture. *Sistre* devient dès lors un parfait exemple de la diglossie littéraire où corps et voix s'entremêlent entre deux « silence » décrit au début et à la fin du poème :

Long silence, nuits chevauchées, spirales dans la gorge. (...) Râles de cymbale qui renâcle, cirse ou ciseaux de cette tessiture, tessons de soupirs naufragés, clapotis qui glissent contre les courtines du lit, rires épars striant l'ombre claustrale, plaintes tiédies puis diffractées sous les paupières closes dont le rêve s'égare dans quelque cyprière, et le navire des désirs cule, avant que craille l'oiseau de volupté. (...) Silence rempart autour de la fortification du plaisir, et de sa digraphie. Création chaque nuit. Or broché du silence. (LLF, 69)

Sistre est une succession de mots mais aussi de mouvements qui dessinent des rythmes corporels. Le son prime sur le sens et Djebar fait appel à des phrases courtes qui se succèdent. Un rythme saccadé qui renforce l'image de la plénitude du corps féminin et l'expression de son désir. C'est une chaîne de mots dont chaque maillon est étroitement lié à l'autre. Une réplique sonore de la poésie arabe qui possède un statut bien singulier :

Elle est un modèle si profondément ancré dans la culture que l'Islam en normalisera les règles dans le classicisme pour que l'on confonde point Coran et poésie. (Asholt, 2010 : 101)

Cette mise en garde est explicite dans la Sourate intitulée « *Les poètes* », il est dit :

Et quant aux poètes, ceux sont les égarés qui les suivent. (S226, V224)

La poésie arabe est un accord parfait, de musique, de rythmes et de rimes, et c'est ce que prétendait recréer Djebar à travers ce poème. Elle se confiait de la sorte à Lise Gauvin lors d'un entretien :

C'est un poème sur le désir et le plaisir. Je suis contrainte de passer à la poésie parce que ce texte-là tente d'investir par les mots français, tous mes dits de femme (...). Et si je dis « tessons de soupirs », si je dis « cirse ou ciseaux de cette tessiture », ce n'est pas pour écrire de la poésie savante. C'est parce que je tente de retrouver de possibles vers de la poésie arabe, où la langue fonctionne par allitérations. (Gauvin, 1996 : 73-87)

Le dernier cri poussé par la narratrice à la fin du roman est un cri de détresse, de tristesse et de désarroi. Après avoir œuvré pour ressusciter les voix ensevelies et les aïeules oubliées, elle se confronte à la dure réalité de son pays qui s'obstine à bâillonner ces femmes artisanes de la souveraineté nationale et héroïnes de la guerre qui ont participé à libérer le pays du joug du colonisateur.

Une fois l'indépendance arrachée, ces femmes sous la domination masculine, retournent à leur silence séculaire :

Dans la gerbe des rumeurs qui s'éparpillent, j'attends, je pressens l'instant immanquable où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser ! Oui, malgré le tumulte des miens alentours, j'entends déjà, avant même qu'il s'élève et transperce le ciel dur, j'entends le cri de la mort dans la fantasia. (LLF, 139).

Voix de « l'autre » et corps de l'ancêtre se trouvent ainsi associés (...) Trois éléments qui vont jouer un rôle capital dans l'activité créatrice djebarienne – voix, corps et mouvement – viennent constituer un nœud riche de sens et de valeurs critiques qui vont se retrouver tout au long de son œuvre. (Ashlot, 2010 : 30)

Assia Djébar consacre la dernière partie de son livre aux récits de femmes qu'elle rassemble et transcrit, passant ainsi de la tradition orale à l'écriture. Elle va à la rencontre des femmes du pays profond, les paysannes de sa terre, avec lesquelles elle s'identifie. C'est une manière de renouer avec la lignée maternelle et retrouver son héritage berbéro-arabe. Elle porte leurs voix et se fait l'écho de ces aïeules, de toutes ces femmes qui ignorent l'écrit mais en qui elle se reconnaît. L'écriture étant également corps et la voix son expression naturelle.

Assia Djébar le confirme elle-même :

Si le premier volet est de ramener le passé à travers l'écriture en français, le deuxième est d'écouter les femmes qui évoquent le passé par la voix, par la langue maternelle. Ensuite, il faut ramener cette évocation à travers la langue maternelle vers la langue paternelle. Car le français est aussi pour moi la langue paternelle. La langue de l'ennemi d'hier est devenue pour moi la langue du père du fait que mon père était instituteur dans une école française ; or dans cette langue il y a la mort, par les témoignages de la conquête que je ramène. Mais il y a aussi le mouvement, la libération du corps de la femme car, pour moi, fillette allant à l'école française, c'est ainsi que je peux éviter le harem. Toutefois lorsque le corps est redevenu immobile, la langue maternelle, elle, est mémoire, chant du passé. Vous trouverez dans ces récits de femmes des sortes de tournures populaires que j'insère par une traduction voulue au premier degré. (Mortimer, 1988 : 201).

L'on constate que dans l'amour, la fantasia, Assia Djébar décrit rarement le corps des femmes. Elle substitue cette description proprement dite du corps féminin par le langage du corps qui fait face à l'absence de la parole et qui s'avère être une forme de résistance contre le diktat masculin. A travers les maux, les voix, les danses et les transes, l'auteure fait habiter ces femmes dans l'espace et leur donne une vie :

La quatrième langue, (...), demeure celle du corps que le regard des voisins, des cousins, prétend rendre sourd et aveugle (...). Le corps qui, dans les transes, les danses où les vociférations, par accès d'espoir ou de désespoir, s'insurge, cherche en analphabète la destination, sur quel rivage, de son message d'amour. (LLF, 115).

Cette quatrième langue de la femme dans l'amour, la fantasia, vient après le français, l'arabe et le berbère.

Dans la culture arabe traditionnelle, le corps féminin est confiné dans l'espace intérieur et voilé dans l'espace extérieur dès que le corps de la fille commence à se transformer et avoir des attributs féminins.

Cependant, le corps de la narratrice est libéré de ces restrictions applicables à toutes les autres femmes et jeunes filles de son âge, car malgré la puberté, elle continue à fréquenter l'école, à circuler sans voile dans l'espace extramuros, qui est selon la tradition, réservé aux hommes seulement et à jouir d'une certaine liberté. Cet espace c'est aussi celui du colonisateur. Le corps occupe une place centrale à travers l'Histoire de la littérature maghrébine féminine d'expression française. Objet de tous les désirs, le corps de la femme algérienne particulièrement est également le lieu des conquêtes colonisatrices durant la colonisation et la guerre de libération. Il a pendant cette période de l'Histoire algérienne, représenté l'emblème du pays, l'honneur des familles, le refuge et le repos du guerrier pour les résistants qui combattaient pour l'indépendance de leur patrie. Et l'ampleur des voiles des femmes servait aussi pour le passage des armes. Alors que pour le colon, le corps de la femme algérienne a été un champ de bataille, d'humiliation et d'agressions.

Il y'a également une prise de conscience de la part de la narratrice qui découvre que ce corps libéré est source de petits bonheurs. Particulièrement dans les scènes de danse, qui est un moyen d'expression foncièrement féminin d'occuper l'espace et d'affirmer son identité, à travers le mouvement corporel. Le corps est aussi compris et saisi de deux manières opposées, selon la culture et donc de la langue dans chacun des deux mondes, voire trois. Puisque la narratrice tout comme l'auteure a baigné dans trois langues différentes véhiculant trois imaginaires distincts. Le berbère et l'arabe, plus tournés vers la transmission orale, et le français, la langue de l'école et du colonisateur et qui transmet des valeurs complètement différentes voire opposées aux langues sus-citées.

3. Présentation de *Les nuits de Strasbourg*

L'écriture de ce roman a été entamée en 1993 pendant un séjour à Strasbourg où Assia Djebar est membre du Parlement international des écrivains. Rattrapée par la violence qu'a connue l'Algérie, son pays, durant les années 1990, elle abandonne *Les Nuits de Strasbourg* et se lance en 1996 dans l'écriture d'un nouveau roman qu'elle intitulera *Le Blanc de l'Algérie* où elle exprime sa colère de voir son pays se déchirer et ses enfants s'entretuer. Ce n'est qu'une fois exilée aux États Unis, qu'elle reprendra la rédaction de son œuvre qui sera publiée finalement en 1997.

Les nuits de Strasbourg est un texte unique parmi les œuvres romanesques d'Assia Djebar. Tout d'abord son titre arrache le lecteur de son cadre spatio-temporel et le transporte loin de l'Algérie, à Strasbourg, une ville française à la frontière entre la France et l'Allemagne. Comme le précise Umberto Eco, dans son livre *Apostille au nom de la rose*, « un titre doit embrouiller les idées, non les embrigader ».

Ensuite, le roman aborde largement la question de la Deuxième Guerre mondiale, combinée comme tant d'autres de ses romans avec plusieurs Histoires et histoires personnelles.

Comme pour conjurer le sort, Assia Djebar rassemble des individus autrefois ennemis et offre un espace de dialogues et de monologues intérieurs à travers la langue et langage du corps dont les neuf nuits d'errance et d'amour du personnage principal de son roman, Thelja. Mais contrairement aux mille et une nuits nécessaires à Shéhérazade pour faire céder le sultan et sauver sa vie d'une mort annoncée, les nuits de Strasbourg sont comptées, et c'est Thelja, qui prend les rênes de cette histoire qui décide de les limiter au nombre de neuf, à l'insu de son partenaire. Autour d'elle, l'auteure a créé et a brodé plusieurs vies, de différents personnages issus de diverses origines et qui dans d'autres lieux et d'autres circonstances aurait pu être considérés ennemis. Une structure basée sur la confrontation du Moi avec l'Autre :

Depuis que je vis dans cette ville, nombril de l'Europe, pour la dizaine de personnes autour desquelles je gravite – chorégraphie de hasard, s'organisant instinctivement autour d'Eve et de moi presque jumelles, elle enfin enracinée et moi dans un lent mouvement circulaire (...). (NS, 350) ⁽⁵⁾.

Le roman met en scène un séjour de dix jours et neuf nuits au cours du printemps 1989, de son héroïne Thelja, dans la ville de Strasbourg. Cette œuvre atypique, dans laquelle s'entrelacent différentes Histoires et histoires personnelles : Celle de la guerre d'Algérie emboîte le pas à celle de l'occupation allemande durant la seconde Guerre Mondiale et les histoires d'amour de Thelja l'Algérienne et de François le français, se mêle à celle d'Eve, une juive sépharade et Hans, un jeune Allemand. L'œuvre en question est traversée par la problématique identitaire de son héroïne.

⁽⁵⁾ Djebar, A. (1997). *Les nuits de Strasbourg*. Paris : Babel (Cité désormais NS).

Assia Debar accorde une grande importance au « je » narrateur, qui est en même temps personnage et qui représente l'identité individuelle de l'héroïne du roman, Thelja. À travers tout le récit, nous assistons à son évolution et à sa quête identitaire qui se traduit dans le roman par des souvenirs souvent douloureux. Car *Les nuits de Strasbourg*, est avant tout un roman dont le sujet principal est la quête identitaire, non pas de Thelja seulement, mais de tous les personnages qui habitent cette histoire.

Le choix de Strasbourg comme scène n'est pas fortuit.

Le nom original de la ville de Strasbourg était Argentorate puis Argentoratum (cité de la rivière) à l'arrivée des Romains en 40 avant JC. Au VI^e siècle, la ville est intégrée à l'empire germanique et son nom changea pour évoquer la ville au bord de la route (Straßburg) puis évolua en Strasbourg lors de l'annexion à l'empire français. (*)

Strasbourg, c'est-à-dire la ville à la croisée des routes. A cheval entre les mondes latin et germanique, Strasbourg fut de tous temps un lieu de rencontre de religions et de cultures différentes.

La ville bénéficie d'une identité double, accueillant deux langues et deux cultures différentes. Grâce à ses deux fleuves, le Rhin et l'Ill, Strasbourg est devenue aussi un important carrefour fluvial. En raison de cette situation géographique, Strasbourg a souffert de cette position de l'entre-deux durant la seconde guerre mondiale.

En 1939, les habitants de la ville ont été chassés avant l'entrée des allemands. Ce fut ce vide qui a incité Assia Djébar à écrire ce roman. Elle s'exprime ainsi sur la question :

C'est ce vide qui m'a fasciné. C'est grâce à ce vide que j'ai pu faire vivre, à travers Strasbourg, mes personnages imaginaires [...] Écrire dès lors une fiction a consisté pour moi à peupler ce vide [...] J'ai commencé par décrire... par restituer... le plus exactement possible, avec précision et détails concrets le vide de la ville, durant l'hiver 1939-1940 (les rues livrées aux chiens, aux chats, aux rats) puis, ...c'est la liberté du romancier..., après une quarantaine de pages de ce prélude, je suis passée, cinquante ans après, en 1989. (Djébar, 1999 : 235)

Assia Djébar entame son récit par l'évacuation de la ville de Strasbourg en Septembre 1939, abandonnée par sa population condamnée à l'exil. L'auteure s'embarque dans une description minutieuse de la ville pendant les neuf mois de l'exode de ses habitants jusqu'à l'occupation allemande, c'est-à-dire en fin juin 1940. La narration reprend cinquante ans après, dans ce même Strasbourg désormais repeuplé. Durant dix jours et neuf nuits, Djébar nous fait vivre et vibrer au travers des destins de ses différents personnages.

Thelja, fille d'un résistant tué durant la guerre d'Algérie, quitte son pays, son époux et son jeune fils pour s'installer à Paris afin de poursuivre une thèse d'histoire sur le *Hortus deliciarum* (jardin de délices), une encyclopédie de poésie mystique de l'Abbesse médiévale Herrade de Landsberg.

(*) <https://www.culture-generale.fr/geographie/223-toponymie-origine-des-noms-des-villes-francaises->

Durant son séjour dans la ville de l'amour, elle rencontre François un strasbourgeois de vingt ans son aîné. Une attirance irrésistible les unit et elle décide quelques temps après de le rejoindre à Strasbourg et par la même occasion, de retrouver Eve, une amie d'enfance, qui réside dans cette même ville.

Strasbourg est alors la scène de leur histoire passionnée, foncièrement charnelle qui durera neuf nuits. Par cette aventure amoureuse, Thelja brave tous les interdits et partage avec son amant des moments intenses et d'une grande complicité et intensité. Les deux personnages ne se limitent pas à se dénuder physiquement mais émotionnellement également. Ils se livrent à toutes sortes de confidences, de souvenirs et de confessions. Cette profusion verbale est intimement liée à la fluidité des mouvements des corps durant les ébats amoureux. La sexualité partagée représente le seul moyen qui permet au couple d'exprimer les douleurs de l'âme et de panser leurs blessures nées d'une histoire commune où les illusions identitaires se mêlent à la mémoire. D'autres personnages accompagnent Thelja et François tout au long du récit et expriment dans leurs rapports la relation complexe et contradictoire entre amour et mémoire historique. Eve et Hans sont également un couple atypique. Elle, juive sépharade, séparée de son mari, fait le choix de laisser sa fille Selma au Maroc avec son père, et tombe amoureuse de Hans, un allemand enseignant à l'université de Heidelberg. La violence de leur relation est aisément compréhensible puisque le peuple juif a souffert des atrocités perpétrées par l'Allemagne pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Cet aspect Historique intervient directement dans leur relation amoureuse qui devient tendue par moment.

Le troisième couple est formé par Irma, une orthophoniste née de parents juifs et Karl, fils d'alsaciens pieds noirs d'Algérie. Irma souffre profondément de ne pas avoir connu ses parents et cette souffrance complique sa relation de couple. Il y a aussi Jacqueline qui vit une romance passionnelle d'amour et de haine avec Ali, fils de Touma, voisine maghrébine d'Eve. Jacqueline est passionnée de théâtre, et est metteuse en scène de la célèbre pièce de Sophocle, *Antigone*. Malheureusement, la relation de ce couple se termine par l'assassinat de Jacqueline par son amant, Ali. L'autre personnage féminin est Djamila, qui interprète le rôle d'*Antigone* dans la pièce. La jeune fille d'origine maghrébine est secrètement amoureuse de Jacqueline. Elle ne sort de son mutisme et finit par déclarer son amour devant tout le monde, qu'à la mort de Jacqueline.

Le roman s'achève sur une énigme et par un épilogue, intitulé « *Neige ou le poudroïement* » où l'on assiste à la disparition inespérée et inattendue de Thelja à la fin de l'été 1989. Le lecteur est pris par surprise, car cette disparition possède deux lectures. La mort physique ou l'absence volontaire. Thelja ne réapparaît que la nuit, pour hanter les rues d'un Strasbourg vide :

Mais je ne veux plus revoir le jour de Strasbourg, seulement la nuit...seulement la lueur de chaque nuit d'été...Moi, l'errante, la mendicante, la 'déchaussée' dans cette ville, revenue... (NS, 383).

3.1. L'identité à travers le corps dans *Les nuits de Strasbourg*.

La présence de la personne et du sujet impose immanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolue. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme, elle-même. (Didier, 1981 : 35)

Ce sont les mots de Béatrice Didier dans l'écriture-femme, qui mettent en exergue l'importance de l'écriture du corps féminin par la femme. Un tabou encore présent dans la littérature maghrébine féminine qui demeure très timorée lorsqu'il s'agit de parler du corps féminin dans une perspective érotique. Car il semblerait que le corps à travers les récits des auteures maghrébines ait encore du mal à trouver sa place dans une société assiégee par la morale et les mœurs :

Le corps au féminin semble, de toute façon, avoir du mal à s'épanouir dans le texte maghrébin. A l'instar de la société réelle, la société romanesque ne l'aborde que sous le mode de l'euphémisme et de la réticence (...) le corps vit sa duplicité sous le signe de l'objectivation et de la marginalité. Marginalité de la prostituée qui, au prix de sa mort sociale, se voit confier le soin de canaliser les pulsions sexuelles des hommes et d'initier les plus jeunes au jeu de la sexualité (...) Objectivation de la femme-épouse qui, au prix de son atrophie sensuelle, reçoit le privilège de porter la descendance de l'époux. (Didier, 1981 : 130)

Même si les femmes ont procédé à une prise de conscience de leur propre corps et des enjeux de son statut sur les plans social, religieux et idéologique, l'enfermement du corps et la frustration sexuelle qui leur aient imposées dans les pays arabo-musulmans, sont d'ordres socio-culturels. Instituant la domination masculine sur le corps de la femme, ils ne trouvent nullement leurs racines dans l'Islam. Car contrairement à la religion catholique qui ne conçoit l'acte sexuel que dans le but de la procréation et le dépossède de sa nature jouissive, la religion musulmane fait du corps et du plaisir charnel entre les époux, un pilier essentiel du mariage.

Ses textes fondateurs, à travers le Coran et les hadiths, regorgent de recommandations concernant la pratique sexuelle entre hommes et femmes et où il est explicitement dit que l'acte charnel est une bénédiction divine recommandée par le Créateur. Cependant, une fois encore, la lecture masculine des textes sacrés et le poids des mœurs et des traditions dans ces pays en question, ont réussi à prendre le dessus et à infliger aux femmes une relation schizophrénique avec leur propre corps. Un corps qui n'est plus le leur puisqu'il devient la propriété exclusive des époux. Un corps sur lequel tous les membres masculins de la famille, ont un pouvoir, et qu'ils s'octroient le droit de cacher, de battre, de mutiler et de répudier, car il représente à lui seul, l'honneur de la tribu familiale. Il est dépositaire de l'identité et de l'honneur de toute une société.

Pour toutes ces raisons, le nommer, le décrire, le laisser s'exprimer dans ses instants les plus intimes, et surtout l'écrire lorsque l'on est une femme, dans une société traditionnelle et patriarcale est l'ultime transgression.

Dire le corps féminin, décrire la sexualité et le plaisir charnel de la femme, offrent la possibilité de briser les chaînes et de casser le préjugé d'une littérature du sentiment, car le corps et ses expressions est une des parties qui composent l'identité féminine:

En définitive, le corps paraît bien être au centre de la condition de la femme au Maghreb. Libérer le corps, c'est le délivrer du pouvoir phallogocentrique de la société patriarcale et, donc, lui rendre son être. C'est combler la béance au féminin et confondre l'être et le paraître de la femme dans l'épiphanie de la seule personne. (Elbaz et Saquer-Sabin, 2014 : 132)

Dans les nuits de Strasbourg, Assia Djébar accorde une place primordiale à la présence du corps, à son langage et à sa description. Une place tout aussi importante que les paroles et les mots écrits, ce qui fait de ce texte un roman presque unique en son genre dans la littérature maghrébine féminine, « L'amour, dit-il, amusé, serait donc nos exercices de prononciation, de rythme, de phrasé... » (NS, 225).

Car Djébar ne se limite pas à évoquer le corps comme objet de désir, tel exprimé par les hommes. Elle octroie un pouvoir à la femme à travers son propre corps, car elle devient sa seule et unique maîtresse. Djébar ouvre ainsi une nouvelle voie au roman écrit par les femmes d'origine maghrébine, « Donner la parole à son corps, c'est réveiller l'Esprit du mal et contester la toute-puissance masculine en niant sa propre réification ». (Elbaz et Saquer-Sabin, 2014 : 131)

Le corps représente dans l'esthétique djébarienne, une langue à part entière, c'est un moyen d'expression lorsque les mots sont incapables de s'exprimer. Il est important de rappeler que dans l'Algérie des années quatre-vingt-dix, le corps de la femme a subi les pires barbaries. Blessé, torturé, violé et égorgé par les hordes terroristes, il devint un butin de guerre et un champ de bataille. A travers son roman les nuits de Strasbourg, publié durant cette période, Djébar offre à ce corps meurtri une revanche. Elle le libère de son carcan, le sublime, lui accorde une matérialité narrative et le traite dans ce qu'il a de plus intime, la sexualité. L'auteur décrit avec une précision minutieuse, les neuf nuits d'amour que partage Thelja avec son amant François, et offre une multitude de détails sur leurs jeux érotiques et leurs moments d'intimité physique. A travers Thelja, l'auteure libère toutes ces femmes qui souffrent en Algérie dans leur propre chair et dans leur corps, les sévices d'une horde de barbares.

Thelja n'est pas la même femme de jour et de nuit. Elle montre à chaque fois une facette d'elle différente à son amant François.

Alors que le jour, c'est presque une inconnue, vouvoyant François pour marquer les limites et le maintenir à distance, inondée par un sentiment de peur et de haine, envers cet homme qui représente à lui seul l'ancien colon, une fois la nuit tombée, elle se transforme en une femme désinhibée. Elle libère son corps, ses désirs, ses fantasmes et son flux verbal pour devenir la parfaite amante. Ce changement d'attitude brusque et violent est signalé dans le texte de Djébar par une différence de typographie. Les discours diurne sont en caractère romain alors que les dialogues de l'intimité nocturne sont écrits en italique. Thelja et son amant François, instaurent un moyen de communication bien particulier qu'est le langage de leur corps. C'est le lien qui les unit et qui construit une passerelle entre leurs deux histoires personnelles et les Histoires de leurs pays respectifs, une fusion entre le colonisateur et le colonisé.

Cette sexualité qu'ils partagent, est une manière de mettre des mots sur leurs maux et de découvrir leurs douleurs, c'est une sorte de thérapie dans laquelle ils sont le patient et le thérapeute à la fois. La question identitaire se mêle à la mémoire et cette prise de conscience à deux leur permet de commencer à panser leurs cicatrices et à créer un espace commun pour les retrouvailles de deux Histoires, deux cultures et de créer un espace de pardon et de réconciliation, « (...) Ils luttaient de concert et d'amour, pour qu'elle triomphe de sa hantise, qu'elle la tire et l'exhibe en pleine lumière ». (NS, 317).

Parce que Thelja refuse d'endosser le rôle passif dans lequel la femme est souvent confinée, Ernstpeter Ruhe constate que :

Les nuits communes sont autant d'attaques-surprises d'une chevalière qui déplace constamment le champ de l'action. (Ruhe, 2007 : 171)

C'est bien elle qui prend les rênes et conduit son amant selon ses désirs :

(...) Elle veut avoir mal, elle cherche la violence, elle s'attend labourée, elle ne se donne pas, elle accueille l'homme en rut et le repousse et le reprend... (NS, 270).

Thelja est maîtresse de la situation, c'est elle qui décide du lieu et du moment de la rencontre. Elle ne subit pas, elle agit et fait le choix de changer constamment d'hôtel, fixe les rendez-vous, attaque, se retire, pour enfin disparaître définitivement. Thelja assume sa sexualité, son plaisir et son corps. Elle n'éprouve aucune gêne ni pudeur à le dévoiler devant cet étranger. Elle s'exhibe, se dénude avec sensualité et sans vergogne, assumant ses envies et ses choix et excitant le désir de son amant :

Les gestes de Thelja, précis, découpés par le halo jaunâtre de la lampe. Elle s'était détournée pour dégrafer, les bras en arrière son soutien-gorge. Sa nuque eut un mouvement brusque ; sa main fit tomber la barrette, ou un petit peigne d'écaïlle (...) Elle entra d'un mouvement des jambes entre les draps, gardant encore son slip étroit, et, comme par habitude, un de ses bras pliés sur ses seins pleins, qu'elle écrasait presque. (NS, 82).

Le comportement sexuel de Thelja envers François est imprégné de pouvoir et d'autorité. Face à lui qui représente l'ancien colon, elle refuse de prendre le rôle de la colonisée, elle fille d'un maquisard tué par les français. Dans ces moments d'intimité et à travers sa fougue presque conquérante, elle veut réinventer l'Histoire. Alors, elle revêt son caractère le plus dominateur, exhalant par tous les pores de son corps la sensualité et la passion afin de mieux mener ce jeu sexuel, et faire succomber son amant. Elle exhibe son corps et le raconte, le vit, jouit et fait jouir son partenaire.

La découverte et la révélation explicite de cette beauté corporelle, l'exhibition de la nudité et les détails donnés sur les relations sexuelles entre Thelja et François, constituent une forme de rébellion, contre une société qui a longtemps caché le corps de la femme et l'a souvent confiné dans une vision stéréotypée, presque caricaturale. C'est aussi une forme de résistance pour Thelja, face à une Histoire qu'elle n'a pas écrite et qu'elle ne peut plus changer mais qui à travers cette relation éphémère avec François, lui donne le pouvoir de décider.

Ce nouveau mode d'expression adopté dans ce cas par Assia Djébar est une manière de doter les personnages féminins, d'un pouvoir certain qui leur permet de se refuser le rôle passif, qu'elles ont toujours enfilé.

Le corps constituant la base et le support privilégié du sentiment naissant d'identité, les femmes, dans leur propre corps, revendiquent une nouvelle posture. Cette nouvelle forme de dire le corps est une écriture rebelle, revendicatrice d'une nouvelle identité féminine qui fusionne l'être et le paraître :

Elle renverse la tête, pour mieux respirer ; François lui lèche le cou, sort de son ventre mais pour la pénétrer sans hâte, avec douceur ; elle lui mordille par petite lapées, la courbe de l'épaule. D'un coup, elle se raidit, des orteils et des jambes jusqu'aux épaules, jusqu'à ses paupières fermées : la jouissance survient, brève tempête. (NS, 272).

Tous les actes de Thelja sont tournés vers l'autre, vers la découverte et la perception du corps de l'autre et à travers cela, la connaissance de son propre corps. Cette connaissance passe par un langage tactile, par le contact direct des corps nus qui se touchent et se palpent, à travers la peau et tout ce qui la caractérise, son odeur et son grain :

(...) Elle reconnut l'odeur : un relent de cigare, un reste d'eau de toilette à la verveine, mais surtout, la senteur de sa peau, le grain que déjà ses doigts retrouvaient. (NS, 83).

Le corps féminin déploie alors toute sa splendeur et dévoile son unité de sensations et d'action. L'identité de Thelja passe par son corps, à travers l'acte de séduction et son inscription dans l'acte sexuel :

Elle étale son dos sur une partie du torse masculin ; elle respire profondément, creuse ses omoplates sur ses muscles à lui (...) Elle reste recroquevillée en partie sur lui, pèse sur lui de tout son poids. (NS, 53-54).

Ses doigts caressent le corps de François et le découvre .Comme si toute son âme et sa sensibilité se retrouvaient au bout de ses doigts. Le corps de François est le temple et ses doigts le pèlerin:

Lui, absent et présent ; lui et sa peau que mes doigts parcourent rêveusement car ce sont eux, mes doigts se mouvant, qui rêvent- elle se parle à elle-même, l'amante, elle qu'il a enlacée (...) Elle aime tant "regarder avec le bout de ses doigts", ainsi se rappellera-t-elle ce moment précis où leurs corps enchevêtrés se tendent, s'allongent en travers du lit. "Je fais ta connaissance encore et encore ! (NS, 56-57).

Durant leurs rencontres sexuelles, les deux amants vivent chaque geste et chaque instant à l'extrême. Il n'y pas de limites ni de tabous car dans ce voyage vers l'autre, c'est aussi un voyage vers soi-même qui se fait. Relevons l'existence de toute une sémantique derrière chaque geste. L'acte sexuel devient possession et les baisers un désir de nourrir l'autre:

(...) Elle s'empara goulûment de sa bouche, s'emplit de sa salive, " bois-moi ou laisse-moi te boire ! " articula-t-elle tout en le dévorant de l'intérieur... » (NS, p. 89),

Et la pénétration proprement dite un acte d'hospitalité partagé, accueillir et être accueilli par son partenaire

(...) Ses genoux, ses jambes levées retiennent l'amant par les reins, il l'habite longuement, ne la quitte plus... (NS, 271).

L'histoire du couple central, formé par Thelja et François n'est pas la seule. Il y a aussi celle d'Eve, juive née au Maghreb et Hans, un allemand dont l'auteure nous révèle que peu de détails. Contrairement au couple franco-algérien dont la relation est inscrite dans un temps limité, celle d'Eve et de Hans est prévue à long terme, car de plus, le couple attend la naissance de leur premier enfant.

D'autre part et parmi les différences notoires entre ces deux couples, Eve et Hans n'évoluent pas dans une relation marquée par le désir de possession et de reconquête. Même si Eve porte une blessure originelle, celle de la shoah. L'extermination des juifs par le régime nazi durant la deuxième guerre mondiale est profondément ancrée dans sa mémoire et altère son rapport amoureux avec Hans. Tout d'abord, elle refuse de mettre les pieds en Allemagne. Pour elle se rendre en terre ennemi, serait une insulte à la mémoire de ces millions de compatriotes morts sous le régime d'Hitler :

Mais moi, te souviens-tu Thelja, fillette de neuf ans je te l'avais déclaré solennellement et je suis restée fidèle au serment de l'enfance (...) jamais, jamais moi née d'un père juif andalou et d'une mère juive berbère, jamais je ne mettrai les pieds en Allemagne. Même pas pour un jour... (NS, 68).

Cette douleur Historique que porte Eve, la pousse à se résister à parler allemand, une langue qu'elle maîtrise pourtant, car c'est la langue de l'opresseur.

Et c'est enfin Hans qui décide d'apprendre le français et souhaite même s'initier au dialecte marocain pour briser cette barrière linguistique qui les sépare et les met sur deux rives éloignées compliquant d'autant plus leur relation amoureuse. Mais contrairement à Thelja et François, Eve et Hans ne partagent aucune langue en commun. Ils s'aiment au-delà des mots et ne disposent que de leur corps pour l'exprimer, « (...) sans les mots, en dehors des mots, lui et moi soudain muets...La stupéfaction, le trouble amoureux rend muet ». (NS, 69).

Lors d'une scène d'amour entre Hans et Eve enceinte de six mois, Djébar décrit magistralement sur près d'une dizaine de pages, l'acte charnel dans toute sa splendeur et avec infiniment de détails érotiques. Elle montre par la même occasion que l'intimité des corps aussi splendide soit-elle ne peut effacer un pan de l'Histoire lourde et douloureuse partagée par les deux amants, car ce moment d'intimité frise le drame à un moment donné :

Hans troublé qui, enfin, pénètre Eve, allongée sur le côté; il s'enfonce avec lenteur, ressort son phallus, la repénètre encore dans une lancée sur la fin, sort à nouveau, se tient placé sur le même côté en pensant à l'autre, l'enfant à demi assoupi qui doit l'entendre approcher (...) ainsi, à plusieurs reprises, il fouaille Eve, accélérant le rythme redevenu le leur (...) Elle, les yeux fermés. Tout contre lui, et de face. — Je t'en prie, gémit-elle d'une voix âcre. Son visage en aveugle tout près : ce sont ses mains à elle qui supplient : sa semence. Le sperme de l'homme. Elle le veut. Ses mains s'en aspergent. Lentement, elle en humecte le ventre; son ventre entier. (NS, 152-153).

Eve et Hans font l'amour comme ils ne l'avaient jamais fait auparavant, voluptueusement et passionnément. Après quelques jours d'absence, Hans découvre le ventre de sa compagne plus arrondi et ses seins plus gonflés :

(...) Quand soudain ses paumes, chaudes, font la découverte — c'est le jour des découvertes : “tes seins se sont élargis, je ne peux plus les garder dans chacune de mes mains, tes seins...”, sa voix a souligné la surprise de ses doigts :

Les seins d'Eve débordent, hors des larges paumes de Hans... — (...) alors, lui, l'amant, il a peur, il s'affole : “les seins pour celui-là, pour qui arrive, qui vagit, qui...”, elle rit, Eve : “prends-les donc, ne crains rien, palpe-les, redessine-les, ils ont pris du volume, ils débordent chacune de tes mains! A toi, ils sont à toi seul, je te promets”, il avale, de ses lèvres, ses remarques si légères... (NS, 156)

Excité par les nouvelles rondeurs d'Eve, Hans l'aime avidement. Il la possède et refuse même pas de la partager avec leur futur enfant :

Hans revient aux seins, il veut oublier le ventre, les hanches. Il s'accroupit, se met à baiser Eve à partir des pieds (les miens), des orteils (à moi seul, pour toujours, au lit, et quand tu t'envoles devant moi nuit et jour) — certes, je concède les cuisses (pour que tu l'asseyes un jour), les hanches (qu'il habite déjà) — pas les seins, promets, promets maintenant que tu n'allaiteras pas le môme, avoue, cède-moi, j'ai le dessus, j'ai préséance sur tout nouveau venu... » (NS, 157).

Allongés nus côte à côte, Eve réfléchit à haute voix et lance brusquement cette réflexion :

(...) Oui, vraiment, au septième jour, si c'est un garçon, je le fais circoncire. (NS, 160).

A laquelle Hans répond :

Si c'est un garçon, reprend-il, et la réponse est enfin lâchée- tu mangeras, je suppose, le prépuce...en bonne mère juive ! (NS, 161).

A ces propos qu'Eve juge provocateur, indécent et insultant, elle laisse éclater sa colère :

Tu te moques, gronde-t-elle. De nous ? Toi, c'est toi (...). Elle lève le bras, la main et avec une violence qu'elle ne soupçonnait pas, Eve gifle Hans. (NS, 162)

Eve ne parle pas que d'elle, ce n'est pas qu'elle qui a été offensée mais bien toutes les mères juives « Tu te moques...de nous ? » Ces mots outrageants sortant de la bouche de son compagnon allemand revêtent brusquement un caractère diffamatoire. Hans insulte la mémoire de tous les juifs morts dans les camps de concentration allemands. Eve incarne à elle seule alors toutes ces victimes de la violence des nazis, une violence qui monte en elle et qui se traduit par la gifle qu'elle donne à Hans. Elle incarne aussi la génération future, car elle porte un enfant juif, puisque la religion se transmet par la mère dans la tradition juive. Le coup qu'elle porte à Hans n'est qu'une réponse physique à la violence psychologique et émotionnelle qu'elle venait de subir.

L'amour entre une Juive et un Allemand semble improbable voire impossible. Le passé qui les unit et les oppose et parfois même, les déchire, creuse un gouffre entre eux surtout lorsqu'il est question de religion, comme c'est le cas ici pour la circoncision. La religion appartient au domaine passionnel, et la réponse ne pouvait être moins rationnelle, que celle d'Eve.

3.2. L'identité à travers la langue dans *Les nuits de Strasbourg*

Les nuits de Strasbourg est un espace d'expression corporelle et langagière. La relation conflictuelle avec la langue de l'Autre est également au centre de ce roman à travers les deux couples principaux (Thelja et François, Eve et Hans). L'identité des personnages est plurilingue et le contact des langues se réalise par le biais du contact physique et du discours amoureux.

Leurs histoires sont forgées d'un passé douloureux, et afin de surmonter ses angoisses et conjurer son passé, Thelja tente cette expérience extrême qui la conduit à *enfreindre son interdit d'un amour français* (NS, 222).

La langue de l'opresseur et du colonisateur devient la langue du désir et de la volupté charnelle. L'évocation du souvenir et son flux verbal sont concomitants à la montée du désir :

Tant de mots sortent de moi, avant, après le plaisir ? Pourquoi ? Mais pourquoi tout ce marmonnement ?... (NS, 223).

Car la langue qui transmet l'affect entre Thelja et François durant leurs ébats amoureux, s'affrontait dans le passé dans une haine incommensurable. Le français reste alors indissociable de la douleur et de la souffrance du passé, à tel point que lorsque Thelja parle la première fois de son amant à Eve, elle est incapable de le nommer par son prénom et le désigne comme étant un étranger :

Un étranger ? C'est-à-dire quelqu'un que je ne pourrai aimer ainsi, au creux de cette beauté de ma langue d'enfance !... Me retrouver au plus profond de moi-même, en me donnant, en m'anéantissant !... Oui, un étranger, pourquoi ai-je d'abord défini ainsi l'amant de ces nuits ? (NS, 107).

Etranger est donc pour Thelja quelqu'un qui ne parle pas sa langue maternelle. Pour elle, son impossibilité à exprimer ses sentiments dans en arabe signifie qu'elle ne peut se livrer complètement à l'Autre, parce que la langue maternelle est la clé qui permet à l'Autre d'accéder entièrement à elle. C'est pour cela que malgré leur intimité physique, François reste un étranger car il y aura toujours quelque chose au plus profond d'elle à laquelle il ne pourra jamais accéder. Une partie de son intimité émotionnelle, donc la clef est sa langue maternelle.

Il est impossible pour Thelja de séparer la connaissance par le contact physique de la connaissance par la langue et les mots. Cette dernière accroît les sensations charnelles et le plaisir est ainsi doublement partagé, par le corps mais aussi par l'esprit. Thelja croit fermement qu'après qu'elle ait quitté François et Strasbourg, ses paroles finiront par se tarir :

Peu importe que nous nous parlions tant alors que nous faisons si souvent l'amour, peu importe ce flux verbal que je vous adresse depuis que je vis sous ce ciel alsacien-, ce flux, quand je partirai, va tarir brusquement en moi (...) (NS, 343)

La sixième nuit d'amour de Thelja et François est une ode à l'amour des mots et aux mots de l'amour :

« Les mots. Les mots s'élèvent dans l'espace du noir de la chambre. Un noir non pas d'encre, mais de caresses aveugles, d'un toucher creusé, de mains incurvées, frôleuses, chercheuses, sans besoin de lumière, les doigts prennent le temps, se rencontrent et se lient, repartent, seuls, à l'aventure, auscultant la peau par endroits froide et au contraire, dans ses creux secrets, brûlante presque...

Ce sont les voix qui éclairent cette connaissance, chuchotantes ou soudain nettes, hautes, elles qui ponctuent, ou occasionnent un arrêt (...) » (NS, 268-269).

Les mots prennent forme et corps, ils sont palpables, ont une texture et un goût, Thelja prononce un mot en arabe :

Soudain un seul vocable tendre, de velours en deux temps ; le même, répété, modulé (...) 'ta...inta'. Comme un rythme d'horloge qui peu à peu s'affole (...) Le mot d'amour, plein à craquer, se coagule dans la bouche de Thelja. L'emplit. S'élançe, tournoie au-dessus de leurs visages, revient en vrille et s'épuise, se ratatine... » » (NS, 270).

L'amour et la langue sont indissociablement liés et se trouvent exprimés dans la métaphore des lèvres et de la langue. La langue organe et la langue système linguistique de signes :

Chaque matin, au cœur des baisers, je répéterais presque au creux de ta bouche chacun des mots mouillés de ta langue inconnue... ! Il n'y aurait plus tant nos bras, nos genoux, nos chevilles pour nous tâter, nous entremêler... Non, seules nos bouches, nos langues, nos salives... Surtout nos deux souffles, toujours si proches ! (NS, 225)

(...) comme j'aime le jus de la langue de cet homme- le français donc ?- et sa saveur, sa limpide fluidité, sa ruche secrète, son hydromel (...), ainsi ces nourritures sonores, je les tirerai à moi, je les mâcherai, je les triturerai, je les déglutirai, je deviendrai animal femelle, mais ruminant pour les enfermer en moi après les avoir bues de ses lèvres, pour les emporter liquéfiées dans mon corps, loin, loin de cette ville... (NS, 227-228)

Par ailleurs, il existe une symétrie entre les connaissances linguistiques des deux amants. Alors que Thelja maîtrise l'arabe dialectal et le berbère que son amant ne connaît pas, François dispose de l'allemand et de l'alsacien, inconnus de Thelja. La seule langue qu'ils possèdent en commun est le français, c'est le pont qui les unit et le moyen qu'ils utilisent pour leurs échanges linguistiques et physiques. Thelja se demande s'ils n'avaient aucune langue en commun, s'aimeraient-ils de la même manière et avec la même intensité :

Si je ne parlais ni arabe ni français, si, toi, tu ne parlais ni français ni ...disons allemand, ni alsacien, est-ce que nous nous aimerions toutes ces nuits de la même façon ? » (NS, 223-224).

La langue de l'amour n'a pas d'origine ni de nation. Elle est universelle à tous les hommes et femmes, capable de briser les frontières et d'abattre tous les murs. Thelja ose évoquer la langue qu'elle partage avec son mari, laissé en Algérie pour la comparer à celle qu'elle partage avec son amant:

(...) Enfin je te tutoie nuit et jour et je ne sais plus en quelle langue je te parle, ni celle de ma terre - la langue nouée et rauque dans laquelle, une fois pour toutes, ma mère s'est emmaillotée, pas davantage celle que je partage avec Halim, celle avec laquelle il me caressait et grâce à laquelle je l'avais aimé, car ce dialecte d'Oran et des limites occidentales, c'était comme si nous jubilions ensemble... » (NS, 345).

C'est ainsi qu'en faisant un jeu de mot, Thelja crée le néologisme Alsagérie (NS, p.374) l'union de deux espaces, l'Alsace et l'Algérie, c'est la naissance d'un espace hybride, « (...) si nous l'avions inventé- ni chez toi, ni chez moi, ou dans les deux parlers à la fois : 'el za djé rie' » (NS, 373).

Un mot doux à l'oreille de Thelja, qu'elle souhaite presque toucher pour sentir sa douceur sur sa peau, « Redis-moi ce mot : épelle-le lentement, si lentement...comme si tu me caressais avec... » (NS, 372).

Durant cette neuvième et dernière nuit d'amour, le dialogue des amants sur cet espace hybride s'achève sur une déclaration de Thelja, confession d'un amour impossible :

- Je te le dirai cent fois ce mot qui n'est que pour nous, mais après, mais commence pour moi, un récit. Ou disons un aveu...- Lequel ? (...). Ton presque déchiré : une voix vacille, va se briser, s'effacer. - J'aimerais tant t'aimer ! Soupire-t-elle » (NS, 374-375).

Cependant vers la fin du roman, et comme envahi par un sentiment de culpabilité, Thelja semble éprouver le désir de retourner à la langue maternelle. Dans un message destiné à François, « Elle signa en lettres arabes. » (NS, 389).

L'histoire unissant Eve et Hans présente quelques ressemblances avec celle de Thelja et François. Tout comme son amie, Eve considère Hans comme « L'étranger absolu (...). Lui mon amour allemand ». (NS, p.112). Cependant le couple formé par Eve et Hans diffère en bien des points de Thelja et François, car leur langue d'échanges n'est pas l'allemand, la langue du conflit, puisqu'Eve refuse catégoriquement de la parler. Même si Hans parle un français rudimentaire et élémentaire afin que les deux amants puissent communiquer, ils se sont pourtant choisis deux autres langues pour surmonter cet exil linguistique. La musique et l'anglais qui étaient les moyens de communication lors de leur rencontre à Rotterdam :

- Est-ce que tu ne veux pas plutôt que je te siffle quelques mesures de Schubert ? C'était l'un de nos passe-temps de gamin, à Rotterdam, les premiers jours, quand nous n'avions pas tellement de mots à échanger : toi, dix mots de français, et moi, deux ou trois fois plus...en anglais. Tu sifflais alors : moi, souvent, je te suivais en fredonnant » (NS, 93-94).

Lors de leur violente dispute, Hans choisit l'anglais comme langue de la paix pour calmer les esprits, « Il a terminé en anglais, au moins un terrain neutre, un minuscule espace, un tout petit terre-plein d'espoir... » (NS, 163). L'anglais qui est pour eux « un terrain neutre » (NS, 163), une langue-réconciliatrice. Dans cette situation où des mémoires trop lourdes s'affrontent, il n'y a que le recours au terrain neutre, pour pouvoir avancer. Et c'est Hans qui prononce pour mettre fin au conflit : « My love, my sweet love! » (NS, 163).

Suite à cette dispute, Eve décide de pardonner à son amant en recourant à un serment (le Serment de Strasbourg). Ce serment eut lieu « le 14 février 842, à Strasbourg, entre Louis le Germanique et Charles le Chauve, petits-fils de l'empereur Charlemagne, qui se prêtèrent serment d'aide mutuelle.

Tous les deux étaient en guerre contre leur frère aîné Lothaire, qui a hérité du titre d'empereur de leur père Louis le Pieux. Louis le Germanique prononce son serment en langue romane (l'ancêtre du français) pour être compris des soldats de son rival et associé »⁽⁶⁾

Charles le Chauve fait de même en langue tudesque (l'ancêtre de l'allemand) :

(...) L'important pour nous... C'est que, vois-tu, leur serment d'alliance (et pour nous, c'est un serment d'amour plutôt), (...) l'aîné, va prononcer le serment en français, ou plus exactement en roman, dans la langue du frère, et que Charles le Français va l'épeler, lui, dans la langue tudesque, la langue de l'autre... Et vois-tu, les deux armées font pareil, chacune va reprendre le serment dans la langue de l'autre armée... de l'autre chef... C'est un acte politique, c'est surtout un échange linguistique ! (NS, 236).

Puis d'ajouter, « Je suis prête, Ô Hans, prête aujourd'hui à te parler enfin dans ta langue... » (NS, 236). Ce n'est qu'après avoir prononcé ce pacte historique qu'Eve acceptera de pardonner toutes les atrocités que le peuple de Hans a commis envers les siens. Le serment scellé entre Eve et Hans est le symbole d'un amour qui va bien au-delà de la haine et des blessures historiques :

O mon amour (...), toute guerre entre nous, est finie ! Avant que l'enfant n'arrive, nous avons éteint tout souvenir de généalogie ! (...) pour le salut de Dieu, pour celui du peuple, et pour le nôtre... (NS, 238)

Dans cette œuvre, la romancière revient sur l'importance de la langue maternelle. C'est une relation viscérale qui unit Djébar à la sienne. Elle nous fait constater que c'est dans les moments d'intimité intense avec l'Autre que la langue maternelle surgit naturellement. Comme si les mots dits dans cette langue exprimaient mieux qu'aucune autre l'essence même des sentiments les plus profonds. Car il ne faut pas l'oublier, la langue maternelle est intrinsèquement liée au premier amour, l'amour inconditionnel, celui de la mère. François qui s'exprime probablement en alsacien :

Il engloutit sa tête entre ses seins, s'y ficha ; elle l'entendit balbutier des mots confus, de tendresse, de puérité, ou de désir : elle le laissa, ne comprenait pas. Il se frotta ainsi à elle, et elle l'attendit. (NS, 83)

Ou Thelja et le mot « ta...inta ». Mais aussi Hans qui utilise l'allemand pour apaiser Eve et calmer sa nervosité après leur dispute :

- Chut !... recommande-t-il. Ne parle plus. L'oubli vient vite, et il ajoute, dans un murmure, trois mots ou quatre d'un vers allemand. - Qu'est-ce que tu dis là ?... chuchote-t-elle, se retrouvant allongée, sans savoir comment, dans ses bras. - Rien, ne parle pas... Après... Je te berce, je te calme. (NS, 165).

⁽⁶⁾ https://www.herodote.net/14_fevrier_842-evenement-8420214.php

- Les Nuits de Strasbourg est un livre qui s'interroge justement sur l'importance de la communication dans l'amour. Le déroulement des neuf nuits de Thelja et François nous amène à questionner à quel point la compréhension de l'autre est indispensable au partage d'émotions amoureuses. (Rice, 2013 : 298)

Dans *les nuits de Strasbourg*, la langue de l'Autre, en l'occurrence le français et l'allemand pour les deux couples principaux, rappellent un passé entaché de sang, et une histoire commune chargée de douleurs et de souffrances. Car la langue n'est pas qu'une combinaison de mots, elle est également porteuse d'une histoire et d'une mémoire.

L'amour, la fantasia et *Les nuits de Strasbourg*, sont deux œuvres qui gravitent autour de deux composantes principales de l'identité, à savoir le corps et la langue. Même si elles semblent différentes, ces deux récits possèdent plus d'une similitude. Soulignons tout d'abord la présence de la même scène dans les deux romans, un fait du moins frappant par le nombre de détails ressemblants. Ainsi la narratrice de *L'amour, la fantasia* décrit une scène dans laquelle elle tente de se suicider alors qu'elle n'était âgée que de dix-huit ans :

Alors que je n'ai rien formulé, sans doute rien projeté, sinon cet élan dans sa pureté seule, mon corps se jette sous un tramway qui a débouché dans un virage brusque de l'avenue. (LLF, 70).

La même image, au même âge presque, est reprise dans *Les nuits de Strasbourg*, lorsque Thelja se confie à François sur cet épisode douloureux de sa vie :

J'ai plongé. Je me suis jetée. Je me suis couchée sur la chaussée, juste avant que n'approche le tramway lancé...Le chauffeur freina, la machine crissa...je m'évanouis. (NS, 317-318).

Force est de constater que la ressemblance est troublante et ne peut en aucun cas être le fruit d'un hasard, sinon d'un acte volontaire de l'auteure qui met à l'épreuve l'acuité intellectuelle de ses lecteurs. Un fil conducteur qui unit deux héroïnes.

L'Amour, la fantasia - se demander si ce titre ne conviendrait pas aussi au dernier livre d'Assia Djébar (*Les nuits de Strasbourg*) puisque l'amour y est vécu comme une fantasia, sur fond de souvenirs d'une enfance passée en temps de guerre. (Ruhe, 2007)

Tout au long de ces deux récits, Djébar évoque le corps comme moyen d'expression exclusivement féminin, considéré par elle-même comme une quatrième langue, en plus de l'arabe, du français et du berbère. Elle offre à ces héroïnes cette force et ce pouvoir sur leur propre corps, comme une arme à double tranchant. Elle les libère de ce corps-prison, sur lequel pèse une foule d'interdits et de tabous, accumulés au fil des temps et des générations.

La deuxième composante identitaire longuement abordée est la langue. La langue maternelle et le français, pour le couple formé par Thelja et François et l'allemand pour Eve et Hans. Ces langues qui au-delà de leur pouvoir communicatif, deviennent à certains moments du récit, des langues muettes, des langues de l'incompréhension, des langues du conflit, capables de diviser plutôt que d'unir. La relation construite avec l'Autre, et dont la langue est l'axe principal, signifie aussi la rencontre avec la mémoire, avec de petites histoires personnelles et avec l'Histoire. Car même si les informations historiques scrupuleusement relatées par Assia Djébar, -historienne de formation rappelons-le-, octroient aux romans une valeur incontestable, c'est bien toutes ces petites histoires brodées et construites avec une minutie extraordinaire qui font toute leur beauté.

Deuxième chapitre : Fouzia Zouari. Romancière et journaliste tunisienne.

1. Qui est Fawzia Zouari ?

Comment être soi sans renier ses origines, ni s'identifier entièrement au moi communautaire? Toute écriture est quelque part soumise à cette question. La littérature maghrébine d'expression française est particulièrement en attente de sa réponse. (Zouari, 1996 : 73)

Selon son certificat de naissance, Fawzia Zouari est née le 10 septembre 1955 à Dahmani, au Kef, au sud-ouest de Tunis, Mais la romancière affirme ne pas avoir la certitude sur l'exactitude de cette date, car autour d'elle gravite un doute et une divergence de données entre ses parents. Cette histoire peut sembler invraisemblable s'agissant d'un moment aussi important de la vie d'une personne.

Le père de Fouzia cheikh de son état, s'occupait de tenir le registre de l'état civil, y d'y inscrire fidèlement la date de naissance de tous les enfants du village. Cependant, il oubliait d'inscrire les siens avec cette même précision et se rattrapait plus tard. Alors que son père insistait que la date transcrite sur le registre était la bonne, sa mère jurait par tous les Saints qu'elle est née juste après le départ des Français, soit en 1956, un jour d'hiver très rude.

Qu'importe, car malgré cette histoire anecdotique, Fawzia Zouari née au sein d'une fratrie de six sœurs et quatre frères, a su se frayer un chemin et échapper au sort imposé à ses sœurs aînées, privées d'aller à l'école et mariées à l'adolescence.

Élève studieuse, elle bénéficie d'une bourse publique et passe six ans dans un internat puis fréquente l'université de Tunis avant de partir à Paris en 1979 pour poursuivre ses études universitaires. Elle rédige une thèse doctorale sur Valentine de Saint-Point, arrière-petite-nièce de Lamartine, égérie du futurisme, qui se convertit à l'islam sous le nom de Raouhya Nour-el Dine puis s'installe au Caire en 1924.

Fawzia Zouari a travaillé durant dix ans à l'institut du monde arabe avant de devenir journaliste à l'hebdomadaire *Jeune Afrique* en 1996. Elle a publié depuis 1998 un peu plus d'une dizaine d'œuvres dont nous faisons référence dans notre bibliographie.

2. Présentation de *La deuxième épouse*

Le roman féminin tunisien d'expression française, est le miroir de l'évolution de la femme tunisienne tout au long du vingtième siècle. A travers leurs écrits, les auteures interrogent leurs sociétés, et dévoilent les tensions sociales et familiales existantes, nées de l'écart générationnel et du manque de communication et de compréhension, entre ses membres. Elles utilisent la langue française comme un moyen pour s'exprimer plus librement, de se désinhiber. Elles racontent la situation de la femme tunisienne, déchirée entre son désir de progresser vers la modernité et son souhait de conserver et de transmettre les traditions. Ce choix linguistique justifié entre autres par des raisons d'ordre idéologiques, est aussi un désir d'affirmation des valeurs culturelles occidentales, héritées de la France coloniale.

De son côté, Fouzia Zouari explique le choix de la langue française dans l'écriture comme une transgression libératrice :

(...) En rompant le tabou d'écrire dans une autre langue (...), la femme maghrébine particulièrement, décomplexé l'attitude masculine, brise doublement les résistances, ouvre au grand jour les portes de cette langue, la légitime... (Zouari, 1996 : 47)

Elle définit également l'acte de l'écriture comme suit :

Écrire c'est soumettre à l'épreuve son moi. C'est s'opposer au vacarme du monde par le silence qui progressivement prend possession de nous et s'insinue dans nos veines (...) Mais c'est en même temps creuser en soi le lieu d'une résonance plus grande envers les êtres et les choses. (Zouari, 1996 : 113)

Dans ce roman, *La deuxième épouse*, publié en 2006, qui se caractérise par son hybridité générique, le texte est porté par plusieurs voix de femmes, dont celles de Farida la romancière et de Rosa, qui en sont le noyau. Il y a aussi la voix de Halima-Emma et celle de Lila. Cette œuvre est donc composée de plusieurs récits qui donnent l'impression d'un recueil de nouvelles, auxquels vient se greffer un genre littéraire hybride qui oscille entre la narration et l'écriture théâtrale.

Les quatre-vingt premières pages sont destinées uniquement à deux voix, celle de la romancière et celle de Rosa, qui n'ont au départ aucune connexion entre elles. Puis au fil des pages, viennent s'ajouter d'autres histoires, plus courtes, portant les titres suivants : *Halima-Emma, la première épouse ; Françoise ; La nièce de Soraya ; Lila : la troisième du rang*. Avant de continuer avec le style narratif, Zouari introduit l'écriture théâtrale avec une partie intitulée : *Emma, Rosa, Lila et la mère*, et qui commence ainsi :

Dans un Patio, entre la France et l'Algérie, quatre femmes sont assises. Au milieu, le corps d'un homme allongé. Et la nuit. Féminine et complice. (LDE, 241) ⁽⁷⁾

Cette partie sert de prologue. Dans l'écriture théâtrale le prologue est une mise en bouche. Il fournit au lecteur les informations nécessaires pour l'introduire dans le récit. Ce premier paragraphe offre au lecteur les renseignements indispensables pour dresser le décor à savoir: le lieu, un patio entre la France et l'Algérie; un lieu incroyable et invraisemblable au demeurant, puisqu'il symbolise un entre-deux. Les protagonistes de l'histoire, quatre femmes; le moment de l'histoire, la nuit et enfin l'intrigue. Les quatre femmes sont rassemblées autour du corps d'un homme, celui de Sadek, assassiné.

Une fois le décor dressé, l'histoire est alors déployée lentement et le lecteur découvre deux histoires, tel un livre dans l'autre, car une partie du roman est transcrite avec une police de caractère différente qui la distingue du reste du récit. C'est en fait la romancière qui écrit l'histoire de ces femmes. Elle décide d'en faire son prochain roman, qu'elle intitule *Le livre des concubines*. Elle les réunit dans un patio, les confronte et les dévoile les unes aux yeux des autres, pour tenter de trouver la coupable du meurtre de Sadek. Cette idée séduit Rosa comme l'exprime ce passage :

Si je pouvais parler, je dirais à la romancière tout le plaisir que j'éprouve à écouter ce qu'elle a écrit, même s'il s'agit de mon propre drame. Non seulement, je ne démentirais pas les propos qu'elle met dans ma bouche, mais je suis prête à parier que Lila et Halima ne se seraient pas exprimées autrement. Farida a monté mon histoire comme une représentation théâtrale et j'adore l'idée du patio. D'ailleurs, je ressens une telle émotion à m'y imaginer. Un petit cocon d'enfance. (LDE, 261).

Enfin, le dernier et l'avant dernier chapitre intitulés respectivement, *Inès* et *Farida*, bouclent le roman. Toutes ces petites histoires imbriquées, introduisent à chaque fois un nouveau personnage qui établit un lien avec les autres et convertit ce qui jusque-là n'était visiblement qu'un bouquet de nouvelles disparates, en un récit uni et cohérent.

L'auteure s'inspire d'un fait divers et nous transporte à Paris en 2003, où un député algérien est retrouvé assassiné. L'enquête révèle un immense secret, l'homme était polygame et entretenait plusieurs foyers en même temps. Zouari met en scène quatre femmes, victimes de la trahison masculine. Halima-Emma, première épouse, née et élevée en Algérie, résignée par l'infidélité de son mari, son éducation lui interdit une quelconque révolte.

⁽⁷⁾ La deuxième épouse (LDE). Zouari, F. (2006). Paris : Éditions Ramsay

Rosa, la deuxième épouse, magistrate et fille de harki, s'effondre en apprenant que son époux Sadek a un autre foyer et d'autres enfants. Elle fait alors une tentative de suicide et est hospitalisée dans un état comateux. Lila, jeune beurette célibataire, à laquelle Sadek a promis le mariage et qui rêve de fuir de sa cité et échapper de sa vie qu'elle juge minable, grâce à cette alliance. Mais il y a aussi Farida, la romancière, happée par le destin de Rosa, qu'elle s'obstine à sauver du coma en lui parlant. Bouleversée par son histoire, elle s'attache à Rosa et finit même par s'identifier à elle.

Dans cette épreuve commune, les chemins se croisent à travers les récits des épouses. Se dessine alors la situation des femmes issues de l'immigration, chacune marquée par son passé, sa façon de vivre l'exil ou l'intégration, car le roman se déploie sur deux espaces, géographique et socio-culturel différents, à savoir la France et le Maghreb. Faisant partie tour à tour de l'un ou de l'autre, les personnages sont habités et parfois même consumés par la nostalgie de leur terre natale. Au-delà de cette réalité sociale, puisque l'histoire est inspirée d'un fait divers, ce roman exprime très justement les peurs et les angoisses, les désillusions et les aspirations de toute femme.

La fiction et la réalité se nourrissent l'une de l'autre, les personnages sont incarnés de manière poignante et authentique. Sans être un roman autobiographique, nous relevons cependant quelques similitudes entre la romancière de *La deuxième épouse* et son auteure, Fawzia Zouari. Toutes les deux sont écrivains et en 2006, Zouari fêtait son cinquantième anniversaire comme Farida la romancière, et tout comme elle, son conjoint est français. Même si dans chaque œuvre, l'auteur ne peut échapper à une projection de lui-même, ces ressemblances nous semblent dignes de citer.

Le thème principal du roman de Zouari est incontestablement la polygamie. Cette pratique est un sujet qui excite depuis des siècles l'imaginaire occidental, car l'oppression de la femme musulmane est associée entre autres à la polygamie.

Nous croyons nécessaire d'expliquer que, placé dans son contexte socio-historique de sa révélation, le verset coranique autorisant les musulmans à épouser jusqu'à quatre femmes, étaient bien plus une restriction qu'une invitation. À l'époque, dans la péninsule arabique et avant l'avènement de l'islam, les hommes pouvaient épouser un nombre infini de femmes et avoir autant de concubines et d'esclaves. Il est clair que la polygamie n'est pas une invention de l'islam. Pour ne pas trancher brutalement et interdire catégoriquement la polygamie, au risque de faire fuir de potentiels convertis, le Coran a préféré la limiter dans un premier temps, en posant des conditions quasiment impossibles à accomplir, telle que l'équité et l'égalité absolues entre les épouses.

Et si vous craignez de n'être pas justes envers les orphelins... Epousez deux, trois ou quatre parmi les femmes qui vous plaisent, mais si vous craignez de n'être pas justes avec celles-ci, alors une seule (...) Cela afin de ne pas faire d'injustice » (Coran 4 : 3).

Vous ne pouvez jamais être équitable entre vos femmes, même si vous êtes soucieux... (Coran 4 : 129).

Rappelons par ailleurs que la polygamie n'est pas soumise à la même législation dans les trois pays du Maghreb. A cet effet, Abderrahmane Koudjil explique que :

La problématique de la polygamie dans le contexte maghrébin est très complexe. Cet acte est marqué, d'une part, par les traditions ancestrales et coutumières, et, d'autre part, par la superposition de deux droits : le droit musulman et le droit positif hérité du système juridique français. Cette dialectique récurrente entre la tradition et la modernité, le particulier et l'universel rejoint une autre dialectique, celle des droits de l'homme et de la diversité culturelle. (Koudjil, 2002) ⁽⁸⁾

En Tunisie, la polygamie est interdite depuis le 13 août 1957. Cette date ayant marqué un avant et un après pour les tunisiennes, est devenue la fête nationale de la femme et de la famille. Cette prohibition est inscrite dans le Code du statut personnel tunisien, depuis l'époque du président défunt Habib Bourguiba.

Au Maroc, la polygamie n'est certes pas interdite, mais le «nouveau» code de la famille promulgué en 2004, la soumet à de conditions si draconiennes qu'elle devient, théoriquement impossible. Ce durcissement de la loi, poussent des hommes mariés à utiliser des subterfuges tels que faire des enfants avec leur partenaire pour obliger le juge à autoriser le mariage. L'Algérie est le dernier pays à avoir modifié la loi sur la polygamie. Le code de la famille algérien, adopté en 1984 par l'assemblée populaire nationale, fut revu et corrigé en 2005. Cette réforme a limité le droit à la polygamie sans l'interdire. Cette restriction concerne des cas précis tels que le handicap de la première épouse ou son impossibilité à procréer. La demande doit être soumise à l'autorisation d'un juge après consultation de la première épouse.

Il est donc évident que la polygamie touche et menace une partie de la population féminine au Maghreb. Elle plane telle une chape de plomb au-dessus des femmes, dont certains maris n'hésitent pas l'utiliser comme une arme persuasive afin de soumettre les plus belliqueuses. Même si des réformes législatives ont été instaurées depuis un peu plus d'une décennie, la société maghrébine foncièrement patriarcale et attachée à son legs arabo-musulman est loin de céder devant un désir de modernité et continue de soumettre la femme à la polygamie, en marge des lois établies. Dans *Ombre sultane*, Assia Djébar, se basant sur le mot générique en arabe dialectal de deuxième épouse, *derra*, explique parfaitement, la douleur des femmes soumises à la polygamie.

Derra : en langue arabe, la nouvelle épousée, rivale d'une première femme d'un même homme, se désigne de ce mot, qui signifie « blessure » : celle qui fait mal, qui ouvre les chairs, ou celle qui a mal, c'est pareil. (Djébar, 1987 : 100).

La deuxième épouse est une douleur pour la première épouse. Telle une dague plantée dans son cœur.

⁽⁸⁾Koudjil, A. (2002). Polygamie au Maghreb: Controverses autour d'un droit en mouvement. *Confluences Méditerranée*, 41(2), 77-88. doi:10.3917/come.041.0077 [Consulté le03/09/2016]

2.1. L'identité à travers le rejet de la figure maternelle, dans *La deuxième épouse*

La figure maternelle représente, dès la naissance, une figure essentielle pour l'enfant puisqu'elle est au centre de sa vie durant les premières années. La mère joue en effet un rôle primordial dans le développement de celui-ci, elle est l'artisane de son éducation et représente, la plupart du temps, un modèle et une référence. Dans les pays maghrébins, de culture arabo-musulmane et sauf exception, le statut de mère est l'un des plus enviés et des plus souhaités par les femmes. Il est fermement lié au processus de la procréation et donc de la vie. La mère revêt un caractère sacré dans la religion musulmane pour lequel "*le paradis se trouve sous les pieds des mères*". Bouhdiba dans son livre intitulé la sexualité en Islam, explique ainsi le statut de mère :

Un véritable système d'assurance vieillesse, d'assurance maladie, une garantie contre le destin, une garantie autrement efficace en cas de répudiation [...] sans parler du prestige, de l'honneur, de la "présence" que confère une descendance surtout si celle-ci est nombreuse et mâle. [...] Avoir des enfants dans la société traditionnelle arabo-musulmane est l'élément fondamental de la sécurité pour une femme. (Bouhdiba, 1975 : 263)

Il existe une différence notoire entre la culture occidentale et la culture maghrébine lorsque l'on aborde le sujet de la maternité. Pour des raisons historiques, religieuses et culturelles, les sociétés sont organisées de manières différentes et les familles, assimilées à ce groupe social, construite distinctement. Alors que dans les sociétés occidentales sont enclines à l'individualisme, à l'affirmation de soi et l'extériorisation des sentiments, les sociétés maghrébines quant à elles, majoritairement de tradition arabo-musulmane se situent sur le versant opposé. Elles sont régies par des lois sociales, souvent encore tribales favorisant le groupe plutôt que l'individu, la négation de soi et l'intériorisation des sentiments, rarement exprimés ou s'ils le sont, toujours voilés d'une grande pudeur. Comme nous l'avons signalé dans le chapitre précédent, l'espace public est un canton masculin alors que les femmes écartées donc de cet espace, imposent leurs lois au sein de l'espace privé, qu'est la maison et le foyer familial. C'est l'autorité féminine, et celle des mères, des grands-mères et des tantes qui prime. Une sorte d'attitude compensatoire face à la domination subie.

L'image de la mère dans la littérature maghrébine est traitée différemment, selon le sexe de l'auteur. Alors que les hommes ont tendance à couvrir d'éloges la mère, incarnation suprême de l'amour inconditionnel, de la tendresse et du sacrifice, les romancières quant à elles, lui accordent souvent un rôle secondaire dans leurs œuvres. Car la mère est aussi le reflet de soi, surtout pour une femme. Ce traitement différent est dû à la différence d'éducation que reçoivent les filles et les garçons au sein de la même famille.

C'est ainsi que l'explique Béatrice Didier :

La présence de la mère prend inévitablement pour les femmes un autre sens que pour les hommes, puisque leur mère est leur exacte matrice, leur préfiguration. (Didier, 1981 : 25).

En effet, dans la littérature maghrébine féminine prédomine une image de la mère associée à tout ce dont les personnages féminins s'opposent et contre quoi elles luttent. Cette manière de traiter inégalement l'image de la mère par les auteurs maghrébins selon leur sexe, possède son origine dans la relation mère/fille et mère/fils. Sachant que dans les sociétés maghrébines, le garçon est choyé, admiré, aimé et servi par sa mère et tous les membres féminins constituant la cellule familiale, il entretient avec la mère presque une relation amoureuse. Alors que la fille est souvent dédaignée, humiliée, asservie et privée de cet amour maternelle. Marta Segarra, signale le manque de récurrence du thème de la maternité dans la littérature maghrébine féminine :

La maternité est un thème étonnamment peu courant dans la littérature maghrébine écrite par des femmes. Il y a peu de mères parmi les héroïnes ou les narratrices de ces romans, bien que celles-là y soient beaucoup plus nombreuses en tant que caractères secondaires: la figure de la mère est regardée le plus souvent du point de vue de la fille ou du fils. (Segarra, 1997 : 99-100)

Les personnages féminins de *La deuxième épouse*, rejettent l'image maternelle traditionnelle et la transforment pour établir de nouveaux rapports au maternel et afin de se créer une nouvelle identité, aussi lointaine que possible du modèle classique. Nous avons choisi d'étudier ce rejet à travers les trois paramètres suivants :

2.1.1. L'espace extramuros

L'ordre social fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé : C'est la division sexuelle du travail, distribution très stricte des activités imparties à chacun des deux sexes, de leur lieu, leur moment, leurs instruments ; c'est la structure de l'espace, avec l'opposition entre le lieu d'assemblée ou le marché, réservés aux hommes, et la maison, réservée aux femmes(...). (Bourdieu, 1998 : 15).

C'est ainsi que Pierre Bourdieu explique dans son livre *la domination masculine*, la division entre les sexes dans la société Kabyle. Cette dichotomie est présente dans toutes les sociétés maghrébines et à tous les niveaux de la vie quotidienne. La différence biologique entre les sexes justifierait la différence socialement construite entre les genres.

Il est important de souligner que la femme dans la culture arabo-musulmane symbolise l'intégrité et l'honneur familial et que de ce fait, l'espace public, conquis par la gent masculine et synonyme de tous les dangers, lui a été strictement interdit durant des siècles.

Dans son œuvre intitulée *Le sens pratique*, Pierre Bourdieu définit ainsi la rue qui est l'espace public par excellence :

Un mouvement proprement masculin, qui conduit vers les autres hommes, et aussi vers les dangers et les épreuves auxquels il importe de faire front. (Bourdieu, 1980 : 456)

S'aventurer dans la rue pour une femme équivaut à se jeter à pieds joints dans un espace aux codes strictement masculins, susceptible d'être dangereux, puisqu'elle s'expose de son plein gré aux regards des autres mais aussi à leurs actes et à leurs agressions. Cependant, dans les villes du Maghreb, les femmes possèdent un périmètre de mouvement plus étendu que dans les villages. La scolarisation massive des filles et l'accès des femmes au marché du travail, les amènent à sortir de leur espace intramuros et à fréquenter les espaces publics. D'un autre côté, les filles dans les villages jouissent d'une liberté beaucoup plus limitée. Nombreuses d'entre elles ne seront jamais scolarisées et lorsqu'elles le sont, leur fréquentation d'un établissement scolaire reste très limitée. Quant aux femmes, elles ne peuvent prétendre à un travail rémunéré en dehors de leur domaine qui reste la maison. La dimension du genre continue à conditionner les pratiques et impose une division de l'espace.

Nassima Dris dans son article *Espaces publics et limites. Les implications du genre dans les usages de la ville à Alger*, explique cette division codifiée de l'espace :

Les règles d'usage qui sous-tendent les interactions entre les individus et les groupes définissent les limites visibles ou latentes de l'espace public. On sait tacitement jusqu'où on peut aller et ce qu'il faut éviter de faire. L'espace public serait alors le lieu où l'on « se voile » et « se dévoile » en fonction des normes établies et des fluctuations qui les affectent. (Dris, 2004) ⁽⁹⁾

Halima-Emma est la meilleure représentation du modèle féminin qui délaisse l'espace intramuros pour investir l'espace public. Issue d'un village où les femmes sont toujours confinées à l'intérieur, elle se sent privilégiée de jouir d'un droit que les femmes de son clan et de son village n'ont pas. Elle profite d'ailleurs des absences répétées et prolongées de son époux Sadek, pour profiter de cette liberté nouvellement acquise. Halima, découvre l'existence tout un monde au-delà des murs de son appartement. Elle s'aventure petit à petit à l'extérieur, grisée par cette liberté de mouvement et excitée par ce pouvoir qu'elle découvre en elle. Elle fait ses premières tentatives dans son quartier, qui serait la première marche vers l'extérieur, car le quartier possède la position la plus proche de l'espace domestique et est considéré comme l'extension de ce dernier, ce qui fait que Halima se sente en confiance et en sécurité.

⁽⁹⁾ Dris, N. (2004). *Espaces publics et limites. Les implications du genre dans les usages de la ville à Alger*. In Denèfle, S. (Ed.), *Femmes et villes*. Presses universitaires François-Rabelais. doi : 10.4000/books.pufr.388 [Consulté le 06/06/2017]

Nassima Dris, le définit ainsi :

Il est important, de partir de la notion de houma ou quartier (...) pour saisir le sens des espaces publics dans les sociétés du Maghreb. Cette notion liée à la proximité spatiale donne au voisinage un sens sacré où le code de l'honneur est omniprésent et rigoureux. Dans la houma, les indices de l'honneur fixent des comportements spécifiques : baisser les yeux ou détourner le regard au passage d'une femme ou d'une jeune fille du quartier (...) L'appartenance à la même houma prend ici le sens de « fratrie » dans la mesure où elle signifie des liens spécifiques provoqués par une proximité sociale et spatiale. (Dris, 2004).

Dans son quartier, elle rend visite à ses voisines Françaises, et découvre au contact de ses dernières, leurs habitudes et leur façon de vivre et commence à les imiter, car elle veut leur ressembler.

Je me suis mise à fréquenter les Françaises du quartier, curieuse de leur façon de vivre. Je n'hésitais pas à frapper à la porte de mes voisines. Je voulais savoir. Je m'inspirais de leur façon d'agencer leur intérieur et j'en profitais pour jeter un œil sur les salles de bains de Germaine et sur ses sous-vêtements affriolants. J'ai mis du temps, mais j'ai fini par me tenir plus droite, marcher en regardant devant moi, même sur des talons hauts. Je me suis sentie encore mieux dans ma peau le jour où je me suis teint les cheveux couleur platine. (LDE, 93-94).

Ainsi l'explique Katia Nigaud dans son article intitulé *Appropriation de l'espace public des femmes maghrébines immigrées en France* :

(...) Loin de se cantonner à leur logement, elles se sont sans réelle difficulté approprié leur quartier, des établissements scolaires aux jardins d'enfants en passant par les espaces commerciaux. Ces sortes d'« espaces publics domestiques » (...) sont le plus fréquemment investis par les femmes, elles y trouvent une nouvelle occasion d'échanger. L'espace du commerce, (...) et les petites unités commerciales existant au sein de chaque quartier d'habitation, est intéressant par son caractère mixte, fréquenté à la fois par les hommes et les femmes. Or, cette mixité est plus ou moins respectée en fonction des moments de la journée. Les femmes maghrébines qui ne travaillent pas font leur marché le matin, à l'heure où les hommes sont partis travailler. (Nigaud, 2004 : 493)

Petit à petit, Halima grignote cet espace public qu'elle finit par s'approprier. Après son quartier, elle se jette à la rue et se découvre un goût accentué pour les manifestations. Elle ne se sent nullement concernée par les revendications des manifestants, mais ces groupements dans lesquels elle n'a ni nom ni visage, puisqu'elle jouit de l'anonymat de la foule, lui procure un plaisir grisant. Le plaisir de goûter librement à l'espace public qui lui était jadis interdit dans son pays. Ces manifestations dans les rues lui permettent de mesurer l'ampleur de sa liberté, elles font partie de son apprentissage de la culture française.

Car l'aspiration suprême de Halima est de devenir Française, et manifester dans les rues auprès de différentes associations, est pour elle la clé qui lui permettrait de rentrer dans ce nouveau monde qu'est la France.

Germaine m'a inscrite dans des associations pour « militer », insistait-elle. Je savourais surtout le plaisir de sillonner la cité comme aucune femme de mon village ne l'avait fait. Je prenais ma revanche contre l'air libre que mes cousines ne respiraient pas et que je humais à pleins poumons, tout pollué qu'il était. J'ai manifesté dans les rues pour des motifs que j'ignorais parfois. J'ai crié le mot « liberté », qui me semblait un code obligatoire pour ouvrir les portes de ce pays, comme le 'oui' sert à entrer dans le mariage (LDE, 100-101).

A cet effet, Nigaud explique que :

Pour beaucoup de femmes étrangères, l'association est un moyen de sortir de chez elles et de rompre avec l'isolement social (...). Les femmes maghrébines, comme d'autres femmes étrangères, souffrent de la solitude et du déracinement socio-spatial. (Nigaud, 2004 : 496)

Signalons par ailleurs, que la langue française est un atout et un stimulateur pour l'émancipation de Halima. C'est du moins ainsi qu'elle le vit :

Je n'aurais pas pu m'accorder certaines libertés si je ne les avais pas énoncées en français. Lorsque je disais « je vais sortir » dans la langue des roumis, j'avais l'impression d'accomplir un geste qui me revenait de droit. (LDE, 97).

Nous relevons qu'ici comme dans les deux romans d'Assia Djebar, précédemment étudiés, la langue française porte le sceau de la libération. Les héroïnes ne peuvent se dire ou exprimer leurs sentiments les plus profonds qu'en utilisant la langue de Molière, car elle n'est pas chargée de toutes les connotations linguistiques et culturelles de leur langue maternelle.

2.1.2. Le corps

Improductive, la fille est également une menace infamante. Son être, par essence, entaché de suspicion et de blâme, elle est celle par qui le scandale arrive. Ce qu'il faut donc absolument prévenir en la maintenant sous étroite surveillance. (Elbaz et Saquer-Sabin, 2014 : 126).

Comme nous l'avons déjà mentionné, la femme dans la culture arabo-musulmane, est dépositaire de l'honneur familial. Son corps, loin de lui appartenir, est la propriété de tout le clan patriarcal, lorsqu'elle est célibataire et vit sous le toit parental, c'est le père et les éventuels frères qui en sont les gardiens.

Elle est épiée et surveillée et ses sorties contrôlées. Une fois mariée, et dans un acte de transmission, ce corps, propriété collective, devient la possession exclusive de l'époux. « Un objet à regarder, à représenter, mais toujours un corps pour les autres, jamais un corps pour soi ». (Segarra, 2010 :78).

Suivant cette logique et ces lois sociales patriarcales, le corps de la femme doit être dissimulé, voire caché aux yeux des regards masculins profanateurs.

Comme si la féminité se mesurait à l'art de « se faire petite » (...), les femmes restent enfermées dans une sorte d'enclos invisible (dont le voile n'est que la manifestation visible) limitant le territoire laissé aux mouvements et aux déplacements de leurs corps (alors que les hommes prennent plus de place avec leur corps, surtout dans les espaces publics). Cette forme de confinement symbolique est assuré pratiquement par leur vêtement qui (...) a pour effet, autant que de dissimuler le corps, de le rappeler continuellement à l'ordre. (Bourdieu, 1998 : 34).

Le corps de la femme est donc l'un des lieux favorisés où s'exerce le pouvoir masculin. Dans ce roman, Halima à travers son corps témoigne de sa volonté de s'écarter du modèle maternel. La réappropriation de son corps passe par une transformation physique. Elle refuse de ressembler à sa mère et à toutes les femmes de son village. Sa transformation physique est le reflet de son évolution intérieure. Lors de son arrivée en France, sa vie tournait autour de son époux, c'était son unique monde et son seul horizon.

Mon rôle consisterait à consoler mon époux de son exil, à lui restituer son Algérie au foyer, à le rassurer sur ses liens avec le clan et la patrie en mettant à sa disposition mon corps, que la loi de l'adoul avait décrété son bien propre. (LDE, 91-92).

Durant toute sa vie, on lui a appris à avoir honte de son corps et à le cacher, mais aussi à le protéger et à en prendre soin, uniquement pour plaire et captiver l'homme qu'elle épouserait. Puis, au fil du temps, telle une chrysalide qui se transforme en papillon, Halima entame sa mutation. Sa vision de son propre corps évolue, elle commence à le regarder, à le découvrir et à l'admirer. Elle apprend désormais à l'aimer, et à en prendre soin non pas pour son mari, mais pour son plaisir personnel.

Durant son absence, j'apprenais à vivre pour moi. Je regardais mon corps et ce n'était jamais comme lorsque mon mari le regardait. Je le scrutais avec mes propres yeux et le découvrais pour leur plaisir. Je ne me référais plus à « l'homme de ma maison » en tout, comme me suggérait cette berceuse susurrée dans l'oreille de mes cousines d'Algérie. Il faut prendre des kilos pour aménager une couche tendre à son époux, conserver de lourdes tresses afin qu'il ait le privilège de les défaire sur l'oreiller, s'épiler pour que sa main passe sur notre peau sans rencontrer une aspérité. (LDE, 94-95).

Pour la première fois de sa vie, elle regarde son corps à travers ses propres yeux, car on lui avait appris à le regarder à travers les yeux des autres. C'était l'image que les autres avaient d'elle et de son propre corps qui prônait. Telle une révélation, elle comprit que le regard de son mari Sadek sur son corps est égoïste et est intrinsèquement lié à son plaisir sexuel. Pierre Bourdieu, explique ce rapport au corps de la sorte :

La domination masculine, qui constitue les femmes en objets symboliques, dont l'être (*esse*) est un être-perçu (*percipi*), a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'*objets* accueillants, attrayants, disponibles(...). Et la prétendue « féminité » n'est souvent pas autre chose qu'une forme de complaisance à l'égard des attentes masculines, réelles ou supposées, notamment en matière d'agrandissement de l'égo. En conséquence, le rapport de dépendance à l'égard des autres (et pas seulement des hommes) tend à devenir constitutif de leur être. (Bourdieu, 1998 : 73)

2.1.3. La langue et la parole

La langue n'est pas qu'un système de signes vocaux et graphiques, elle est fondamentale à la construction d'une identité collective, et le ciment de la cohésion sociale de toute communauté. De plus, la langue est le point le plus représentatif de l'intégration sociale et de l'acculturation linguistique, « Elle est la partie sociale du langage, extérieure à l'individu, qui à lui seul ne peut ni la créer ni la modifier ». (De Saussure, 1971 : 31)

La parole quant à elle est l'instrument qui donne vie à la langue par la production de voix, c'est la partie individuelle et personnelle de la langue. Dans les sociétés maghrébines traditionnelles, il existe un paradoxe flagrant et assez surprenant. Si la femme maghrébine n'a pas le droit de prendre la parole dans les espaces publics et devant un auditoire masculin, elle est cependant la gardienne par excellence des valeurs culturelles et des coutumes ancestrales qui se transmettent sans équivoque, par la voie orale, et pour cause, les sociétés arabo-musulmanes sont de tradition orale.

La femme possède un rôle social qui la hisse au rang de conservatrice des traditions et de la culture et c'est uniquement à ce titre qu'elle a le droit de parler. Il n'y pas transgression lorsque la prise de parole de la femme maghrébine est en faveur de la communauté, mais lorsque celle-ci peut servir et défendre ses intérêts personnels elle devient une tare qu'il faut absolument bannir et un danger menaçant l'équilibre de la société patriarcale.

Dans les sociétés maghrébines berbères ou arabo-musulmanes, l'oralité est le pilier principal sur lequel repose la transmission du savoir, des connaissances, de l'Histoire, des contes et de la poésie. Elle imprègne amplement la vie quotidienne de ces sociétés traditionnelles, ce qui explique en partie que les littératures issues du Maghreb, accordent dans leurs œuvres une place de choix à la transmission orale. Dans ce roman, Zouari met en exergue la parole féminine et sa fonction tantôt salvatrice, avec Farida, la romancière et tantôt libératrice avec le personnage de Halima-Emma. Farida troque momentanément l'écriture pour la parole, et au chevet de Rosa, plongée dans le coma, elle lui parle, incessamment :

Elle a poussé la porte. Elle s'est assise à côté de moi et a parlé (...) elle sent comme une main invisible qui la pousse vers moi (...). Elle est revenue malgré mon silence prolongé. Elle pense qu'elle ne pourra pas écrire tant que je serai dans cet état. Mais elle a décidé de me consacrer du temps, de me parler, dans l'idée que cela pourrait me sortir de l'obscurité. (LDE, 145).

Farida passe beaucoup de temps auprès de Rosa. Elle tente par le biais de la parole de l'éloigner de la mort et de la ramener à la vie.

Vous avez eu la malchance de tomber sur un menteur, sur un imposteur. Et c'est une bonne raison pour l'oublier. Il ne mérite pas que vous mouriez pour lui. Alors, tenez bon ! (LDE, 147).

Ce désir de la sauver tourne à l'obsession, l'image de Rosa suit Farida partout, elle n'arrive pas à s'en défaire et ressent un lien fort qui l'unit à elle.

Je suis moi-même étonnée de me retrouver à l'hôpital deux jours à peine après ma première visite (...). Le visage de la belle jeune femme n'a cessé de me poursuivre. Je la transporte avec moi. Si je ne réussis pas à me mettre dans sa peau, quelque chose me relie à elle dont je ne comprends ni la nature ni l'écho, une sorte de résonance cachée, l'ampleur de son drame, son mystère, le gâchis d'une vie que tout aurait pu sauver, peut-être, ou tout simplement, la solidarité avec une femme. Je ne sais (LDE, 151).

La romancière parle de solidarité féminine, connue sous le nom de sororité, un terme s'apparentant à la fraternité et utilisé tout d'abord par les féministes dans les années 1970, telles que Françoise Collin et Jacqueline Aubenas, pour exprimer la solidarité entre femmes. La sororité désigne les liens entre les femmes partageant la même condition féminine et le même statut social. Farida développe ce sentiment de solidarité avec Rosa, victime de la cruauté de Sadek. Rosa, plongée dans son coma et confinée dans son silence, apprécie pourtant les visites de Farida qu'ils lui sont indispensables même s'il n'existe pas d'échange verbal mutuel.

Ses visites me sont devenues nécessaires. Elles me maintiennent en éveil. Ses mots me remettent parmi les vivants, comme une main douce replace un élève fugueur dans le rang de ses camarades. (LDE, 158).

À travers cet échange unilatéral, Farida se dévoile également, comme jamais elle ne l'avait fait auparavant. Sa parole possède une dimension purgative et le fait que Rosa soit incapable de lui répondre, de l'écouter peut-être même et de ce fait de la juger, la libère de toutes ses craintes.

Au début, ce fut difficile de prononcer les mots. D'entendre ma propre voix monter et retomber sans provoquer de répliques. De voir glisser les phrases vers une écoute incertaine. Mieux que de parler tout seul. C'est toucher la liberté vertigineuse de tout dire, sans être chevillée au risque d'être entendue. Interrompue. Reprise. (LDE, 153)

Habitée au travers de l'écriture à parler des autres, en racontant leurs intimités, en mettant à nu leur personnalité et en s'octroyant le droit de critiquer leurs comportements et d'être le juge de leurs agissements, Farida se retrouve subitement sur l'autre rive. Elle est celle qui se dévoile et se découvre et devient la protagoniste et la narratrice de sa propre histoire.

Plus les jours passent, plus je m'enfonce dans le silence de Rosa avec assurance. Je me surprends à y parler de moi. J'y contemple ma vie comme dans un miroir. Mieux que dans l'écriture, car mon destinataire a un visage, il est à portée de regard. Je voulais apprivoiser Rosa, et me voilà en train d'apprivoiser ma propre vérité. (LDE, 166).

Se raconter, l'oblige à dire « *je* », et de s'assumer comme un être à part entière. Car même si elle vit en France depuis plusieurs années et est mariée à un Français, Farida est une femme maghrébine, élevée dans la culture de la pudeur et dans une tradition sociale qui privilégie la communauté à l'individu, ce qui explique sa crainte de parler d'elle-même.

Auprès de Rosa, j'apprends à me dire, sans me sentir agressée par un regard. C'est si difficile de me dénuder pour la femme arabe que je suis, même quand j'utilise la fiction. Elevée dans une tradition où il est honteux de dire « *je* », de se regarder, où il est péché de s'aventurer avec témoin en territoire intime. (LDE, 167).

Cette manière de se confesser revêt un caractère presque mystique. C'est un acte de contrition, propre à la religion catholique. Comme dans un confessionnal, elle se dévoile, se décharge de ses peurs et de ses angoisses sans être ni jugée ni blâmée.

Ecoute, Rosa, les moments passés avec toi ont été intenses. J'en garderai le chemin d'avoir cheminé en compagnie de grande qualité, le soulagement d'avoir appris à me livrer aussi car, en venant vers toi, je me suis en partie retrouvée. (LDE, 293).

Constante et pugnace, Farida parle à Rosa durant les trois mois que dure son coma. À travers la parole, elle s'obstine à la maintenir en vie et chaque jour qui passe est une victoire pour les deux. Elle est la seule à croire en sa récupération et son acharnement finira par donner ses fruits.

Elle savait que Dieu ou le diable lui avait envoyé une conteuse, pendant qu'elle s'en allait vers le silence. Des mots lui sont parvenus, jour après jour, hésitants puis sûrs, murmures et sons intelligibles.

Elle voulait partir mais quelque chose la retenait. Devant elle, une lumière et, dans son dos, une voix. Une présence l'arrimait à la vie, aussi nécessaire que sa veine jugulaire. Elle a lutté contre la mort comme on lutte contre le sommeil pour entendre. Puis elle a entamé le voyage du retour. Appuyée à une silhouette étrangère devenue amie (...). Combien de fois les phrases ont-elles effleuré sa bouche sans sortir ? Le désir de parole possédait tant son corps qu'il lui servait d'unique motif de survivre, désormais (...). Oui. M'entendre relater son drame la replongeait dans une réalité dont elle ne voulait plus. Mais l'en éloignait aussi (...). Cela aurait pu la tuer une seconde fois. Mais les mots ne nous tuent pas lorsque nous sommes sur le point de mourir. (LDE, 302-303).

Outre la voix de Farida à laquelle Rosa s'accroche et qui est pour elle le fil de la vie, Rosa se bat contre la mort pour pouvoir défendre sa mère, car la romancière lui apprend lors d'une de ses visites, que sa maman est la coupable du meurtre de Sadek, son époux.

Et puis j'ai parlé de sa mère. Elle a su que sa maman avait tué pour elle. Ça avait été la première convulsion de vie. Ou la seconde naissance. La vieille femme qui n'avait jamais fait le geste de la serrer contre sa poitrine, parce que l'effusion du sentiment lui était inconnue, lui démontrait qu'elle l'aimait jusqu'à tuer. J'avais raison. Il fallait qu'elle intervienne. Qu'elle disculpe sa maman d'un crime dont elle est, elle-même, le mobile. (LDE, 303)

Parallèlement à la parole, la langue est aussi un espace dans lequel les personnages féminins évoluent et se démarquent du modèle maternel traditionnel. C'est le cas de Halima, qui à travers l'apprentissage de la langue française, désire profondément s'éloigner de l'image maternelle et de son identité algérienne.

Je n'en reviens toujours pas de mon goût pour cette langue et des progrès fulgurants que j'ai faits. Même l'arabe, je l'ai toujours parlé sans me poser la question de savoir si je l'aimais. Le français, non. Ça a été comme ma première amie dans ce pays, la fée qui allait me guider vers les gens, vers plus loin, comme une ancienne mémoire (...). Parler de moi en français substituait à la villageoise que j'étais une femme dotée d'un nouveau passeport pour la vie. (LDE, 97).

En effet, la langue française a été salutaire pour Halima. Elle lui a permis de sortir de son isolement et d'aller à la rencontre des autres et de s'ouvrir à eux. C'est grâce à cette langue qu'elle a pu franchir le seuil de son espace intime et de s'aventurer tout d'abord dans son quartier, rendant visite à ses voisines françaises. Son acharnement à apprendre la langue de Molière est tel, qu'elle s'inscrit aux cours du soir et apprend par cœur le dictionnaire des proverbes afin d'enrichir son vocabulaire.

Je me suis inscrite aux cours du soir. Et j'ai passé mes après-midi à apprendre le dictionnaire des proverbes (...). J'ai pris la fâcheuse habitude de les employer dans n'importe quelle discussion et cela déclenche une avalanche de rire. Je m'exclamais « l'habit ne fait pas le moine ! » à la simple vue d'un père blanc sortant d'une église, et je ponctuais mes coups de colère par des « rira bien qui rira le dernier », savourant cette phrase qui plie joyeusement sous les *r* comme une branche sous ses fruits. (LDE, 97-98).

Soucieuse d'effacer toute trace d'identité algérienne et de ressembler à une française, elle pousse l'identification à son extrême et adopte même les manières langagières et les mimiques des françaises.

Bientôt, postée devant l'école de mes enfants, je pris un plaisir indescriptible à les embrasser avec des « ma puce » et « mon lapin » plein les joues » (LDE, 99)

Halima considère que le français est aussi la langue de la liberté, grâce à cette langue, elle se permet des libertés verbales et des écarts langagiers qu'elle n'aurait jamais osé prononcer dans sa langue maternelle.

Lorsque je disais « je vais sortir » dans la langue des roumis, j'avais l'impression d'accomplir un geste qui me revenait de droit, alors que le dire en arabe, « *ana kharja* », m'aurait donné mauvaise conscience, en tous cas l'impression de commettre un péché, de transgresser un tabou. Aucune femme de mon village n'aurait prononcé une telle phrase pour la simple raison qu'il lui était interdit de passer le seuil de sa maison. (LDE, 97).

C'est ainsi que Halima octroie à la langue arabe un caractère restrictif alors qu'elle accorde au français une propriété libératrice. Pour elle, parler français c'est parler la langue de toutes les libertés.

Dans un recueil collectif, Pierre Bourdieu explique que :

Les échanges privés entre dominants et dominés (...) peuvent prendre la forme de la parole embarrassée ou détraquée par l'effet de l'intimidation ou du silence, la seule forme d'expression qui soit laissée, bien souvent aux dominés. (Bourdieu, 1983 : 103)

En effet, par son éducation strictement traditionnelle, Halima n'a jamais été invitée à prendre la parole. Elle a vécu dans un mutisme absolu, partagé par toutes les autres femmes du clan familial et du village. C'est ainsi qu'involontairement, elle effectue une association systématique entre sa langue maternelle et le silence, entre la langue arabe et le tabou. Pour elle et pour toutes les femmes partageant son sort, la langue arabe n'a pas été conçue pour qu'elles prennent la parole, car cette dernière était la propriété privée de la gent masculine. Elle associe une incapacité d'expression à une langue qui paradoxalement se veut d'abord orale, plus qu'écrite. C'est pourquoi l'usage de la langue française lui accorde un certain pouvoir, et lui permet de s'affranchir des contraintes sociales patriarcales.

Le désir de se débarrasser de son identité algérienne est tel qu'elle décide même de changer de prénom. Cet acte loin d'être anodin, est hautement significatif, car le prénom étant un élément essentiel de l'identité. Elle décide de changer son prénom arabe Halima pour celui d'Emma. Rappelons tout d'abord que le prénom dans la société maghrébine, revêt une importance particulière, car une fête similaire au baptême catholique est organisée pour attribuer le prénom au nouveau-né.

La nomination, *tasmiya*, en arabe dialectal fait partie des rituels de la naissance dans la société maghrébine et revêt une signification statutaire et sociale. Car par le prénom, le nouveau-né devient un individu à part entière, une personne de plus qui vient agrandir le clan familial et qui possède désormais une place dans la société. Même si actuellement le prénom est choisi avant la naissance et octroyé au nouveau-né dès le premier jour, la nomination, reste une fête largement célébrée. Cependant, dans les milieux ruraux, ce n'est qu'au bout du septième jour et pendant le sacrifice du mouton, que le prénom est donné. Par sa décision de changer de prénom, c'est toute une organisation socioreligieuse et un rituel ancestral que Halima met en échec. Par son acte, elle rejette son prénom donné par ses parents et choisit elle-même un nouveau. Un prénom occidental, un prénom chrétien.

Pour en finir avec mon arrivée en France, j'ai décidé de me faire appeler Emma, au lieu de Halima. Emma. Ce n'est pas si loin d'Imma, qui veut dire « mère » chez nous (...). Emma ! J'avais l'impression que tout le quartier m'appartenait soudain. J'hypothéquais Halima pour acheter la France. (LDE, 99).

Soulignons que l'islam n'impose pas aux musulmans de donner à leurs enfants des prénoms arabes. Maria, la copte, pour ne citer qu'elle, épouse du prophète Mohamed et mère d'Ibrahim, garda son prénom même après sa conversion à l'islam. L'adoption des prénoms arabes ou à connotation arabophone n'est qu'une pratique sociale tellement ancrée qu'il est devenu impensable d'y déroger. Halima à travers cette démarche, affiche ouvertement sa nouvelle identité et la revendique, car le prénom étant le premier critère d'identification, elle recherche à travers ce changement une reconnaissance extérieure qui conduit à une assimilation presque automatique de sa nouvelle identité française.

3. Présentation de *Ce pays dont je meurs*

L'exil féminin se trouve être souvent l'expérience suprême d'une vie, la mise à l'épreuve d'une exigence de sincérité, l'arrachement à soi, la recherche d'un juste positionnement vis-à-vis de l'autre » (Zouari, 1996 : 46)

Dans ce roman, publié en 1999, Zouari s'inspire encore une fois d'un fait divers, celui de la mort en novembre 1998 d'une jeune maghrébine, qui s'est laissée mourir de faim et de sa sœur, retrouvée dans un état très sévère de dénutrition. Le titre à lui seul, annonce la couleur. *Ce pays dont je meurs*, ce pays qui laisse mourir à ces jeunes femmes, qui est la cause de leur dégradation physique et mentale et qui réussit à les anéantir. La narratrice qui n'est autre que la survivante, raconte à la première personne du singulier le drame familial et s'adresse à sa sœur mourante.

A travers de courts récits qui s'emboîtent, l'auteure construit petit à petit la toile de fond de cette histoire qui renvoie le lecteur au passé et lui fait découvrir les origines de cette famille maghrébine qui pourrait ressembler à tant d'autres.

L'auteure traite de l'immigration, un sujet d'actualité permanent en France notamment. Rappelons seulement que contrairement à une idée très répandue qui semble être presque une évidence, la plupart des maghrébins ne sont pas allés en France pour fuir leur propre pays. Durant l'occupation française de l'Algérie, du Maroc et de la Tunisie, au début du vingtième siècle, plusieurs centaines de milliers de maghrébins étaient enrôlés dans l'armée française pour servir de chair à canon pendant les deux guerres mondiales, alors que d'autres étaient recrutés pour travailler en France, notamment dans la construction et dans les mines du Nord et de Normandie. En fait, un décret datant de 1916 autorisa l'arrivée massive des maghrébins en France.

Avec près de 1 300 000 Maghrébins recensés à la fin de 1979, la colonie nord-africaine, compte tenu des immigrants clandestins et de son fort accroissement démographique interne, s'achemine, en 1985, vers le chiffre de 1 500 000. Ce chiffre agit sur la mémoire de l'historien comme une révélation : tel était aussi- se le rappelle-t-on ?- le nombre des européens installés au Maghreb à la fin de la période coloniale (...), c'est la France qui voit maintenant installées sur son territoire des populations maghrébines d'une importance égale à celles de sa tentative manquée de peuplement colonial. (Ageron, 1985 : 59)

En 1976, la France instaure le droit au regroupement familial pour les immigrés ce qui provoqua un accroissement sensible du flux migratoire maghrébin avec l'arrivée des épouses et des enfants. Fawzia Zouari nous relate la vie d'une famille dont le père Ahmed, est venu en France pour gagner sa vie car sa situation économique à Alouane, son village natal, était assez précaire. Il laisse derrière lui, sa femme Djamila et leur fille Nacéra, leur promettant à chacune de ses visites annuelles au village, qu'ils les prendraient avec lui en France, la prochaine fois. Mais l'attente de Djamila dure sept longues années, et elle devient de ce fait la risée de tout le village. Les femmes se moquaient d'elle, parce qu'elle semblait mariée à un fantôme qui ne venait lui rendre visite qu'une fois l'an. Vexée mais surtout contrariée par les dires et les commérages des uns et des autres, Djamila fait pression sur son mari qui finit par céder et les emmener avec lui en France, la terre promise.

Une fois sur place, elle fait vite de désenchanter, car la vie merveilleuse que lui décrivait Ahmed n'est en fait qu'un leurre. Mais par honte et désillusion, elle ne dit rien à sa famille, « Une femme de chez elle apprenait d'abord à subir et à cacher ». (CPDJM, 71) ⁽¹⁰⁾

⁽¹⁰⁾Zouari, F. (1999). Ce pays dont je meurs. Paris : Éditions Ramsay. (Désormais désigné comme CPDM)

Durant toutes ces années d'attente dans son village, elle a imaginé ce que sera sa vie en France dans tous ses détails, mais elle désenchantée rapidement car une fois sur place, le réveil est brutal. Le décalage entre ses attentes, ses espoirs d'une vie meilleure et la réalité rencontrée est immense.

Le beau et fier garçon, dont on disait qu'il était devenu « un homme » à l'étranger, n'était plus qu'un ouvrier maghrébin parmi d'autres, employés du même patron français, lequel les appelait tous du même prénom : Momo. (CPDJM, 68).

La vie d'Ahmed et de sa famille n'est qu'une succession d'échecs et de désillusions. Leur condition de vie précaire sur leur terre d'accueil, n'est que le résultat d'obstacles sur le long chemin de l'intégration sociale, si chère à cette patrie.

Mais s'ils croyaient avoir touché le fond, ils se trompent et leur situation se complique davantage après un accident de travail d'Ahmed qui le cloue sur une chaise roulante pour le restant de sa vie. Perdre sa place en tant que soutien financier de la famille est comme une castration qui le plonge dans une profonde dépression. Ahmed dépérit lentement et finit par mourir de honte et de tristesse. Après la mort de son époux, Djamila se voit contrainte à sortir travailler. Un acte d'une violence insurmontable et une aberration pour cette femme issue d'un village et d'une famille honorable comme la sienne.

J'imagine ce que furent ces premiers jours où elle s'en alla chercher du travail. Elle avait l'impression de mendier. De lacérer le corps de Fattoum, depuis longtemps silencieux. De dénuder son corps et son âme. Jamais aucune femme de son village n'avait travaillé, surtout pas chez une autre femme. (CPDJM, 104).

Djamila finira par disparaître aussi, anéantie par la mort de son époux et étouffée par cette misère qui la rongeaient chaque jour. Profondément liés à leur Algérie natale, Ahmed et Djamila, succombent à une vie caractérisée par le rejet et l'humiliation. Sur cette terre d'exil, ils vivent dans l'exclusion et l'indifférence, doublement exilés dans la banlieue parisienne où ils ne sont que des maghrébins, venus se greffer à un pays qui n'en finit pas de les rejeter. Cette marginalisation crée l'isolement, le rejet et la méfiance, un cocktail de sentiments, qui affecte durablement l'estime de soi. Zouari met le doigt sur la vie des immigrés algériens et par extension, des immigrés maghrébins qui partagent les mêmes préoccupations et se heurtent aux mêmes difficultés. La difficile et souvent impossible intégration à la française, dans une société qui plus qu'une intégration, exige une désintégration et un effacement de soi.

Dans un article intitulé « *La déchéance de nationalité, un jeu dangereux* », Xavier Molénat, explique comment l'appartenance à cette France est intimement liée à l'apparence physique, vulgairement appelé le délit de faciès.

De toute évidence, la "francité" n'est pas attribuée sur la base de la nationalité ou de codes culturels, tels que la langue parlée, mais bien sur une vision limitative de ceux qui ressemblent à des Français. (Molénat, 2016) ⁽¹¹⁾

(11) Molénat, X. (2016). La déchéance de nationalité, un jeu dangereux.

<https://www.alternatives-economiques.fr/societe/la-decheance-de-nationalite-un-jeu-dangereux-201601271700-00002933.html> [Consulté le 04/07/17]

Dans cette famille qui vit l'exil différemment, Nacéra représente la soumission et la résignation, réduite au néant par l'indifférence de la société française, alors qu'Amira, incarne l'insurgée revendiquant sa « *francité* » qui selon elle devrait lui revenir de droit, car née en France. De plus, elle échappe au délit de faciès, puisque ses traits rappellent ceux d'une jolie occidentale.

Ses doigts tournaient avec fièvre ses boucles dorées (...). Intriguées par ses yeux gris, les paysannes y regardèrent comme au fond d'un puits de mystère. Elle ne ressemblait ni à Djamila, ni à Ahmed. (CPDJM, 33).

L'histoire se déroule subtilement et passe d'une narration docile et agréable à une description révoltée et acerbe. Nacéra, raconte sans tabous leur misère en tant qu'immigrés et met à nu la souffrance des femmes immigrées maghrébines. Elle décrit les épreuves et les tourments de l'exil, raconte sa souffrance et celle de sa sœur, qu'elle voit mourir sous ses yeux à petit feu, sans pouvoir la sauver. Amira, qui malgré son apparence physique plus proche du type européen, ne saura pas et ne pourra pas se dissoudre dans la société qui l'accueille.

A force de vouloir ressembler aux français, à force de vouloir s'intégrer, elle finit par se désintégrer, devenir anorexique, invisible et mourir dans l'indifférence la plus absolue. Car l'intégration ne se limite pas seulement à la possession de la langue du pays d'accueil. Il est nécessaire d'apprendre à vivre à la française en adoptant le même accent, les mêmes habitudes langagières et en portant les mêmes vêtements. La question de la tolérance raciale et la liberté de la religion sont aussi un obstacle. La liberté de culte est limitée par l'absence de signe ostentatoire, tel que le voile pour les femmes arabo-musulmanes. Car toute la problématique est là et nous parlons seulement des femmes dans cette œuvre. Elles vivent constamment aux frontières des deux pays et des deux cultures, un « entre deux » particulièrement douloureux, puisqu'il est impossible à vivre. Cette situation de n'appartenir à aucune des deux cultures, plonge les personnages dans une sorte de schizophrénie. Elles sont trop « arabes » pour être considérées comme françaises et trop « françaises » pour être arabes.

Nous savons que de ce pays nous mourrons. De son indifférence, de sa cruauté, de l'impossibilité d'y pénétrer. De l'Algérie nous mourrons aussi. De son éloignement, de sa cruauté, comme de l'impossible espoir d'y retourner. De cette vie de nos parents édiflée sur une illusion, « un mirage de bonheur qui s'appelle la France. Petite sœur, c'est de cette France que tu meurs, comme ma mère est morte de son Algérie. Moi, de l'impossibilité où je fus d'inventer un autre pays (CPDJM, 183).

Dans leur livre, intitulé, *Réseaux d'immigrés: ethnographie de nulle part*, les auteurs mettent le doigt sur ce phénomène de « double exclusion » dont souffrent les immigrés :

A propos de l'immigration algérienne se véhicule en effet l'idée d'une micro-société autonome ou d'une culture spécifique produit d'une « double exclusion » : le rejet par une société d'accueil considérée comme une totalité et l'impossibilité du retour ou du maintien dans la société d'origine. (Katuszewski et Ogien, 1981 : 9)

Étrangère en Algérie et en France, ce pays qui l'a vue naître, Amira choisit de ne plus se nourrir. Derrière cette maîtrise hors norme de son alimentation, se cache un réel mal-être psychique. Son désir de se détruire physiquement n'est qu'un anéantissement identitaire, puisque l'image du corps est un marqueur identitaire puissant. Cette problématique autour de la nutrition, assimilable au sein maternel, souligne également le refus, de s'identifier à la mère, d'évoluer le plus loin possible de cette image maternelle, foncièrement maghrébine, qu'Amira rejette. *Ce pays dont je meurs*, retrace donc la problématique de l'exil féminin à travers des profils différents. Celui de la soumise représenté par Nacéra, la révoltée, incarnée par Amira et enfin la victime du désespoir que représente, Djamilia, la mère. Il raconte leurs défis et leurs défaites, leurs doutes et leurs angoisses, face à une société qui les ignore et au sein d'une République, berceau de la révolution, fière de sa devise *Liberté, égalité, fraternité*, et qui pourtant ne les reconnaît pas comme ses enfants légitimes.

3.1. Le conflit identitaire de l'immigré

C'est cette précarité de la situation des immigrés, particulièrement mal vécue par les enfants nés en France [...] qui seraient la cause profonde de la crispation identitaire [...] Nous assistons actuellement à un phénomène nouveau avec la constitution d'une jeunesse, notamment maghrébine, qui arrive difficilement à s'assimiler car ses spécificités culturelles résistent plus que les autres immigrations à une assimilation primaire. (Thumerelle, 1983) ⁽¹²⁾

Cette *crispation identitaire* vécue principalement par les jeunes immigrés immigrée, engendre un conflit identitaire qui peut s'avérer grave, surtout pour les enfants nés sur cette terre d'accueil ou arrivés en bas âge et qui n'ont d'autres référent que ce pays dans lequel ils vivent et cette société dans laquelle ils évoluent. Ils développent bien plus facilement des troubles identitaires, car leur identité en phase de construction se fait au sein de plusieurs cultures. Ils ne sont finalement reconnus membre à part entière dans aucune des deux sociétés. Dans *Ce pays dont je meurs*, Amira en est l'exemple le plus illustre.

Sur le plan de l'identité, ces jeunes issus de l'immigration sont communément appelés immigrés ou étrangers comme si ce terme générique les renvoyait à leurs parents, comme si on était héréditairement immigré ou étranger. *Ce renvoi stigmatisant les identifie*. Quoiqu'ils fassent, alors qu'ils se sentent plus proches de leurs camarades de classe ou de quartier que des jeunes de leur pays d'origine, ils sont déclarés différents, et il leur est enjoint de l'être, ne serait-ce qu'en les désignant ainsi. (Levanthoan-Pellerin, 1987 : 92) ⁽⁸⁰⁾.

⁽¹²⁾ Thumerelle, P.-J. (1983). A propos de l'immigration algérienne en France, dans *Espaces populations sociétés*. Vol.2, pp.117-132 https://www.persee.fr/doc/espos_0755-7809_1983_num_1_2_919#espos_0755-7809_1983_num_1_2_T1_0120_0000 [Consulté le 16/05/2020]

Les enfants nés donc en France de parents maghrébins sont plus sujets à développer des conflits identitaires car ils se voient confronter à gérer plusieurs identités en même temps, qui sont utilisées selon les contextes et les publics.

Une identité pour le milieu familial dans lequel les codes sociaux et culturels sont strictement maghrébins, car même si l'émigré vit en dehors de l'espace géographique du Maghreb, il fait partie intégrante du vécu social maghrébin au sein de sa famille. Et une autre identité à l'extérieur du cocon familial, où la culture et la langue dominantes, sont celle de la France. A l'école par exemple pour Amira ou le lieu de travail pour Nacéra. Il est évident que ces conflits identitaires ne sont que le résultat d'un rejet partiel ou total des individus. Lorsqu'il y a acceptation de la personne avec toutes ses différences, cette multiplicité identitaire est plutôt un enrichissement qu'un problème.

Tu aurais voulu naître française, n'est-ce pas ? Je le sais. Tu me l'as parfois avoué à demi-mot. Contrairement à beaucoup de nos compatriotes qui passent leur temps à se persuader qu'ils ne sont pas français, tu voulais, ce qui revient peut-être au même, te convaincre que tu n'étais pas algérienne. (CPDJM, 122).

Ces rivalités intérieures et antagonismes identitaires peuvent donner naissance à un désir de désintégration de soi-même pour se reconstruire autrement et se fondre enfin dans la masse, comme le formule Nacéra :

Je me sentais si peu conforme, de langue, d'allure et de pensée, que je n'eus plus qu'un seul défi pendant les années qui suivirent : ressembler aux autres. Ne rien écorcher de cette langue, de ce paysage, de ce ciel français. Attendre le miracle qui me rendrait petite, ordinaire, inexistante. (CPDJM, 78).

Nous avons choisi de parler du conflit identitaire à travers deux aspects. Le premier étant la langue, car l'immigration ne suppose pas seulement un déplacement physique et un changement de lieu, c'est aussi et surtout un exil linguistique. Une nouvelle langue qui brasse toute une culture et des codes sociaux différents. Par ailleurs, suite à cette perte d'identité, à cette aliénation que peut vivre la personne immigrée, s'en suit une tentative de reconstruction de soi-même, d'une identité qui sera plu en harmonie avec le pays d'accueil. Nous avons décidé de l'appeler *identité factice*, parce qu'elle est créée de toutes pièces par l'individu lui-même et ne représente qu'un déguisement extérieur.

3.1.1. L'exil de la langue

L'exil, pas plus que le deuil, n'est seulement privation -des paysages, des affections, des nourritures, des odeurs, des sonorités, en particulier celle de la langue, où l'on puisait ses repères, une facilité d'être, sans effort, à laquelle il vous force à renoncer ; l'exil, comme le deuil, est aussi encombrement, de l'âme, de l'esprit et du corps, par la nostalgie des liens distendus ou détruits, la honte des batailles perdues, la peur des violences subies. (Belorgey, 2005) ⁽¹³⁾

⁽¹³⁾Belorgey, J.M. (2005). "Exils", Recueil Alexandries, Collections Reflets. <http://www.reseau-terra.eu/article300.html> [Consulté le 29 août 2017]

Étymologiquement, le terme exil, qui nous vient du latin *ex(s)ilium*, renvoie à un arrachement à la terre natale et sous-entend un déchirement émotionnel causé par le départ imposé ou volontaire mais aussi une immersion instantanée et violente dans un nouveau milieu social, culturel, politique et linguistique.

Depuis la nuit des temps, la question de l'illité (c'est-à-dire du lieu) et de l'exil est la question même de l'homme dans sa recherche incessante à fonder ce qui lui donne abri contre l'errance et l'oubli, ce qui lui permet de transmettre quelque chose qui n'est pas seulement une trace du passé, un legs, un héritage, mais de transmettre un devenir. (Ben Slama, 2009 : 35)

Il s'agit bien d'un exil linguistique pour l'immigré qui se retrouve plongé dans une société dans laquelle la langue et les sonorités linguistiques sont différentes de sa langue maternelle. Comme nous l'avons longuement abordé avant, la langue est un marqueur identitaire puissant. Le problème de la langue est de ce fait crucial pour les immigrés coupés de leurs racines et arrachés à leur terreau linguistique, puisque la langue maternelle est surtout l'expression du parler émotif. Les sentiments ne sont que complètement exprimés que dans la langue maternelle de chacun.

Jacques Berque, exprimait l'importance de la langue et le lien profond et puissant qu'elle entretient avec l'identité ainsi : « Une langue ne sert pas à communiquer, elle sert à être » ⁽¹⁴⁾

Dans *Ce pays dont je meurs*, Djamila est celle qui souffre le plus de cet exil de la langue. Elle ne retrouve pas les mêmes sonorités de l'arabe dans la langue française ni est capable de la manier correctement, «Elle (Djamila) avait trahi jusqu'à sa langue maternelle en lui imposant pour concubine la langue des *roumis* ». (CPDJM, 158). Il est évident que le rapport de Djamila à la langue française est contentieux. Le mot *roumi* était largement utilisé en Algérie durant la colonisation pour désigner les Français. La langue des *roumis*, reste historiquement parlant, la langue du colonisateur. C'est ce qui explique sa relation pénible avec la langue française, car la parler revient au même que trahir la mémoire de ses ancêtres.

Ces lacunes linguistiques sont vécues comme une honte de la part d'Ahmed son époux. Ce dernier possède une image dévalorisée de sa langue maternelle et interdit à Djamila de parler arabe devant les Français, « Ne parle pas ta langue devant les Français, ils n'aiment pas ça » (CPDJM, 69).

Par l'utilisation de l'adjectif possessif 'ta', Ahmed rejette implicitement sa langue maternelle. Il sous-entend qu'elle n'est plus la sienne, mais juste celle de sa femme. Il veut s'en défaire, pour se situer le plus loin possible de cette image du maghrébin que la société française rejette et lui renvoie incessamment.

⁽¹⁴⁾ Réflexion du professeur Jacques Berque, lors des Entretiens interdisciplinaires organisés au Collège de France sur le thème de l'arabisation en mai 1977. Cette même phrase a été publiée dans le N° 1 de *Peuples Méditerranéens*, sous le titre « Pour une anthropologie de l'arabisation au Maghreb »

Cette situation de crise se déroule dans le cadre d'une relation de domination qui est posée d'entrée de jeu. Ces rapports sont inégaux : hégémonie culturelle, échange symbolique inégal, infériorité de la langue d'origine par rapport à la langue française, statut social de sous-prolétariat. C'est une domination multiple - économique, politique et culturelle - qui prolonge d'une certaine manière la domination coloniale. (Levanthoan-Pellerin, 1987 : 94)

Tous les deux ans, la famille faisait un voyage à Alouane. Durant les quinze jours de leur séjour, Djamila revivait, elle retrouvait sa langue, son village, se sentait enfin chez elle et redevenait une personne à part entière. Pour purifier son âme de cette frustration face à la langue française, elle parlait sa langue maternelle à outrance.

Elle (Djamila) répondait en arabe, avec une intonation si marquée, un débit si rapide et si imprégné de l'accent local qu'il arrivait même à mon père de ne pas la comprendre. Les mots de sa langue ancestrale affluaient. Ils fleurissaient sur ses lèvres, zigzaguaient comme des papillons, tourbillonnaient autour d'elle, puis revenaient à elle, comme si son oreille restait collée à ce que disait sa bouche, pour le seul plaisir de s'entendre parler. » (CPDJM, 74).

Nacéra, la fille aînée du couple, rencontre des difficultés linguistiques également, car arrivée en France à l'âge de sept ans, elle a dû apprendre une nouvelle langue. Son apprentissage se fit en immersion totale, sans préavis et à cause de ce retard par rapport aux autres enfants, elle fut scolarisée avec des enfants plus jeunes.

Il n'y avait rien dans l'histoire française qui coïncidât avec notre propre histoire et pourtant, il fallait reconnaître toute l'Histoire. Il fallait décrire tous nos états d'âme dans une langue qui n'était pas curieuse de nous. (CPDJM, 84).

A cet effet, Moïse Benadiba, développe cette idée dans son article '*Difficultés et problèmes d'identité des enfants d'immigrés maghrébins en France*' :

S'il ne parle pas, à son arrivée en France, la langue du pays d'accueil, l'école est alors essentiellement un lieu de rupture : rupture affective et effective d'avec sa mère, doublée d'une rupture linguistique provoquée par la dévalorisation de sa langue d'origine, qui introduit une cassure, un clivage, une opposition entre sa langue affective (maternelle) et une langue intellectuelle (scolaire). (Benadiba, 2001 : 106)

L'exil linguistique est vécu dans les deux langues. Amira née en France ne maîtrise pas l'arabe est lors du décès de sa grand-mère, se retrouve incapable de prier sur sa tombe. De nature rebelle et dans un élan de provocation, elle récite une prière écorchée, une version féminine de la prière chrétienne « *Notre Père qui es aux cieux* » :

Amira ne pouvait pas lire la Fatiha en arabe ni prier Dieu pour qu'Il lui accorde Sa miséricorde. À l'étonnement de nous toutes, sur la tombe de ma grand-mère, elle y alla une fois d'un « Notre mère qui êtes aux cieux » qui épata nos cousines, croyant entendre une version française du Coran. (CPDJM, 39).

Julia Kristeva, aborde brillamment cette question de la langue du pays d'accueil, et la privation de la langue maternelle, dans son article intitulé *Y a-t-il des étrangers heureux ?* Publié dans un recueil collectif *Migrations et errances* :

Je voudrais m'arrêter un instant sur ce rapport particulier qui lie un étranger à la langue du pays d'accueil. Quelles que soient les différences de ces étrangetés linguistiques(...), ne pas parler sa langue maternelle est une source supplémentaire à la fois de bonheur et de mal-être pour l'étranger. Car, ne pas parler sa langue maternelle, c'est habiter des sonorités, des logiques coupées de la mémoire nocturne du corps, du sommeil aigre-doux de l'enfance. Porter en soi comme un caveau secret, ou comme un enfant handicapé –chéri et inutile-, ce langage d'autrefois qui se fane sans jamais vous quitter (Kristeva, 2000) ⁽⁸⁶⁾

L'exil de la langue est ainsi vécu dans les deux langues. En premier lieu à travers la langue maternelle parlée au sein de la famille. Cette langue est sans l'ombre d'un doute le sceau identitaire fondamental de l'immigré, mais elle représente en même temps tout son exil et son isolement ; elle est l'empreinte de sa différence et de sa séparation des autres. D'autre part, la langue du pays d'accueil, grâce à laquelle l'immigré est supposé s'intégrer dans son nouvel entourage socio-culturel, est aussi la langue de l'exil, du monde dans lequel il a été propulsé.

3.1.2. La construction d'une identité factice

a. À travers les vêtements

Le conflit identitaire dont souffre l'émigré peut le mener à se construire une identité factice qui convient le mieux à l'entourage socio-culturel du pays d'accueil et qui favorise l'effacement de ses différences ostentatoires et facilite son intégration.

Lorsque cette identité factice se fait à travers l'habillement, c'est une sorte de déguisement qui permettra à la personne de passer inaperçue. Ce fait touche plus particulièrement les femmes, parce que les tenues vestimentaires des maghrébines dont le voile en fait partie pour certaines, sont plus visibles que celles des hommes.

Quelques mois après l'arrivée de maman en France, mon père décréta qu'elle devait se débarrasser de son voile. Les yeux de ma mère virèrent au jaune. (CPDJM, 21).

(15) Kristeva, J. (2000). Y a-t-il des étrangers heureux ? Dans *Migrations et errances*. Unesco. https://books.google.es/books?id=OhACZDe_pXYC&printsec=frontcover&dq=migrations+et+errances&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjz4qqXzuvXAhWDwxQKHTCNC_UQ6AEILDAA#v=onepage&q=migrations%20et%20errances&f=false [15/11/2016]

Dans le roman de Zouari, c'est Djamilia qui est contrainte à se dévoiler pour se faire accepter par la société française. Son époux Ahmed insiste et l'oblige à le faire.

Papa revint à la charge. Il tempêta, menaça de la renvoyer dans son village si elle ne se dévoilait pas. (CPDJM, 21).

Elle s'applique à s'habiller à l'occidentale même si cette tenue ne colle ni à sa peau ni à son identité. « Elle rangea ses voiles et troqua, à l'extérieur, ses longues gandouras contre des robes tombant au-dessus des chevilles » (CPDJM, 25).

Cependant, Djamilia se sentait étrangère dans ces vêtements, car ils n'étaient pour elle que des accoutrements.

Ma mère continuait toujours à se sentir étrangère dans ce costume. Elle n'arrivait pas à s'y habituer. Elle oubliait souvent de boutonner le dos de sa robe. Ses jupes la serraient à la taille et lui donnaient de l'aérophagie. Les mèches de ses cheveux, qui avaient poussé, gênaient son regard, s'emmêlaient devant ses yeux(...). Car maman eut beau changer de pays et de costume, sa pudeur resta aussi indélébile que les tatouages sur ses mains (CPDJM, 27).

Djamilia ôte son voile qu'elle a toujours porté et qui faisait partie de son apparence physique, de son identité pour enfiler un autre, plus lourd à porter. « Un autre voile, d'étrangeté celui-là, venait d'être jeté sur elle ». (CPDJM, 25). Soucieuse de ne pas s'opposer à son époux et de lui obéir docilement, elle pousse son « occidentalisation » à l'extrême et décide de se couper les cheveux.

Toutefois, quelle ne fut pas la surprise de papa, lorsqu'il vit un jour maman passer la porte, non seulement la tête découverte, mais les cheveux coupés en garçon. Les longues tresses noir de jais qui tombaient jusqu'à sa taille avaient disparu. (CPDJM, 22)

En se conformant aux codes vestimentaires locaux, Djamilia devient moins visible aux yeux des autres, elle gagne un anonymat relativement certain dans la masse sociale. Toutefois, ce dévoilement, supposé être intégrateur mais surtout libérateur lui provoque une sorte d'emprisonnement intérieur. Djamilia se sent enfermé dans cette image qu'elle ne reconnaît pas et qu'elle ne réussit pas à adopter.

Le premier jour, elle s'est longuement regardée dans le miroir, et m'a demandé : Tu crois que c'est moi ? Es-tu sûre que c'est n'est pas quelqu'un d'autre ? (CPDJM, 25).

Même si Djamilia finit par céder aux exigences de son mari et aux attentes de la société dans laquelle elle vit désormais, elle refuse de livrer aux regards étrangers ce qu'elle possède de plus intime mais aussi ce qui est considéré comme un attribut de beauté exclusivement féminin, ses cheveux. Ce changement physique violent provoque chez Djamilia une sorte d'aliénation. Elle ne se reconnaît plus, elle qui possède des origines maraboutiques. L'image que lui revoie le miroir est celle d'une étrangère.

Elle descendait d'une famille maraboutique pour qui le respect de la tradition était affaire d'honneur. Dans son village qui comptait tout au plus quelques dizaines de foyers, il n'y avait que les paysannes pour sortir tête nue. Elle ne le devait pas ni aucune des descendantes de Sidi Bou Ali, dont le seul nom faisait trembler les fidèles de toutes les plaines du Souf. (CPDJM, 29)

Djamila est divisée entre deux êtres afin de satisfaire les différents regards que les autres portent sur elle. Il y a aussi un troisième regard, le sien, sur son propre corps projeté dans le miroir, sur cette étrangère qui marche à ses côtés dans la rue, « Elle se regarda marcher dans la rue comme si elle avançait à côté d'une étrangère » (CPDJM, 25)

Djamila se regarde, mais se sent dissociée de la personne qu'elle voit en raison de cette assimilation culturelle forcée. Cette identité factice est bâtie sur des confrontations, des contradictions, des compromis et des aliénations. Dans un recueil collectif intitulé *Migrations et errances*, Julia Kristeva, explique à travers son article *Le sentiment d'aliénation, expérimenté par le migrant* :

L'aliénation à moi-même, pour douloureuse qu'elle soit, me procure cette distance exquise où s'amorcent aussi bien le plaisir pervers que ma possibilité d'imaginer et de penser, l'impulsion de ma culture. Identité dédoublée, kaléidoscope d'identités : pouvons-nous être à nous-mêmes un roman-fleuve sans être reçus comme fous ou comme faux ? Sans mourir de la haine de l'étranger ou pour l'étranger (Kristeva, 2000)⁽¹⁶⁾.

b. Par le changement de prénom

Le changement de prénom est une autre manœuvre pour faire face à l'exclusion et la difficulté d'acceptation. Amira, la plus jeune des filles, tente à son tour de s'inventer une nouvelle identité pour être admise dans sa micro-société qu'est l'école. C'est d'ailleurs elle qui souffre le plus de ce rejet social. Ses traits à l'occidentale n'ont pas suffi à la faire accepter totalement et à être considérée comme une Française à part entière. Soucieuse de passer inaperçue entre ses camarades de classe, elle s'invente alors des origines italiennes et troque son prénom arabe contre un autre à connotation française. La falsification du prénom semble être un des premiers signes du trouble de l'identité chez Amira. Par cet acte, elle refuse ses origines et renie ses racines algériennes. Cette falsification du prénom, n'exprime pas seulement le refus d'Amira de son identité culturelle, mais surtout ses tentatives désespérées pour se donner une identité de substitution, qui soit enfin acceptée.

⁽¹⁶⁾ Ibid.

J'appris qu'elle se faisait appeler Marie et qu'elle s'était inventé des origines italiennes(...) Elle était comme eux, blanche de peau, les yeux gris-vert, les cheveux châtain clair, tombant en cascade sur ses épaules. (CPDJM, 88).

Et d'ajouter un peu plus loin :

Comprends-tu, maintenant, que tu n'es pas française ? Tu hoches la tête. Tu n'es pas d'accord ?! Alors tu es qui ? Qui es-tu imbécile, et par quelle aberration te faisais-tu appeler Marie ! (CPDJM, 124-125).

Dans son livre *Autour du roman beur*, Michel Laronde, explique l'appropriation d'un autre nom comme étant un phénomène de dépersonnalisation :

S'approprier le nom de quelqu'un d'autre, c'est procéder à la fois à une dépersonnalisation (perte du nom primaire) et à un transfert (gain du nom secondaire). Mais plutôt que de remplacement (d'un nom par l'autre), le processus est d'accumulation : sous le nom d'emprunt, il y a la multiplicité de la personne dans un seul être. Le jeu de la substitution nominale est ainsi caractérisé par le déguisement (Laronde, 1993 : 99)

En effet, Amira tente par cette démarche de ne plus être elle, la fille d'Ahmed et de Djamila et la sœur de Nacéra. Incapable de changer le monde qui l'entoure, sa réalité familiale et sociale, elle s'attaque à son corps, sur lequel, elle a du pouvoir et qu'elle peut contrôler à sa guise. Son combat contre ce pays qui ne l'accepte pas, et dans lequel elle a cherché vainement sa place, se transforme en un combat contre son propre corps. Elle sombre alors dans une anorexie mentale profonde qui l'entraîne jusqu'à la mort.

C'est probablement alors qu'Amira prit définitivement conscience que la métamorphose qu'elle souhaitait depuis toujours était impossible. Non, elle ne pouvait avoir un autre corps, ni changer de destin.

Sous sa peau blanche continuait à couler le sang de Djamila. Quelle que fût sa complicité avec ses camarades français, sa sœur s'appellerait toujours Nacéra. De ce mal venait probablement sa maladie. Ses crises de larmes, son refus de la nourriture, ces jeûnes prolongés qui, paradoxalement, cessaient lorsque s'annonçait le mois de ramadan. (CPDJM, 124).

Rongée par une lente déconstruction identitaire, Amira souffre profondément et ne trouve comme espace d'expression de cette souffrance psychologique, que son corps, en refusant de se nourrir.

Toute la rancune d'Amira contre un pays dont personne ne voulait attester qu'il était le sien, qui méprisait son père, contre l'exil qui tatouait de détergents les mains de sa mère, elle l'exprimait en refusant de manger. Ses insultes à Pierrot vengeaient le peu d'amour que la France lui portait, le peu de place qu'elle lui concédait. Finalement la plus algérienne de nous tous, c'était elle.

Quel était ce paradoxe ? Ni nos parents, ni moi-même, nous ne voulions nous rebeller contre ce pays d'adoption. Nous nous efforcions seulement d'y trouver une place. D'y passer des jours tranquilles. Mais Amira, c'était différent. Parce qu'elle est née ici. (CPDJM, 131-132)

Pour exposer clairement la souffrance psychologique et le tiraillement identitaire que l'exil peut provoquer, nous reprenons cette citation de Fethi Ben Slama, exposée dans son article intitulé « *Nous* » : « L'exil est la maladie psychique de l'homme déplacé ». (Ben Slama, 2003 : 45)

Les trois personnages féminins de *Ce pays dont je meurs*, vivent leur exil comme un déracinement, y compris Amira, née sur le sol Français. Elles sont victimes d'une décadence psychologique qui les mène à une mort identitaire puis physique, d'où la pertinence du titre. « Amira a dit qu'on nous aimait morts ou martyrs. Le passeport de la douleur ou rien. Faire compatir pour exister. » (CPDJM, 144).

Tout au long du récit, le lecteur assiste à la déchéance de tous ses personnages, en commençant par Ahmed, le père. Ensuite sera le tour de Djamila et de ses deux filles. Une descente aux enfers due à la perte de leurs marqueurs identitaires. L'intégration à la française invite plutôt à une désintégration de soi, une mort identitaire lente et douloureuse qui implique de faire le deuil de soi. Les trois personnages vivent dans un état de périphérie permanent. Elles survivent à la périphérie de deux pays, de deux cultures et de deux sociétés dans lesquelles elles n'arrivent pas à trouver leur place.

A travers ses deux romans, *La deuxième épouse* et *Ce pays dont je meurs*, Fawzia Zouari aborde clairement la question identitaire des immigrés. Cependant, ce déplacement et cet exil est vécu différemment par les personnages dans les deux œuvres.

Dans la deuxième épouse, même si l'auteure n'en fait pas le sujet principal de son récit, elle raconte comment Halima, première épouse de Sadek, vit pleinement sa nouvelle vie d'immigrée, qui lui a octroyée plus de droits et plus de liberté et lui a ouvert de nouvelles perspectives et un nouvel horizon.

Pour Halima, c'est une renaissance absolue puisqu'elle finit même par se rebaptiser Emma, afin que sa nouvelle identité soit en accord avec son prénom. Le prénom de l'immigré peut être un éventuel obstacle pour son intégration car il charrie toute une culture, c'est sa carte de présentation au sein de la société. Les autochtones du pays d'accueil s'octroie parfois le droit de changer le prénom de la personne immigrée sous prétexte qu'ils sont incapables de le retenir et qu'il est assez inusuel pour eux. Un manque de respect flagrant et une tentative d'exproprier l'autre d'une partie importante de son identité. Ainsi Mohamed devient Momo, Fatima se transforme en Fati, Abderrahmane devient Abde et Khadidja en Kalissa pour ne citer que ces exemples.

Halima-Emma est heureuse dans sa nouvelle vie à la française. Son apprentissage de la langue française est également vécu d'une manière positive. Elle éprouve un grand plaisir à manier la langue de Molière. Halima-Emma s'accroche à l'identité française comme un naufragé qui s'accrocherait à une bouée de sauvetage. Alors que pour Djamila, Nacéra et Amira, leur tentative d'embrasser l'identité française n'a été qu'une succession d'échecs, de rejets, de douleurs et un cruel dilemme jamais résolu.

Fawzia Zouari projette la lumière sur la crise identitaire de l'immigré, que nous avons choisi de traiter sur trois aspects, la langue, le rejet de la figure maternelle et l'appropriation d'une identité factice dans une tentative désespérée d'assimilation. Une tentative désespérée d'être aimé et accepté par son pays d'accueil.

Troisième chapitre : Rajae Benchemsi. Femme de lettres et critique d'art marocaine

1. Qui est Rajae Benchemsi ?

Écrire à partir du Maroc est pour moi une manière de fluidifier des atmosphères, des choses que j'ai vécues et qui font partie intégrante de ma personnalité. (Rajae Benchemsi) ⁽⁹⁰⁾

Rajae Benchemsi est née en 1957 à Meknès dans la même maison où est né Michel Jobert, trente-six ans plus tôt. Elle passe cependant sa petite enfance à Rabat avant de repartir pour Fès, une ville dont elle garde un souvenir indélébile. Son père, Caïd de la ville de Meknès, meurt en 1965 alors que Rajae n'est âgée que de huit ans. Le Roi Hassan II, leur offre alors un magnifique palais dans lequel elle vivra avec sa famille.

Après son baccalauréat, elle s'envole pour Paris et intègre l'École Spéciale d'Architecture qu'elle quitte une année après, car comme le dit la propre Benchemsi, « seuls les cours relatifs à l'art l'intéressaient » ⁽¹⁸⁾

Elle revient donc au Maroc et achève une licence en Lettres avant de rejoindre Paris une fois encore pour y passer dix ans. Pour sa thèse doctorale en philosophie, elle s'inscrit à l'École des Hautes Études et consacre son travail à Maurice Blanchot. A son retour à son pays natal, elle enseigne pendant quatre ans à l'école Normale supérieure de Meknès avant de travailler pour la télévision marocaine, où elle présente une émission littéraire hebdomadaire intitulée « Le livre de la semaine ». Elle décide ensuite de se consacrer pleinement à l'écriture.

Dans ses ouvrages, Rajae Benchemsi dévoile les contradictions de la société marocaine en mettant dos à dos le Maroc traditionnel et le Maroc plus moderne. Elle accorde dans ses écrits une place de choix à l'Histoire de son pays et fait de la femme, le noyau central de ses textes.

(17) Benchemsi, R. (1999). Une fusion de deux espaces, «Magazine Littéraire», p. 102

(18) <http://visagedumaroc.ma/rajae-benchemsi/> [Consulté le 01/08/2016]

Cependant, l'auteure ne cherche pas à dénoncer le statut de la femme dans un pays musulman. D'essence soufie, Benchemsi aspire à briser les idées reçues et à rompre les stéréotypes qui veulent que la femme marocaine soit une femme dominée et annulée par une société patriarcale. Elle parle alors de femmes fortes, courageuses et libres issues de familles traditionnelles et invite le lecteur à faire un voyage spirituel pour une meilleure compréhension des principes et des valeurs réels de l'Islam.

Benchemsi compte à son actif des nouvelles, des romans et des œuvres sur l'art, cités dans notre bibliographie.

2. Présentation de *Marrakech, lumière d'exil*

Dans ce roman, publié en 2003 chez Sabine Wespieser éditeur, Rajae Benchemsi, nous invite dans un monde peuplé de femmes dans la ville de Marrakech. Comme le mentionne Luc Vaillancourt « Le texte est un temple et le titre est son portique »⁽¹⁹⁾ Et c'est bien à travers son titre *Marrakech, lumière d'exil*, que l'auteure nous propulse dans l'ambiance de *Marrakech*, ville millénaire, prestigieuse de par son histoire, ses traditions et sa culture. « La lumière a quelque chose de réellement nouveau le matin dans la médina. Comme si l'intensité des rayons lumineux aiguës le sentiment, profond à Marrakech, d'appartenir à une histoire ancienne » (MLE, 71)⁽²⁰⁾. La deuxième partie du titre, *Lumière d'exil*, est elle-même composée de deux mots. Une lumière tantôt douce et chatoyante, tantôt intense et foudroyante. Car Marrakech est avant tout des lumières et des couleurs, des odeurs et des sons. Une ambiance unique et singulière, d'une ville en effervescence qui ne dort jamais. Exil, dans cet œuvre veut dire déplacement, éloignement et renaissance de soi mais aussi solitude et anéantissement de soi. Dans son œuvre, Benchemsi accorde un sens plus large au terme exil.

Ce n'est pas que l'arrachement à la terre natale, il n'exprime pas que l'éloignement géographique, de la narratrice dans ce cas-là. Ici, l'exil s'applique à différents moments essentiels de la vie des personnages. Il exprime l'exil et la solitude de Zahia, prisonnière de son autisme à mille lieux de la raison, l'exil de Bahia, sa mère, baignant dans le désespoir entre les rives de la souffrance et de l'impuissance :

Une voix impersonnelle [...] s'était glissée au plus profond de sa gorge une sonorité lointaine empreinte d'un réel désespoir, à peine perceptible. Méconnaissable tant elle semblait surgir de nulle part, avec le goût âcre et nauséabond d'un lieu humide et désaffecté. [...], c'est justement cette absence d'émotion qui trahissait Bahia et me permettait ainsi de détecter dans le moindre détail, l'état réel de sa souffrance (MLE, 33)

(19) Vaillancourt, L (1997). La rhétorique des titres chez Montaigne. Revue d'Histoire littéraire de France, 97ème année, pp 3-17.

(20) Benchemsi, R. (2002). *Marrakech, lumière d'exil*. Paris : Sabine Wespieser Editeur (Désormais MLE)

L'exil de Bradia, l'anticonformiste, la rebelle, et enfin l'exil de Dada M'Barka arrachée à son identité réelle :

Habillée de blanc de la tête aux pieds et quelle que fût la circonstance. Comme si cette suprême absence de couleur devait irradier de tous ses feux l'absolue blessure que lui avait infligée son autre couleur(...). Toutes ces étoffes blanches réhabilitaient son âme d'enfant troquée. Bafouée. Exilée loin des siens. Loin de sa terre. Loin de ses odeurs. Loin d'elle-même. Ce blanc lui avait appris à redessiner les conteurs meurtris de son identité. (MLE, 144-145)

Le roman est écrit à la première personne et superpose le « je » narrateur et le « moi » narré. Toutefois, la narratrice n'est pas la protagoniste de l'action, son nom n'est pas révélé et l'auteure ne dévoile de sa personnalité que peu d'éléments. Passionnée de Lautréamont, elle a passé dix ans à Paris et est depuis son retour au Maroc, professeur de littérature française à l'université de Casablanca. La narratrice revient à Marrakech pour aider Bahia à sortir sa fille autiste d'un hôpital psychiatrique.

Dans ce voyage douloureux et houleux, elle nous submerge tout d'abord dans les méandres de Marrakech, surnommée la ville rouge ou ocre, ville ésotérique dont l'histoire millénaire fait tout son enchantement. Elle nous fait habiter des lieux traditionnels de l'architecture islamique, nous fait traverser les rues et ruelles qui composent Marrakech et nous fait découvrir la place mythique de *Jemaa El-Fna*, le cœur même de la cité, dont le nom lui-même, est fortement symbolique dans ce roman. *Jemaa El-Fna* signifie en arabe dialectal Mosquée de la fin, de l'anéantissement. Mais il peut signifier aussi le néant, le vide, et la fin du monde. Car c'est sur cette place que démarre le récit et ici même qu'il prend fin, comme une boucle qui se referme. Mais Marrakech c'est aussi des bruits, des senteurs et des couleurs. Les appels à la prière depuis les minarets perchés tels des cigognes, les chants des marteaux des ferronniers et des dinandiers, les cris des marchands surenchérisant, les effluves enivrantes des tagines et les couleurs ocre et terre de la ville aux portes du désert. Marrakech est un lieu unique, dans lequel le désordre est harmonie et la cacophonie une mélodie. Dès les premières pages, l'auteure charge la place Jemaa El-Fna, d'une connotation sexuelle : La place frétilait alors qu'un subtil jeu sexuel exalté par la musique et les chants, profanes ou religieux, qui montaient des kiosques et des cafés. (MLE, 12)

La dimension érotique est également énoncée lorsque Benchemsi octroie à la ville une image ouvertement sexuée :

[...] Marrakech est une incommensurable matrice. Un vagin cosmique où l'humanité tout entière peut encore puiser l'énergie féminine et maternelle indispensable à la création et au ressourcement essentiel. Marrakech, surgie des sables, est une profonde et inépuisable réserve d'humanité. (MLE, 18)

Marrakech qui unit toutes ces femmes sous ses cieux, fait rappeler le lecteur que la ville a été construite par une femme, en l'occurrence Zaynab Nafzawiyyah, fondatrice et reine de Marrakech dont elle a choisi le nom et l'emplacement. Ce renvoi à cette femme berbère hors pair qui a marqué l'histoire du Maroc à travers la ville de Marrakech, refait vivre la mémoire historique.

Par ailleurs, le mystique se lit en filigrane dans ce roman, avec des références à des textes soufis et à la culture islamique de la ville rouge. « L'indescriptible présence du sacré dans la ville de Marrakech m'interpelle de nouveau » (MLE, 117).

Dans ce roman, l'auteure à travers la narratrice décrit surtout le vécu social et intime de Bradia, la grand-tante de celle-ci. L'héroïne vit au début du XX^{ème} siècle, cloîtrée dans un harem qui est aussi la maison de son mari et de ses beaux-parents. Elle mène une vie pleine de plaisirs mais aussi de frustrations. Une vie heureuse auprès de son époux mais imprégnée de malheurs également. Cependant, grâce aux conseils de son esclave, Dada M'barka qui est aussi la maîtresse de son beau-père, Bradia réussit à maîtriser l'art du plaisir charnel et à initier son époux aux enseignements érotiques.

Sa femme si belle – si ouvertement dévergondée et aimante – lui avait fait franchir les limites d'un sublime et insoupçonné univers. Celui du désir. Celui du plaisir. Celui de la jouissance. (MLE, 153).

Malgré une vie sexuelle relativement épanouie au sein de son couple, Bradia semble vivre dramatiquement son infécondité. « En réalité, sa dépression était due principalement à sa stérilité. Cornette de Saint-Cyr, le chirurgien de la famille, était formel » (MLE, 163). Cependant, une multitude de passages dans le roman contredisent cette hypothèse :

La plus grande crainte de Bradia était d'avoir à renoncer à sa personne pour s'enfoncer dans une vie mièvre, meublée d'enfants, de bijoux et de prière. Elle ne rejetait rien de tout cela à condition qu'on ne l'obligeât pas à abandonner son amour pour la cigarette et pour les plaisirs vertigineux du vin et de l'eau-de-vie de datte. (MLE, 58).

Dotée d'un sens aigu de la liberté, c'est plutôt l'enfermement au sein d'une famille traditionnelle et conservatrice qui a plongé Bradia dans une profonde dépression.

Enfermée dans sa solitude, elle avait le sentiment d'une étrange relation entre elle et quelque chose qui ne serait plus elle, où elle cesserait de se penser comme un être dont l'horizon intérieur, toujours rêvant d'un espace sans limites, se heurtait sans cesse à celui des zelliges et des boiseries fleuries des plafonds incurvés de sa qobba qui lui paraissaient aussi étouffants qu'une voûte obstruant le ciel.

Son existence la démangeait jusqu'aux confins de sa jeunesse. Sa vie lui apparut, soudain comme un immense terrain vague. En friche. (MLE, 161).

Elle sombre alors dans une profonde dépression qui la pousse à se donner la mort, donnant au roman une fin tragique.

Elle prit une louche et, malgré l'acidité extrême du vinaigre, privée de vin et furieuse de sa situation, elle en but jusqu'à, réellement, en mourir » (MLE, 165).

À travers son récit, l'auteure fait preuve de son don pour l'esthétique de la langue. Une langue enrobée d'une prose délicieuse, presque poétique. Elle dévoile au lecteur des corps mais aussi des âmes et des cœurs. La sexualité est assez présente dans ce roman à travers la figure de Bradia mais aussi de Dada M'barka.

L'auteure aborde la place des femmes dans les harems et de la sexualité dans la culture musulmane :

Même si Rajae Benchemsi dissocie « tradition marocaine » et tradition musulmane (...) la sexualité est inévitablement liée à la question de liberté sans pour autant être dissociée de la religiosité. (Zaganiaris, 2013 : 73).

Rajae Benchemsi raconte d'une manière désinvolte l'histoire des femmes de sa lignée et trace d'une plume exquise les destinées de chacune d'elles. Son écriture trempée de sagesse soufie donne naissance à des mélanges hétéroclites, qui pourtant cohabitent en toute harmonie. La poésie flirte avec la langue populaire de la rue, dans une langue voluptueuse, mielleuse et érotique qui possède un corps et qui envahit l'esprit.

2.1. La sexualité, une revendication identitaire dans *Marrakech, lumière d'exil*

Dieu, le souverain organisateur de toutes choses, a fait les seins des femmes arrondis, Il a fait leur cou ravissant, leur gentil menton et leurs joues belles et veloutées (...) Il a fait leur bouche pourprée qui irrite les désirs lorsqu'elle cherche à fuir les baisers de l'amant heureux (...), Il a fait pour nous ce pli délicieux qui sépare le ventre de la cuisse, et leurs hanches lourdes et fortes. Si la femme ouvre ses jambes, regarde, et tu verras entre elles et un peu en dessous, une figure qui, tout d'abord, ne te paraîtra peut-être pas engageante, car elle ressemble à la figure du lion qui rugit, prêt à saisir sa proie. Que de gens morts pour cette tête de lion ! Que d'yeux aveuglés par son éclat ! Qu'il est triste de songer à tant de maux causés par une bouche qui n'a qu'une petite langue et deux lèvres ! (Nafzaoui, 1935 :28)

Ce passage tellement éloquent est tiré du fameux manuel d'érotologie arabe de Cheikh Nafzaoui. Le livre intitulé *La Prairie parfumée où s'ébattent les plaisirs* (الروض العاطر في نزهة خاطر) mais habituellement appelé *Le jardin parfumé*, a été écrit au XVe siècle par Abu Abdallah Mohamed El Nefzaoui, sur l'ordre du Sultan de Tunis, Abû Fâris `Abd al-`Azîz al-Mutawakkil.

Il reste jusqu'à nos jours une référence de la littérature érotique arabo-musulmane, qui s'est développée sur près de mille ans et où s'illustrent de grands noms tels que *Omar Ibn Abi Rabia*, *Abu Nawas*, *Ibn Hazm l'andalou*, *Ghazali*, *Rûmi*, *Ibn Arabi* ou bien encore *Ibn Foulayta*. Nul besoin de rappeler que la sexualité et les plaisirs de la chair sont reconnus par le Coran et par la tradition.

Le livre saint de l'islam évoque la question de la sexualité dans plus de quatre-vingt-deux versets. Le prophète Mohamed lui-même se livrait à cet acte et aimait le pratiquer, il disait très clairement : «J'ai aimé de votre monde ici-bas le parfum et les femmes, mais le comble de ma satisfaction réside dans la prière» ⁽²¹⁾. Cependant, à partir du XVIII^e siècle et l'apparition du wahhabisme, les plaisirs de la chair ont été progressivement contestés et récusés par la branche la plus orthodoxe de l'islam. Les mœurs et traditions des sociétés arabes ont également attribué à cette religion des restrictions et des lois dont elle est complètement innocente telle que la lapidation et l'excision pour ne citer qu'elles. Dans l'actualité, les traditions sociales priment souvent sur l'aspect religieux et possèdent bien plus de poids au sein des sociétés arabo-musulmanes que la religion elle-même.

Benchemsi fait allusion à cet amalgame dans un passage de son livre :

Toutes ces femmes portaient dans la texture de leur peau le poids d'une religiosité ricanante. Inadaptée et frelatée par des mœurs réactionnaires et archaïques dont l'origine lointaine avait fini par se confondre avec des pratiques musulmanes autrefois justifiées. (MLE, 61)

Le corps féminin est l'un des sujets privilégiés dans l'écriture féminine au Maroc et la condition de la femme y occupe une place prépondérante. Le corps prend le relais de la parole lorsque celle-ci est réduite au silence. Le corps féminin est profondément lié à la question identitaire, si présente dans la littérature féminine marocaine également. L'auteure de notre œuvre, nous ouvre les portes d'un monde exclusivement féminin dans lequel cohabitent harmonieusement le sacré et le profane, le religieux et l'interdit. Dans son récit, Rajae Benchemsi dévoile la complexité de la femme marocaine, à travers l'image de la grand-tante de la narratrice, élevée au rang de mythe familial. Par son histoire et l'empreinte indélébile qu'elle a laissée dans l'imaginaire des femmes de son clan, Bradia, incarne l'essence même d'une féminité torturée.

L'auteure nous fait découvrir une image hétérogène de la femme, constituée de différentes pièces, souvent contradictoires et invraisemblables. Libertine et voilée, belliqueuse et soumise, adorée et asservie. Bradia est l'exemple de la femme qui assume sa féminité et sa sexualité, qu'elle revendique et veut épanouir. Elle aspire à une liberté corporelle puisque les murs qui l'entourent ne lui permettent pas une liberté dans l'espace.

Je n'ai que vingt ans et mon espace est déjà si réduit quand la vie est si vaste !
J'ignore au juste ce dont j'ai besoin mais un vide incommensurable me ronge. (MLE, 159).

(21) Rapporté par An-Nasâ'î d'après Anas et par At-Tabarâni dans Al-Mu`jam Al-Awsat, ainsi que par Al-Hâkim dans Al-Mustadrak.

Le corps nous l'avons vu, est une partie intégrante de l'identité. Cette relation entre les deux est naturellement plus accentuée chez la femme car son corps est à la fois sa liberté mais aussi sa prison puisqu'il est la cause principale de son oppression. La romancière aborde les thèmes de la sensualité et de la sexualité comme un savoir-faire, une arme exclusivement féminine, faisant partie de son éducation. Elle évoque ainsi le désir ardent de liberté de Bradia, l'héroïne de son histoire, « Tout en elle vibrerait. Rien, pas même le lourd système patriarcal de sa nouvelle famille, ne l'avait réduite à vivre à l'ombre de ses désirs » (MLE, 59). Et d'ajouter un peu plus loin « Bradia possédait tous les ingrédients nécessaires à l'élaboration d'une liberté au sein même du cénacle des femmes » (MLE, 65)

Benchemsi offre à Bradia, beauté, sensualité et pouvoir. Un pouvoir dominant sur son époux à travers les jeux sexuels auxquels elle l'initie. Maîtresse de son corps et de ses désirs, elle est le corps dominant dans les rapports intimes, abolissant toutes les lois implicitement ancrées au sein de la société et inversant ainsi le pouvoir hiérarchique. Et c'est de cette manière que se manifeste Bradia, scandaleusement belle :

Un visage à l'ovale parfait. Des yeux bleus balayant de leur trouble, couleur d'océan, des mèches blondes, presque cendrées. Bradia était d'un blond d'or. D'un blond inhabituel au Maroc, (MLE, 56)

Et délicieusement dévergondée « Elle se savait suffisamment raffinée pour jouir des astuces de l'esprit et pour privilégier ce petit rien dévergondé qu'ont les vraies femmes » (MLE, 57).

Au sein de son couple, Bradia menait la danse lors de leurs ébats amoureux, suivant les conseils de Dada M'Barka, elle accompagnait son époux Hammad vers des terres inconnues et lui faisait goûter la luxure et l'ivresse des plaisirs de la chair.

Elle avait défait ses longs cheveux cendrés et s'était promis d'aimer ardemment Hammad. D'essayer encore une fois d'accompagner son orgasme d'un fou rire, comme le lui avait raconté Dada M'Barka. Un fou rire saccadé par les spasmes de la jouissance. De maintenir la lampe allumée. De lui dire des mots d'amour au creux de l'oreille. De lui baiser le ventre et la poitrine. De l'embrasser avec la même fougue que Dada son maître. De ne pas se laisser intimider par sa pudeur et peut-être, peut-être même de laisser glisser la main entre ses cuisses, et sentir le velouté humide du sexe tel que le lui décrivait Dada. (MLE, 138-139).

C'est en effet Dada M'Barka, esclave et maîtresse de Sid Maati, beau-père de Bradia, qui avait inculqué à celle-ci tout ce qu'elle savait sur les relations intimes et les jeux de l'amour.

Toute cette éducation du plaisir, Dada la communiquait à la belle-fille de son maître et amant. Afin, lui disait-elle, qu'il n'ait jamais besoin d'un autre corps que le tien. (MLE, 69).

Bradia cultivait un plaisir particulier à surprendre son époux Hammad pendant leurs rencontres intimes. De nature timide et réservé due à son éducation traditionnelle, il était néanmoins subjugué et quelque peu dérouté par les prouesses sexuelles de sa jeune épouse et séduit par ce brin de dévergondage qu'elle aimait afficher, par plaisir et par pure provocation. L'auteure livre au lecteur plusieurs scènes d'amour des plus explicites et des plus voluptueuses tout au long de son récit.

Elle se sentait plus forte que jamais. Plus puissante. Plus irrésistible. Plus déroutante. Elle remonta la lourde flanelle de cafetan de son mari et, d'un mouvement sec et rapide, lui releva les bras et le lui enleva. Retira son *tchamir* de voile blanc, défit les boutons de son *séroual* et le fit glisser le long des jambes viriles et parfaitement galbées.

Ce corps, qui n'avait jamais appartenu qu'à la nuit, jaillit enfin. Il était nu. Entièrement nu. Nu et à elle. À elle seule. Puis ce fut son tour. Elle ôta sa longue culotte brodée comme on les portait autrefois, puis son *tchamir*, de mousseline brune et, posant ses dessous au coin du lit, elle se dénuda enfin(...). Elle remonta ses jambes et s'abandonna à ce corps généreux et docile (...). Alors le désir la grandissant, il l'éleva haut dans le ciel quand elle sentit la chaleur moite de ce sexe si brun dans son ventre. Alors elle haleta. Poussa d'abord des petits cris saccadés qui montèrent crescendo et s'amplifièrent tant qu'ils devinrent un vrai cri, puissant et capable de percer le septième ciel où les délices sont éternelles. Puis elle cria. Cria, enfin comme jamais elle ne l'avait fait auparavant. Là, sous les yeux éperdus de son homme, de celui qui lui appartenait par la loi et par l'amour. Là, sous l'œil de Dieu dont, étrangement, elle se sentait profondément aimée. (MLE, 150-151).

Rajae Benchemsi décrit brillamment cette sensualité partagée entre les époux, cet acte d'amour et de partage. Elle met en exergue une éducation sensuelle nécessaire aux femmes puisqu'elle leur octroie du pouvoir et une certaine liberté.

La sexualité est considérée non pas comme une entité taboue mais comme un domaine de connaissance et d'action faisant partie entièrement du processus de libéralisation des femmes. Pour être libres dans leurs rapports affectifs avec leur conjoint, elles doivent également acquérir certains savoirs sur les pratiques sexuelles. (Zaganiaris, 2013 : 67)

L'inspiratrice et l'initiatrice de Bradia au monde voluptueux des plaisirs charnels est Dada M'Barka. Amante exceptionnelle, elle domine sans réserve le cœur de Sid Maati avec lequel elle entretient une relation passionnelle. « Dépossédée des siens et de sa vie, Dada avait appris à posséder son maître » (MLE, 70).

Son maître et amant ne se sentait lui-même, qu'en sa compagnie. Il ne se souciait plus de son statut social qui l'étouffait et se libérait sexuellement. Il vivait auprès d'elle une sexualité épanouie qui lui était impensable de partager avec son épouse, vu son rang social.

Il avait une image à préserver et il lui était impossible de se dénuder émotionnellement et sexuellement devant son épouse qui était bien plus une compagne de parcours et de vie. Sid Maati pratiquait avec sa femme une sexualité sans passion, insipide et socialement correcte.

Et c'est bien nue qu'il la prenait. Il la déshabillait lui-même afin de laisser ce corps ambré, aux courbes si parfaites, aux reins si fermes, exalter son désir. Le submerger. Les prouesses qu'il se permettait avec elle, l'esclave, étaient tout simplement inimaginables avec sa femme légitime.

Lui, l'homme riche, puissant et respecté, pouvait enfin jouir d'un amour sans contrainte. Et lorsqu'il la possédait c'était bel et bien en termes d'amour et de liberté. Et s'il l'aimait avec passion, c'est aussi parce qu'elle savait lui tenir tête et lui faire goûter les extravagances d'un langage dépravé, inconcevable auprès de sa femme légitime dont il avait très rarement aperçu le corps totalement nu. (MLE, 69).

Dada M'Barka et Bradia sont maîtresses de leur corps. Elles assument pleinement leurs désirs et leur sexualité, mieux encore, elles sont conscientes que leur corps est leur unique arme de défense et d'attaque. Une arme à double tranchant cependant, puisque le pouvoir du corps féminin est le garant d'une liberté même si cette liberté est fragile et difficile à arracher à cause du poids écrasant de la tradition. Le corps est libérateur mais en même temps oppresseur.

Il faut toujours enflammer ses veines quand on va voir un homme. Être en crue. L'envahir. L'inonder. Mais souviens-toi d'une chose, Bradia : ne succombe jamais à l'amour. Jamais, m'entends-tu? Apprends à le dompter. Comme un fauve. Une mer déchainée. Un ouragan. Sois toujours prête, en cas de vertige, à le laisser échouer comme un vaisseau en dérive. Si tu fermes les yeux quand un homme te prend, maintiens toujours les oreilles aux aguets. Ou l'inverse. Mais ne le perds jamais de vue. Les hommes sont violents avec les esclaves de l'amour. (MLE, 67-68).

C'est ainsi que l'explique Pierre Bourdieu :

Si le rapport sexuel apparaît comme un rapport social de domination, c'est qu'il est construit à travers le principe de division fondamentale entre le masculin, actif, et le féminin, passif, et que ce principe crée, organise, exprime et dirige le désir, le désir masculin comme désir de possession, comme domination érotisée, et le désir féminin comme désir de la domination masculine, comme subordination érotisée, ou même, à la limite, reconnaissance érotisée de la domination. (Bourdieu, 1998 : 27)

A travers Bradia et Dada M'Barka, Benchemsi exprime l'essence même de la femme dans toute sa splendeur, qui malgré sa privation d'une liberté de mouvement à l'extérieur du harem, jouissait pleinement d'une liberté à l'intérieur.

Comme si et Dada M'Barka et Bradia avaient pris sur elles d'assumer toute l'audace que les femmes de leur époque n'avaient pas vécue. Elles étaient le signe de la liberté au sein même du harem (MLE, 29).

Elles étaient *entrées en liberté* comme on entre dans un ordre, puissamment armées de l'essence même de leur féminité. (MLE, 30).

Les femmes, malgré les restrictions imposées ont su se créer une zone de liberté à l'intérieur de leur sphère privée, à l'insu des hommes supposés détenir le pouvoir et régir les lois.

Les femmes d'aujourd'hui sont si pâles comparées à celles de ce temps-là. Cela me faisait rire d'entendre les féministes parler de prison. Les femmes d'autrefois n'avaient certes pas accès à la rue, mais elles ne s'interdisaient rien. On ne pouvait rien leur interdire. (MLE, 146).

L'auteure met en scène le corps parlant de Bradia, à travers le regard et la sensibilité de la femme. « C'est, en effet, le corps de la femme qui écrit sur le vécu des femmes. Il y a un lien intime entre le corps écrivant et l'objet de l'écriture » (Zekri, 2011 : 45).

Elle était allongée sur le ventre (...), face au miroir et s'était appuyée sur les coudes. Soutenant son visage de ses mains, elle se contemplait et se trouvait belle.

Toute l'intensité de son regard l'avait plongée, à son insu, dans cette chair pâle et soyeuse qu'elle observait comme s'il s'agissait d'une autre que la sienne. Elle avait suivi l'arrondi de ses épaules et l'avait trouvé parfait. Avait effleuré son cou du bout des doigts et dit à voix haute : « Rien ni personne ne me détournera jamais de mes désirs. Rien. » (MLE, 138)

Elle dépasse la notion du corps-objet pour sublimer le corps féminin et nous faire découvrir le corps-désir, le corps sensuel et le corps sexuel, expressif et libre de toutes les contraintes et tabous sociaux. Un corps battant, en harmonie avec ses envies et ses fantasmes, s'affirmant sans honte ni complexe.

Chez la femme, il y a au départ, un conflit entre son existence autonome et son « être-autre », on lui apprend que pour plaire il faut chercher à plaire, il faut se faire objet ; elle doit renoncer à son autonomie. On la traite comme une poupée vivante et on lui refuse la liberté ; ainsi se noue un cercle vicieux ; car moins elle exercera sa liberté pour comprendre, saisir et découvrir le monde qui l'entoure, moins elle trouvera en lui les ressources, moins elle osera s'affirmer comme sujet. (De Beauvoir, 1986 : 304)

Les hommes avaient fait valoir la loi, ils n'avaient plus qu'à se retirer. Leur rôle était précis et circonscrit. Eux écrivaient la loi. Les femmes écrivaient la vie. De leurs rires. De leur perspicacité. De leur corps mais aussi de leur sang et de leur sagacité. Si les hommes avaient l'au-delà pour horizon, [ces] femmes plus réalistes se fixaient la terre pour réceptacle. (MLE, 48-49).

Marrakech, lumière d'exil est une ode à la femme et sa beauté, à son corps et sa sensualité et aux pouvoirs que celui-ci lui accorde. Liberté sexuelle, désinhibition et révolte contre l'ordre établi à travers son corps parlant et révolté.

3. Présentation de la *Controverse des temps*

Dans ce roman publié en 2006, Rajae Benchemsi déploie son récit sur divers espaces. Elle choisit quatre villes du Maroc pour plonger le lecteur dans l'ambiance particulière de chacune d'elles. Meknès, témoin de l'histoire du roi Moulay Ismaïl, Marrakech la captivante, Fès la mystique et Casablanca pour la moderne. « On allait alors à Casablanca comme autrefois on quittait la province pour Paris » (LCDT, 114) ⁽²²⁾. Son titre est une mise en bouche de ce que sera le récit proprement dit. *La controverse des temps*, sous-entend une polémique, un débat et une discussion entre des temps différents. L'auteure ouvre un dialogue entre la modernité et la tradition et oppose le mystique au rationalisme à travers les deux personnages principaux de Houda et Ilyas.

Même si l'histoire est écrite à la première personne du singulier, ce n'est guère la narratrice qui en est l'héroïne. Cependant, et contrairement à *Marrakech, lumière d'exil*, l'auteure offre plus d'informations sur celle qui porte le récit. Née à Meknès, et après des études en histoire de l'Art, Najia, la narratrice, oriente sa carrière professionnelle vers l'histoire du Maroc.

Je suis heureuse chaque fois que je reviens à Marrakech. Pourtant ma ville natale est Meknès. Justement la ville de Moulay Ismaïl. Mais je n'aime pas cette ville. Entièrement liée à la mort de mon père, elle est de ces villes dont le destin est indissociable de la mort. (LCDT, 143)

Najia est une fervente défenseuse du monarque Moulay Ismaïl, passionnée par son histoire et sa trajectoire. « Je faisais indéniablement partie de ceux, (...) acquis (...) à la cause de Moulay Ismaïl. J'étais à présent persuadée de sa grandeur et n'éprouvais nul besoin de subterfuges pour éloigner la vérité » (LCDT, 23).

Dans ce roman, l'auteure à travers les différentes figures de ses personnages tente de mettre en exergue les contradictions qui caractérisent la culture marocaine. Tantôt enrichissantes, tantôt difficiles à gérer au sein de la même société, elles explosent en une palette de couleurs. Le Maroc est tiraillé en les défenseurs et les conservateurs d'une culture ancestrale et des intellectuels baignés dans une culture occidentalisée.

Et c'est dans l'histoire d'amour qui se noue instantanément entre Ilyas, quinquagénaire maître soufi, marié et père de deux enfants et la jeune Houda, célibataire, universitaire et philosophe que va se matérialiser l'intrigue. Houda vient de rentrer au Maroc après un séjour en France où elle a achevé un doctorat sur Hegel et le concept de l'État, elle enseigne à la faculté des lettres de Casablanca.

Lors d'une soirée casablancaise, Houda et Ilyas font connaissance et l'attirance est réciproque, mais l'amour impossible.

(22) Benchemsi, R. (2006). *La controverse des temps*. Sabine Wespieser Éditeur. (Désormais LCDT)

La supériorité spirituelle du soufisme l'emporte sur l'amour charnel, car Ilyas ne s'autorise pas à enfreindre ses serments spirituels, et préfère l'amour divin à l'amour humain. « Je suis un homme libre, cependant ! Libre et ô combien seul face à un tel *jihad* » (LCDT, 192).

L'auteure utilise le mot *jihad* dans sa signification la plus fidèle aux concepts de l'islam, c'est-à-dire une lutte que le musulman mène contre lui-même, contre son égo et contre toutes les tentations qui peuvent le dévier de son créateur et l'éloigner de l'accomplissement de sa tâche qui est de faire triompher le bien, la justice et le savoir. Ainsi, Ilyas se retrouve dans une situation de lutte continue contre son désir pour Houda et contre ses engagements spirituels. Dans ses prières, il sollicite l'aide de Dieu pour lui donner la force de résister.

Pourquoi, mon Dieu, rétrécir davantage mon chemin vers Vous ? Aurai-je la force, à mon âge, de renoncer ? Mon abstinence n'est-elle pas l'expression d'un déshonneur ? D'une lâcheté à l'égard de sa personne ? Mais il se repentait très vite et priait Dieu de le guider. (LCDT, 191)

Houda, plus matérialiste que spirituelle n'adhère pas à cette vision. Elle n'arrive pas à comprendre les raisons pour lesquelles Ilyas refuse de se livrer et de se laisser entraîner par leur amour réciproque.

Pourra-t-elle enfin l'aimer ? L'aimer comme une femme aime un homme ? Sans que le ciel et la terre s'en mêlent. Sans que la polémique des siècles et leurs différences s'interposent entre elle et lui » (LCDT, 205)

Ainsi vous n'hésitez pas à me sacrifier pour la gloire de votre âme ! Vous mourrez en martyr n'est-ce pas ? (...) Au-delà de toute douleur ! Je l'avoue, je n'entends rien à votre langue, ni à votre idée de l'amour et de la passion. Vous êtes épris d'amour certes ! Et cela vous sied à merveille. Vous êtes rayonnant ! Hélas, ces rayons n'émanent pas de moi, pas plus qu'ils ne m'illuminent. Vous avez raison, l'amour céleste chute dès lors que la chair s'y mêle ! (LCDT, 229).

Cette histoire d'amour, noyau principal de l'histoire romanesque de cette œuvre, semble pourtant peu crédible car démesurément idéalisée, elle revêt aussi un caractère théâtral à la limite du naïf.

Elle lui avoua son amour et le lui déposa à ses pieds comme un chevalier vaincu dépose le cadavre de sa bien-aimée (...).

Ne m'accablez pas de remords ! Jamais je ne fus à ce point dépossédée de mon être. L'univers, non de morale mais de noble loyauté, que vous opposez au foudroiement de mon cœur me précipite dans un abîme de solitude. Pardonnez mon ignorance mais la nature même de votre être m'est inaccessible. Je n'en perçois qu'un vertige hallucinant mais qui étrangement me paraît d'une douce et enveloppante proximité. Puisse Dieu m'accorder quelque clé d'entrée ! » (LCDT, 226-227).

Le duel amoureux atteint le paroxysme de l'improbable lorsqu'Ilyas fait une proposition quelque peu farfelue à Houda.

Incapable de l'aimer comme il le souhaiterait parce que fidèle à ses serments religieux, il lui présente une option alternative.

Vous souvenez-vous, dans la zaouia, un jeune disciple était assis à la droite du maître. Il est juriste et grand spécialiste du soufisme. Il a fait ses études de droit à Rabat puis ensuite de sciences politiques à Paris. Il est issu d'une ancienne et noble famille... Peut-être pourriez-vous envisager de... (LCDT, 231-232)

Atterrée par cette proposition, Houda lui réplique de la sorte

De l'épouser ! Ainsi donc vous me proposez de l'épouser ? C'est cela, n'est-ce pas ? Ne me glacez pas les veines (...). La nature n'aime pas les défis ; je vous offre l'harmonie du Cosmos, le chant des astres et des étoiles, vous me proposez un malheureux disciple qui ne connaît de moi que mon nom, à supposer que vous eussiez jugé nécessaire de le lui communiquer. (LCDT, 232)

La confrontation entre l'agnosticisme de Houda et le soufisme d'Ilyas trouve un point de rencontre dans un amour platonique et dramatique à la fois.

Je vous aime, ne l'oubliez jamais. À présent adieu Ilyas ! Je vous laisse en paix. Votre amant n'est pas le mien ! Mais si, comme vous dites, nous sommes nés de l'amour, nous le sommes tout autant pour l'amour.

Mais vous le savez mieux que moi, Dieu guide qui Il veut. Puisse-t-Il me faire un jour la grâce de me libérer de vous. Je n'en demande pas plus. Adieu ! Quant à vous, votre retraite spirituelle et l'aide de votre maître sauront vous sauver de moi. Bannissez-moi ou priez pour moi, cela est à présent l'affaire de votre seule âme. Adieu ! (LCDT, 233)

En fait, l'impossibilité de leur amour n'est qu'une métaphore du dialogue de sourds entre deux mondes différents et souvent opposés. Une tradition arabo-musulmane, tournée vers le passé et jalouse de conserver le sceau de son identité et un scepticisme voire un athéisme et manque d'intérêt envers le patrimoine culturel du Maroc. Lors d'une soirée mondaine, les avis sur la religion fusent de partout, « La foi, on l'a ou on ne l'a pas », « Ça ne se commande pas, ces choses-là », « Moi je veux bien parler de Dieu mais la religion ! Franchement non ! » [...], « Quand on bute sur la notion de Dieu, j'avoue que moi ça m'exaspère. Je ne vois pas comment on peut encore croire en Dieu » (LCDT, 99-100). Parallèlement à cet amour naïf et impossible entre Ilyas et Houda, l'auteure brode une multitude de petites histoires, portées par des personnages hétéroclites.

Elle réussit à brosser un tableau plutôt réaliste de la société marocaine tourmentée par des tendances identitaires souvent contradictoires.

Parmi les choses les plus étranges au Maroc, figure au premier plan le manque d'homogénéité des milieux sociaux. Un étranger qui arriverait dans une telle soirée n'y comprendrait, à proprement parler, rien. Elle accueillait des personnalités non seulement différentes mais bien souvent opposées. (LCDT, 77).

Elle invite les marocains à découvrir leur histoire pour mieux se la réapproprier. « Peut-être est-il nécessaire de revisiter son histoire de temps en temps. On est entré dans une ère de suspicion généralisé mais cela ne dérange plus personne » (LCDT, 39). Le roman se déploie elle se situe au point de jonction des deux univers auquel aspire à appartenir le Maroc, la modernité et la tradition. Dans une langue surchargée d'adjectifs qualificatifs, le récit ne se déploie pas naturellement et patine dans bien des passages dans lesquels l'auteure utilise des tournures de phrases pas toujours fluides.

Les corps entièrement drapés n'étaient plus perceptibles que du seul esprit. Ainsi le regard, plutôt que de se heurter à leur réalité intime, en percevait la grâce en les idéalisant. En les rêvant. Le visage, les gestes, la démarche, l'allure générale, étaient en sommes les vraies clefs d'entrée. Cette attitude affectée, quasi spirituelle, rendait palpable un sentiment de continuité et d'éternité contre lequel, justement, semblait se dresser la mode, éphémère et qui, de plus en plus, ne puisait ses critères que dans la capacité du créateur à être non pas simplement actuel mais nouveau. La nouveauté étant soudain hissée au rang de norme esthétique. Eux trônaient, à l'image d'un vestige égaré au milieu d'une cité clinquante et flambant neuf. (LCDT, 83).

Certaines descriptions sont parfois lourdes et exagérées, comme celle-ci, décrivant Hiba, la nièce d'Ilyas.

Une générosité qui confinait à la prodigalité nimbait d'un éclat tout particulier sa silhouette, frêle et lumineuse. Sa beauté, étrangement, paraissait éphémère, cependant qu'à bien la regarder, elle dégageait tout au contraire des signes d'une grande stabilité. Ses traits, si soigneusement dessinés et d'une grande autonomie les uns par rapport aux autres, s'harmonisaient par la force d'un regard qui, à l'image d'un kaléidoscope, laissait transparaître les différentes strates de son être mais aussi de sa personnalité. Elle était à la mesure du destin que lui prescrivait son nom Heyba, « crainte révérencielle » en arabe, bien qu'à sa demande, elle se fit appeler Hiba. Si elle inspirait de l'admiration et de la sympathie, elle demeurait dans son essence mystérieuse et indescriptible [...]. Hiératique et sculptural, son corps glissait dans l'espace tel un voilier sur une mer lisse. Son allure et sa grâce, détachées de toute circonstance spécifique, la rendaient complice de toute intelligence ; des êtres mais aussi des événements. (LCDT, 36-37)

Moins léger à lire que *Marrakech*, *Lumière d'exil*, *La controverse des temps* a le mérite de rappeler une partie de l'histoire glorieuse du Maroc à travers l'image du roi Moulay Ismaïl. Il nous fait découvrir ou redécouvrir la beauté de l'histoire arabo-musulmane et la supériorité spirituelle du soufisme.

3.1. La modernité comme sceau identitaire dans *La controverse des temps*

La modernisation a constamment impliqué l'abandon d'une partie de soi-même. Elle ne se déroule jamais sans une certaine amertume, sans un sentiment d'humiliation et de reniement. Sans une interrogation poignante sur les périls de l'assimilation. Sans une profonde crise d'identité. (Malouf, 1998 : 84)

Selon le dictionnaire Larousse, la tradition est « (L)'ensemble de légendes, de faits, de doctrines, d'opinions, de coutumes, d'usages, etc., transmis oralement sur un long espace de temps ». Autrement dit, la tradition est la transmission d'un héritage matériel et immatériel à travers le temps et les générations et qui constitue le miroir d'une identité collective. Cependant ce terme peut aussi avoir une connotation négative, lorsque l'on parle d'une société traditionnelle. Cela renvoie à une société qui vit dans un système inerte et hostile à tout changement. La modernité par opposition à la tradition est définie par Jean Baudrillard de la sorte :

La modernité n'est ni un concept sociologique, ni un concept politique, ni proprement un concept historique. C'est un mode de civilisation caractéristique, qui s'oppose au mode de la tradition, c'est-à-dire à toutes les autres cultures antérieures ou traditionnelles : face à la diversité géographique et symbolique de celles-ci, la modernité s'impose comme une, homogène, irradiant mondialement à partir de l'Occident. Pourtant elle demeure une notion confuse, qui connote globalement toute une évolution historique et un changement de mentalité ⁽²³⁾

Rajae Benchemsi expose à travers son roman, la dualité parfois intense entre un Maroc traditionnel et un autre plus enclin à s'occidentaliser, tourné vers ce que l'on appelle communément la modernité. « Tous les pays du monde ont des traditions. Mais qu'appelle-t-on "tradition" et pourquoi oppose-t-on celle-ci à la modernité ? » (El Khayat, 2001 : 153). Dans l'imaginaire collectif, les deux concepts sont incapables de cohabiter dans la même société. Il faut alors prendre position pour l'un ou l'autre, il n'existe pas d'option intermédiaire. À travers divers personnages, féminins dans le cas de notre étude, elle nous introduit dans une société aux sentiments mitigés, tiraillée entre son histoire et ses valeurs traditionnelles et son désir de modernité. Des femmes cultivées, universitaires et épanouies professionnellement, où elles excellent souvent dans leur domaine. Il y a tout d'abord la narratrice Najia, qui après des études d'histoire de l'art se voit embarquée dans une passion pour l'histoire de son pays, notamment pour le polémique roi Moulay Ismaïl. Hiba, la nièce d'Ilyas, professeur d'anglais à l'université Mohamed V est spécialiste de Virginia Woolf. « Admiratrice de Virginia Woolf, Hiba portait un intérêt tout particulier aux grandes femmes » (LCDT, 36). Il y'a aussi Yasmina, journaliste de formation, elle crée sa propre agence de communication et travaille pour les plus grandes entreprises marocaines dont la banque où son époux est président-directeur général.

Elle incarnait le type même de la femme moderne, active et légère tout à la fois. Elle était, d'une certaine manière, la parfaite représentante des femmes de son milieu et de sa génération (LCDT, 42).

Houda, autour de laquelle toute l'intrigue gravite est tout comme les autres personnages féminins, une jeune femme instruite et cultivée. Récalcitrante aux pensées mystiques et religieuses, elle s'intéresse pourtant à Ilyas, qui est issu d'un monde complètement opposé à sien.

(23) <https://www.scribd.com/document/115954240/Jean-Baudrillard-La-modernite> [Consulté le 03/09/2017]

Je lui demanderai, poursuivit-elle, de me parler de Dieu ! De celui qu'il semble si bien connaître. Son Dieu. Pas celui de Hegel. D'ailleurs ce dernier n'est-il pas un Dieu plus apte à la réflexion qu'à l'amour ? À la raison qu'à la foi ? (LCDT, 104).

Cependant, l'auteure fait allusion à cette génération trempée dans la modernité comme une génération qui a perdu ses repères et qui n'est plus en contact avec son histoire et les racines de sa culture traditionnelle. « Nombreux, très nombreux étaient ceux qui, issus de la grande tradition culturelle et religieuse maroco-andalouse, avaient, en dépit de toutes les règles de la logique, pris le parti d'une occidentalisation outrancière » (LCDT, 83-84).

Cette catégorie occidentalisée, était généralement issue des familles aisées marocaines, dont l'écrasante majorité a effectué ses études en France, dans le reste des pays européens ou eu États-Unis pour revenir au pays et occuper des postes importants.

Les enfants de l'élite allaient de ce fait investir l'histoire de la France. Sa langue. Sa culture. Ses repères. Ils jetaient leur progéniture à ceux-là mêmes qu'ils avaient combattus. Contre lesquels ils s'étaient soulevés. Qu'ils avaient haïs et quelquefois brûlés. Tout cela au détriment de leur propre culture. Fascination du vainqueur ? Dérèglement de l'histoire ou folie de l'homme ? Toujours est-il qu'ils signaient ainsi un exil identitaire inéluctable pour leur descendance, et un autisme inévitable entre les générations. (LCDT, 42-43).

Il est clair à travers tout le roman que l'émancipation des femmes et leur saut dans la modernité est intrinsèquement lié à leur instruction et leur position professionnelle.

En effet, la Maghrébine n'ira à la modernité que par le biais de l'instruction et pas autrement et si les femmes ont compris que leurs filles ne s'en sortiront que par l'instruction et le travail, le Maghreb changera de visage, quoique les forces contraires fassent et exercent comme pressions de tout ordre sur l'élément féminin de la population. (El Khayat, 2001 : 162)

Au milieu de ce bouquet de femmes modernes, instruites et actives, se dresse l'image de Lla Bathoul, mère de Hiba, figure d'un passé illustre, symbolisant le charme d'antan et évoquant la sagesse et le savoir vivre.

Lla Bathoul, coiffée à la manière de Fès, portait un foulard de soie bleu canard qui tranchait avec son teint très pâle. Maintenu sur le côté gauche d'une pince en or rouge rehaussé d'un petit diamant, il laissait voir quelques cheveux soigneusement teints au henné. À ses oreilles, des boucles anciennes prolongeaient une perle blanche d'un petit gland d'émeraude aussi discret que précieux. D'un bleu pastel, la mousseline de sa tenue laissait transparaître un caftan de satin blanc. Elle était belle. (LCDT, 129).

Profondément dévote, parce qu'elle a baignée dans un Islam des lumières, Lla Bathoul pratiquait sa religion dans la discrétion et l'amour de son prochain.

Levée tôt pour la prière du *Fajr* qu'elle récitait avec son mari, Lla Bathoul égrenait son chapelet et invoquait Dieu jusqu'à huit heures du matin (LCDT, 126).

Elle était également une excellente cuisinière et une magnifique hôtesse qui soignait le moindre petit détail et recevait quotidiennement ses enfants au petit-déjeuner.

Crêpes ; *baghrir* au miel ; pain à la semoule et olives noires ; *khlii* aux œufs. Thé à la menthe. Tous les matins le menu était renouvelé (...). Comme pour tous les Marocains de leur génération, le protocole de la table et le raffinement culinaire faisaient partie du sens même de la vie quand il ne la structurait pas complètement. (LCDT ; 126-127).

La figure discrète et imposante à la fois de Lla Bathoul, sert de référent culturel et d'ancrage traditionnel. Et sa mort, une métaphore sur la menace de la disparition de la tradition « Lla Bthoul, égrenait son chapelet, elle pressentait l'arrivée non de la mort mais d'une solitude qui allait l'isoler [...] » (LCDT, 137).

Dans ses deux romans, *Marrakech, lumière d'exil* et *La controverse des temps*, Rajae Benchemsi nous plonge dans les méandres de la société marocaine, pot-pourri d'idéologies, de mentalités et de concepts religieux opposés. Elle nous invite à découvrir un monde féminin, où les femmes sont les héroïnes de leur propre histoire. Elle aborde la question identitaire à travers différents aspects, dont la sexualité et la modernité. Bradia est incontestablement l'héroïne autour de laquelle toute l'intrigue du premier roman est tissée. Sa fraîcheur, sa beauté et son dévergondage presque touchant, met à nu une identité féminine singulière, assumant ses différences et sa sexualité malgré les tabous et les lois patriarcales conservatrices et castratrices. L'auteure donne la parole au corps, lorsque les autres moyens d'expression y sont prohibés. Par ailleurs, le deuxième roman est intégralement dédié au conflit identitaire dont souffre la société marocaine. Jalouse de préserver son legs arabo-musulman et son héritage traditionnel et culturel millénaire, elle lutte contre les démons de la modernité qui la guettent. Tout au long du roman, sans vraiment définir la modernité, l'auteure lie ce concept à l'occident, à l'émancipation des femmes à travers l'éducation et le travail et au rejet partiel ou intégral des us et des coutumes traditionnels. La femme étant un baromètre infaillible de l'évolution d'une société, c'est auprès de celle-ci que Rajae Benchemsi a pris les mesures des changements. Une société à cheval entre deux mondes, incapable de délaissier l'un au détriment de l'autre et luttant farouchement afin de pouvoir les concilier dans une totale harmonie.

Quatrième chapitre : Fatima Mernissi (1940-2015). Sociologue, écrivaine et femme engagée.

1. Qui est Fatima Mernissi ?

Fatima Mernissi est née dans un harem à Fès au Maroc en 1940, au sein d'une famille de la grande bourgeoisie marocaine. Les femmes du harem ont marqué sa vie d'une manière indélébile et enrichi son imaginaire d'une telle façon, que le harem sera durant toute sa vie au centre de ses écrits. Elle a été pionnière à plus d'un titre dans une société profondément patriarcale.

Elle a rejoint l'une des premières écoles privées mixtes du pays, puis a entamé des études supérieures à la Faculté de Droit à Rabat avant de s'envoler pour Paris et obtenir une licence en sociologie à l'Université de la Sorbonne. En 1973, elle a obtenu son doctorat en sciences sociales de l'université de Brandeis près de Boston, une discipline qui lui permettra de mieux appréhender les conditions sociales des femmes. Elle doit d'ailleurs sa notoriété internationale à sa lutte pour les droits des femmes du Maroc et du monde arabe, qui a commencé dans les années 90 par son engagement dans la vie associative au Maroc. Fatima Mernissi a défendu les femmes en utilisant les textes sacrés du Coran pour arme, afin de contrer et de détruire magistralement les idées infondées des extrémistes musulmans, souvent ignorants de ces mêmes textes ou qui les ont détournés à leur profit afin de bâillonner la femme et annuler son existence. Elle a consacré son temps à étudier la loi islamique « la charia » le Coran et les fondements de l'Islam pour mieux protéger les femmes et leur donner une voix pour s'exprimer et être écoutées.

Elle a occupé durant plusieurs années le poste de professeur-chercheuse à la Faculté des Arts et des Sciences de l'Homme de l'université Mohamed V à Rabat. Elle a fait tout au long de sa vie de l'écriture un moyen privilégié pour défendre les femmes marocaines mais aussi la cause de toutes les femmes arabes. Mernissi a également créé des ateliers d'écriture afin de militer pour les droits de la femme marocaine. Dans un entretien accordé en 2015 à une revue en ligne, deux mois avant sa disparition, elle affirme :

J'ai milité en organisant des ateliers d'écriture pour suggérer l'écriture comme arme pour donner la visibilité aux acteurs civiques qui rêvaient de changer le Maroc et ce, à travers un livre collectif. Ces acteurs étaient des ex-prisonniers politiques, des femmes qui ont créé des associations dans les quartiers populaires...j'ai eu l'idée d'organiser ces ateliers suite à mon voyage en Inde où j'ai rencontré Devaki Jain qui travaillait pour les Nations Unies et qui avait organisé un atelier d'écriture à Bangalore (...). J'ai dirigé par la suite plusieurs collections comme Visibilité des Femmes et Visibilité Femmes au Maghreb. ⁽²⁴⁾

Elle a créé les « Caravanes Civiques », un pont entre les populations rurales et le monde des livres et de la culture et en 1981 le collectif « Femme, Famille, Enfants ». Elle a été également à la tête du lancement de la collection « Approche » aux éditions le Fennec pour la promotion des écrits traitant de la question des femmes et des enfants au Maghreb.

En 2003, Fatima Mernissi a reçu deux prestigieuses distinctions. Le prix Prince des Asturies en littérature et fut choisie par la commission européenne comme membre du Groupe des Sages pour le dialogue entre les peuples et les cultures aux côtés d'Umberto Eco. Elle a été l'une des féministes arabo-musulmanes les plus puissantes et influentes dans le monde et laisse derrière elle des œuvres qui ont été traduites en plusieurs langues, dont l'anglais, l'allemand et le japonais, citées dans notre bibliographie. Fatima Mernissi nous quitte le 30 novembre 2015, elle avait 75 ans.

(24) <http://marocainesdumonde.over-blog.com/2015/09/rencontre-avec-fatima-mernissi.html> [Consulté le 03/09/2017]

2. Présentation de *Le monde n'est pas un harem*

Une donnée que les planificateurs, politiciens et intellectuels oublient souvent est que les « masses » ont un sexe, et que les femmes en constituent la moitié. (Mernissi, 1991 : 21)

Ce livre a été publié en première édition en 1984 sous le titre *Le Maroc raconté par ses femmes*. L'objet de notre étude actuelle est une édition remaniée et complétée par l'auteure elle-même. Il porte le titre de *Le monde n'est pas un harem. Paroles de femmes du Maroc*, et a vu le jour en 1991. À travers ses 264 pages, Fatima Mernissi rapporte des histoires réelles et authentiques de femmes. Elles ne sont guère représentatives de toute la société marocaine et encore moins de la société maghrébine, mais elles sont dotées d'une portée « scientifique », dans la mesure où l'une des exigences de la « scientificité est la saisie du réel » (Mernissi, 1991 : 37)

L'apport de ces interviews se situe donc sur deux registres. Le premier est celui des perceptions : Le décalage entre la perception masculine et la perception féminine du monde a toujours été impossible à cerner dans nos sociétés à cause du silence féminin. (...). Le deuxième apport de ces interviews se situe au niveau du réel : il s'agit d'identifier les ruptures qui se sont opérées dans la condition féminine durant les dernières décennies. Quelles sont, selon le discours féminin, les dimensions de la vie d'une femme où les changements ont été très profonds et irrémédiables, et avec quelles conséquences ? L'accès à l'espace, l'accès à l'emploi et à l'éducation sont autant de domaines où la condition féminine a enregistré des ruptures fondamentales (Mernissi, 1991 : 19-20)

L'auteure aborde une multitude de sujets concernant la femme marocaine et insiste sur le monopole du discours masculin et le décalage existant avec le discours féminin. Elle démonte le fantasme masculin de « l'homme pourvoyeur » et de la « femme-fantôme ».

On ne rencontre pas un seul cas où le discours féminin présente l'homme comme un être fort, protecteur, et la femme comme un être faible attendant de l'homme protection et largesse. Il semble que nous touchions là à l'une des distorsions les plus graves au niveau des perceptions. (Mernissi, 1991 : 24)

Mernissi relève l'absurdité de la suprématie masculine supposée, parle du travail des femmes à travers différentes figures et leur droit à un salaire digne proportionnel à la qualité et à la quantité de leur labeur. Elle offre par la même occasion à toutes ces femmes interviewées une tribune d'expression et proclame ce droit à la parole comme primordial. Elle aborde aussi le sujet de l'analphabétisme des femmes, dont le taux est particulièrement élevé dans les zones rurales, parle de l'emmurement physique et mental des filles et dénonce le patriarcat dont les dispositifs sont établis pour contrôler les femmes.

Je voudrais (...) prendre la parole en tant que femme marocaine qui manipule l'écriture et l'analyse, deux instruments exclusivement masculins (...) Je suis née en 1940, dans une maison bourgeoise de Fès, « capitale de la science » et « centre de la civilisation ».

Je suis née exactement à cinq cents mètres de l'Université Karaouiyne. On ne peut pas être mieux placée pour bénéficier du patrimoine et de ses avantages. Même si je suis née là, j'ai été élevée par des femmes analphabètes, non seulement enfermées physiquement, mais mutilées intellectuellement au nom de l'honneur et du modèle de l'idéal féminin. (Mernisi, 1991 : 33)

2.1 Les femmes du harem

Selon Saint Augustin, jouir n'est pas chrétien. Le plaisir, même au sein du mariage est à éviter. Là nos voisins chrétiens ont un grand problème (...). Je pense que le désir des Occidentaux d'avoir un harem vient du fait qu'ils sont obligés de s'exiler en Orient pour «jouir» puisque le Christianisme le leur interdit. (Mernissi, 2001 : 230)

Le terme harem, vient de l'arabe *harim* “حريم” qui à son tour est dérivé du mot *hourma* “حرمة” et veut dire ce qui n'est pas autorisé à violer la loi ou le droit. *Harim* peut aussi désigner un membre féminin d'une famille ou encore un accompagnateur masculin de la femme, qui ne peut être que son père, son fils ou son frère lors d'un voyage. Car en Arabie Saoudite, berceau du wahhabisme, la femme ne peut voyager qu'en compagnie de son *harim*. Le harem est donc un lieu inviolable, qui revêt une sacralité non pas religieuse mais plutôt sociale et purement traditionnelle. Dans l'imaginaire collectif occidental, le harem est un lieu d'abondance, de pouvoir, de plaisir et d'érotisme. Dans son livre *Le Harem et l'Occident*, Mernissi explique qu'à travers les différents harems occidentaux tels que les tableaux d'odalisques d'Ingres, de Matisse, de Delacroix, de Picasso ou encore de films hollywoodiens, le harem est représenté comme « Un paradis sexuel peuplé de créatures nues, vulnérables, et parfaitement heureuses de leur captivité » (Mernissi, 2001 : 21).

Cependant, cette idée n'est que le résultat d'un fantasme occidental. La réalité de toutes ces femmes qui ont vécu dans des harems est tout autre, et Fatima Mernissi le prouve dans son œuvre *Le monde n'est pas un harem*, en donnant la parole notamment à deux femmes qui en étaient captives, Batoul Jellouna et Meriem Talbia.

Batoul est née d'une mère esclave dans un harem de la bourgeoisie de Fès des années vingt. Son père, chevillard de métier, formait avec ses fils et ses propres frères une coopérative de production de viande qui approvisionnait une partie de la Médine.

Batoul épousa un des notables de la ville, qui faisait fortune dans l'importation de tissus et soieries précieuses. Elle quitta le harem de son père, pour rejoindre celui de son époux, plus opulent mais aussi plus prohibitif. À l'époque de cette interview, Batoul, sans être divorcée, ne vivait plus avec son mari, établi à Fès auprès d'une seconde épouse beaucoup plus jeune. Elle vit paisiblement à Khemisset, une petite ville entre Rabat, la capitale et Meknès. Ses neufs fils, fonctionnaires ou salariés dans le privé, lui assurent une retraite confortable. À travers son échange avec Fatima Mernissi, elle nous offre une image mitigée de sa vie dans un harem.

Entre l'insouciance et les joies de son enfance, et l'enfermement et le poids des lois patriarcales qui pesaient sur les femmes comme une menace permanente, Batoul se dévoile et nous livre un témoignage vivant et authentique. Dans un monde peuplé d'épouses libres et d'esclaves, d'hommes autoritaires et intransigeants et d'une foule d'enfants désinvoltes, au milieu d'une cacophonie ambiante et d'un silence qui force le respect, elle se raconte.

Au harem dans lequel elle vivait, chacun de ses quatre frères aînés avait entre quatre et cinq esclaves. Seul son père avait une épouse libre qui était la mère de tous ses fils. Après le décès de celle-ci, il épousa sa sœur qui lui donna douze enfants mais aucun d'eux ne survécut. Les esclaves s'occupaient de tous les travaux ménagers, de la cuisine et des enfants. Les épouses libres ne faisaient absolument rien, d'ailleurs chaque épouse avait sa propre esclave.

Quand on prenait une épouse, on était obligé de lui acheter une esclave. La mariée recevait l'esclave et l'amenait avec elle le jour de son mariage. C'est l'homme qui offrait l'esclave à sa nouvelle épouse. Et si l'esclave tombait malade ou venait à mourir, le mari lui en achetait une autre. (Mernissi, 1991 : 51)

Rappelons que l'esclavage était bien enraciné dans la société arabe avant l'avènement de l'Islam et que c'était une tâche bien ardue que de prétendre supprimer l'un des phénomènes qui gangrenait la société préislamique. En fait c'est bien une culture esclavagiste qui s'est greffée sur l'Islam, et l'esclavage cité dans le Coran est combattu dans son contexte historique. Toute la stratégie du prophète Mohamed a été de l'abolir progressivement comme cela s'est fait avec la consommation d'alcool. Il était impossible dans une société bâtie sur l'esclavage et la hiérarchisation des classes de proscrire cette pratique sans susciter un soulèvement social et une avalanche de critiques. L'esclavagisme était bel et bien ancré dans les us et mœurs sociales.

Les aumônes sont destinées aux pauvres, aux nécessiteux, à ceux qui sont chargés de recueillir ces dons et de les répartir, à ceux dont les cœurs sont à gagner, **pour l'affranchissement des esclaves**, aux endettés insolubles, à ceux qui se consacrent à la cause de Dieu et aux voyageurs démunis. C'est là un arrêt de Dieu, et Dieu est Omniscient et Sage. (S.9, 60)

Au XXI^{ème} siècle, ces recommandations semblent bien ordinaires, mais n'oublions pas qu'elles s'adressent à la société du VII^{ème} siècle, dans cette période préislamique connue sous le nom d'El jâhilîya, la période de l'ignorance. Malgré les commandements de l'islam et vu que le monde musulman n'est pas un bloc homogène, les musulmans ont continué avec la pratique de l'esclavage durant de nombreux siècles, comme le démontre Malek Chebel dans son livre *L'Esclavage en Terre d'Islam* :

Au cours du XIX^{ème} siècle, toutes les grandes villes marocaines étaient dotées de marchés aux esclaves. Celui de Marrakech était le plus important, parce qu'il recevait les caravanes venues du Soudan occidental et de l'intérieur de l'Afrique mais des marchés non moins actifs avaient cours en particulier à Rabat, Fès, Meknès et Salé. (Chebel, 2007 : 236)

Batoul remémore son enfance comme une période heureuse et insouciante, elle passait son temps à jouer avec ses cousines et nièces, à manger et à dormir. Lorsque Mernissi lui demande si elle allait à l'école, elle répond :

On nous avait installé une école coranique à l'intérieur même de la maison parce qu'on était nombreux avec mes frères et sœurs plus jeunes que moi, puis avec mes petits neveux et petites nièces. Le maître venait chez nous. (Mernissi, 1991 : 48)

Elle se souvient de son enfermement et celui de toutes les jeunes filles et les femmes du harem, sans grande amertume cependant. Batoul n'allait jamais chez personne, sauf chez sa sœur aînée, déjà mariée. Durant son séjour, son père demandait à sa sœur de fermer la porte de la terrasse et de lui donner la clef, afin de s'assurer qu'aucune fille ne s'aventurera sur les toits des maisons.

Quand on voulait aller chez elle, mon père lui demandait la clé de la terrasse. Elle fermait la terrasse à clé et la lui envoyait durant notre séjour. Il n'y avait que les filles qui étaient invitées et on restait chez elle dix à vingt jours (...), c'était formidable, on ne se souciait de rien. (Mernissi, 1991 : 54)

L'exclusion de la femme de l'espace public et son enfermement ont toujours été les piliers fondateurs des sociétés patriarcales. La soumettre à cette autorité, l'isoler, la priver d'éducation et d'indépendance financière étaient les moyens pour la maintenir dominée et asservie. Pierre Bourdieu s'exprime sur ce sujet :

Le principe de l'infériorité et de l'exclusion de la femme, que le système mythico-rituel ratifie et amplifie, au point d'en faire le principe de division de tout l'univers, n'est autre chose que la dissymétrie fondamentale, celle *du sujet et de l'objet, de l'agent et de l'instrument*, qui s'instaure en l'homme et la femme sur le terrain des échanges symboliques (Bourdieu, 1998 : 48)

Une fois mariée, Batoul rejoint le harem de sa belle-famille, dans lequel elle vivra huit ans. Elle est accompagnée par Dada Messaouda, une esclave qui reste avec elle le temps nécessaire à son adaptation. Elle avoue y avoir passé des jours heureux.

Je n'ai rien fait pendant huit ans. Je mangeais et je dormais, c'est tout. Ma belle-famille était très nombreuse, tous les frères et les cousins de mon mari, son père, tous étaient mariés et chacun avaient trois, quatre, cinq esclaves sans parler de ceux qui avaient deux épouses. Nous vivions dans trois maisons. Ce sont les esclaves qui faisaient le ménage. Moi j'étais comme une reine. Mon beau-père m'aimait beaucoup. Tous les matins, au lever, il demandait après moi (...). C'était un homme très sévère. Il fermait tout dans la maison ; la porte principale, celle de la terrasse ; on ne pouvait rien voir de ce qui se passait dehors. (Mernissi, 1991 : 55-56)

Meriem Talbia quant à elle est entrée dans le harem par la voie de la domesticité. C'est la forme moderne de cette pratique déshumanisante, qu'est l'esclavage.

Ici (au Maroc), la « bonne » est le signe distinctif du parvenu, cadre ou maîtresse de maison. Une famille qui n'a pas de bonne est à la peine.

Bijoutiers, marchands, fonctionnaires, universitaires, médecins, avocats – pas un seul secteur professionnel qui se prive de ses esclaves familiaux. Le train de vie d'un écrivain, d'un chercheur, d'un journaliste ou d'un homme d'affaires n'est pas mesuré à l'aune de sa production, mais au nombre de domestiques qui le servent. Les étrangers qui résident dans le pays ne sont pas en reste, une fois ravalé l'humanisme révolutionnaire auquel ils s'accrochent durant les premières semaines (Chebel, 2007 :238).

Sa vie a été marquée de malheurs. Issue d'une famille de Chorfa⁽²⁵⁾ mais pauvre, elle est confiée à une famille nantie alors qu'elle n'était âgée que de cinq ans. Elle y passe sept ans jusqu'à la mort de sa « maîtresse ». Meriem se souvient de cette période comme une époque heureuse de sa vie.

« (...) Ma maîtresse avait une fille à peu près de mon âge. Elle nous a élevées de la même façon, sans faire de différence entre nous. Elle nous a envoyées ensemble chez la *fqiha*⁽²⁶⁾, puis ensemble chez la M'allma⁽²⁷⁾ ; vraiment elle me traitait comme sa fille » (Mernissi, 1991 : 60)

(25) Chorfa : Le mot Chorfa, vient du dialecte churafa, pluriel de charif, qui veut dire honorable. Les descendants du prophète Mohamed, sont ainsi désignés également.

(26) Fqiha : Responsable de l'instruction dans une école coranique (masc. Fqih) (N.D.A)

(27) M'allma : Maîtresse chargée d'enseigner aux petites filles les techniques de la broderie et autres arts traditionnels (passementerie, tissage, etc). « Allez chez M'allam », c'est-à-dire quitter la famille paternelle pour aller apprendre la broderie était considéré comme un progrès et une brèche dans la ségrégation sexuelle qui obligeait les jeunes filles à ne quitter le domicile paternel que deux ou trois fois par an, à des occasions exceptionnelles. (N.D.A)

Meriem a donc reçu un enseignement rudimentaire dans une école coranique d'abord puis auprès d'une M'allama pour apprendre une série d'arts traditionnels, telles que la broderie et la couture, considérées à l'époque comme un atout majeur dans l'éducation des filles. Après le décès de sa « maîtresse », elle fut obligée de quitter le domicile car le mari de celle-ci tenta d'abuser d'elle alors qu'elle n'avait que douze ans. Ne pouvant pas revenir chez son père qui s'était remarié, elle décida de partir vivre avec sa sœur. Mais là aussi, elle ne put échapper aux avances insistantes de son beau-frère.

À 17 ans, j'avais une chevelure rousse qui m'arrivait aux genoux ; j'étais grande et assez forte, la force de la jeunesse ; alors pour eux, c'était comme un chat devant la viande fraîche. J'étais pauvre et sans grande famille, donc on pouvait y aller. (Mernissi, 1991 : 60)

Après cet épisode de sa vie, Meriem quitta le domicile de sa sœur. Elle n'aspirait qu'à travailler en ayant le gîte et le couvert et un salaire convenable pour vivre. Elle trouva enfin une place chez Mohamed, un jeune homme souffrant dont elle s'occupa des semaines durant jusqu'à son rétablissement complet. Mais une fois guéri, il l'agressa sexuellement, la maltraita et la menaça de la jeter en prison si elle le quittait. L'abus contre les travailleuses domestiques, au Maroc, commence par la discrimination profonde dont elles font objet.

Dans un rapport dressé en 2005 et intitulé « À la maison : Hors la loi », Human Rights Watch (HRW), tire la sonnette d'alarme car, « Au Maroc, 11% des enfants âgés de six à quinze ans travaillent, ce qui représente l'un des taux les plus élevés au Moyen-Orient et en Afrique du Nord », affirme Clarissa Bencomo, chercheuse chargée par HRW des droits de l'enfant dans cette région et auteur du rapport. Soulignons que la loi 19-12 votée en 2016, a régulé un tant soit peu le travail domestique. L'âge minimum est fixé à 18 ans, les heures de travail sont limitées, un contrat et l'instauration d'un salaire minimum sont également imposés, voici quelques-unes des réformes de cette loi, censée protéger les domestiques, mais qui n'est pas toujours respectée.

Suite à ce viol, Meriem se retrouve enceinte. Seule et désemparée, elle continue à travailler dans des conditions lamentables. Son agresseur lui demande d'avorter, elle essaye donc de le faire par tous les moyens mais sans succès. Fatiguée d'être le sujet de discussion de tout ce monde qui peuplait la maison, elle demande à être transférée chez le frère de Mohamed à Fès. Chez lui, la famille était moins nombreuse et ses membres beaucoup plus cléments. Elle y passe une période de plusieurs semaines avant de revenir auprès de son bourreau après que celui-ci l'ait expressément ordonné. Peu de mois plus tard, Meriem donna naissance dans la clandestinité à un mort-né. « (...) Un gros bébé blanc. Mort (...). J'ai pris l'enfant, je l'ai mis dans une serviette et je l'ai emmené dans mes bras ; je me suis dirigée vers la rivière où je l'ai jeté. Je n'avais pas le choix » (Mernissi, 1991 : 64)

2.2. Les migrantes

Dans ces interviews (...), l'exil est senti comme un arrachement, la vie rurale permettant plus de dignité « on est au moins les filles de quelqu'un », dit l'une d'elles. Chaque interview est un écartement du voile pour capter cette trajectoire fragile, la naissance de cette nouvelle race de femmes qui nomadisent pour survivre, et se découvrent des talents inouïs de funambules et d'acrobates. Mais quelle perspective pour l'avenir ? (Mernissi, 1991 : 192)

Khadija al-Jabliya, fait partie de ces femmes marocaines et nord africaines qui ont quitté leur village pour chercher la prospérité ailleurs. Née à Mernissa, une région montagnarde au nord de Fès, sa vie est exceptionnelle à plus d'un titre pour une femme, qui était condamnée à vivre et à faire perdurer l'inégalité sociale imposée par des générations d'hommes dans un milieu patriarcal récalcitrant aux changements et à l'évolution.

La vie de Khadija est emblématique en ce qu'elle reflète tous les bouleversements qui ont agité la société (...) parce que Khadija semble avoir réussi à réaliser l'impossible : devenir une citoyenne du monde et du Maroc en même temps sans se tromper sur l'une ou l'autre appartenance (Mernissi, 1991 : 193)

À 13 ans, Khadija est fiancée à un cousin. Mais le décès inattendu de sa mère, la pousse à renoncer au mariage car incapable d'abandonner ses quatre frères et sœur au sort d'une marâtre. Elle occupe alors le rôle de la mère qu'elle remplira avec dévouement, ensuite celui du père également, lorsque celui-ci décide de partir travailler à Meknès, une fois les travaux des champs terminés. Il leur rendait visite une fois tous les deux mois en moyenne et durant toute son absence, c'est Khadija qui portait toute la responsabilité d'un foyer et d'une famille sur ses épaules. Bien entendu, face à une telle charge de travail, elle ne pouvait aspirer à une scolarisation. Quelques années plus tard, parce qu'étouffée par la pression familiale, Khadija épouse le beau-fils de sa tante, mais exige que ce dernier quitte sa première femme.

Elle refusait catégoriquement de lier sa vie à un polygame « parce que j'en connais des femmes qui partagent un seul mari. Ce n'est pas une vie, elles ne s'entendent pas. C'est des disputes à n'en plus finir ; elles ne vivent jamais tranquillement » (Mernissi, 1991 : 206). De cette première union naquit un enfant qui décède à l'âge de huit mois. Khadija divorce et se remarie avec un autre homme. Mais le destin semble s'acharner sur elle, car le frère de son mari meurt et son mari se retrouve dans l'obligation d'épouser la veuve, comme l'exige la tradition, afin de protéger les orphelins. Khadija mise devant le fait accompli et fidèle à son principe de refuser la polygamie, quitte son mari et revient chez son père. À partir de ce moment, sa vie prend un tournant décisif. Elle part en Allemagne en tant que domestique chez la famille d'un diplomate marocain pendant un an, avant de s'envoler pour l'Espagne avec la même famille.

Lorsque Fatima Mernissi lui demande la raison de son célibat prolongé, Khadija répond ainsi :

Tu sais quand une femme n'a ni grande beauté ni fortune, et qu'elle n'est pas éduquée, ce qui est mon cas, il est très difficile de trouver un homme qui la respecte. Tu me connais, j'ai du mal à supporter l'humiliation ; avec un caractère comme le mien, la vie est difficile (...). Je ne veux pas me marier pour me marier. Je me nourris en travaillant chez les autres, je m'achète ce dont j'ai envie (...). Je voudrais me marier pour...pour...m'entendre bien avec un homme. (Mernissi, 2001 : 208-209).

Après un séjour de quelques mois au Maroc, Khadija repart en Irak par le biais de l'ambassade d'Irak à Rabat.

Après l'Irak, je suis revenue au Maroc. J'ai été sans travail durant six mois. Mais j'avais de l'argent. J'ai acheté une petite terre au village. Et après je suis partie en France pour chercher du travail. Et c'est comme ça que j'ai rencontré mon mari. Il était déjà marié- tu imagines ! Il a une autre femme qui vit au Maroc. Toute ma vie j'ai refusé la polygamie. Mais il est très bien, il me respecte. Nous parlons de tout et nous prenons les décisions ensemble (Mernissi, 1991 : 210)

De cette union naquit une petite fille. Khadija est reparti rejoindre son époux qui travaille dans une ferme près de Montpellier. Après deux mariages et deux divorces, et des postes d'emploi en Allemagne, en Espagne et en Irak, Khadija trouve enfin son port d'attache en France.

Cette femme qui n'a cessé de se déplacer et qui a toujours refusé de se soumettre, fait un pied de nez à toute une société qui a tenté de la museler et de l'enfermer, un affront magistral à l'autorité des pères, des frères et des époux.

Elle comprend que, pour une femme dont le territoire se réduisait dans le passé à la cuisine, l'avenir permet de voyager, de se sentir à l'aise n'importe où, même dans des pays dont elle ne comprend ni la langue ni les coutumes. (Mernissi, 1991 : 211)

À travers les témoignages de ces femmes, Fatima Mernissi prouve que le discours masculin « sonore » est bien éloigné de la réalité vécue par les femmes. Elle entend par « sonore », le discours dominant qui circule dans les médias.

Le monde qui émerge dans le discours féminin est un monde fondamentalement différent du monde prescrit comme idéal par le discours masculin « sonore ». Le discours masculin sonore, c'est celui qui retentit dans la législation et les médias qui sont des instruments étatiques (Mernissi, 1991 : 21)

Le mythe du sexe fort et du sexe faible est brillamment démonté par cette suite d'interviews de femmes qui ont pris les commandes de leur vie, même si au départ elles ont été sciemment privées des moyens nécessaires à leur envol. Il est bien évidemment question ici de genre et non pas sexe. Ce dernier n'étant que biologique alors que le genre est une construction culturelle qui a mis en place des mécanismes d'oppression des femmes, dans les rapports sociaux divisés et hiérarchisés entre hommes et femmes dans une société principalement patriarcale. A cet effet, Bruno Ambroise dans son article intitulé *Judith Butler et la fabrique discursive du sexe*, parle de l'origine de la pensée féministe qui a contré cette séparation culturelle des sexes, des tâches et des espaces :

Avec Simone de Beauvoir et la publication du *Deuxième Sexe*, la pensée féministe marqua une véritable rupture avec la pensée essentialiste en montrant que les rôles que tenaient les femmes et les hommes dans nos sociétés n'étaient pas liés à la nature respective de chacun, ni à une caractéristique ontologique propre ni moins encore à un trait de caractère.

Les femmes ne s'occupaient pas des travaux ménagers parce qu'elles aimaient ça, étaient particulièrement douées pour la vaisselle ou parce que leur caractère fragile les éloignait des affaires de la vie active, mais tout simplement parce que l'organisation sociale leur intimait de ne pas s'occuper des affaires sérieuses, les reléguant par-là à des rôles maternels et/ou maternants. (Ambroise, 2003) ⁽²⁸⁾

Bourdieu renforce cette idée de « la division des activités productives » imposée aux femmes.

La division sexuelle est inscrite, d'une part, dans la division des activités productives auxquelles nous associons l'idée de travail ainsi que, plus largement, dans la division du travail d'entretien du capital social et du capital symbolique qui assigne aux hommes le monopole de toutes les activités officielles, publiques, *de représentations*, et en particulier de tous les échanges d'honneur, échanges de paroles (dans les rencontres quotidiennes et surtout à l'assemblée). (Bourdieu, 1998 : 53)

3. Présentation de *Chahrazad n'est pas marocaine, autrement elle serait salariée*

Cette œuvre de F. Mernissi a été publiée en 1988 aux éditions Le Fennec. Le titre est accrocheur, intrigant à la limite de la légèreté. Mais l'auteure annonce vite la couleur et explique la raison de ce choix. Elle entame son récit par une confidence dans laquelle elle relate une rencontre avec un professeur universitaire lors d'un vernissage, qui lui reproche d'être celle qui s'attaque toujours au patrimoine arabo-musulman.

⁽²⁸⁾ Ambroise, B. (2003). *Judith Butler et la fabrique discursive du sexe*. *Raisons politiques*, no 12, (4), 99-121. doi:10.3917/rai.012.0099. [Consulté le 19/02/2018]

À cette interpellation, Fatima Mernissi répond :

Dans « les alf layla wa layla » (les 1001 nuits), Chahrazad est à cent pour cent asiatique, le royaume où elle est née, le royaume de Chahrayar, est un royaume « Bi-Jazair Al-Hind wa-Aç-çind », fourré quelques part sur des Iles entre l'Inde et la Chine. Rien à voir avec le Maroc ! Je l'utilise comme symbole c'est tout. (Mernissi, 1988 : 5)
(29)

Et d'ajouter un peu plus loin :

Oui, Chahrazad n'est pas marocaine, autrement elle serait salariée. Probablement professeur dans le département de littérature de la Faculté de Lettres de la capitale. Une banale fonctionnaire du Ministère de l'Éducation Nationale et surtout très fière de l'être aussi.

En effet dans le Maroc moderne, une femme qui en sait autant que Chahrazad, cultivée, ayant des dons littéraires exceptionnels, ne se contenterait pas d'en faire jouir exclusivement son mari dans l'intimité la plus privée. De nos jours, une Marocaine qui en connaît autant que Chahrazad nourrit des ambitions d'auto-réalisation de carrière personnelle qui lui permet de mettre cette culture au service de la communauté, du public. (Mernissi, 1988 : 7-8)

Après cette anecdote qui explique la raison pour laquelle l'auteure a choisi ce titre, Fatima Mernissi revient à travers les vingt premières pages de son livre, sur l'histoire de Chahrazad. Dans un souci d'expliquer le lien qu'elle établit entre l'héroïne des mille et une nuits et la femme marocaine des temps modernes. Fatima Mernissi raconte l'histoire de Chahrazad et dévoile ce côté cruelle de l'une des histoires les plus mythifiées de l'Orient par l'Occident.

3.1. Le mythe de Chahrazad

Chahrayar était en fait un roi juste, aimé et respecté par son peuple. Il était aussi un époux aimant et heureux auprès de son épouse. Mais un jour, il découvre que celle-ci le trompe avec Massoud, un « esclave noir ». Fou de colère et aveuglé par la douleur d'une infidélité bien trop difficile à assumer, il fit couper la tête de sa femme adultère. Mais son cauchemar ne fit que commencer lorsqu'il découvre que ce meurtre n'a pas pu apaiser sa soif de vengeance, bien au contraire. Il fit posséder par une envie irrésistible de tuer toutes les femmes et ordonna à son vizir de lui apporter chaque nuit une vierge à son palais, qu'il faisait décapiter, une fois l'acte sexuel consommé. Durant trois longues années, tel fut le rituel macabre de l'insatiable monarque Chahrayar.

(29) Mernissi, F. (1988). Chahrazad n'est pas marocaine, autrement elle serait salariée. Casablanca : Éditions Le Fennec

Les parents fuyaient avec leurs enfants ou envoyaient leurs filles vers des contrées lointaines pour échapper à cet horrible sort.

Un jour et comme à l'accoutumée, le vizir sortit à la recherche d'une jeune vierge pour l'offrir à son roi, mais il n'y avait plus de filles dans cette ville en proie à la terreur. Le vizir, terrorisé à l'idée du châtement qu'il recevra s'il ne trouve pas de fille, revint chez lui pour trouver une solution. Voyant son père désespéré, Chahrazad propose de se sacrifier pour sauver son père des griffes du roi.

Chahrazad arrive donc au palais, décidée à se faire aimer ou mourir. Et comment se faire aimer d'un homme en colère, blessé et fou de vengeance ? La parole : arme ultime. Chahrazad entame donc durant sa première nuit de noces, le dialogue incertain avec son bourreau. Dialoguer ! Quelle prétention ! Non, tout ce qu'elle voulait est qu'il l'écoute. Les puissants ne dialoguent pas avec les faibles (...). Les premiers mots ? Ah ! Les premiers mots. Quels mots choisir pour arrêter la main du bourreau ? (Mernissi, 1988 : 11)

Chahrazad déploie l'art de la narration devant les yeux éblouis du roi sanguinaire. Il est séduit. Incapable de l'interrompre, il l'écoute patiemment et se délecte de ses paroles.

Elle se mit à parler, à raconter au roi drapé dans sa fureur, une histoire (...). Elle ose commencer par la seule chose qui peut intéresser un homme prisonnier de sa propre violence. Lui parler de ce qui le hante, l'impossible à dire ; le meurtre de l'innocent (...). La peur de mourir a donné à Chahrazad la seule qualité du génie : le courage de parler de la blessure existentielle. (Mernissi, 1988 : 12)

Aux aurores, la jeune conteuse interrompait son histoire en promettant de continuer la nuit suivante : « Wa adraka Chahrazad As-Sabah, fa sakatat ani el kalami el moubah » (Le matin surprit Chahrazad, elle se tut et renonça à la parole permise). Au bout des mille et une nuits, c'est-à-dire deux ans, neuf mois et un jour, le roi Chahrayar est sous le charme de Chahrazad. Il est conquis, amoureux et admiratif et décide de garder sa jeune épouse auprès de lui pour toujours « Gloire à qui t'a octroyé, ô fille bénie de mon vizir, tant de dons choisis, et parfumé ta bouche, et mis l'éloquence sur ta langue, et sous ton front l'intelligence »⁽³⁰⁾

Fatima Mernissi explique que le miracle de la survie de Chahrazad s'est produit grâce à son intelligence, bien sûr, mais aussi et surtout à une quantité de savoir encyclopédique accumulé au travers de ses nombreuses lectures dans des domaines différents.

Chahrazad avait lu des livres, les annales, les légendes des Rois anciens et les histoires des peuples antiques. On dit aussi qu'elle possédait mille livres d'histoires ayant trait aux peuples des âges passés et aux Rois de l'antiquité et aux poètes. Et elle était fort éloquente et très agréable à écouter.⁽³¹⁾

⁽³⁰⁾ 1001 nuits, Mardrus, Vol 2, p.1013 (NDA)

⁽³¹⁾ Le livre « Mille et une nuits » traduction Mardrus, Laffont, Paris, édition de 1980, page 11. (NDA)

La parole et la langue ont signifié la salvation pour Chahrazad. Maitrisant le verbe comme peu de femmes et d'hommes pouvaient le faire, elle enchanta son époux, qui resta suspendu à ses lèvres nuit après nuit. Une tâche bien ardue, puisque la parole était et est toujours dans nombreuses sociétés patriarcales, l'apanage masculin.

La raison du plus fort étant la meilleure, la capacité langagière de la femme est frappée de nullité dès qu'elle se heurte à celle de l'homme qui, lui, détient le logos par procuration de la divinité. Dans ce cas, la seule manière pour la femme d'accéder à la plénitude de la parole est de faire sienne celle du discours phallogocentrique. (Elbaz et Saquer-Sabin, 2014 : 125)

Au Maroc, c'est par le biais de la scolarisation que la modernité a fait irruption dans la société marocaine. Dans un geste hautement symbolique, le 11 avril 1947, le monarque Mohamed V, invite sa fille aînée, Lalla Aïcha, âgée alors de 17 ans à peine, à prendre la parole en public à Tanger. Habillée à l'occidentale, d'un tailleur en soie bleue et les cheveux au vent, la jeune princesse réclame la scolarisation des femmes, une vraie révolution pour l'époque. Son apparition n'est bien évidemment pas au goût de tous et choque les milieux les plus conservateurs.

Dans ce contexte de lendemain de la Deuxième Guerre mondiale (1939-1945), le geste de Mohamed V est capital. S'il ne l'avait décidé lui-même, personne d'autre n'aurait eu le courage et l'intelligence de dévoiler sa fille en public pour lui donner une voix, une présence, un cri vers la liberté (El Khayat, 2001 : 203)

La sociologue marocaine aborde rapidement le thème de l'identité sexuelle, qu'elle survole et le limite à la définition suivante :

Quand on parle de l'identité sexuelle, on parle en fait d'identité tout court, car il est très difficile de déterminer où se termine la première (définition des rôles de sexe habituellement considérés au sein de la famille : division sexuelle du travail, distribution de l'autorité et du statut selon le sexe et l'âge...) et où commence la seconde (définition du rôle de l'individu au sein de sa société et dans l'univers, vis-à-vis des autres, de l'environnement, notamment de la fonction économique). Le sens de l'identité, c'est-à-dire le sens que nous avons de nous-même vis-à-vis des autres et de la nature, de l'environnement, n'est pas compartimenté : l'identité sexuelle, sociale, et l'identité économique et politique sont enchevêtrées, liées et intimement confondues dans les premières années de l'enfance (Mernissi, 1988 : 29)

Dans ce livre, Fatima Mernissi fait l'apologie de l'éducation des femmes, et explique que le savoir est la condition sine qua non à leur liberté et leur émancipation. Elle utilise Chahrazad comme symbole, celui d'une femme instruite, intelligente, forte et courageuse qui a su bernier son bourreau le roi Chahrayar et le transformer d'un tyran misogyne et sanguinaire à un époux amoureux et cultivé.

C'est à travers cette symbolique que l'auteure aborde la question de l'inégalité des chances pour l'accès à l'éducation et réclame ce droit fondamental pour toutes les femmes. Elle confirme que la culture nourrit le verbe et que la parole est une « arme de survie ». « L'histoire de Chahrazad est d'une très grande actualité, parce qu'elle pose le problème du savoir comme arme de survie » (Mernissi, 1988 : 17)

3.2. L'éducation des femmes

Alors qu'auparavant, la puissance d'un aristocrate marocain à l'instar des princes dans les contes de Chahrazad et des califes Ommeyyades et Abbassides dans l'histoire officielle, se manifestait, par le nombre de femmes qu'un homme était en mesure d'enfermer dans un harem, pour jouir, seul de leurs talents ; de nos jours c'est le nombre de diplômes que détiennent ses femmes (épouses et filles) et leur performance professionnelle sur la place publique qui signalent sa puissance et marque son prestige. (Mernissi, 1988 : 27)

Plus qu'un essai, le livre de Fatima Mernissi est une compilation de statistiques qui lève le voile sur une réalité bien amère, l'analphabétisme des femmes, surtout dans les milieux ruraux. À travers son récit, elle relate également les histoires de quelques femmes, ce qui donne un peu de vie à cette avalanche de chiffres et de pourcentages. Le livre publié il y a trente ans, renvoie à des faits qui remontent au règne du monarque Mohamed V jusqu'aux années 80. Cependant, il est judicieux de mettre en exergue l'importance de ce travail.

Car l'auteure y analyse les raisons et les facteurs du sous-développement du Maroc, bien au-delà des causes coloniales, qui a maintenu les femmes dans une infériorité permanente durant plusieurs générations, la privant d'éducation notamment. L'éducation étant un véritable danger pour la société conservatrice patriarcale qui perdrait de son autorité avec la scolarisation des filles.

C'est abreuver de venin une vipère déjà gorgée de poison que d'éduquer les femmes, s'écria un Cheikh, autorité parmi les sages, quelques années auparavant, sous les voûtes dorées de la Quaraouiyine, lorsque l'idée d'ouvrir les écoles pour les filles commença à faire son chemin (Mernissi, 1988 : 48)

L'accès des femmes au savoir a été sans doute le véritable saut du Maroc dans le 20^{ème} siècle.

La phrase annonciatrice d'une ère moderne qui va bouleverser les structures de la société marocaine traditionnelle est l'article 13 de la constitution du Royaume : Tous les citoyens ont également droit à l'éducation et au travail (Mernissi, 1988 : 68)

Cependant, il est évident qu'au Maroc, il existe une brèche entre la ville et la campagne. Ce sont en fait deux mondes qui cohabitent sur le même espace géographique mais qui s'ignorent. Rita El Khayat évoque ce problème qui selon elle est le talon d'Achille de tous les pays du Maghreb.

L'ensemble du monde arabe, et plus encore le Maghreb, sont divisés très profondément en monde rural et en monde citadin accusant de très grandes différences entre eux (...). Cette division est fatale et les efforts de modernisation observables dans les villes échappent complètement à l'entendement des populations paysannes restées bien trop sous développées et archaïques pour avancer dans le XXIème siècle. (El Khayat, 2001 : 11)

Fatima Mernissi a intégré une vision sociologique et historique des rapports entre les femmes et les hommes dans la société marocaine et par extension dans toutes les sociétés arabo-musulmanes. Elle a travaillé toute sa vie durant sur les relations entre les hommes et les femmes dans les sphères privée et publique d'un point de vue global, incluant les facettes économique, culturelle, sociale et politique. Ses travaux ont analysé la situation contemporaine des femmes musulmanes, notamment dans les milieux ruraux et ont mis à nu une réalité bien amère, celle de la privation des femmes de l'éducation qui est le noyau central de sa déchéance. C'est d'ailleurs ce qu'elle a développé dans *Chahrazad* n'est pas marocaine, en affirmant que les femmes musulmanes sont enfermées dans un double harem : le harem physique « visible » qui les empêche d'accéder à l'espace public ; et le harem « invisible », encore plus restrictif et dangereux car il est le produit des traditions obsolètes et maintient les femmes dans l'analphabétisme en les empêchant d'accéder au savoir. Cette prohibition d'accès à l'éducation limitait également leurs opportunités d'accéder un emploi digne. Les travaux de Mernissi se distinguent par leur audace. Ils sont révolutionnaires à plus d'un titre. Riche de ses connaissances sur l'islam et les textes sacrés, la sociologue marocaine avait pour objectif de démonter le discours sur la ségrégation des femmes au nom de l'islam.

Nous mettons ici, une partie d'une interview ⁽³²⁾ accordée à Rajae Benchemsi et dans laquelle, elle répondait ainsi à la question suivante :

Pensez-vous que la place de la femme a changé au Maroc ces dernières années ? Si oui comment expliquez-vous ce changement ?

La place de la femme a toujours changé, change tous les jours et évolue avec le temps et la société. La femme en Islam a une place très importante. C'est la première femme qui hérite dans l'histoire des monothéismes. C'est la seule qui a le droit au divorce dans certaines conditions. Elle a toujours eu la possibilité de préciser des clauses dans son contrat de mariage qui, à l'origine, ne diffère en rien d'un contrat d'affaires entre deux partenaires, mais les us et coutumes ont englouti cette tradition. La femme a droit à l'amour et n'est plus perçue que comme procréatrice.

⁽³²⁾ <http://visagedumaroc.org/visage/rajae-benchemsi> (Consulté le 8 Novembre 2017)

En outre, dans le soufisme, elle est considérée comme l'un des plus hauts réceptacles de la manifestation divine. Or, la société s'est éloignée de plus en plus des principes de l'Islam et a fini par le scléroser et cesser d'en comprendre les enseignements réels. Mais cela est vrai de tous les principes et non pas seulement de ceux de l'Islam. La femme actuelle a certainement une vie plus difficile qu'il y a quelques décennies. Elle est encore sur les chemins glissants de la transition ; elle travaille et s'accomplit mais elle continue d'être l'élément moteur dans le foyer et tout cela est lourd. Elle doit affronter et gérer les deux espaces, ce n'est pas simple. En termes de droits, bien sûr il y a beaucoup à faire encore. Mais le problème n'est pas la femme en elle-même mais l'ampleur, totalement contre nature, accordée à la jurisprudence, sous l'influence de la salafia et du wahhabisme, ainsi que l'ignorance de plus en plus grande qui ronge nos sociétés et érode la civilisation. Le ilm et l'éducation ne peuvent s'épanouir véritablement que loin de tous les radicalismes, mais aussi de tous les systèmes de prédation, économiques et autres. [Fin de l'interview].

Les deux œuvres de Fatima Mernissi, même si elles ne sont pas bien récentes, restent des références fiables et toujours d'actualité concernant la condition des femmes au Maroc. A travers ses femmes interviewées qui représentent des personnages authentiques avec des histoires réelles, la sociologue Marocaine nous introduit dans un monde à la frontière du réel et du fantastique, faisant toujours références à la tradition arabomusulmane mais rejetant en bloc le discours « sonore » masculin qui annule la femme, efface son identité et nie son importance au sein d'une société dans laquelle la moitié sont des femmes.

Conclusion de la première partie

Cette première partie dédiée majoritairement à l'analyse de toutes les œuvres qui constituent notre corpus, nous a permis de mettre en lumière certaines composantes de l'identité-femme. Nous avons présenté et étudié chaque roman individuellement mais il est évident que certains concepts identitaires sont plus récurrents. Le corps, la langue et la parole sont ceux qui reviennent le plus souvent. Le corps à travers la sexualité, brise les frontières de l'interdit et les tabous. Bradia dans *Marrakech, lumière d'exil*, a su mieux que quiconque utiliser son corps et sa sexualité comme moyen libérateur au sein du harem dans lequel elle se sentait prisonnière. Puis le corps à travers la danse, où la grand-mère de la narratrice de *L'amour et la fantasia*, utilise ces séances de transe et de danse comme exutoire, une forme de thérapie à la traditionnelle. C'est dans une perspective révolutionnaire et libératrice que ces femmes reconquièrent leur droit le plus élémentaire, celui de décider sur leur propre corps, élément primordial de leur intégrité physique et composante de leur identité. Ce corps source de libération et d'émancipation autant que d'oppression et de soumission.

La langue à travers la parole à part sa dimension communicative peut aussi être une ressource conflictuelle ou se créent les solutions et où se dépassent des formes de domination. Elle transgresse le socialement correct, car les mots font parfois peur. Ils effrayent les idées reçues et ébranlent l'ordre établi. Ils inquiètent les garants d'une morale qui se veut immaculée.

Les personnages romanesques ont préféré la langue française pour porter leurs idées, exprimer leurs frustrations et dire leurs combats. Car la langue de Molière ne possède pas cet aspect affectif qu'a la langue maternelle. De plus, elle est considérée plus transgressive et plus permissive que leur langue maternelle. L'arabe en plus de porter tout un code socio-culturel différent de celui du français, revêt un caractère sacré, car l'arabe est aussi la langue du Coran.

La langue française donne à tous ces personnages une liberté linguistique, c'est un outil pour surpasser toutes les barrières. Grâce à elle, les femmes se découvrent, se disent, se racontent et se dévoilent à l'autre. Langue de liberté et d'émancipation par excellence pour Halima dans *Ce pays dont je meurs*, « butin de guerre » comme l'affirmait Kateb Yacine, elle est celle du colonisateur pour la narratrice dans *L'Amour, la fantasia*, et pour Thelja dans *Les nuits de Strasbourg*. Le français est la liberté et la prison en même temps, il est cependant incapable d'exprimer les sentiments les plus profonds, car la langue maternelle est la seule à avoir ce pouvoir. Elle définit notre identité et représente notre première expérience consciente du monde. La langue maternelle est intimement liée à la dimension émotionnelle, inconsciente et irréfléchie de notre nature.

Nous avons également abordé l'identité de l'immigré dans *Ce pays dont je meurs*, à travers ses trois personnages féminins, confrontés à un exil identitaire ravageur. Chacune d'elles selon son vécu et ses moyens a tenté vainement d'appartenir à ce pays d'accueil qui les sommait de s'intégrer, sans leur ouvrir les bras. Elles portèrent le sceau de l'immigrée sur le front sans jamais pouvoir opter à la « francité » tant désirée. Une aspiration qui les a menées à la mort identitaire avant la mort physique.

Par ailleurs, les deux essais de Fatima Mernissi nous ont permis d'ouvrir une fenêtre sur la réalité et le vécu de personnages authentiques. Des femmes de diverses couches sociales y de différents niveaux intellectuels, dont certaines ont vécu cloîtrées derrière les murs des harems, subissant le diktat des lois patriarcales, alors que d'autres, ont réussi à faire leur vie et vivre indépendante, malgré les obstacles qui semblaient être insurmontables.

Cette partie de notre recherche n'est qu'un prélude à la deuxième partie que nous consacrons à l'étude de l'identité-femme de nos personnages romanesques à travers les six œuvres qui forment la majorité de notre corpus.

DEUXIÈME PARTIE

LES PERSONNAGES FÉMININS : ÊTRE ET AGIR

Premier chapitre: Le statut sémiologique du personnage

1. Le personnage selon Philippe Hamon et Vincent Jouve
- 1.2. Les représentations de la femme dans la littérature féminine au Maghreb
- 1.3. La quête identitaire des personnages romanesques féminins

Deuxième chapitre : Portraits sémiologiques des personnages d'Assia Djébar

1. *L'amour, la fantasia : L'Acte d'écrire ou l'acte d'exister :*
2. *Les nuits de Strasbourg : L'identité rhizome ou l'identité relation*

Troisième chapitre : Portraits sémiologiques des personnages de Fawzia Zouari

1. *La deuxième épouse : Préserver l'identité d'origine au sein du mariage*
2. *Ce pays dont je meurs : L'identité collective ou sociale du migrant*

Quatrième chapitre : Portraits sémiologiques des personnages de Rajae Benchemsi

1. *Marrakech, lumière d'exil : La sororité comme identité*
2. *La controverse des temps : L'identité à travers la religion*

Conclusion de la deuxième partie

DEUXIÈME PARTIE : LES PERSONNAGES FÉMININS : ÊTRE ET AGIR

Premier chapitre : Le statut sémiologique du personnage

1. Le personnage selon Philippe Hamon et Vincent Jouve

Angoisse et satisfaction viennent de la participation au jeu des personnages. Ce sont eux qui impliquent le sujet dans l'univers romanesque et font de la lecture un jeu qui, pour être intellectuel n'est pas moins physique. (Jouve, 1998 : 196)

Ainsi le personnage semble être le constituant du récit sur lequel pèse l'évolution des savoirs, des représentations et des taxonomies qui bouleversent notre culture à l'aube du XXI^{ème} siècle. (Hamon, 1977 : 118)

Il n'y a pas de roman sans personnages car ils constituent le noyau central de toute intrigue et l'axe principal dans l'organisation des récits romanesques. Dans tout processus de lecture, le personnage doit être construit par un lecteur dont l'horizon d'attente reste le texte. Le personnage possède incontestablement un statut sémiotique. La sémiotique le considère comme un signe, et c'est son fonctionnement textuel qui prime sur sa littéarité, c'est-à-dire sur les critères culturels et esthétiques de sa spécification. Mais la sémiotique n'explique pas tout. Le personnage n'est pas une notion nécessairement littéraire ni anthropomorphique; il est autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte. Le personnage est « constitué par la somme des informations données sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait » (Hamon, 1983: 20). La difficulté de son étude tient à ce que le personnage ne représente rien de tangible, il est insaisissable, créé de toutes pièces par un auteur. Jean Milly dans son ouvrage *Poétique des textes*, définit le personnage ainsi :

C'est un être de papier. Sa relation avec la réalité est variable ; il peut être une fiction pure, une composition à partir de plusieurs « modèles », un personnage historique intégré sous son nom à l'histoire racontée [...] ou inversement un personnage dont le nom est fictif, mais qui recouvre le portrait d'une personne existante. (Milly, 2005 : 42)

Dans son ouvrage *Introduction à l'analyse du roman*, Yves Reuter explique le rôle du personnage :

Les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires. Ils déterminent les actions, les subissent, les relie et leur donnent du sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages. (Reuter, 2000 : 51) ⁽¹⁵⁴⁾

Notre recherche se base fondamentalement sur les études du personnage effectuées par Philippe Hamon et Vincent Jouve qui convergent vers la même direction, puisque ce dernier s'inspire largement de Hamon dans le cadre de ses travaux sur l'effet-personnage et sur l'effet-valeur. Nous nous en tiendrons principalement à l'analyse de la fonction narrative des personnages, de leurs rôles et de leur « être ». Philippe Hamon présente le personnage comme un signe, composé à son tour de signes linguistiques.

Il le définit comme une construction mentale que le lecteur exécute, à partir d'un ensemble de signifiants dans le texte, tels que l'âge, le sexe, les qualités physiques, les aptitudes intellectuelles ou manuelles, le niveau de langue, le courage, la lucidité et autres.

Dans son ouvrage intitulé *Le personnel du roman*, Philippe Hamon affirme :

Le personnage est une unité diffuse de signification construite progressivement par le récit, support des conservations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait. (Hamon, 1983 : 20)

Quelques années plus tôt, dans *Pour un statut sémiologique du personnage*, Hamon définit le personnage comme suit :

En tant que concept sémiologique, le personnage peut (...) se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le « sens » ou la « valeur » du personnage) ; il sera donc défini par un faisceau de relations de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnement (sa distribution) qu'il contracte, sur le plan du signifiant et du signifié, successivement ou/et simultanément, avec les autres personnages et éléments de l'œuvre. (Hamon, 1977 : 124-125)

Philippe Hamon retient trois champs d'analyse, et c'est sur cette base que nous allons étudier les personnages féminins formant notre corpus.

1. L'être du personnage qui englobe son nom, son portrait physique et psychologique, son corps et sa biographie.

2. Le faire, c'est-à-dire les rôles thématiques et les rôles actantiels du personnage.

3. L'importance hiérarchique qui confère au personnage son statut et sa valeur. Elle englobe, la qualification, la distribution, l'autonomie, la fonctionnalité, la prédésignation conventionnelle et le commentaire explicite. À cet effet, Philippe Hamon cite Lukacs, qui explique la hiérarchie au sein du récit :

Toute œuvre dont la composition est vraiment serrée contient une (...) hiérarchie. L'écrivain confère à ses personnages un 'rang' déterminé, dans la mesure où il en fait des personnages principaux ou des figures épisodiques.

Et cette nécessité formelle est si forte que le lecteur cherche instinctivement cette hiérarchie, même dans les œuvres dont la composition est relâchée, et qu'il demeure insatisfait quand, en comparaison des autres et de l'action, la figuration du personnage principal ne correspond pas au « rang » qui serait conforme à sa place dans la composition. Ce rang de personnage principal est engendré principalement par le degré de conscience qu'il a de son destin. (Hamon, 1997 : 118).

Hamon reconnaît l'existence de trois catégories de personnages. Les personnages-référentiels ; les personnages-embrayeurs et les personnages-anaphores. Dans cette recherche, c'est sur le personnage-référentiel que nous allons établir notre étude. Cette catégorie réunit les personnages historiques, mythologiques ou sociaux.

Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être appris et reconnus).

Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement « d'ancrage » référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture ; ils assureront donc ce que R. Barthes appelle ailleurs un « effet de réel ». (Hamon, 1977 : 122)

Et d'ajouter :

Par ailleurs, le personnage renvoie à un signifié lui conférant un « sens » (Hamon, 1977 : 125)

En tant qu'objet sémiotique, le personnage n'est pas un élément stable et constant tout au long du roman. Il ne dévoile par tous ses secrets non plus dès la première page. Le personnage se construit progressivement, dans un jeu d'interactions, le temps d'une lecture.

Ce signe vide va se charger progressivement et, en général dans un récit « classique », assez rapidement(...) de signification. On a donc affaire à un fonctionnement cumulatif de la signification (...). Il ne deviendra « plein » qu'à la dernière page du texte, une fois terminées les diverses transformations dont il aura été le support l'agent. Mais le signifié du personnage, ou sa « valeur », pour reprendre un terme saussurien, ne se constitue pas seulement par répétition (réurrence de marques, de substituts, de portraits, de leitmotifs). Cette relation, se modifiera d'une séquence à l'autre, jouera aussi bien sur le plan du signifiant que sur le plan du signifié, selon des rapports de ressemblance ou de différence. (Hamon, 1977 : 128)

Vincent Jouve quant à lui, considère le personnage comme étant une synthèse entre unités “statiques” (l’être) et unités “dynamiques” (le faire) : autrement dit, tout personnage se construit à travers certaines qualifications et au moins une fonction. Le personnage est donc, structurellement, le lieu d’un pouvoir-faire et d’un vouloir-faire.

Dans un roman, c'est surtout par ce qu'il fait qu'un personnage affiche ses valeurs. Si le récit peut se définir, selon la conception greimassienne, comme l'orientation d'un sujet vers un objet, la valeur apparaît comme le critère qui, d'une part, détermine le choix de l'objet, d'autre part, amène le sujet à opter pour une telle conduite (...).C'est donc la nature de l'objectif visé par le personnage ainsi que les moyens qu'il utilise pour l'atteindre qui vont nous renseigner sur ses valeurs de référence. (Jouve, 2001 : 66) .

Philippe Hamon ajoute à ce pouvoir-faire et ce vouloir-faire, le savoir-faire, hautement significatif dans notre corpus, puisqu’il s’agit de personnages féminins, issus d’une culture millénaire, basée principalement sur le savoir-faire des femmes.

C’est le « milieu », alors, qui baptise le personnage. Destinateur de vouloir-faire, de savoir-faire ou de pouvoir-faire, le « milieu » crée aussi l’être du personnage, ce qui l’individualise au maximum, son nom et son renom. (Hamon, 1983 : 150)

La description et la description identitaire d’un personnage dans un récit romanesque ne peut être exhaustive dès les premières pages. Elle se construit en effet au fur et à mesure de la lecture, dans une interaction avec le lecteur, puisque le personnage est le support de l’investissement émotionnel du lecteur. L’auteur d’un texte peut favoriser la communication entre le lecteur et le personnage en choisissant la narration à la première personne.

D’autres romanciers (...) refusent de bout en bout la détermination textuelle de leurs personnages. Il s’agit alors (...) d’influer sur le statut du lecteur, de faire de lui un agent du récit et non un récepteur. Le cas le plus flagrant est celui des narrations à la première personne (les récits autodiégétiques, selon la terminologie de G.Genette) ou le héros-narrateur est rarement amené à faire son autoportrait. Le « je » est le personnage littéraire le moins déterminé qui soit. Pour cette raison, il est le support privilégié de l’identification. (Jouve, 1998 : 52).

Par ailleurs, Vincent Jouve propose le concept de personnage surnuméraire pour désigner ceux qui n’ont pas de référent dans le monde réel. Le personnage est déterminé par sa position dans la structure actantielle du récit. Cependant, il ne s’y limite pas, car le pouvoir, le vouloir et le savoir sont des modalités qui guident et accompagnent l’évolution du personnage. L’identité du personnage serait réduite alors à la relation entre qualifications et fonction.

Sans correspondants dans le monde de référence, ils (les personnages surnuméraires) ne sont identifiables qu'à travers les relations qui les lient les uns aux autres. (Jouve, 2001 : 30)

Les personnages féminins de notre corpus, possèdent l'inconstance des personnages romanesques de notre époque, parfois indéfinissables, insaisissables, évoluant dans des terrains culturels et linguistiques multiples, ils sont d'ici et d'ailleurs, maghrébins mais universels en même temps. Ils sont représentés dans un rapport de force et de violence face à une société phallocentrique. Ces êtres-femmes sont également confrontés à leur propre violence, dans leur rapport au corps et à la sexualité, à travers des relations humaines aléatoires et antagoniques mais aussi par une aliénation socio-culturelle. Leur rapport à l'histoire est flou et déraciné et leur espace limité et sans frontières également. Les personnages féminins qui peuplent ces romans, ont forgé l'histoire ou l'ont subie, elles sont héroïnes ou anonymes, indociles ou résignées mais toujours belliqueuses. Elles sont corps mais aussi voix et esprit. Ce sont des femmes qui réclament le droit au respect et à la reconnaissance, le droit à une éducation et à l'émancipation personnelle et sociale. Le personnage féminin est enfermé dans une identité que la société veut collective, mais à travers chaque roman, la quête de soi est constante et souvent en conflit avec les aspirations sociales. L'identité individuelle du personnage féminin se concrétise par la prise de parole et la réappropriation du corps et de l'espace.

2. Les représentations de la femme dans la littérature féminine au Maghreb

La femme n'est victime d'aucune mystérieuse fatalité ; les singularités qui la spécifient tirent leur importance de la signification qu'elles revêtent ; elles pourront être surmontées dès qu'on les saisira dans des perspectives nouvelles ; ainsi on a vu qu'à travers son expérience érotique, la femme éprouve - et souvent déteste- la domination du mâle : il n'en faut pas conclure que ses ovaires la condamnent à vivre éternellement à genoux. (Beauvoir, 1986 : 647)

Les représentations de la femme dans la littérature féminine sont multiples à travers le Maghreb. Que ce soit en Algérie, en Tunisie ou au Maroc, considérés comme un ensemble géographique, historique et culturel unique –même s'il existe bel et bien des différences-, les personnages féminins appellent activement à la dignité, à la liberté et les revendications s'orientent vers les droits sociaux et familiaux.

Les personnages ne naissent pas d'un corps maternel comme naissent les êtres vivants, mais d'une situation, d'une phrase, d'une métaphore qui contient en germe une possibilité humaine fondamentale dont l'auteur s'imagine qu'elle n'a pas été encore découverte ou qu'on en a rien dit d'essentiel. (Kundera, 1984 :162) ⁽³³⁾.

⁽³³⁾ Kundera, M. (1984). L'insoutenable légèreté de l'être. Texte en PDF

Dans la littérature algérienne féminine, la femme a été représentée dans ses premiers essais comme dépositaire du devoir de mémoire et alliée incontestée de l'homme durant la guerre de libération nationale. Les récits relataient son courage et sa bravoure et étaient teintés de violence et de douleur, mais aussi d'amour et de tendresse. Citons par exemple le livre intitulé *Algérienne*, un texte autobiographique, sous la plume de la journaliste-politologue Française Anne Nivat, publié en mars 2001 et dans lequel l'ancienne combattante Louissette Ighilahriz explique avoir été torturée en 1957 pendant trois mois en Algérie. D'autres voix rebelles s'élèveront pour dénoncer la barbarie coloniale et la lutte armée contre l'occupation, telles celles de la romancière Myriam Ben, des poétesses Nadia Guendouz, Baya Hocine et Z'hor Zerari et d'autres encore. En 1979, dans un roman préfacé par Kateb Yacine, Yamina Méchakra publie *La grotte éclatée* qui raconte l'histoire d'une infirmière au maquis, qui porte un enfant sans nom ni père, dans un pays déchiré par la violence de la guerre. Ce récit sera véhiculé à la fameuse phrase de Kateb Yacine, maintes fois citée : « A l'heure actuelle, dans notre pays, une femme qui écrit vaut son pesant de poudre ».

Quelques années plus tard, dans une Algérie mise à feu et à sang, en proie au terrorisme dit islamique, qui a déchiré le pays durant la décennie noire des années quatre-vingt-dix, d'autres auteurs font leur apparition sur la scène littéraire. Maïssa Bey, de son vrai nom Samia Benameur, est la figure de proue de cette époque. Elle se distingue par sa tendance de la littérature de l'urgence et s'inspire largement des événements réels. Après avoir écrit de nombreux textes autour de la problématique de la violence subie par les femmes algériennes, elle publie en 2003, un roman intitulé *Entendez-vous dans les montagnes*. À l'image de certains récits de d'Assia Djebar, elle fusionne la fiction à l'autobiographie et à l'Histoire.

Les écrits des auteures exposaient également la condition de la femme au sein de l'ensemble de la société algérienne. Les publications des auteures jusqu'à la fin des années quatre-vingt continuèrent à traiter principalement de la guerre d'Algérie mais surtout de la condition de la femme et son refus de l'asservissement. Les personnages féminins sont également confrontés à différents problèmes sociaux, particulièrement les difficultés de couple et la question de l'amour extraconjugal. Durant cette même époque, les auteures dénonçaient le déséquilibre en termes de droits sociaux entre les hommes et les femmes et la condition inférieure dans laquelle la femme est maintenue. Ces injustices étaient autant de motivations pour se raconter, plus personnellement, dans des autobiographies. Une aventure intérieure et une quête de soi qui s'accompagnait d'un questionnement sur l'écriture.

Plus tardive que la littérature féminine algérienne, comme nous l'avons mentionné dans la première partie de cette recherche, la littérature féminine en Tunisie brasse aussi son lot d'auteures mais surtout de personnages.

À cet effet, Ali Abassi dans un article explique le foisonnement de la littérature féminine tunisienne :

La multiplication au moins par trois du nombre des femmes écrivains, préoccupées surtout par la question de l'identité sexuelle, par rapport aux deux périodes historiques précédentes, durant lesquelles la subversion socio-politique et esthétique était prioritaire. Omniprésents dans le roman, en particulier, la femme et le féminin ne constituent pas une simple composante structurale et thématique parmi les autres, mais l'axe essentiel et quelquefois exclusif de l'œuvre. (Abassi, 2008)⁽³⁴⁾

Et d'ajouter concernant les revendications de la femme et la représentation des personnages féminins par les romancières tunisiennes :

Mais quand l'histoire du couple est reprise et reprise de manière obsessionnelle, quand elle minimise ou élimine entièrement toute autre dimension thématique de l'œuvre, on peut bien parler d'une particularité littéraire, qui est aussi une particularité psychologique et sociologique.

Myriam... de Souâd Guellouz raconte essentiellement l'échec ou la réussite du couple, Passion inquiète de Hager Djilani décrit les affres que connaît l'héroïne partant à la reconquête de son mari, Ce que Tunis ne m'a pas dit de Kaouther Khlifi, Vallées de lumière, d'Azza Filali, Leila ou la femme de l'aube, de Sonia Chamkhi (...) La Deuxième épouse de Fawzia Zouari, nous ne pouvons que nous étonner de cette focalisation de l'écriture des femmes tunisiennes sur le couple, sur la victimisation du féminin et l'incrimination du masculin. (Abassi, 2008)⁽³⁵⁾

Les auteures tunisiennes revendiquent le combat de la femme moderne contre la société qui l'asphyxie, la chosifie, l'exploite ou la marginalise. Nous découvrons dans leurs œuvres l'amante, la mère, la sœur, l'épouse et tant d'autres figures. De l'ère de Bourguiba jusqu'à la Tunisie d'aujourd'hui, en passant par la Révolution Tunisienne avec sa part de mobilisations, les écrivaines se sont fait écho des revendications des femmes à travers leurs personnages féminins romanesques.

Quant au Maroc, les premiers romans des années cinquante ont été consacrés au personnage de la mère au détriment des autres figures féminines. Elle a joui seule d'une place privilégiée et qui se trouve encore et toujours mise en avant. Ensuite les auteures ont commencé à faire parler le corps féminin. Elles évoquent la sexualité, les relations entre femmes et hommes et le rapport de domination et de pouvoir. Le corps féminin devient dès lors l'un des thèmes favoris dans le récit féminin au Maroc. La quête identitaire est souvent le sujet principal des auteures marocaines telles que Rajae Benchemsi ou Siham Benchekroun pour ne citer qu'elles. Les personnages féminins se retrouvent face à un dilemme cornélien, celui de concilier leurs désirs et leurs aspirations avec le rôle que leur a préparé la société.

(34) Abassi, A. (2008). Une problématique identitaire de la littérature francophone en Tunisie : la femme et le féminin. *Revue de littérature comparée*, 327, (3), 319-341. Consulté le 18/01/2018 <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-3-page-319.htm>.

(35) Ibid.

Charles Bonn, explique l'évolution du personnage féminin dans la littérature maghrébine d'expression française :

Dans la plupart des romans « traditionnels », quel que soit leur référent culturel, la protagoniste féminine est bien souvent celle qui permet l'intrigue romanesque, fréquemment amoureuse. Dans le roman maghrébin, ce type d'intrigue se trouve surtout dans des textes à facture « classique », comme certains romans « ethnographiques » des années cinquante, ou encore des romans dits de l'« acculturation » dans les années qui suivent. Or, non seulement ces romans ne sont pas les plus nombreux dans l'ensemble de cette production, mais de plus on va progressivement voir le protagoniste féminin quitter, avec l'intrigue amoureuse qui lui est liée, le noyau de l'action narrée, pour devenir, à l'extérieur de cette action proprement dite, l'auditrice privilégiée à laquelle l'histoire est racontée. Le personnage féminin, dans des écritures un peu plus maîtrisées que celles des débuts du roman maghrébin, deviendra aussi destinataire supposé de la narration romanesque, laquelle deviendra à son tour parole problématique. Récit suspendu, comme celui de Schéhérazade, à la relation du narrateur et du destinataire de cette narration. ⁽³⁶⁾

Suivant cette perspective, nous allons étudier les personnages féminins de notre corpus et comment évolue chacun d'eux par rapport aux autres et à l'intérieur même du récit narratif.

2.1. La quête identitaire des personnages romanesques féminins.

Il est, dans la langue, des mots étranges qui disent tout à la fois, une chose et son contraire. Identité est l'un de ces mots à deux visages, signifiant le semblable, le même, mais aussi l'unique, l'irréductiblement autre... (Claire Majola Leblond, 1996) ⁽³⁷⁾

Analyser un personnage romanesque, c'est travailler dans l'écart entre fiction et réalité car l'auteur, en construisant son monde fictif et ses personnages s'inspire de la vie, de la société dans laquelle il évolue et celles qui l'entourent, de ses propres expériences personnelles et du vécu d'autrui. A cet effet, Jean-Pierre Goldenstein, explique que :

Pour amener ses personnages à la vie fictive du récit, le romancier dispose d'un certain nombre de *procédés de caractérisation*. *Caractériser* un personnage de roman, c'est lui donner, bien que dans la fiction, les attributs que la personne qu'il est censé représenter posséderait dans la vie réelle.

⁽³⁶⁾ http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=32 (Consulté le 20/01/2018)

⁽³⁷⁾ M'Bengué, A. (2012). Construction du personnage et de l'identité dans les romans de Pirandello et Svevo. Université Paul Valéry - Montpellier III. Littératures. Thèse doctorale. Français. <NNT : 2011MON30063>. <tel-00678374>

L'élaboration de tout un système de signes qui font sens s'appuie sur une certaine conception de l'Homme qui suppose que l'on tienne implicitement pour fondés les présupposés humanistes garants de la vérité humaine : personne morale et personne physique, corps conçu comme manifestation de l'être, de son caractère, etc. (Goldenstein, 2005 : 52)

Et parce que la femme au Maghreb est le lieu du réinvestissement de la pensée commune séculaire, les romans de notre corpus s'interrogent sur la place occupée par les personnages féminins dans le monde romanesque et le rôle octroyé aux femmes dans des récits écrits par des femmes. Ces œuvres foncièrement féminines nous brossent des identités-femmes comme résultat d'une longue construction sociale, culturelle, économique, historique, politique et religieuse.

Une détermination sociale, d'abord, qui est celle des modèles proposés par la culture et les institutions (comme le rapport entre homme et femme qui, selon les cultures, peut-être plus ou moins teinté de hiérarchie). Une détermination interactionnelle, ensuite, car une place se définit toujours dans la relation qu'elle entretient avec d'autres places (celle de mère avec celle d'enfant; de maître avec celle de disciple; de bourreau avec celle de victime...) et qui, en tant que telle, est l'objet de stratégies relationnelles : attaquer pour soumettre ou se défendre, parader pour être admiré, flatter pour séduire... Une détermination subjective, enfin, qui tient au fait que la prise de place s'inscrit souvent dans un rapport psychologique tel que dominant/dominé, séducteur/séduit, etc. (Picard, 2008) ⁽³⁸⁾

À travers les romans, les personnages féminins vivent pour la plupart une crise identitaire. C'est le cas de la narratrice de *L'amour, la fantasia*, de Thelja et Eve, les deux personnages principaux de *Les nuits de Strasbourg*, de Bradia dans *Marrakech, lumière d'exil*, de Nacéra et Amira dans *Ce pays dont je meurs* et de Rosa et Halima dans *La deuxième épouse*. Elles offrent une réalité cruelle et poétique à la fois, avec une tendresse et une violence qui leur sont propres et qui les fait vivre comme elles vivent. Elles éprouvent toutes le besoin d'une identité individuelle contraire à l'identité collective imposée par la société, et aspirent à se libérer des attaches familiales, religieuses et socio-culturelles afin de se construire une identité unique.

La quête identitaire se situe donc au confluent du singulier féminin (...) affaibli par un complexe d'assujettissement ainsi qu'une tendance à l'insularité. La démarcation du soi féminin s'inscrit dans une volonté de transformation de l'inertie culturelle, actualisée au plan social, et portée en soi au niveau psychocorporel. (Ouellet, 2003 : 161)

⁽³⁸⁾ Picard, D. (2008). Quête identitaire et conflits interpersonnels. *Connexions*, 89, (1), 75-90. doi:10.3917/cnx.089.0075.

Le chemin vers cette construction est parsemé d'embûches et d'épreuves et se réalise par le biais de la révolte et l'insoumission afin d'atteindre une liberté et une affirmation de soi. La quête identitaire prend forme à travers la réappropriation de l'espace public et du corps, qui est souvent objet de toutes les violences. Sans oublier la tentative d'investir ce qui étaient jusque-là des cantons masculins, en l'occurrence la prise de parole et l'écriture, longtemps considérées un droit exclusivement réservé aux hommes.

Les personnages féminins de notre corpus s'exposent comme des êtres divisés entre leurs attributions, leurs ambitions et leurs exigences, ce qui explique la nécessité d'une quête identitaire, cruciale à une construction identitaire individuelle. Les pouvoirs patriarcaux tentent d'entretenir leur autorité alors que les femmes luttent pour se libérer d'une oppression héritée d'une tradition socio-culturelle historique et de coutumes obsolètes. La violence, aussi bien physique que morale auto-infligée par certains personnages est omniprésente dans quelques-uns des romans étudiés. Elle s'avère être un moyen d'expression, une sorte de révolte contre l'ordre établi.

À travers l'étude des personnages féminins, nous aspirons à répondre dans la conclusion de cette deuxième partie aux questions suivantes : Est-ce que le rôle qui leur est attribué les enferme dans une aliénation socio-culturelle ? Comment les personnages tentent-ils de s'en délivrer ? Comment la prise de parole, la réappropriation du corps et de l'espace sont-ils devenus des moyens essentiels d'affirmation de soi ?

Deuxième chapitre : Portraits sémiologiques des personnages de Djébar

1. *L'amour, la fantasia*

L'acte d'écrire ou l'acte d'exister

À mon tour de m'interroger pour savoir à quel moment et dans quelles conditions la romancière cède sa voix à celle de narratrices-femmes qui prennent en charge le récit (...). Nouvelle Schéhérazade, Djébar est aussi celle qui tend l'oreille, fait le guet, se laisse porter par « les voix qui l'assiègent ». Écouteuse, elle emmagasine images et sons pour les traduire dans son langage d'écrivaine. (Gauvin, 2010 : 55)

L'amour, la fantasia est une œuvre peuplée de personnages et de voix de femmes, une multitude d'individus qui se disputent le protagonisme tout au long du récit.

Avec l'amour, la fantasia s'affirme un autre regard et se prononce une autre voix : ceux d'une écrivaine qui, arrivée au sommet de son art et servie par une lucidité corrosive, non seulement confronte sa société mais aussi énonce sans ambiguïté ses voix face à elle. Quels sont ce regard et cette voix ? Je devrais dire plutôt ces regards et ces voix, car à partir d'un certain seuil, la vision et la parole de la romancière se fondent, par la conscience solidaire et le travail littéraire, dans celles des autres femmes, de toutes les femmes pour avant tout se dire. (Gafaiti, 1996 : 165)

Notre recherche se limitera aux personnages féminins mais nous nous attèlerons comme avancé ci-dessus, à quelques personnages référentiels féminins. La narratrice, la mère de la narratrice, les trois jeunes filles cloîtrées, la fille du gendarme français et enfin Chérifa.

Le personnage référentiel a une fonction d'ancrage réaliste aidant à la construction de l'illusion réaliste. Conséquemment, il supporte l'acceptabilité du texte, c'est-à-dire sa lisibilité ou non, sa cohérence ou non, sa vraisemblance ou non. (Reuter, 1988) ⁽³⁹⁾

La narratrice dans *L'amour, la fantasia* est autodiégétique, autrement dit, elle est aussi protagoniste principal du récit qu'elle raconte et dans lequel elle joue son propre rôle. Assia Djebar entame son récit ainsi : « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père (...). Fillette arabe dans un village du Sahel algérien ». (LLF, 1). La narratrice parle d'elle-même à la troisième personne du singulier et se désigne comme une « fillette arabe ». C'est ainsi qu'elle initie son récit en introduisant une portion de l'histoire de sa vie dans la fiction en évitant le « je » autobiographique. Le choix de cette première phrase pour entamer le récit n'est pas anodin. Car c'est bien grâce à l'école et à la langue française que la narratrice fuit le sort qui lui était prédestiné et réussit à changer sa destinée. Contrairement aux filles et jeunes filles de son époque, elle ne connaîtra pas la vie d'une femme cloîtrée et analphabète. L'école et la langue française en particulier sont les clefs de son émancipation. Pour elle, et pour toutes les femmes qu'elle représente.

Comme si soudain la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées, pour mes aïeules mortes bien avant le tombeau. (LLF, 115)

Tout au long du récit, aucune information ne filtre sur le nom de la narratrice et aucun portrait physique n'est brossé mis à part une bien mince description. « Je dois avoir douze ou treize ans environ. J'en parais davantage; trop longue, trop maigre probablement » (LLF, 5).

Le nom est pourtant l'une des composantes principales de l'identité d'une personne. La nomination est d'égale importance dans le récit romanesque. Le personnage est tout d'abord connu puis reconnu à travers son nom.

Étudier un personnage c'est pouvoir le nommer. Agir pour le personnage c'est aussi et d'abord pouvoir épeler, interpeller, appeler et nommer les autres personnages du récit. Lire, c'est pouvoir fixer son attention et sa mémoire sur des points stables du texte, les noms propres. (Hamon, 1983 : 220)

⁽³⁹⁾ Reuter, Y. (1988). L'importance du personnage. *Pratiques* n° 60, pp. 3-22.

Theron fait du nom la base de l'existence, et son absence dans *l'Amour, la fantasia*, laisse à penser, que la narratrice refuse de faire découvrir son identité à travers son nom.

«Evidemment, en un sens, cela est dérisoire : qu'y a-t-il de commun entre mon nom, et moi-même ? Mon nom au fond, ne m'est rien, mais d'un autre côté, que suis-je sans mon nom ? Qu'est-ce qu'exister ? Porter un nom. Qu'est-ce que mourir ? N'être plus qu'un nom.... » (Theron, 1992 : 21)

Cette absence d'appellation offre donc à l'auteure une sorte d'anonymat confortable. Un voile supplémentaire derrière lequel elle se cache. Elle baigne dans un anonymat plaisant qui lui confère plus d'audace et de courage pour se dire. D'ailleurs, elle ne révèle la nature de son écriture que tardivement dans son récit.

Écrire les plus anodins des souvenirs d'enfance renvoie donc au corps dépouillé de voix. **Tenter l'autobiographie** par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché. (LLF, 100-101).

Me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. **De l'exercice de l'autobiographie** dans la langue de l'adversaire d'hier. (LLF, 134).

Assia Djebar, dont le nom réel rappelons-le est Fatima-Zohra Imalayène, masque son identité derrière un pseudonyme. Sa voix à travers ses écrits reste sa seule identité tangible. Cet anonymat nous dit Béatrice Didier «remet en cause l'existence même de l'autobiographie, écriture qui n'a de raison d'être précisément que par cette affirmation d'une identité entre auteur, narrateur et personnage». (Didier, 1981 : 58-59).

Le goût du masque et du miroir, l'exhibitionnisme détourné, l'histriionisme contrôlé, tout cela se joint dans le pseudonyme au plaisir de l'invention, de l'emprunt, de la métamorphose verbale, du fétichisme onomastique. De toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre. Si vous savez changer de nom, vous savez écrire. (Genette, 1987 : 52-53)

Par ailleurs, même si la narratrice partage le protagonisme avec d'autres personnages, essentiellement féminins, elle reste néanmoins le personnage principal, le pivot autour duquel est construit tout le récit. Gérard Genette parle d'attitude narrative :

Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (...) : faire raconter l'histoire par l'un de ses 'personnages', ou par un narrateur étranger à cette histoire (Genette, 1972 : 252)

Cette « attitude narrative » adoptée par Djébar, octroie une certaine « autonomie » à la narratrice sans pour autant l'avantager par rapport aux autres personnages. L'illusion d'autonomie est souvent soutenue par une série de techniques annexes. L'auteure, par exemple, refuse d'accorder un surplus d'informations à la narratrice afin de donner l'illusion qu'elle n'est pas la créatrice de ses personnages, mais une simple observatrice.

C'est là un des principes fondamentaux de l'esthétique de Dostoïevski qui, afin de rendre possible le grand dialogue des idées brassées dans chacun de ses romans, place toujours le narrateur au même niveau d'informations que les personnages principaux. (Jouve, 1992 : 116)

Tout au long du roman, la narratrice combine l'emploi du « je » et de la troisième personne du singulier pour se référer à elle-même, parfois à quelques lignes d'intervalle.

J'ai dix-sept ans. Ce matin-là, il fait soleil sur la ville bourdonnante. Je surgis dans une rue qui dégringole jusqu'à l'horizon (...). Je me précipite. Après une querelle banale d'amoureux que je transforme en défi, que je lance en révolte dans l'espace, une secrète déchirure s'étire, la première... Mes yeux cherchent au loin; une poussée étrange propulse mon corps, je crois tout quitter, je cours, je désire m'envoler (...); je dévale la rue. Alors que je n'ai rien formulé, sans doute rien projeté, sinon cet élan dans sa pureté seule, mon corps se jette sous un tramway qui a débouché dans un virage brusque de l'avenue. (LLF, 69).

Et d'ajouter, en décrivant la scène comme une simple spectatrice, comme s'il ne s'agissait pas d'elle. Ce changement de perspective de narration, crée un effet d'éloignement et de détachement par rapport aux faits.

On sortit la jeune fille de dessous la machine ; l'ambulance transporta son corps à peine contusionné jusqu'à l'hôpital le plus proche. Plutôt étonnée elle-même, comme somnolente d'être allée, elle le pensa emphatiquement, « jusqu'au bout » — au bout de quoi, tout au plus de l'adolescence qui vrille. Elle se réveilla donc à la voix du conducteur de tramway, sombra ensuite dans le marasme des jours incertains, reprit enfin le cours de l'histoire d'amour. Ne parla à personne de sa chute — crise de lyrisme ou de révolte sans objet. (LLF, 70)

Si la narratrice brille par l'absence de son nom, elle n'en demeure pas invisible pour autant. Ces actes à travers tout le récit, retracent l'histoire de sa vie, de son enfance, de son adolescence et de sa vie de femme. Au fur à mesure, ils construisent sa personnalité et nous font découvrir son caractère audacieux et combattif.

Le faire du personnage est l'ensemble des actions menées par celui-ci et constituant la base de l'intrigue. Le personnage joue un rôle effectif dans le récit, il remplit un nombre de fonctions, donc il passe de l'être à le faire. (De la narration à la description). (Hamon, 1977 : 85).

Et c'est à travers l'écriture que la narratrice existe et s'impose. Un acte hautement significatif dans une société patriarcale qui n'autorise pas la parole au féminin, encore moins l'écriture qui de plus est dans la langue du colonisateur.

Ironie du sort, la langue d'écriture, le français, est transmise par le père, instituteur de son état, à sa fille. Bien que la narratrice fréquentait l'école française, elle évoluait en dehors de ses heures de classe dans l'univers féminin composé par sa mère et par toutes les femmes du clan familial et social. Une sphère fermée où le temps est figé, un monde intérieur fait de murs et de frontières bien qu'invisibles, réellement infranchissables. « Puis les choses reprenaient leur cours dans ce flux du temps d'une journée immobilisée dans des intérieurs de maison, toujours des intérieurs naturellement » (LLF, 12).

L'écriture est d'une telle importance, que les premières lignes du roman leur sont consacrées. La première partie intitulée '*LA PRISE DE LA VILLE ou l'amour s'écrit*', annonce le ton. Djebbar insiste sur le pouvoir des mots. La fille née pour être muselée comme ses semblables, peut cependant faire entendre sa voix à travers ses écrits. L'auteure décrit celle qui saura écrire, comme une machine imparable. L'on peut voiler son corps, la bâillonner pour étouffer sa voix, mais l'on ne pourra jamais l'empêcher d'écrire, telle est sa force indestructible.

Toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr « la » lettre. Viendra l'heure pour elle où l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestré. Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors (...). Si la jeune fille écrit? Sa voix, en dépit du silence, circule. Un papier. Un chiffon froissé. Une main de servante, dans le noir. Un enfant au secret. Le gardien devra veiller jour et nuit. L'écrit s'envolera par le patio, sera lancé d'une terrasse. Azur soudain trop vaste. Tout est à recommencer ». (LLF, 1).

La narratrice découvre l'amour « à cause d'une lettre ». L'identité de la narratrice est mise en lumière à travers l'écriture.

A dix-sept ans, j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre. Un inconnu m'a écrit; par inconscience ou par audace, il l'a fait ouvertement (...). Les mois, les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour; l'intrigue s'est épanouie du fait même de la censure paternelle (...). A l'instar d'une héroïne de roman occidental, le défi juvénile m'a libérée du cercle que des chuchotements d'aïeules invisibles ont tracé autour de moi et en moi... Puis l'amour s'est transmué dans le tunnel du plaisir, argile conjugale. (LLF, 2).

L'écriture et les lettres d'amour échangées avec l'être aimé sont des symboles libérateurs. Ils permettent à la narratrice de se défaire de cette charge ancestrale qu'est le silence, transmis par les aïeules. C'est un moment d'évasion de l'âme à défaut de celle du corps.

Premières lettres d'amour, écrites lors de mon adolescence. L'écrit s'y développe en journal de rêveuse cloîtrée. Je croyais ces pages « d'amour », puisque leur destinataire était un amoureux clandestin; ce n'était que des lettres du danger (...). Mes mutismes d'enfermée provisoire approfondissent ce monologue, masqué en conversation interdite. J'écris pour encercler les jours cernés... Ces mois d'été que je passe en prisonnière n'engendrent en moi nulle révolte. (LLF, 34).

Et d'ajouter :

— Tu vois, j'écris, et ce n'est pas « pour le mal », pour « l'indécents » ! Seulement pour dire que j'existe et en palpiter! Écrire, n'est-ce pas « me » dire ?

(...) Je n'écrivais pas pour me dénuder, même pas pour approcher du frisson, à plus forte raison pour le révéler; plutôt pour lui tourner le dos, dans un déni du corps dont me frappent à présent l'orgueil et la sublimation naïve. (LLF, 34-35).

Écrire c'est se dire, se raconter et se découvrir. Écrire c'est surtout exister. Assia Djebar, s'exprimait ainsi sur l'acte d'écrire, dans *Ces voix qui m'assiègent* :

Écrire, dès lors, serait prendre conscience de se situer dans le chevauchement constant d'une frontière dangereuse, fluctuante, incertaine : une inscription de l'infranchissable malgré soi ou en dépit de soi, et qu'il faut tout de même dépasser. (Djebar, 1999 : 209)

L'écriture est pour la narratrice une quête de soi, un dévoilement de l'âme et non pas du corps. « Je n'écrivais pas pour me dénuder » dit-elle. Face à une société patriarcale qui possède un pouvoir sans partage sur le corps de la femme. « Je vivais, moi, dans une époque où, depuis plus d'un siècle, le dernier des hommes de la société dominante s'imaginait maître, face à nous ». (LLF, 80).

L'écriture est dévoilement, en public, devant des voyeurs qui ricanent... Une reine s'avance dans la rue, blanche, anonyme, drapée, mais quand le suaire de laine rêche s'arrache et tombe d'un coup à ses pieds auparavant devinés, elle se retrouve mendicante accroupie dans la poussière, sous les crachats et les quolibets. (LLF, 115)

La narratrice à travers ces lettres, prend sa revanche sur la tyrannie masculine. Elle ne dévoile pas son corps, propriété collective, mais son âme et son cœur. Mais y a-t-il plus intime que la nudité émotionnelle ?

Paradoxalement, c'est l'acte d'écriture qui devient réappropriation corporelle (...). L'écriture permet en effet de nommer : si le corps n'est pas nommé, il n'existe pas (...). Et le corps des femmes est tributaire du nom des pères, des maris, des maîtres. L'écriture agit ainsi à un triple niveau : à la fois elle témoigne, elle nomme le caché, et ensuite redonne la parole à ces corps apparemment muets, passifs et victimes, en révélant le déploiement de leurs résistances symboliques et quotidiennes (Detrez, 2010, 69-79) ⁽¹⁸⁴⁾

Reconquérir son propre corps à travers l'écriture. Le corps féminin apparaît dans sa relation avec les mots et l'acte d'écrire.

Pour les fillettes et les jeunes filles de mon époque (...), nous disposons de quatre langues pour exprimer notre désir, avant d'ahaner : le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour nos soupirs vers Dieu étouffés, le libyco-berbère quand nous imaginons retrouver les plus anciennes de nos idoles mères.

La quatrième langue, pour toutes, jeunes ou vieilles, cloîtrées ou à demi émancipées, demeure celle du corps que le regard des voisins, des cousins, prétend rendre sourd et aveugle, puisqu'ils ne peuvent plus tout à fait l'incarcérer; le corps qui, dans les transes, les danses ou les vociférations, par accès d'espoir ou de désespoir, s'insurge, cherche en analphabète la destination, sur quel rivage, de son message d'amour. (LLF, 114).

L'écriture revêt une importance cruciale pour la narratrice qui entame et achève son récit par l'acte d'écrire. Car écrire est un engagement et une liberté.

En juin 1853, lorsqu'il quitte le Sahel pour une descente aux portes du désert, il visite Laghouat occupée après un terrible siège. Il évoque alors un détail sinistre : au sortir de l'oasis que le massacre, six mois après, empuantit, Fromentin ramasse, dans la poussière, une main coupée d'Algérienne anonyme. Il la jette ensuite sur son chemin. Plus tard, **je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam »**. (LLF, 139).

Le dernier mot rappelle une sourate du Coran, Sourate 96 Al-Alaq (l'adhérence).

Lis! Ton Seigneur est le Très Noble, **qui a enseigné par la plume [le qalam]**, a enseigné à l'homme ce qu'il ne savait pas. (S 96, 4).

La main qui représente sur le plan physique et dans l'imaginaire, celle qui donne, qui offre et qui prend. La main est la représentation de la passation de pouvoir, et de savoir, et se fait ici à travers l'écriture dont la communicatrice est une femme.

La narratrice fait d'ailleurs référence à ce passage coranique lorsqu'une matrone demande à sa mère pourquoi sa fille n'est pas encore voilée, alors qu'elle est âgée de treize ou quatorze ans et que toutes les filles de son âge le sont déjà. La réponse de la mère interpelle la narratrice qui ne manque pas de la commenter.

« **Elle lit** », c'est-à-dire, en langue arabe, « elle étudie ». Maintenant je me dis que ce **verbe « lire » ne fut pas par hasard l'ordre lancé par l'archange Gabriel, dans la grotte, pour la révélation coranique...** « Elle lit », autant dire que l'écriture à lire, y compris celle des mécréants, est toujours source de révélation : de la mobilité du corps dans mon cas, et donc de ma future liberté. (LLF, 114).

Le mariage de la narratrice marque un tournant décisif dans sa vie, car elle quitte le nid familial et rejoint son fiancé qui vit clandestinement en France. « Le mariage signifiait d'abord pour moi départ : frontières à franchir à la hâte, conspirateurs nouveaux à retrouver sur une autre terre ». (LLF, 67). Par cet acte, elle coupe le cordon ombilical et quitte sa terre natale pour retrouver l'être aimé.

Lors des préparatifs des noces qui se célèbrent dans un Paris gris, sans le père et privée de la fête d'un mariage traditionnel, « La jeune fille s'aperçut qu'elle souffrait de l'absence du père — certes, si la noce avait été célébrée dans les formes habituelles, elle aurait rassemblé une foule exclusivement féminine ». (LLF, 66).

Cependant, la narratrice ne consacre à cet épisode de sa vie que peu d'espace dans son récit. Elle vécut une douzaine d'années d'amour avec son conjoint, puis sa vie conjugale devint insipide et le couple finit par se séparer.

Elle marque ainsi son incapacité à écrire l'amour. Comme si les souvenirs de sa vie conjugale la quittaient et ne restait plus que la réminiscence de sa nuit de noces.

Longue histoire d'amour convulsif; trop longue. Quinze années s'écoulent, peu importe l'anecdote. Les années d'engorgement se bousculent, le bonheur se vit plat et compact. Longue durée de la plénitude ; trop longue. Deux, trois années suivirent; le malheur se vit plat et compact, failles du temps aride que le silence hachure. (LLF, 70).

La narratrice se détache des événements de sa vie de couple et épouse la forme d'écriture autobiographique à la troisième personne. Cette forme d'aliénation apparaît dans sa forme la plus amère dès qu'elle de mettre en mots sa vie intime. C'est une hésitation constante entre l'emploi du « je » et de la troisième personne.

La future épouse circulait dans les chambres obscures (...). Elle recevait sa mère (...). La mère et la fiancée allèrent acheter (...) un semblant de trousseau (...). (LLF, 64)

Les jours précédant la noce, la future épouse s'absorbait dans la lecture de livres rares, aux reliures luxueuses (...). Devant la vivacité et les déambulations de sa jeune mère, la mariée se voyait figurante d'un jeu aux règles secrètes (...). Ma mère, elle, se trouvait dans un Paris d'hiver et elle n'avait pas à pleurer. (...) Mon père n'aurait emprunté aucun burnous de pure laine, (...) pour m'enlacer et me faire franchir le seuil. (LLF, 66)

Dans un Paris où les franges de l'insoumission frôlaient ce logis provisoire des noces, je me laissais ainsi envahir par le souvenir du père: je décidai de lui envoyer, par télégramme, l'assurance cérémonieuse de mon amour. [...] Sourire des yeux plats de la pucelle. [...] Le marié se dirige vers celle qui l'attend, voici qu'il la regarde et qu'il oublie. Des heures après, allongé contre celle qui frémit encore, il se souvient du cérémonial négligé. [...] L'épouse, amusée par cette tristesse superstitieuse, le rassure. Elle dépeint l'avenir de leur amour avec confiance; il avait promis que l'initiation prendrait autant de nuits qu'il le faudrait. Or, dès le début de cette nuit hâtive, il pénétrait la pucelle. (LLF, 67-68)

Le récit oscille entre le « je » et le « elle », en permanence. L'utilisation de la troisième personne confère à la narratrice une place plus confortable à partir de laquelle elle jouit d'une écriture plus impersonnelle est une forme de non être, un déni de soi-même face à des situations jugées compromettantes. Le vécu de la narratrice, façonné par la langue maternelle qui véhicule un système de valeurs propre est confronté à la langue française, capable de briser tous les tabous. Elle dépasse d'ailleurs tous les interdits de sa culture arabo-musulmane, en sollicitant à sa mère un peu d'intimité pour sa nuit de noces, une requête impensable à formuler pour une femme.

Dire aussi ma victoire, son goût de douceur évanouie, dans les lames de l'instant. Victoire sur la pudeur, sur la retenue. Rougissante mais volontaire, j'ai réussi à dire devant la jeune mère, et la sœur, à la tendresse qui rassure :

—**Laissez-moi la maison seule pour cette nuit, s'il vous plaît!... « Il » vous emmènera dormir à l'hôtel !** » (LLF, 68).

Cette pétition révolutionnaire est pourtant enrobée de pudeur, car la narratrice désigne l'époux à la manière traditionnelle, en utilisant le pronom personnel « Il », comme le font toutes les femmes de son clan familial et social, lorsqu'elles se réfèrent au mari.

« Ma mère, comme toutes les femmes de sa ville, ne désignait jamais mon père autrement que par le pronom personnel arabe correspondant à « lui ». (LLF, 21). À travers cette demande qui sous-entend une reconnaissance d'une vie sexuelle, la narratrice réclame sa part de féminité, elle n'est pas qu'une fille ou une épouse, elle est aussi une femme qui souhaite jouir de sa nuit de noces et exige l'intimité qui lui revient de droit.

La femme se définit, d'abord, par sa fonction dans la structure parentale : elle est mère, fille, épouse, sœur ou parente ; si elle se définit par son sexe, elle se résume alors à un corps, c'est-à-dire à un objet de jouissance masculine, mais aussi de perturbation sociale (Elbaz et Saquer-Sabin, 2014 : 123)

C'est ce que Philippe Hamon appelle le discours évaluatif. Une prise de parole à un moment donné du récit qui peut traduire une « prise de pouvoir »

Écrire, parler, c'est, pour un personnage, se confronter à des normes langagières (...). Ces évaluations, chez de nombreux romanciers, servent à mettre en relief, d'abord, la position d'un personnage à un moment précis de l'intrigue, moment de « prise de parole » qui peut coïncider avec une « prise de pouvoir », moment qui, selon l'acceptation positive ou négative du commentaire, sera donc désigné comme moment « fort » ou moment « faible » de l'histoire du parleur et/ou de son interlocuteur. (Hamon, 1984 : 133)

Plus loin dans le récit, en se remémorant ses années d'adolescente, la narratrice affirme son identité à travers des actes qui peuvent sembler insignifiants, mais qui sont pour elle autant de victoires. Une affirmation identitaire qui passe par le corps, brisant les frontières spatiales imaginaires, imposées par son éducation. S'aventurer dans des espaces extérieurs à sa maison ou son pensionnat c'est goûter à « des plaisirs défendus »

A chaque sortie de week-end, une amie à demi italienne, qui rejoint un port de pêcheurs sur la côte, et moi nous sommes tentées par toutes sortes d'évasions... Le cœur battant, nous faisons une escapade au centre-ville : entrer dans une pâtisserie élégante, surveiller les abords du parc, « faire le boulevard » qui ne longe que de vulgaires casernes, c'est pour nous le comble de la licence, après une semaine de pensionnat! Excitées par la proximité des plaisirs défendus, nous finissons par prendre chacune notre car; le suspense a résidé dans le risque de rater ce départ. (LLF, 114).

Non seulement la narratrice ne porte pas le voile comme toutes les jeunes filles de son âge, pis encore, elle exhibe ses jambes en portant un short durant les entraînements sportifs. Tout un défi, adressé à l'ordre patriarcal établi.

Dans ce début d'adolescence, je goûte l'ivresse des entraînements sportifs. Tous les jeudis, vivre les heures de stade en giclées éclaboussées. Une inquiétude me harcèle : je crains que mon père n'arrive en visite ! Comment lui avouer que, forcément, il me fallait me mettre en short, autrement dit montrer mes jambes ? Je ne peux confier cette peur à aucune camarade ; elles n'ont pas, comme moi, des cousines qui ne dévoilent ni leurs chevilles ni leurs bras, qui n'exposent même pas leur visage. Aussi, ma panique se mêle d'une « honte » de femme arabe. Autour de moi, les corps des Françaises virevoltent ; elles ne se doutent pas que le mien s'empêtre dans des lacs invisibles. (LLF, 114).

Un autre trait de l'identité de la narratrice est son incompatibilité émotionnelle avec la langue française, qui selon elle ne sait pas dire l'amour. Elle en fait part tout au long du récit à plusieurs reprises. Nous choisissons cependant une scène dans laquelle Marie-Louise, la fille du gendarme exprime ses sentiments à son fiancé Paul. Cette scène nous semble pertinente pour le malaise qu'elle provoque chez la narratrice.

« Pilou », c'était Paul et le « chéri » qu'elle ajoutait devait être un vocable réservé, pensions-nous, aux alcôves et aux secrets des couples (...) « Pilou chéri », mots suivis de touffes de rires sarcastiques ; que dire de la destruction que cette appellation opéra en moi par la suite ? Je crus ressentir d'emblée, très tôt, trop tôt, que l'amourette, que l'amour ne doivent pas, par des mots de clinquant, par une tendresse voyante de ferblanterie, donner prise au spectacle, susciter l'envie de celles qui en seront frustrées... Je décidai que l'amour résidait nécessairement ailleurs, au-delà des mots et des gestes publics. (LLF, 16).

Dans son œuvre *Assia Djébar In Dialogue with Feminism*, Prescilla Ringrose explique l'embarras et la contrariété de la narratrice/auteure comme suit (Nous traduisons) (*):

Cet amour exprimé dans le langage paternel est exposé comme un simulacre, et montre «une tendresse voyante de ferblanterie, un spectacle». L'objet de son désir n'est pas "Pilou chéri" mais la reconnaissance de son public ("susciter l'envie"). Réverbérant dans la conscience adulte de Djébar, les mots «Pilou chéri» marquent la stérilité émotionnelle de la langue française. Et parce que l'ordre du langage construit l'identité, la stérilité émotionnelle au niveau de la langue est projetée sur un sens endommagé de soi. (Ringrose, 2006 : 64) (187)

Anodine scène d'enfance : une aridité de l'expression s'installe et la sensibilité dans sa période romantique se retrouve aphasique. Malgré le bouillonnement de mes rêves d'adolescence plus tard, un nœud, à cause de ce « Pilou chéri », résista : la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ses mots d'amour ne me serait réservé...Un jour ou l'autre, parce que cet état autistique ferait chape à mes élans de femme, surviendrait à rebours quelque soudaine explosion (LLF, 16).

(*) This love expressed in the paternal language is exposed as a sham, as show, "une tendresse voyante de ferblanterie, un spectacle". The object of its desire is not "Pilou chéri" [Darling Pilou] but the recognition of its audience ("susciter l'envie" [arousing envy]). Reverberating into Djébar's adult consciousness, the word "Pilou chéri" [Darling Pilou] mark the emotional sterility of the French language. And because the order of language constructs identity, the emotional sterility at the level of language is projected onto a damaged sense of self.

Les mots « Pilou chéri » incarnent cette stérilité affective de la langue française. Mais la narratrice se retrouve face un dilemme. Car le français en plus d'être la langue du colonisateur est aussi la langue de l'école qui a su la libérer et dont le père est le principal instigateur. Nous savons que la langue est une composante de l'identité et vu que la langue française est selon la narratrice une langue « mutilée » puisque dépouillée de sa dimension affective, elle voit ainsi sa vie affective « mutilée » aussi. Elle avoue en outre qu'elle est incapable d'exprimer ses sentiments en français. Cette langue aride est comparée à la langue maternelle, langue vivante, chantante, chaleureuse et nourricière.

En fait, je recherche, comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère. Contre la ségrégation de mon héritage, le mot plein de l'amour-au-présent me devient une parade-hirondelle. (LLF, 37).

La langue maternelle dont la narratrice est coupée est la source originelle et l'objet de ses aspirations sémiotiques :

Même si la mystification phallique a contaminé généralement les bons rapports, la femme n'est jamais loin de la "mère" (que j'entends hors-rôle, la "mère" comme non-nom, et comme source de biens). Toujours en elle subsiste au moins un peu du bon lait-de-mère. *Elle écrit à l'encre blanche*. (Ringrose, 2006 : 66)

Dans le deuxième chapitre du roman, intitulé "*Trois jeunes filles cloîtrées*" (LLF, 4), la narratrice relate ses vacances de printemps et d'été qu'elle partage avec les trois jeunes filles, dont la benjamine qui est sa compagne de jeux.

Trois jeunes filles sont cloîtrées dans une maison claire, au milieu d'un hameau du Sahel que cernent d'immenses vignobles. Je viens là durant les vacances scolaires de printemps et d'été. Me retrouver dans ces lieux, enfermée avec ces trois sœurs j'appelle cela « aller à la campagne ». Je dois avoir dix, puis onze, puis douze ans (LLF, 4).

Jeux d'été avec la benjamine des filles, mon aînée d'une ou deux années. Ensemble, nous passons des heures sur la balançoire, au fond du verger, près de la basse-cour. Nous interrompons par instants nos jeux pour épier, à travers la haie, les villageoises criardes des fermettes voisines. (...) Nous, les fillettes, nous fuyons sous les néfliers. (...) Nous allons compter les pigeons du grenier, humer dans le hangar l'odeur des caroubes et le foin écrasé par la jument partie aux champs. Nous faisons des concours d'envol sur la balançoire. (LLF, 4-5).

Les trois jeunes filles cloîtrées n'ont pas de nom, elles ne sont désignées que sous cette appellation de groupe, solidaires dans l'enfermement et l'isolement, qui de plus les plonge dans une sorte d'anonymat. Lorsque la narratrice se réfère à elles individuellement, elle utilise les mots suivants : « L'aînée, la seconde et la benjamine ». Malgré leur enfermement, les jeunes filles ont quand même fréquenté l'école lorsqu'elles étaient plus jeunes.

Ces sœurs qui habitaient le hameau avaient été les seules musulmanes à fréquenter l'école primaire. Or leur père — un campagnard robuste et pieux, le meilleur connaisseur de la région en cultures maraîchères — ne savait ni lire, ni écrire le français. Chaque année, il consultait l'une ou l'autre de ses filles, qui vérifiait les factures à envoyer au comptable (LLF, 6).

Les « trois jeunes filles cloîtrées », tout comme la narratrice, écrivent pour exister, pour défier les lois sociales établies par les hommes et qui les confinent à l'intérieur des demeures, soumises et silencieuses. La narratrice est leur confidente et la complice de ces actes transgresseurs.

Cet été, les adolescentes me firent partager leur secret. Lourd, exceptionnel, étrange. Je n'en parlai à nulle autre femme de la tribu, jeune ou vieille. J'en fis le serment ; je le respectai scrupuleusement. Les jeunes filles cloîtrées écrivaient; écrivaient des lettres ; des lettres à des hommes ; à des hommes aux quatre coins du monde; du monde arabe naturellement. (LLF, 6).

Lettres d'Irak, de Syrie, du Liban, de Libye, de Tunisie, d'étudiants arabes à Paris ou à Londres. Ces missives parvenaient de partout! Envoyées par des correspondants choisis dans les annonces d'un magazine féminin largement répandu, à l'époque, dans les harems ; l'abonnement permettait de recevoir, avec chaque numéro, un patron de robe ou de peignoir dont se servaient même les analphabètes. (LLF, 6).

L'écriture est une fenêtre ouverte sur un monde auquel les jeunes filles cloîtrées n'ont pas accès. Des contrées lointaines qu'elles ne peuvent découvrir qu'à travers des lettres échangées avec des inconnus. L'enfermement physique et le voilement du corps ne les empêchent pas de jouir d'une certaine liberté à travers l'acte d'écrire. Une forme d'existence et de résistance.

L'écriture est découverte du monde, d'une vie autre. Elle est aussi une arme de contestation et un refus de l'autorité aveugle de la tradition. Les jeunes filles cloîtrées écrivent et en le faisant, elles se détachent de leurs amarres, première étape vers la liberté. Sur un deuxième plan, l'écriture se révèle espace de la violence qui accompagne la violence de l'Histoire. Elle est instrument d'usurpation et de possession de l'autre, colonisation des signes qui accompagne et suit la conquête et l'invasion de cette patrie avec laquelle la narratrice se confond. (Gafaiti, 1996 : 172)

Écrire est donc est arme à double tranchant. C'est une activité intellectuelle, un canton supposé exclusivement masculin, et un geste affirmateur de soi.

L'aînée des filles, connue pour sa morgue qui la poussait à refuser tous les prétendants, avait amorcé cette expérience comme un jeu ; un jour, elle avait lu tout haut l'annonce du journal à ses sœurs, pendant que, dans la pièce à côté, les autres femmes se remettaient à prier : — « Tunisien, 22 ans, yeux bleus, aimant Farid el Attrache, cherche correspondante dans pays arabe, romantique »... Si je lui répondais? (LLF, 6).

La seconde des jeunes filles est la plus récalcitrante. Elle refuse de suivre l'exemple de ses sœurs et préfère attendre son prétendant à la façon traditionnelle.

Mais la seconde — qui, silencieusement, préparait avec minutie depuis des années son trousseau de noces —, la seconde, la plus belle, la plus douce, la plus sage, persistait à dire qu'elle n'écrirait, elle, jamais à un inconnu. Si cela arrivait, cela voudrait dire qu'elle allait aimer. Or elle préférait attendre, coudre et broder, pour « aimer » ensuite le fiancé attendu. (LLF, 7).

La benjamine, compagne de jeux de la narratrice refuse elle aussi de se laisser marier à un homme qu'elle ne verra que la nuit de noces.

Jamais, jamais, je ne me laisserai marier un jour à un inconnu qui, en une nuit, aurait le droit de me toucher! C'est pour cela que j'écris! Quelqu'un viendra dans ce trou perdu pour me prendre : il sera un inconnu pour mon père ou mon frère, certainement pas pour moi ! (LLF, 7).

En bravant les interdits, la narratrice et les jeunes filles cloîtrées s'opposent au pouvoir imposé par les règles et les valeurs communautaires. Elles qui ont été scolarisées à l'école française, ont découvert l'univers romanesque à travers leurs lectures. De ces lectures naissent des attentes et des désirs romantiques, propres à la culture française et qui cohabitent difficilement avec les tabous de la société et de culture algérienne. Cependant, cette aspiration à l'amour n'est viable que dans l'imaginaire des jeunes filles. Selon la narratrice, la promesse faite par la benjamine de ne jamais épouser un inconnu, n'est que « puérile ».

Chaque nuit, la voix véhémement déroulait la même promesse **puérile**. Je pressentais que, derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes. (LLF, 7).

La mère de la narratrice est une des protagonistes du récit de Djébar. Malgré sa personnalité plutôt discrète, elle marque sa présence en scène par quelques actes.

Tout comme pour les personnages précédents, la mère de la narratrice est désignée par sa fonction de « mère », jamais par son prénom qui n'apparaît à aucun moment dans le texte. Une description bien timide nous offre quelques informations sur son âge et son aspect physique. « La future épousée (...) recevait sa mère, une femme de moins de quarante ans, svelte, une lourde tresse de cheveux noirs balançant dans le dos » (LLF, 64).

D'éducation purement traditionnelle, la mère de la narratrice comme toutes les autres femmes de son clan familial et social est d'abord mère, ensuite épouse. Comme toutes les autres femmes, son identité individuelle ne transperce guère, elle fait partie d'une identité collective, dont le trait de caractère le plus saillant est l'effacement, la pudeur poussée à son paroxysme et le voilement des sentiments

Ma mère, comme toutes les femmes de sa ville, ne désignait jamais mon père autrement que par le pronom personnel arabe correspondant à « lui ». Ainsi, chacune de ses phrases, où le verbe, conjugué à la troisième personne du masculin singulier, ne comportait pas de sujet nommément désigné, se rapportait-elle naturellement à l'époux. (LLF, 21).

Voiler ainsi le nom de l'époux, est un moyen de dissimuler ses sentiments envers lui et de noyer toute possibilité de l'émergence du couple qui ne doit jamais exister en public.

Des années passèrent. Au fur et à mesure que le discours maternel évoluait, l'évidence m'apparaissait à moi, fillette de dix ou douze ans déjà : mes parents, devant le peuple des femmes, formaient un couple, réalité extraordinaire ! (LLF, 21)

Cependant, la narratrice nous apprend que l'apprentissage de la langue française, grâce au père, ouvrit un nouvel horizon linguistique à sa mère et lui offrit une certaine aisance verbale dont la langue arabe était incapable.

Après quelques années de mariage, ma mère apprit progressivement le français. Propos hésitants avec les épouses des collègues de mon père ; ces couples pour la plupart étaient venus de France et habitaient, comme nous, le petit immeuble réservé aux enseignants du village.

Je ne sais exactement quand ma mère se mit à dire : « mon mari est venu, est parti... Je demanderai à mon mari », etc. Je retrouve aisément le ton, la contrainte de la voix maternelle; le tour scolaire des propositions, la lenteur appliquée de l'énonciation sont évidents, bien qu'en apprenant ainsi sur le tard le français, ma mère fit des progrès rapides. Je sens, pourtant, combien il a dû coûter à sa pudeur de désigner, ainsi directement, mon père.

Une écluse s'ouvrit en elle, peut-être dans ses relations conjugales. Des années plus tard, lorsque nous revenions, chaque été, dans la cité natale, ma mère, bavardant en arabe avec ses sœurs ou ses cousines, évoquait presque naturellement, et même avec une pointe de supériorité, son mari : elle l'appelait, audacieuse nouveauté, par son prénom! Oui, tout de go, abruptement allais-je dire, en tout cas ayant abandonné tout euphémisme et détour verbal. Avec ses tantes ou ses parentes plus âgées, elle revenait au purisme traditionnel, par pure concession cette fois : une telle libération du langage aurait paru, à l'ouïe des vieilles dévotes, de l'insolence ou de l'incongruité. (LLF, 21).

Par ailleurs, la mère de la narratrice apprend à voyager à la manière « occidentale » pour rendre visite à son fils détenu en France et déplacé de prison en prison. Cet acte qui semble ordinaire et insignifiant aujourd'hui, est pourtant révolutionnaire pour une femme qui a passé toute sa vie dans l'espace intérieur. Car voyager de ville en ville, dans un pays étranger, loin de toute vigilance masculine est un pied de nez à toute l'organisation sociale patriarcale.

La mère et la jeune sœur de la mariée arrivèrent donc, pas tout à fait dépaysées. Le frère, encore adolescent, qui s'était fait arrêter en Lorraine comme « agitateur », amorçait une détention trop souvent déplacée de prison en prison :

La mère avait appris à voyager par train, par avion, par bateau, tout comme une touriste occidentale et, chaque trimestre, elle rendait visite à son fils unique en toute ville de France et de Navarre où on le reléguait. (LLF, 66).

Dans *L'amour, la fantasia* tous les personnages féminins cités jusque-là possèdent une faible « densité référentielle ». C'est ainsi que Vincent Jouve désigne la quantité d'informations portées et divulguées par un personnage. Elles n'ont pas de nom et souvent aucune description physique n'est donnée.

L'omission volontaire des caractéristiques physiques et des prénoms fait en sorte que leur reconnaissance repose entièrement sur leurs actes et discours. Ces personnages existent principalement par leur voix, ce qui rappelle l'importance de la culture orale en Algérie dans ce cas. Le discours semble être le seul ancrage existentiel de ces personnages. Par ailleurs, elles sont exclues de toute évolution narrative et ne tiennent leur sens qu'à une série de contradictions entre leurs rôles thématiques et leurs rôles actantiels.

L'axe de la quête mise en œuvre dans *L'amour, la fantasia* est celui d'une série de confrontations –femme-homme, tradition-modernité, Orient-Occident, identité-différence- fondant le projet romanesque (...) Le « je » se compare aux autres femmes de la tribu et cette comparaison prendra des formes diverses, soit dans le sens de l'identité avec les autres jeunes femmes, soit dans le sens de la différence et parfois de l'opposition vis-à-vis des aïeuls. (Gafaiti, 1996 : 169)

L'un des personnages féminins les plus colorées de ce roman est Marie-Louise, une des deux filles du gendarme. L'on constate que contrairement aux personnages féminins précédents, la jeune fille possède un prénom. Marie-Louise est un prénom d'origine hébraïque et germanique mais qui ne nous donne aucune information supplémentaire sur l'identité de celle qui le porte. Cependant, ses actes et ses paroles sont plus éloquents. Tout un chapitre portant le titre de « *La fille du gendarme Français* », lui est consacré. « La mère des trois filles cloîtrées et l'épouse du gendarme étaient amies » (LLF, 11), c'est ainsi que le lecteur découvre le lien qui lie les deux familles. Nous remarquons au passage que la mère des filles cloîtrées est désignée par son rôle de mère alors que la femme du gendarme par son rôle d'épouse. Après chaque visite de l'épouse du gendarme et ses filles, les femmes et jeunes filles ne se privaient pas de faire des commentaires.

—Vous n'avez qu'à voir Janine et sa façon de s'habiller, la pauvre ! Comme sa mère : la bonté au cœur mais rien dans l'art appris pour la main !

—Et Marie-Louise ?

—Marie-Louise est l'exception ! Elle possède le goût inné des Parisiennes, et la finesse, le piquant des brunes de chez nous!... Vous avez vu le noir de jais de sa chevelure, l'éclat d'ivoire de son teint! Celle-là, en habit de mariée de chez nous, un sultan la désirerait ! (LLF, 14).

Marie-Louise, était tout ce que les femmes de son entourage n'étaient pas. Une jeune fille extravagante et exubérante dans sa manière d'être. Elle s'habillait élégamment, se maquillait outrageusement et se coiffait afin de susciter l'envie de son public fait de filles et de femmes algériennes. « Marie-Louise se laissait regarder. Consciente de la curiosité qu'elle provoquait » (LLF, 12).

Celle qui nous fascinait, la benjamine et moi, c'était Marie-Louise (...). Elle nous paraissait aussi belle qu'un mannequin.

Brune, les traits fins, la silhouette mince; elle devait être petite, car je la revois perchée sur de très hauts talons. Sa coiffure était sophistiquée, avec des chignons élaborés, des peignes de diverses formes, ici ou là bien en évidence au milieu des crans et des boucles noires. Nous nous émerveillions de son fard : rose aux pommettes et rouge carmin exagérant l'ourlet des lèvres. Nous la recevions comme une touriste, à cause de son allure de citadine coquette daignant suivre sa mère ou sa sœur. Elle s'asseyait sur une chaise ; elle croisait une jambe sur l'autre, malgré sa jupe courte. (LLF, 12).

La description physique exhaustive de Marie-Louise nous informe sur une partie de son identité. Nous savons que c'est une jeune fille pour qui l'apparence physique est primordiale. Elle prête un intérêt particulier à l'aspect esthétique de sa personne et l'apparence physique joue un rôle considérable dans la relation à l'autre et la construction de soi. L'aspect physique est fait de petits détails, les uns liés au physique et les autres aux vêtements et à la manière de s'habiller. Cependant, il existe une association implicite entre sa beauté et quelques préjugés négatifs tels que la bêtise, la frivolité et la superficialité.

Je me souviens de Marie-Louise provocatrice, ainsi que de deux de ses expressions, tantôt « mon lapin », tantôt « mon chéri ». J'avais dû ouvrir grand la bouche de stupéfaction. Puis elle se mit à se balancer régulièrement, en avant, jusqu'à frôler le jeune homme, à se reculer, à reprendre le manège deux, trois fois... Le tout accompagné de criaileries agacées, de « mon chéri » répétés ! Pour finir, parce qu'elle risquait de tomber, elle enlaça le fiancé engoncé dans son uniforme. (LLF, 15).

Je me rappelle, plus nettement encore, l'une des dernières visites de la demoiselle. Elle se tenait près de la margelle du puits sous le pampre, ses cheveux relevés en cône au-dessus de son front, une tresse noire s'arrondissant en dôme souple en arrière, ses traits fins, ses yeux et ses pommettes fardées. De cet éclat de bonheur, de sa beauté rehaussée par sa vanité de fiancée, me reste une image persistante. Elle avait minaudé; avec des rires dans la gorge, elle avait évoqué le prétendant, sa famille en France, leur mariage prévu dans quelques années... Chaque fois qu'elle prononçait les mots de « Pilou chéri », l'une ou l'autre des spectatrices, assises sur la natte, esquissait un sourire d'indulgence. « Pilou chéri », répétait Marie-Louise en désignant ainsi l'officier. (LLF, 16).

La construction du personnage de Marie-Louise se fait intégralement dans le chapitre qui lui est consacrée. Elle est introduite par son prénom puis une somme d'informations est donnée au fur et à mesure jusqu'à ce que le lecteur se fasse une idée précise du personnage.

Le personnage de roman, à supposer qu'il soit introduit, par exemple, par l'attribution d'un nom propre qui lui est conféré, se construit progressivement par des notations figuratives consécutives et diffuses le long du texte, et ne déploie sa figure complète qu'à la dernière page grâce à la mémorisation opérée par le lecteur. (Greimas, 1973 : 174) ⁽¹⁹¹⁾

Mais les personnages les plus illustres de ce roman, restent toutes ces femmes anonymes auxquelles Assia Djébar offre une tribune d'expression. Cet échange permanent entre le Soi et l'Autre s'accroît davantage lorsque ces femmes prennent la parole et racontent leurs récits à la première personne. Dans la troisième partie intitulée «Les voix ensevelies», Djébar reste clairement engagée à dévoiler les histoires de ces femmes algériennes puisque, comme le dit l'une d'entre elles dans son récit « Hélas! Nous sommes des analphabètes. Nous ne laissons pas de récits de ce que nous avons enduré et vécu!... » (LLF, 95).

Dans *L'Amour, la fantasia*, ces multiples perspectives et récits deviennent une collection de subjectivités qui, prises ensemble, génèrent une multiplicité de voix qui semblent pourtant exister comme une série de récits individuels. (...). Tandis que Djébar ressuscite les voix du passé et entame un dialogue complexe avec elles alors qu'elles les transcrivent en français, elle met en avant chaque récit comme son propre cri, son propre témoignage. (Provitola, 2011 : 18-19)

L'Amour, la fantasia se déroule à travers divers espaces et périodes, et Djébar maintient des frontières plus rigides entre les différents récits et met davantage l'accent sur l'identité figée dans les récits rebelles des femmes algériennes, qu'elle incorpore à travers une série de voix dans la troisième partie. L'une des voix les plus puissantes reste celle de Chérifa. L'auteure lui offre un espace d'expression dans lequel, son identité individuelle est mise en exergue.

Dans le récit de Djébar, les femmes ne peuvent pas facilement parler de leurs besoins et de leurs désirs individuels au sein de leurs propres communautés; en outre, elles doivent endurer le silence supplémentaire imposé par les colonisateurs français. Déclarer la subjectivité plutôt que de rester simplement une partie de la voix féminine collective devient une transgression claire avec des conséquences très réelles.

Nulle part cette individualité ne brille plus clairement que dans le récit de Cherifa, dans lequel les possessifs réactionnaires créent directement un espace pour sa subjectivité dans la prison de sa réalité coloniale. (Provitola, 2011 : 21)

Chérifa existe tout d'abord à travers son prénom. « Elle s'appelle Chérifa. Quand elle entame le récit, vingt ans après, elle n'évoque ni l'inhumation, ni un autre ensevelissement pour le frère gisant dans la rivière » (LLF.77). « L'«étiquette» que constitue le Nom se présente d'abord comme une «étiquette sociale institutionnalisée», qui nous renseigne sur le statut et l'état civil du personnage » (Castagnès, 2004) ⁽⁴⁰⁾. Le choix du nom n'est pas anodin, Chérifa veut dire la noble en arabe. Par noblesse, il est sous-entendu des origines maraboutiques, qui peuvent remonter au prophète Mohamed. Le nom est donc un marqueur d'identité.

Nous mettons toutes sortes d'intentions littéraires dans les noms. Nous nous montrons difficile, nous voulons une certaine consonance, nous voyons souvent tout un caractère dans l'assemblage de certaines syllabes (...) au point qu'il devient à nos yeux l'âme même du personnage (...) ; changer le nom d'un personnage, c'est tuer le personnage. (Hamon, 1983: 109-110)

Le Prophète Mohamed lui-même disait : « Au Jour de la Résurrection, vous serez appelés par votre nom et celui de vos ancêtres, prenez des noms gracieux ». Le nom attribué à l'enfant à sa naissance est d'une grande importance dans les sociétés arabo-musulmanes. C'est le premier qualificatif qui le distingue et qui détermine son identité. Le nom en arabe "ism" possède deux racines. La première est "Soumow" qui signifie élévation de l'être et la seconde "wasm" qui veut dire marquer quelqu'un sur son corps pour l'identifier.

Ces deux étymologies complémentaires mettent en lumière la double dimension de l'être : la première qui relève de l'essence, la seconde de l'apparence. Le terme ism dépasse donc de beaucoup le cadre de la simple appellation » (Geoffroy, 2000 : 17)

En plus de l'individualisation et de la personnalisation qui lui sont inhérentes, le nom révèle souvent les caractéristiques morales de la personne. Il peut également refléter l'harmonie ou le désaccord entre son sens et les actes de celui qui le porte. Le nom possède donc une charge symbolique capable de dévoiler l'identité du personnage. Le choix du prénom comme nous l'avons dit plus haut, revêt une importance primordiale dans la culture arabo-musulmane car le prénom est toujours chargé de sens, ce n'est pas un « mot blanc » » contrairement à ce qu'avance Philippe Hamon.

⁽⁴⁰⁾ Castagnès, G. (2004). Approche sémiologique du «Nom»: les personnages féminins dans l'œuvre de Musset. *Romantisme*, 123, (1), 69-81. doi:10.3917/rom.123.0069.

Sur le plan global d'un récit, le personnage est une construction du texte, plus qu'une norme imposée du dehors au texte. En général le récit classique (lisible), qui a horreur du vide sémantique (or le nom propre est, par définition, un terme privé de sens, un mot « blanc », (...)) organise rapidement la neutralisation de ce terme par des définitions, des descriptions, des portraits, des substituts divers. (Hamon, 1977 : 145)

Chérifa existe aussi par son aspect physique. L'auteure en fait une description assez détaillée et nous informe sur son âge.

Les longs cheveux jaunâtres de la fillette ont dû virer d'un coup au rouge flamboyant, autrefois. Les commères soupçonneuses avaient qualifié ses yeux verts de « yeux de chatte rôdeuse ». Grandes yeux verts aux prunelles tachetées d'or... Comme la mère avait été fière de celle qui lui était venue après trois garçons! C'est elle, la bergère de treize ans, la première fille des Amroune. (LLF, 76).

Ensuite, Chérifa égrène son récit comme un chapelet. Un récit puissant, dans lequel l'auteure représente une très jeune fille à peine sortie de l'enfance, brave, courageuse et qui s'impose sans aucune peur ni doute. Son identité est palpable à travers ses mots, elle défie l'ennemi, coléreuse et insolente, utilisant le "je" à répétition pour mieux s'imposer.

Quand des hommes s'approchèrent pour me forcer à me lever :

—**Je n'irai pas ! Criaï-je.**

(...) Un homme souleva ma jeune sœur pour traverser. Elle se débattit de toutes ses forces : —Ne me porte pas !

J'intervins :

—**Elle t'a dit de ne pas la toucher, ne la touche pas !** (LLF, 73)

—Je vais te tuer!

—**Tue-moi, lui dis-je, si tu es un homme !** Mais tu n'es pas un homme, tu es un goumier ! **Moi qui ne suis qu'une fille, Vas-y, tue-moi ! Je ne suis pas une femme complète, mais c'est tout comme! Tue-moi,** car tu aimes tuer!

—On va te ficeler !

—**Jamais, répondis-je, aucun de vous ne me touchera ! Gardez-moi à plusieurs, si vous voulez ! Personne ne me ficellera !** (LLF, 84).

Un officier s'énerma et me frappa, par deux fois, au visage. Puis ils amenèrent une mitraillette.

—Avoue, donne les renseignements, ou l'on te tire dessus !

—**Tirez ! Ai-je dit. Cela m'importe peu ! Je suis une fille, je ne suis pas une femme complète, mais je laisserai derrière moi des hommes!... Chacun d'eux tuera cent d'entre vous ! Tuez-moi !**

Ils apportèrent une cravache. Ils me frappèrent. Ils branchèrent l'électricité de leurs appareils. Ils me torturèrent.

—**Je ne vous reconnais pas !**

Je ne ressentais aucune peur : Dieu me rendait ces Français comme des ombres devant mes yeux ! Et c'était vrai, j'aurais préféré être morte ! (LLF, 86)

—**Les maquisards sont mes frères et, en même temps, ils me tiennent lieu de père et de mère !**

Puis, sans qu'ils m'aient demandé autre chose, j'ajoutai :

—**Je ne reconnais pas la France ! J'ai été élevée selon la parole arabe! Les « Frères », ce sont eux mes frères !] (LLF, 84-85).**

—Que faisais-tu dans les montagnes?

—**Je combattais !**

—Et pourquoi ?

—**Pour ma foi et mes idées !**

—Et maintenant, puisque tu te retrouves prisonnière ?

—**Je suis prisonnière, et après ?**

—Qu'as-tu gagné ?

—**J'ai gagné le bien de mes compatriotes et le bien pour moi-même! M'avez-vous arrêtée en train de voler ou de tuer? Je ne volais pas! Ma conscience est avec moi ! (LLF, 90).**

Anna Provitola explique la répétition du « je » comme suit, (Nous traduisons) ^(*) :

Le dialogue répétitif symétrique et la répétition constante du «je» accentuent sa colère réactionnaire enracinée dans son identité culturelle. Le Soï rejette activement l'Autre et refuse de laisser flou les frontières (...) Les déclarations directes de Cherifa de «je» et de «moi-même» réfutent catégoriquement les tentatives des soldats ennemis de l'utiliser comme une source d'information qu'ils peuvent extraire sous la torture. Dans ce contexte, alors, la voix individuelle et l'insistance sur le possessif sont les seules structures en place qui créent un espace pour l'identité de Cherifa. (Provitola, 2011 : 22)

Le corps féminin domine sa peur, ses craintes et son épuisement et Chérifa fait face aux colonisateurs avec vaillance et orgueil et met tout son être au service de la révolution.

^(*) The symmetrical repetitive dialogue and the constant repetition of “je” emphasize her reactionary anger rooted in her cultural identity. The Self actively rejects the other and refuses to allow boundaries to blur (...) Cherifa’s direct declarations of “je” and “moi-même” starkly refute the enemy soldiers’ attempts to use her as an expendable source of information that they can extract through torture. In this context, then, the individual voice and the insistence on the possessive are the only structures in place that create a space for Cherifa’s identity.

Et cela conduit à l'apparition d'une certaine fierté, premier signe d'une identité féminine qui met en valeur son existence individuelle. Les marques d'individualité sont fréquentes et le corps féminin investit l'espace matériel.

La « révolution » a commencé chez moi, elle a fini chez moi, comme peuvent en témoigner les douars de ces montagnes ! Au début, les maquisards mangeaient de mon bien. Jusqu'à une petite pension que je recevais et que je leur apportais (...).

Je possédais deux fours à pain (...). Ma ferme, après avoir été brûlée plusieurs fois, est restée sans toit, les murs sont encore là... Quand j'y habitais, j'avais alors bien du bétail ! (LLF, 93)

Ce refuge a servi chez moi cinq ans. Oui, cinq ans, jusqu'à ce que la « révolution » arrivât à son terme!... (LLF, 94).

Chérifa, malgré son jeune âge défend ses idées et ses idéaux et ne manque jamais d'évoquer à la première personne ses prises de position comme son refus catégorique de se marier alors qu'elle était au maquis ce qui prouve sa maturité et ses convictions sur le rôle de la femme au maquis et sa positions parmi les combattants.

Or voilà que soudain, ils me disent :

—Tu te maries !

—Non, je ne me marie pas, répliquai-je. Même si vous voulez me tuer, allez-y, mais je ne me marie pas !

[...]

Dans cette histoire de mariage, ils pensaient me donner à un « chef » ! Un chef de Mouzaïa. J'ai persisté dans mon refus. Us m'ont dit alors :

—Si ce n'est pas avec celui-ci, marie-toi avec un autre, celui que tu veux ! Choisis !

J'ai répondu :

—Est-ce pour le mariage que je suis venue chez vous? Non, je ne me marierai avec personne ! Ces hommes sont tous mes frères !

Ils m'ont enfin laissée tranquille. (LLF, 82)

Par ailleurs, nous soulignons l'une des scènes les plus éloquentes et les plus bouleversantes du récit de Chérifa et qui dévoile une autre facette de son identité. La bergère de treize ans qui s'occupe du cadavre de son frère Ahmed, tombé en martyr au maquis. Une scène qui rappelle sans équivoque celle d'Antigone recouvrant de terre le corps de son frère Polynice pour le cacher aux vautours. Fille d'Œdipe et de Jocaste, la jeune Antigone est en révolte contre la loi de Créon, roi de Thèbes, qui interdit d'enterrer le corps de son frère Polynice.

Malgré cette interdiction formelle, Antigone décide de donner une sépulture à son frère. L'auteure dans le passage qui suit, compare Chérifa à Antigone.

La voici orpheline du frère tombé, dans cette aube de l'été immobile; nouvelle Antigone pour l'adolescent étendu sur l'herbe, elle palpe, de ses doigts rougis au henné, le cadavre à demi dénudé. (LLF, 76).

L'intertextualité est évidente, l'auteure-narratrice fait appel à un personnage de la mythologie grecque pour mettre en évidence le courage de la petite Chérifa, mais aussi son identité. À cet égard, Jouve affirme que :

L'intertextualité du personnage est d'autant plus intéressante qu'elle a un champ d'action très large. Elle peut faire intervenir dans la représentation non seulement des personnages livresques (romanesques ou non), mais aussi des personnages fictifs non livresques (personnages de cinéma, par exemple), voire des personnages "réels", vivants ou non, appartenant au monde de référence du lecteur. (Jouve, 2001 : 48)

La description de la scène continue :

Le cadavre dort, face contre terre... La fillette l'a traîné elle-même, peu avant l'arrivée des hommes. Croyant l'amener jusqu'à la source, elle a fait halte à la première dénivellation... Le visage éclaboussé d'eau ne s'est pas réveillé: elle l'a posé de profil contre une pierre. (LLF, 76).

Ahmed était là, couché : l'ennemi l'avait dépouillé de ses papiers, des photos qu'il portait sur lui. On lui avait enlevé ses meilleurs habits. De son uniforme de maquisard, ne restait que son pantalon. Sa vieille chemise en laine, déchirée, était toute maculée de sang...

Je vis l'oued pas très loin. Je tentai de le porter; je ne pus que le traîner, ses pieds sans bottillons laissant un sillon derrière lui... Je voulais le laver, lui mouiller au moins le visage. J'ai pris de l'eau dans mes paumes : j'ai commencé à l'en asperger, comme pour des ablutions, sans me rendre compte qu'en même temps je pleurais, je sanglotais. (LLF, 76).

Elle a caressé lentement la face morte; elle l'a reposée contre la pierre du ruisseau. Elle s'est redressée. (LLF, 77).

Mis à part cette scène, nous relevons également quelques similitudes entre Chérifa et Antigone. Une fierté prononcée, des prises de position fermes, du courage et un caractère défiant toute autorité.

Chérifa : —Jamais, répondis-je, **aucun de vous ne me touchera** ! Gardez-moi à plusieurs, si vous voulez ! Personne ne me ficellera ! (LLF, 84).

Antigone : Dis-leur de me lâcher, avec leurs sales mains, ils me font mal. Je suis la fille d'Œdipe, je suis Antigone. Je ne me sauverai pas. **Je veux bien mourir, mais pas qu'ils me touchent!** (Anouilh, 1944 : 32) ⁽⁴¹⁾

⁽⁴¹⁾ Anouilh, J. (1944). Antigone [Réécriture moderne de la pièce de Sophocle].

http://lewebpedagogique.com/hberkane5/files/2012/09/Antigone_texte.pdf (Consulté le 08/01/2018)

Le frère aîné de Chérifa Abdelkader, réprimande ses compagnons d'avoir laissé sa petite sœur voir la dépouille d'Ahmed. À la vue de cette image d'une violence insoutenable, Chérifa lance un cri de douleur.

Derrière, mon frère aîné Abdelkader s'approcha, et dit soudain aux autres, d'une voix coléreuse :

—Mais pourquoi lui avoir montré le corps ? Ne voyez-vous pas que c'est une enfant?

—Il est tombé devant moi! Dis-je en me retournant d'un coup. Devant moi !

Et ma voix chavira. (LLF, 76)

Le cri de douleur de Chérifa semble être puisé de la douleur de toutes les autres femmes ayant expérimenté l'intensité de ce sentiment. Un cri comme une prière, à l'unisson, une communion vocale qui réunit toutes les femmes de tous bords et de tous âges.

Le cri de deuil de Chérifa pour son frère mort et sans sépulture éclate et sa voix imparable vient représenter le cri de toutes les femmes et filles déchirées par la guerre. Le cri de deuil de Chérifa ne peut être distingué des cris de deuil des autres femmes algériennes; son cri de protestation devient une autre langue à travers laquelle s'expriment des générations de femmes forcées de faire face à un chagrin insondable sans pleurer, forcées de supporter des tortures sans fin sans parler. (Provitola, 2011 : 36-37)

Elle a entonné un long premier cri, la fillette. Son corps se relève, tache plus claire dans la clarté aveugle; la voix jaillit, hésitante aux premières notes, une voile à peine dépliée qui frémirait, au bas d'un mât de misaine. Puis le vol démarre précautionneusement, la voix prend du corps dans l'espace, quelle voix ? Celle de la mère que les soldats ont torturée sans qu'elle gémisses, des sœurs trop jeunes, parquées mais porteuses de l'angoisse aux yeux fous, la voix des vieilles du douar qui, bouches béantes, mains décharnées, paumes en avant, font face à l'horreur du glas qui approche ?

Quel murmure inextinguible, quelle clameur ample, grenelée de stridence?... Est-ce la voix de la fillette aux doigts rougis de henné et de sang fraternel? (LLF, 77).

Alors qu'elle donnait la parole à Chérifa, sans transition aucune, la narratrice reprend le récit de celle-ci. Elle associe sa voix à celle de la jeune fille rebelle, elle souhaite tendre un pont entre elle et ces femmes conteuses, se libérer de l'écriture autobiographique et mêler sa voix à celle des autres.

La voix de Chérifa enlace les jours d'hier. Trace la peur, le défi, l'ivresse dans l'espace d'oubli. Sursauts de prisonnière rétive dans le camp béant au soleil. La voix raconte? Même pas. Elle débusque la révolte ancienne. La courbe des collines brûlées tant de fois se déploie, le récit déroule la chevauchée à travers les étendues rousses de ces monts appauvris, où je circule aujourd'hui.

Petite sœur étrange qu'en langue étrangère j'inscris désormais, ou que je voile. La trame de son histoire murmurée, tandis que l'ombre réengloutit son corps et son visage, s'étire comme papillon fiché, poussière d'aile écrasée maculant le doigt. (LLF, 90-91).

Je ne m'avance ni en diseuse, ni en scripteuse. Sur l'aire de la dépossession, je voudrais pouvoir chanter.

Corps nu — puisque je me dépouille des souvenirs d'enfance —, je me veux porteuse d'offrandes, mains tendues vers qui, vers les Seigneurs de la guerre d'hier, ou vers les fillettes rôdeuses qui habitent le silence succédant aux batailles... Et j'offre quoi, sinon nœuds d'écorce de la mémoire griffée, je cherche quoi, peut-être la douve où se noient les mots de meurtrissure...

Chérifa ! Je désirais recréer ta course : dans le champ isolé, l'arbre se dresse tragiquement devant toi qui crains les chacals. Tu traverses ensuite les villages, entre des gardes, amenée jusqu'au camp de prisonniers qui grossit chaque année... Ta voix s'est prise au piège; mon parler français la déguise sans l'habiller. A peine si je frôle l'ombre de ton pas !

Les mots que j'ai cru te donner s'enveloppent de la même serge de deuil que ceux de Bosquet ou de Saint-Arnaud. En vérité, ils s'écrivent à travers ma main, puisque je consens à cette bâtardise, au seul métissage que la foi ancestrale ne condamne pas : celui de la langue et non celui du sang. (LLF, 91).

La narratrice nous présente ensuite une Chérifa vieillie et affaiblie par le poids des années et l'inclémence des épreuves de la vie.

La conteuse demeure assise au centre d'une chambre obscure, peuplée d'enfants accroupis, aux yeux luisants : nous nous trouvons au cœur d'une orangerie du Tell...

La voix lance ses filets loin de tant d'années escaladées, la paix soudain comme un plomb. Elle hésite, continue, source égarée sous les haies de cactus (...). Chérifa vieillie, à la santé déclinante, est immobilisée. Libérant pour moi sa voix, elle se libère à nouveau; de quelle nostalgie son accent fléchira-t-il tout à l'heure? (LLF, 91).

Nous relevons que Chérifa n'a pas eu d'enfants. Elle n'a pas expérimenté la maternité et s'est contentée de se marier à un veuf et élever ses cinq enfants.

Les mots s'évaporent... Chérifa se retrouve à présent mariée à un veuf taciturne, un ouvrier que j'ai vu partir peu avant sur un tracteur; il est le responsable du matériel dans cette coopérative agricole. Elle élève les cinq enfants de l'homme. Elle parle lentement. Sa voix déleste la mémoire; s'échappe le souvenir à tire-d'aile vers la fillette de cet été 56, l'été de la dévastation... Est-ce que ses mots l'expulsent? Elle brave la belle-mère soupçonneuse qui rôde autour de nous, qui tente de surprendre quelle nécessité du récit, quel secret, quel péché, ou simplement quelle échappée se décèle dans l'histoire qui tressaille (LLF, 91).

Cette absence de la maternité proprement dite c'est-à-dire le fait de porter et de donner naissance à un enfant, semble étroitement lié à un manque de féminité, comme le prouve ce passage :

Elle [Chérifa] que les cousins, les voisins, les alliés, les oncles paternels accusent de se prendre pour un quatrième mâle, en fuyant le douar et les soldats français, au lieu de se terrer comme les autres femelles ! (LLF, 76)

Judith Butler dans son œuvre *Ces corps qui comptent* (*Bodies that matter*), explique comment la féminité est associée à la capacité de reproduction.

L'association classique de la féminité à la matérialité peut être reliée à un ensemble d'étymologies qui relient la matière à la mère et à la matrice (ou l'utérus), et donc à une problématique de la reproduction. La configuration classique de la matière comme lieu de genèse ou de l'origine devient particulièrement significative lorsque le récit de ce qu'est un objet et sa signification exige le recours à son principe d'origine.

Lorsqu'elle n'est pas explicitement associée à la reproduction, la matière est généralisée en tant que principe d'origine et de causalité. (Butler, 1993, 31)

Et d'ajouter :

Prescrire une identification exclusive à un sujet constitué de façon multiple, comme l'est tout sujet, c'est lui imposer une réduction et une paralysie (...) Aucun d'entre nous ne peut entièrement répondre à l'exigence de « passer à autre chose » que soi-même. L'exigence de dépasser radicalement les contraintes constitutives permettant d'accéder à la viabilité culturelle serait elle-même une forme de violence. Mais lorsque cette viabilité découle d'une répudiation, d'une subordination ou d'une relation d'exploitation, la complexité de la négociation s'accroît. (Butler, 1993 : 127)

Il est aisé de constater que Chérifa transgresse les règles socio-culturelles qui reflètent les croyances d'une société masculiniste et son standard concernant la femme. L'identité-femme se manifeste donc en tant que représentation collective, énoncée implicitement ou explicitement par un modèle social, alors que l'identité individuelle de Chérifa émerge, différente.

Ces situations vécues par Chérifa bouleversent l'ordre établi. Vivre au maquis avec des hommes sans tutelle masculine «Cela fait une année entière que je n'ai pas vu une femme, ni même un enfant ! Que des maquisards blessés ! » (LLF, 81), s'approprier l'espace public et participer à des faits historiques, ont indéniablement forgé son identité et l'ont poussé à prendre la parole, à s'exprimer et à s'imposer. Nous avons intitulé cette partie *L'acte d'écrire ou l'acte d'exister*, tellement l'écriture est le noyau même du roman d'Assia Djebar. L'écriture est liée au processus de la mémoire, incapable de tout conserver, car l'écriture sauve de l'oubli, immortalise l'Histoire et conserve les histoires personnelles par son caractère indélébile « Hélas! Nous sommes des analphabètes.

Nous ne laissons pas de récits de ce que nous avons enduré et vécu!... » (LLF, 95). L'écriture pour l'auteure-narratrice est l'essence même de l'être féminin, l'existence à travers l'acte d'écrire. « Écrire pour exister », il y en a qui en ont vraiment compris le sens et qui ont retenu que l'art d'écrire fait exister ou mieux qu'écrire est donc exister » (Kasula, 2016 : 14)⁽⁴²⁾. L'écriture pour les personnages féminins de ce roman est d'abord une confrontation à soi-même et à ses pensées les plus intimes, c'est aussi et surtout un acte de résistance et de rébellion, face aux interdits infligés au corps. L'écriture est le lieu d'expression de la liberté, de la souffrance et de la révolte, c'est un moyen de libérer la parole tue et asservie.

L'écriture est découverte du monde, d'une vie autre. Elle est aussi une arme de contestation et un refus de l'autorité aveugle de la tradition (...). Sur un deuxième plan, l'écriture se révèle espace de la violence qui accompagne la violence de l'Histoire. Elle est instrument d'usurpation et de possession de l'autre. Colonisation des signes qui accompagne et suit la conquête et l'invasion de cette patrie avec laquelle la narratrice se confond. (Gafaiti, 1996 : 172)

Sur ce courage de prise de parole à travers laquelle les femmes décident de dire l'indicible de se raconter et de se dévoiler, Hélène Cixous affirme :

Écrire: pour ne pas laisser la place au mort, pour faire reculer l'oubli, pour ne jamais se laisser surprendre par l'abîme. Pour ne jamais se résigner, se consoler, se retourner dans son lit vers le mur et se rendormir comme si rien n'était arrivé ; rien ne pouvait arriver. (Cixous, 1986 : 11)

Cixous considère l'écriture féminine comme un acte révolutionnaire, un acte de résistance qui permet de lutter contre l'oubli et contre toute contrainte susceptible de murer la femme dans un silence qui ne peut que provoquer et entraîner la mort de son être et l'annulation de son identité. L'écriture permet de dépouiller la femme de toutes ses craintes, ses tabous et ses interdits afin de révéler son identité qui étouffe sous le poids d'un silence ancestral.

⁽⁴²⁾ Kambasu Kasula, F. (2016). *Écrire pour exister, il m'a dit...les suites illogiques de la logique*. Paris : Mon petit éditeur.

2. *Les nuits de Strasbourg*

L'identité rhizome ou l'identité Relation

C'est bien là l'image du rhizome, qui porte à savoir que l'identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation. C'est que la pensée de l'errance est aussi bien pensée du relatif, qui est le relayé mais aussi le relaté. La pensée de l'errance est une poétique, et qui sous-entend qu'à un moment elle se dit. Le dit de l'errance est celui de la Relation. (Edouard Glissant) ⁽⁴³⁾

Même si *Les nuits de Strasbourg* raconte principalement l'histoire passionnelle et charnelle de Thelja et de son amant François, le temps de neuf nuits, l'œuvre d'Assia Djebar se construit autour de la mémoire et d'une interrogation sur l'Histoire dont l'enjeu est identitaire.

Nous centrons notre étude sur trois personnages féminins, à savoir Thelja Eve et Irma. Notre choix n'est pas anodin, car bien au-delà du rôle central des deux personnages principaux (Thelja et Eve) dans le processus narratif, ces trois figures féminines expérimentent tout au long du récit une crise identitaire et une quête de soi. Thelja et Eve sont à la recherche d'une identité unique et tentent de se démarquer de tout ce qui peut entacher la pureté de leurs identités algérienne et juive. Elles sont en errance et en mal d'ancrage et leur construction identitaire est entravée par l'Histoire de leurs peuples respectifs (la guerre d'Algérie et la seconde guerre Mondiale), alors qu'Irma est à la recherche opiniâtre de ses origines. Nous étudierons ces personnages dans leur rapport avec l'Autre c'est-à-dire Thelja-François, Eve-Hans et Irma-Karl. Edouard Glissant emprunte cette image de la racine multiple d'une plante, pour expliquer sa conception d'une l'identité plurielle à Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Quand j'ai abordé la question [de l'identité], je suis parti de la distinction opérée par Deleuze et Guattari, entre la notion de racine unique et la notion de rhizome. Deleuze et Guattari, dans un des chapitres de *Mille Plateaux* (qui a été publié d'abord en petit volume sous le titre *le Rhizomes*), soulignent cette différence. Ils l'établissent du point de vue du fonctionnement de la pensée, la pensée de la racine et la pensée du rhizome. La racine unique est celle qui tue autour d'elle alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines. J'ai appliqué cette image au principe d'identité. Et je l'ai fait aussi en fonction d'une "catégorisation des cultures" qui m'est propre, d'une division des cultures en cultures ataviques et cultures composites. (Édouard Glissant) ⁽⁴⁴⁾

⁽⁴³⁾ Le statut du personnage dans l'œuvre romanesque d'Edouard Glissant, Valérie MASSON-PERRIN, Thèse de Doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 2006. p. 171.

<https://docplayer.fr/15202169-Le-statut-du-personnage-dans-l-oeuvre-romanesque-d-edouard-glissant.html>

⁽⁴⁴⁾ <http://www.edouardglissant.fr/rhizome.html>

Les personnages féminins de ce roman sont porteurs d'une mémoire personnelle et collective à la fois. Mais *Les nuits de Strasbourg* est avant tout un récit sur la quête de soi. L'auteure crée des rencontres entre diverses cultures, et souligne les relations conflictuelles, voire antagonistes entre elles. Nos personnages féminins sont organisés autour d'une structure binaire, fondée sur la confrontation du Moi avec l'Autre.

Ils ne sont pas le produit d'une racine-unique mais sont plutôt une racine démultipliée et rhizomée. L'identité-relation se définit dans un rapport identité/altérité tirée en extension du concept d'identité-rhizome, elle suppose une ouverture à l'autre et vise à comprendre l'Autre dans sa différence, en acceptant son « opacité ». Pour Édouard Glissant, cette « opacité » exprime l'épaisseur et la densité psychoculturelles de chaque individu, sa complexité et sa profondeur.

Et c'est sur ce concept que nous allons étudier nos personnages. Le récit est construit autour de Thelja. Ce prénom arabe signifie neige, et lui a été donné à cause de la neige qui tombait la nuit où elle a été conçue, sur la montagne où son père maquisard se cachait. « "Thelja", mon chéri, signifie Neige !...Je n'y peux rien, je suis une femme née dans une oasis et prénommée Neige » (NS, 58).

Elle s'appellera "Thelja " (donc en français Neige, dit-elle) car, depuis cette nuit d'hiver où j'ai dû redescendre pieds nus, des heures et des heures, dans cette nuit glacée, j'ai tant souffert de mes pieds gelés, brûlés, et cela, pendant toute ma grossesse. (NS, 176)

La neige, d'un blanc immaculé est également synonyme de pureté. Or Thelja par sa relation extraconjugale avec son amant français, François, s'éloigne du concept de la pureté même. Les relations hors mariage sont formellement interdites dans l'Islam comme dans le reste des deux autres religions monothéistes. Par ailleurs, son prénom semble étroitement lié à sa disparition inattendue et mystérieuse à la fin de l'œuvre. La neige étant un phénomène éphémère, qui finit par fondre, représente le passage fugace et bref de Thelja.

- Je le crains : il ne s'agit pas d'une simple absence, mais d'une disparition ! [...]
- Quelle différence entre l'absence et la disparition » (NS, 383).

Concernant la description physique de notre personnage principal, il n'y a que peu d'informations sur les traits de son visage, en partie révélées dans une lettre d'Eve adressée à Thelja:

(...) Je ferais plutôt dix portraits de toi : tous en noir et blanc, toi habillée du même corsage sage, la lumière de Vermeer jouerait de ses variations sur les aplats de tes pommettes, sur ton nez droit et court, sur la moue mobile de tes lèvres (j'exigerai que tu peignes ta bouche en violet, en vert, en jaune... et que tu tires tes cheveux sur la nuque. A propos les gardes-tu toujours aussi longs ?...). (NS, 65)

À laquelle Thelja répond : « Chère Hawa, j'ai coupé mes cheveux très court et j'ai une nuque de garçonne » (NS, 65). Plus loin dans le récit, surgit une autre description de Thelja, durant un moment intime qu'elle partage avec François :

La peau qui semblait de couleur ambre, les sourcils arqués et si noirs, le regard sombre des yeux étroits, la ligne droite du nez, un peu courte, les pommettes hautes, triangulaires qui accrochaient la lumière, enfin la broussaille des cheveux frisés, mangée en partie par l'ombre... (NS, 117).

Le personnage de Thelja est une exception à plus d'un titre. Elle quitte son mari et son fils restés en Algérie et part à Paris achever une thèse doctorale en Histoire. « J'ai trente ans, j'ai quitté mari et enfant restés chez moi, là-bas. Depuis deux ans, à Paris, je vis, voyez-vous, suspendue ! » (NS, 43). Loin d'être rongée par les remords, la jeune femme vit cet abandon comme une échappatoire, une évasion de sa vie étouffante.

M'interrogeant, tout en marchant dans la fraîcheur de la première brume, je découvre que, plus je me sens ainsi passagère dans une ville d'Europe, plus je reconnais l'élan violent qui m'a saisie, il y a plus d'un an : Quitter à la fois ma terre de soleil, un amour brouillé, un garçonnet aux yeux élargis de reproche, oui, partir d'un coup à trente ans, cela me paraissait jaillir d'une tombe !... D'une tombe ouverte au ciel certes, d'une tombe quand même ! (NS, 51).

Une pratique peu courante dans une société patriarcale qui adule le rôle de la mère. Ensuite, Thelja revendique son rôle d'amante, qui le temps de neuf nuits d'amour, se livre à son amant François, transgresse tous les tabous, complètement désinhibée, elle vit pleinement sa sexualité et sa sensualité. Loin de son époux, de son fils et de sa terre natale, elle vit son séjour en terre d'exil comme une renaissance, une seconde vie puisque sa vie en Algérie était comme être dans une tombe.

(...) Son désir à elle affleurait, naissant et latent à la fois, mais elle parla et ses seins gonflés recherchaient les jointures de l'amant, les muscles de son torse, de ses bras, elle parlait, et sa jambe pliée allait et venait contre le ventre à plat de l'homme, légèrement au-dessus de la verge, qu'elle évitait d'exciter, pour parvenir au bout de son souvenir aussi pressant que son désir. Elle ne voulait maîtriser pour l'instant que ce dernier, pas le jaillissement, lait de palme inépuisable, de la mémoire d'enfance prête à déborder. (NS-85-86).

Il est intéressant de relever que Thelja endosse une double identité. La première, est collective et la deuxième individuelle. Thelja à travers son identité collective représente tout un pays, l'Algérie avec sa langue et sa culture. Elle est représentée comme une mêmété car ce type d'identité est immuable et statique. La deuxième identité est l'individuelle, celle du personnage romanesque. Elle représente l'ipséité, qui est changeante et évolutive. Parce qu'elle se sent tributaire d'une identité collective, Thelja ressent un certain malaise dès la première nuit passée en compagnie de son amant François. Elle, l'algérienne qui incarne d'une certaine manière tout un pays, entretient une relation avec un français. François à son tour, représente dans ce cas-là, la France. Il possède le corps de son amante comme la France a envahi l'Algérie.

« Tu es français. Jamais » (NS, 54), et d'ajouter « Je suis née avant que ne finisse la guerre... Trois ans avant ! » (NS, 54). Thelja est préoccupée, alors qu'elle est dans les bras de François. Elle est soudainement envahie par un sentiment de culpabilité. Son intimité avec ce français lui semble une trahison à la mémoire collective de son pays. Afin de balayer tous ses doutes, elle pose la question suivante à François : « Où étais-tu alors ?... (Sa question est impérieuse) (NS, 54).

Par cette interpellation, Thelja veut savoir si François a participé à la guerre contre son pays, l'Algérie. Elle veut savoir si ces mains qui la caressent, sont entachées de sang. François lui répond alors : « La guerre chez toi ?...Je ne me trouvais ni en Alsace, ni en Algérie (il a comme une absence, il ajoute très vite, avec un accent amer qui la surprend). Ni même en France ! » (NS, 54).

Visiblement soulagée de savoir que François n'ait pas participé à la guerre, Thelja poursuit :

- Tu es mon amant et tu es français !...Il y a dix ans, quand j'arrivais à Alger pour aller à l'université, une telle...intimité m'aurait paru invraisemblable !... (Elle rêve.) Tu aurais pu débarquer là-bas coopérant ou touriste, je t'aurais rencontré chez des amis, ou à un cours, ou...Je ne t'aurais pas vu vraiment ! (Elle rit, semble se trouver une excuse de mauvaise foi.) D'ailleurs, à cette époque, tu n'étais pas un homme libre !...Tu ne m'aurais pas "vue", toi non plus ! (NS, 55).

Selon Édouard Glissant, l'identité fonctionne dans l'affrontement, dans la relation avec l'Autre et l'identité-Relation suppose l'ouverture à l'autre.

La racine est unique, c'est une souche qui prend tout sur elle et tue alentour ; [...] La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'autre. (Édouard Glissant) ⁽⁴⁵⁾.

Ce rapport à l'autre s'exprime dans la relation qui oppose Thelja à François. Une relation complexe car François représente l'altérité absolue. Malgré l'intimité partagée durant les neuf nuits d'amour, il reste toujours un « étranger » pour Thelja, car la guerre d'Algérie la hante, elle dont le père a été tué par l'armée française. Elle est même incapable de le nommer.

Or moi (je vous parle, et je vous le dirai sans doute ce soir), je ne peux dire tout haut, ni même en moi, votre nom...Pourquoi ? Si longtemps après la guerre –je précise "la guerre chez moi entre les vôtres et les miens. (NS, 78)

Je suis venue ici pour toi [Eve], pas seulement pour toi ! C'est aussi parce que je passe mes nuits avec un homme, **un étranger**. (NS, 105).

Les deux amants unis par ces nuits d'amour n'ont pourtant rien en commun. Certes, ils partagent deux langages, La langue du corps et la langue française, mais François ignore tout de l'imaginaire linguistique de Thelja, qui a même l'impression qu'il l'entend sans vraiment l'écouter.

(45) <http://artafrika.letas.uisboa.pt/uploads/docs/2016/04/19/57163bd206ae2.pdf>

Je fais l'amour avec **un étranger**, et en plus il est comme sourd. Il semble m'entendre, il me touche, il caresse mon corps, mais tout ce que je dis, ce que je veux dire, ce que j'oserai avouer, peut-être qu'il ne l'entend pas vraiment, ou quand cela lui parvient, c'est trop tard !... Je ne serai plus là ! (NS, 106).

Après une nuit d'amour avec François, celui-ci l'entend soliloquer dans sa langue maternelle.

Ses cils palpitant là, tout près, elle quémanda un baiser du bout des lèvres, soupira, prononça deux ou trois mots qu'il ne comprit pas, "de l'arabe, c'était peut-être de l'arabe", il n'en était pas sûr, sans doute dialoguait-elle avec sa grand-mère qui, avait-elle dit brièvement une fois, ne parlait que le berbère chaoui... (NS, 119-120).

L'incapacité de transmettre à l'Autre ses propres sentiments dans sa langue maternelle représente une barrière qui entrave la compréhension totale et mutuelle des amants. Cette barrière est le premier aspect qui rend l'acte d'aimer dans la langue de l'Autre presque impossible. Nous retrouvons cette même lacune exprimée par la narratrice de *L'amour, la fantasia*, comme aphasie amoureuse.

Assia Djebar elle-même parle de la stérilité supposée de la langue française à exprimer l'amour et à dire des mots affectueux.

Dans un entretien accordé à Lise Gauvin, elle s'exprime ainsi sur la question :

Dès que j'étais dans un besoin d'expression amoureuse – je veux dire dans ma vie de femme – le français devenait un désert. Je ne pouvais pas dire le moindre mot de tendresse ou d'amour dans cette langue, à tel point que c'était un vrai questionnement de femme. Ainsi avec certains hommes avec qui pouvait se dérouler un jeu de séduction, comme il n'y avait pas de passage à la langue maternelle, subsistait en moi une sorte de barrière invisible ». (Gauvin, 1997 : 24)

Pour Thelja, le français est la langue du colonisateur et de l'opresseur. François, par son nom, à une lettre du mot " français" et par ses origines et sa nationalité, représente la France, l'ennemi d'hier.

- J'avais si peur, la première nuit, peur que tu n'aies fait la guerre, autrefois, chez moi...J'ai eu comme un arrêt du cœur : même si tu m'avais dit "j'ai fait la guerre dans les Aurès, puis j'ai déserté, j'ai rejoint les vôtres au maquis", rien n'y aurait fait. J'aurais su qu'il n'y aurait plus eu de nuit entre nous, et sans doute même le souvenir de... de notre plaisir d'avant se serait dissous... (NS, 219).

La rencontre de Thelja avec François est non seulement une confrontation avec l'Autre au niveau individuel mais aussi au niveau linguistique.

A cet effet, Dominique Laporte explique dans son ouvrage intitulé *L'autre en mémoire*, que :

[...] pendant neuf nuits, Thelja, l'Algérienne, va explorer avec son amant français tous les possibles érotiques d'un amour vécu comme expérience fusionnelle dans la langue de l'autre. Et le frottement des langues devient ici le lieu de la caresse où le désir de l'altérité s'inscrit dans le vertige d'une identité nomade. (Laporte, 2006 : 262)

Le français est la langue de l'Autre, de l'étranger, qui plus est l'étranger-ennemi. C'est une langue souillée de sang, celui de son père et de ses aïeux morts durant la guerre d'Algérie.

Pour se soustraire à cette confrontation linguistique avec son amant, elle préfère l'aimer en silence. « Où se tapit la langue, dans tout cela ? se redit-elle, entêtée. » Eh bien, elle se ferme, la langue ! » (NS, 227). Cette relation que Thelja entretient avec son amant qui représente aussi l'ennemi français d'hier, lui fait rappeler l'histoire d'une résistante algérienne qui s'est laissée séduire par son bourreau, un officier français, durant sa captivité en tant que prisonnière de guerre.

Oui, elle avait été poseuse de bombes. Oui, elle avait transporté des armes. Déguisée en européenne des beaux quartiers, puis en femme du peuple de la Casbah... Elle reconnut tout, mais si longtemps après, je fus troublée, moi l'intransigeante, par ce détail : « elle aima son bourreau, elle se laissa séduire un moment par lui ! » (NS, 221-222)

Cette allusion s'impose comme une parabole de son histoire personnelle, car le souvenir de cette résistante algérienne revient au moment même où Thelja vit une histoire passionnelle avec François, qui représente l'image du bourreau français. « Cela m'a taradée longtemps... Peut-être que mon interdit d'un amour français s'est renforcé là » (NS, 222). Par ailleurs, la pensée de la Relation, suggère une pensée de l'errance qui remet en question le concept de l'enracinement dans un lieu unique et invite au mouvement.. L'identité rhizome s'oppose à la notion de racine et par prolongement à celle d'enracinement.

Contrairement à l'identité-racine, l'identité-rhizome ne s'oppose guère à l'enracinement, mais conteste simplement l'idée d'une racine unique et exclusive. « La notion de rhizome maintiendrait donc le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire » (Glissant, 1990 : 23) ⁽²¹²⁾.

L'errance est un trait de caractère de Thelja, « Oh Dieu, l'ivresse de déambuler, de goûter l'errance (...) ! Jamais pourvu que je marche, je ne cesserai de me sentir légère » (NS, 51).

De ce fait, elle révèle une de ses « fantaisies » à son amie Eve :

- Tu vas rire : depuis le début, une fantaisie m'a prise (...), je tiens alors à changer chaque nuit d'hôtel (...). Je lui ai proposé ce jeu, dès le premier soir... Je ne lui dis mon choix de la nuit qu'au moment du dîner !... Pourquoi ? Peut-être une façon de lui faire sentir, chaque soir, qu'il doit devenir **nomade ! Sans attaches, comme moi**, mais dans sa propre ville, celle de sa pensée, celle où il travaille ! Peut-être qu'ainsi il ressentira, chaque matin, combien **je suis prête, à tout instant, à partir**. (NS, 108-109).

La pensée de l'errance préconise l'ouverture de l'être au pluriel et au Divers. Elle ne s'oppose pas à la racine-lieu, mais s'élève contre le territoire unique et exclusif. Thelja souhaite que François devienne « nomade », « sans attaches », tout comme elle. Elle réfute l'idée de se poser dans un lieu, s'ancrer et prendre racine dans un territoire donné. Thelja brandit cette phrase, presque comme une menace « il ressentira, chaque matin, combien je suis prête, à tout instant, à partir » (NS, 109). Nous retrouvons ce refus d'enracinement plus tard dans le roman, lors d'une conversation entre Jacqueline et Thelja :

- A Strasbourg, il y a cent trente-sept familles mixtes, vingt-sept familles musulmanes ! Donc vingt-sept épouses arabes ou berbères ont traversé la Méditerranée et se sentent comme vous, chère Thelja, des “passagères”, des “exilées”, je ne sais comment vous les définirez ? Et Thelja, dans une émulation ironique : – Je me sens **une éphémère...** à Strasbourg ! (NS, 292).

Thelja se sent « une éphémère à Strasbourg », ce n'est pas une ville dans laquelle elle souhaite s'établir, elle n'est que de passage, fuyante et temporelle.

Thelja venue en coup de vent, qui partirait de même [...]. C'était pour cela, que cette **nomade** brune, au prénom de neige, avait débarqué, pour replonger ce quinquagénaire [...] dans **l'errance** ou l'inguérissable nostalgie (NS, 297).

À la fin du roman, la disparition de Thelja que l'auteure elle-même veut énigmatique ouvre la porte à plus d'une interprétation. Un départ volontaire, une disparition ou pis encore un suicide. Lors d'un soliloque, Thelja s'exprime ainsi sur l'éventuelle ascension de la cathédrale de Strasbourg :

[...] Peu avant l'aube, j'entreprendrai l'ascension, le long de la façade sud, jusqu'au beffroi [...] je braverai le premier vent d'avant l'aurore, immobilisée en plein ciel, au sommet de la flèche de lumière, immense doigt dressé sur le plus haut toit de l'Europe. Je ne redescendrai pas : après la nuit et juste avant le jour, le vide règne là-bas, debout, un cri dans le bleu immergé... (NS, 405).

Ce suicide peut également être interprété comme un suicide symbolique. La mort de tout ce que Thelja était et représentait et sa renaissance, ailleurs et autrement. Ces neuf nuits d'amour partagées avec François, ont fait resurgir un passé pénible et une mémoire lourde à porter. Elles ont également permis l'éclosion de nouveaux sentiments et d'une partie d'elle-même inconnue jusque-là.

Le deuxième personnage féminin principal de ce roman est sans doute Eve, la juive algérienne. Son prénom, d'origine hébraïque est inspiré du terme « H'wwah » qui se confond avec son équivalent arabe « Hawa ». « Eve de ma terre et que je peux, pour cela, appeler Hawa » (NS, 61). N'oublions pas que selon la tradition catholique, Eve est à l'origine du péché originel, ayant croqué dans le fruit interdit et convaincu Adam de faire de même. L'identité-Relation d'Eve se concrétise dans sa confrontation avec son conjoint Hans, qu'elle définit comme son « dernier amour (...) Le dernier, parce qu'il s'agit d'un homme allemand » (NS, 67). Le souvenir douloureux de la Seconde Guerre mondiale, de la déportation et du massacre des Juifs par les nazis Allemands troublent l'harmonie et l'équilibre du couple. A plusieurs reprises dans le récit, Hans n'est pas désigné par son prénom, mais seulement par sa nationalité « l'Allemand », ce qui souligne l'importance de la nationalité au sein de ce couple.

- Qui est le père, cette fois, Eve ?

- Un **Allemand**, David (NS, 91).

L'étranger absolu, songea-t-elle, demain, ce sera Hans. Lui, mon amour **Allemand**... (NS, 112)

D'ailleurs, lui l'homme **Allemand**, il a dit : « en bonne mère juive ». Il a osé le dire. Il a osé ? (NS, 161)

J'oubliais, mon bel **Allemand** est parti ce matin. (NS, 244)

Lorsque ce jeune **Allemand** si beau s'approche, toute sa face à elle s'illumine ! (NS, 279).

Tout comme Thelja et François, la relation antagonique avec la langue de l'Autre est manifeste au sein du couple formé par Eve et Hans, cependant, il existe une différence notable entre eux. Thelja et François se parlent en français, alors qu'Eve et Hans ne communiquent pas en allemand car le conflit linguistique au sein de ce couple semble prendre des dimensions plus dramatiques. Même si Hans fait quelques progrès en français, le couple s'est choisi deux autres langues pour abattre le mur de silence qui les sépare, la musique et l'anglais, comme nous en avons longuement parlé dans la première partie de cette recherche. Enfant, Eve se fait la promesse de ne jamais fouler le sol allemand « Jamais, jamais, moi née d'un père juif andalou et de mère juive berbère, jamais je ne mettrai les pieds en Allemagne. Même pas pour un jour ! Me préserver !... » (NS, 68). C'est ainsi, que le couple opte pour Strasbourg, aux frontières de deux pays, elle devient la terre neutre, celle qui a pu réconcilier les deux amants.

Ville qui, pour n'être pas hors de France, comme ce fut parfois, très symboliquement, le cas, n'est pourtant pas n'importe quelle ville de France. Cette ville-frontière est un lieu de passage et de traduction, une marche, un site privilégié pour le croisement ou la concurrence entre deux immenses territoires de langue... (Derrida, 1987 : 111)

Cependant, et malgré toute cette rancune historique qui les déchire, Eve choisit de faire un pas en avant, en parlant allemand avec Hans, plus qu'une preuve d'amour, c'est un geste de pardon et de réconciliation dont elle fait preuve, « un serment d'amour ».

- Je suis prête, ô Hans, prête aujourd'hui à te parler enfin dans ta langue... Tu vas dire le serment le premier, en français ; après, je le lirai à ta suite en Allemand... ! Puis..., puis je te conduirai sans un mot à la gare ! (NS, 236-237).

Eve attend un enfant de Hans. Cet enfant représente une nouvelle page de leur histoire, qu'ils sont prêts à écrire ensemble. Un désir commun de ne plus vivre dans le passé. « O mon amour, se dit silencieusement Eve [...]. toute guerre entre, entre nous, est finie ! Avant que l'enfant n'arrive, nous avons éteint tout le souvenir de généalogie [...] » (NS, 238).

Il est intéressant de relever l'existence de lacunes voire une absence d'informations concernant les passés respectifs d'Eve et de Hans. Les détails de la vie d'Eve ne sont connus à travers Thelja, qui les égrène sur une dizaine de pages (NS, 61-71). Quant à Hans, le lecteur ne connaît absolument rien de lui. Un certain mystère enveloppe sa vie et l'on ne sait que peu de choses de lui, tel son nom, sa nationalité et sa profession. Nous ignorons tout de son enfance, de ses parents, de sa famille et de son passé en général. L'omission volontaire par l'auteure du passé de ce couple est intéressante, car ils partagent déjà un passé historique lourd et douloureux et les charger de plus de détails, aurait pu noyer les personnages. Eve et Hans ne souhaitent plus vivre dans un passé dont ils ne sont pas responsables et qui menace la stabilité de leur couple. Ils aspirent à vivre en paix dans un futur dont ils seront les artisans.

Tout comme Thelja, Eve est une nomade. Elle épouse parfaitement la pensée de l'errance. « Eve nomade, depuis bientôt quinze ans, tu as quitté la cité ancestrale [...] : depuis, dans combien de villes et de pays as-tu résidé ? » (NS, 61).

Issue d'un peuple réparti sur les quatre coins de la planète, elle a vécu toute sa vie durant, errant d'un pays à un autre.

Je renierai la foi des miens enterrés à Constantine, ou ensevelis aujourd'hui aux quatre coins de l'univers, en Israël, au Canada, au Venezuela ou dans la plus petite des villes de province française, Nevers ou Angoulême !... (NS, 67).

Il est également intéressant de relever les points de convergences entre Thelja et Eve. Cette relation en miroir est présente dans presque tout le récit à travers des allusions à cette structure du double, où l'autre est un autre soi. « Eve, mon amie, ma sœur [...] » (NS, 47), « Eve de ma terre [...] » (NS, 61), « Eve, Hawa, ma sœur [...] » (NS, 71), « Et toi, Thelja ma sœur [...] » (NS, 137).

Les deux femmes sont plus que des amies, elles se sentent aussi proches que des sœurs, ayant partagé une enfance heureuse et insouciante à Tébessa, ville située à l'est de l'Algérie, près de la frontière tunisienne.

Les doigts d'Eve sont près de mon visage : elle me tend quelques dattes et pose devant moi un verre de lait : ce sont les mêmes gestes du matin, autrefois dans notre enfance, lorsque nous dormions tantôt chez l'une, tantôt chez l'autre. (NS, 350)^()*

Elles utilisent différentes appellations pour se désigner mutuellement « amie », « sœur » et même « **jumelle** », pour sous-entendre une fusion entre elles, car leur affection semble dépasser le rapport sororal, « **Comme moi** (serions-nous, au moins pour la période du passé, un peu jumelles ?), **elle a laissé là-bas** (“là-bas” pour elle, c’est Marrakech) **sa fille que le père élève** » (NS, 78). À la fin du roman, sans nouvelles de Thelja qui venait de disparaître, errant entre les chambres de son appartement, Eve soliloque et appelle ainsi son amie :

O mon amie, **ma sœur jumelle**, pas tout à fait ma semblable, O ma partageuse d'enfance, mon associée des rires perdus, des jeux oubliés, sourcière de mon Sud inentamé, O ma complice sans les secrets, ma connaissance de formules magiques, de rites protecteurs, et jusque de ma douleur [...]. (NS, 402).

Leurs nombreuses similitudes les rapprochent tellement, qu’elles se confondent dans un jeu de miroir. Une enfance commune à Tébessa, ensuite l’abandon de leurs familles respectives. Thelja laisse derrière elle en Algérie, son mari et son fils, alors qu’Eve abandonne au Maroc son époux et sa fille. La vie de nomade qu’elles mènent, une vie faite de déplacement continu. Cependant ces ressemblances entre les deux femmes s’estompent avec le temps, car contrairement à Thelja, Eve décide de se poser, de se construire un futur avec Hans dans cette ville neutre qu’est Strasbourg, elles ne sont plus tout à fait identiques car leurs vies empruntent finalement des chemins différents.

*[...] – Chorégraphie de hasard, s’organisant instinctivement autour d’Eve et de moi presque jumelles, elle enfin enracinée et moi dans un lent mouvement circulaire-, depuis que je passe mes nuits à Strasbourg et avant que ne commence la dernière, quel déplacement étrange se déclenche, quelle violence latente s’est déchaînée dans cette composition. (NS, 350)^(**).*

Le dernier personnage de notre étude est Irma, dont le parcours généalogique est flou et mystérieux. Etymologiquement, son prénom provient du germain *Irmin* et qui veut dire « énorme et puissant ». L’on connaît aussi le nom de famille d’Irma, Delaporte, qui comprend le mot “porte”. C’est le seul personnage de tout le récit avec un nom et un prénom. Parmi les définitions du mot *porte*, nous retenons les deux suivantes : « ouverture donnant passage à l’intérieur comme à l’extérieur d’un lieu fermé ou enclos » et « Ce qui est considéré comme le début de quelque chose, l’accès à quelque chose ». Les deux définitions assez similaires renvoient à l’idée de passage, mais aussi de seuil. La quête de ses origines commencent bien entendu par le nom de famille, c’est à travers lui que se fait ce passage. Son nom indique aussi qu’Irma se situe toujours sur le seuil de sa vie, privée de l’accès à cette partie si importante que sont ses origines pour trouver son identité. « [...] Oui, elle était, elle aussi, une émigrée, mais sans point de départ, et par là même sans espoir d’arrivée. » (NS, 287).

(*) : En italique dans le texte original

(**) : En italique dans le texte original

Irma n'a jamais connu ses parents. Elle se définit elle-même comme une femme « sans généalogie justement, sans attaches, sans racines ! » (NS, 287). Irma a toujours cru être la fille de parents juifs, déportés et tués à Struthof, cependant, il n'existe aucune preuve fondée de ses origines et la jeune femme qui à l'époque l'a prise en charge la première année de sa vie, refuse de donner plus d'informations :

Des parents juifs, emmenés au Struthof et tués, il y en a eu hélas, malheureusement ; il y en a eu trop ! Mais aucun papier n'a été trouvé de cette filiation-là, pour vous...Le seul témoin aurait été Mme Maïté, et elle ne veut rien dire [...]. (NS, 265).

Cette jeune femme, qui s'appelle Maïté Delaporte, est considérée comme une héroïne, « C'est une femme remarquable, continua le maire, une grande figure de notre région, avec un passé couvert d'honneurs...d'honneurs mérités » (NS, 265). C'est pour cette raison qu'Irma porte ce nom français que Maïté lui a donné, en la déclarant comme son enfant, pour lui permettre d'échapper au destin de tous ces juifs dont ses parents, qui auraient été déportés puis exécutés dans des camps de concentration. Ensuite, c'est une certaine Adeline, qui s'est occupée d'Irma durant les années suivantes.

En me déclarant ensuite comme son enfant, elle m'a sauvé la vie ! Une doctoresse parisienne, Adeline, qui est devenue, peu après, ma tutrice m'a toujours raconté cela. Jusqu'à mes vingt ans, Adeline a été pour moi plus qu'une mère ! Mais elle est morte maintenant » (NS, 258-259).

Cependant, l'histoire d'Irma prend un nouveau tournant, lorsqu'elle entreprend la recherche de Maïté Delaporte. Elle rend visite à la mère de celle-ci afin de pouvoir la localiser.

C'est moi qui ai téléphoné, ai-je dit. Irma Delaporte, Delaporte comme votre fille, puisque c'est elle qui m'a prêté-je dis bien prêté- son nom, en temps de guerre ! [...]. À presque quarante ans, j'ai vécu avec l'idée de mes parents juifs dénoncés et emmenés en camp de concentration...d'où ils ne sont jamais revenus ! Heureusement m'a-t-on raconté, une jeune alsacienne, de grand courage, je n'en doute pas, a caché le bébé de trois mois que j'étais !... En me déclarant ensuite comme son enfant, elle m'a sauvé la vie ! (NS, 258).

« [...] Je suis allée droit chez la mère. Enfin, la mère de ma supposée mère ! -ricane-t-elle- je ne vais tout de même pas dire « la grand-mère »... (NS, 257). Irma n'obtient aucune information et Maïté refuse même de lui parler au téléphone.

Elle est là, Maïté, celle qui avait téléphoné ! Elle dit qu'elle veut te parler...pour te remercier Maïté ! [...]. Alors à l'autre bout du téléphone, une voix criarde, aiguë, non, suraiguë, débita des mots en cascade, violents, se chevauchant...La voix coléreuse paraissait injurier : en alsacien ?...Je connais l'allemand et je compris quelques mots : elle semblait dire que j'étais folle, elle tançait sa mère : pourquoi tu lui as ouvert, qui est-elle, cette inconnue ?... (NS, 260).

Ce rejet sans appel de Maïté est mal vécu par Irma qui est tellement désespérée pour retrouver sa mère et découvrir ses origines qu'elle aimerait bien croire que Maïté Delaporte pourrait être sa vraie mère. Loin de se décourager, elle continue ses recherches, puisque la loi lui consent "la recherche de maternité" (NS, 261). Mais Maïté n'apparaît pas à la première convocation. Face à cette absence, la mairie l'oblige à se présenter lors d'un deuxième appel. Après la comparaison devant le maire de Maïté et d'Irma, celle-ci en sort bouleversée, en larmes, elle raconte ce qui s'est passé à son amie Eve, et désigne cette mère qui nie sa maternité par l'expression « mère amère » :

- Mère amère ! Commença-t-elle. Cette femme, Eve, était haineuse ! Elle regardait le maire, elle se retournait vers moi, mais jamais, vous m'entendez, jamais son regard ne se posa sur moi... Elle faisait exprès de ne pas me voir- et elle se déchaînait : "elle est folle ! elle est folle !" répétait cette dame, héroïne de la Résistance. Tout juste si elle n'était pas venue avec ses médailles, pour marteler ces trois mots : "elle est folle !"

Irma reprit son souffle, répéta en écho : "Je serais folle !" (NS, 264).

Le refus de Maïté de regarder Irma est une manière de récuser son passé et de ne pas l'affronter et de nier son existence. Durant toutes ces années, Maïté a tout fait pour préserver son image d'héroïne immaculée, et n'accepte pas qu'Irma vienne souiller sa réputation.

- [...] elle ne me regardait pas, moi, parce qu'en fait, c'est son propre passé qu'elle reniait !... Comment, elle, une héroïne, qui aurait été une fille-mère ? Non, cela était impossible. C'est donc moi, la folle, et qu'elle demeure statue vertueuse... pour son village ! [...] Au village, tous les curieux du café l'attendaient, elle, leur héroïne éternellement vierge ! (NS, 265-266).

Maïté Delaporte fuit toute rencontre avec Irma qui en fait ne sollicite qu'une seule chose, entendre sa mère prononcer son prénom ou son nom. Sa quête de savoir d'où vient-elle et qui est-elle, sont finalement réduit à une question de prononciation. Rien d'étrange, lorsque l'on sait qu'Irma est orthophoniste de profession. L'orthophoniste travaille principalement sur le son, il prévient, repère et traite les troubles de la communication liés à la voix, à la parole et au langage oral et écrit. C'est pour cette raison que la voix est au centre de la quête identitaire d'Irma.

C'est pour cela (Irma retrouve presque une voix sereine) que je me suis attachée aux voix – à celles qui se cherchent, à celles qui se perdent, celles qui ont brusquement un trou, comme une maille filée... L'essentiel soudain glisse, va se diluer... Peut-on réparer ?... Par la voix, tout parfois remonte, même l'essentiel entendu il y a des siècles !... (NS, 182).

Cette obsession de savoir comment son prénom se prononce et dans quelle langue, souligne l'importance du son mais aussi de la langue d'origine dans la quête identitaire.

« La mère amère », soliloque Irma, allant et venant d'une fenêtre à l'autre. Que demandais-je à l'inconnue, la renégate : simplement qu'elle dise tout haut mon prénom et mon nom – ou simplement, mon prénom : en français, en allemand ou en alsacien !

Si seulement, elle l'avait épelé devant moi, combien le bouleversement que j'en aurais ressenti aurait réparé l'essentiel ! Elle a cru, la pauvre femme, elle a cru que je lui demanderais le nom du père, mort ou vivant, et les circonstances de ma naissance, de mon abandon par elle... Comme si toutes ces incidences n'étaient pas "roman" inutile et lourd... Or, je ne quêtai que mon nom, ou mon prénom, mais repris par sa voix – dans la langue initiale, celle de la naissance, de l'amour, ou tout simplement hélas celle du vide ! » (NS, 304)

Cette absence d'attache et d'origine connue, font qu'Irma soit en errance « [...] elle se percevait parfois comme une algue emportée sur n'importe quelle vague [...] Sans même un dessin de navigation ; en somme sans trajet... » (NS, 287).

Dans cette identité Relation, Irma se définit par rapport à Karl, amoureux d'elle mais qu'elle considère comme un ami. « Vous devenez peu à peu un vrai ami... Restons ainsi ! C'est si rassurant pour moi, de ne plus être aussi solitaire dans cette ville-frontière... » (NS, 278). Karl lui conseille de se livrer un peu plus, de ne pas rester toujours au seuil, comme son nom *Delaporte*, l'indique « ... Ne soyez pas rétive ! Ne restez pas au bord ! Vivez-vous vraiment dans cette ville, vous semblez toujours loin... » (NS, 280).

Karl est plus jeune qu'Irma. Lorsqu'il lui déclare son souhait d'avoir une relation avec elle, Irma répond ainsi, « Voyons, vous êtes si jeune ! » (NS, 278). Le jeune homme possède des racines géographiques différentes de ces racines généalogiques.

Karl était alsacien certes, mais un Alsacien d'ailleurs [...]: son père, autrefois petit colon en Algérie de l'Ouest, près de Mostaganem, un petit port sur la côte, son père était revenu, peu après 1962, dans l'Alsace ancestrale. Il était issu d'une lignée d'Alsaciens partis en 1871, expatriés pour ne pas devenir citoyens allemands : trois générations après cet exode en Algérie coloniale, la famille paternelle de Karl se retrouvait de retour. De retour vraiment ?... (NS, 281-282).

Contrairement à Irma, et aux restes des personnages, tiraillés entre divers cultures et différentes langues, Karl se montre impassible. Il relate à Irma l'histoire de sa famille exilée en Algérie, sans grande émotion « Il racontait, sur un ton de chroniqueur » (NS, 281).

Il n'a pas de colère ni de rancune contre le pays qu'il a quitté car il n'en possède presque aucun souvenir, à part une seule odeur dont il se rappelle.

[...] je me rappelle une odeur : une odeur d'encens et de foin mouillé, un peu rance, que ma mère décelait sur mes habits, sur ma peau [...] Cette odeur... je crois qu'elle seule me reste de ce pays demeuré mystérieux pour moi ! (NS, 285).

Ayant quitté l'Algérie de son enfance très jeune sans avoir pu établir des attaches sociales et émotionnelles, Karl a réussi ainsi construire sa vie ailleurs et prendre racine dans son nouveau pays d'accueil qu'est l'Alsace. Il ne vit pas dans le passé et par conséquent ne souffre pas nostalgie.

Irma est étonnée de découvrir les origines de Karl, elle qui le prenait pour « un Alsacien de souche » (NS, 285) et ajoute un peu plus loin « Vous parliez, balbutia Irma, et je n'en reviens pas : votre père était petit colon en Algérie ! En somme, vous seriez, vous, un “pied-noir” de Strasbourg » (NS, 286). Karl interprète les paroles d'Irma comme un intérêt porté à sa personne « Est-ce que ma généalogie vous intéresse ? » (NS, 286), à laquelle Irma répond sur un ton blessé « Surtout pour moi...sans généalogie justement, sans attaches, sans racines ! » (NS, 287).

Indépendamment des personnages masculins, qui n'existent que comme altérité, *L'amour, la fantasia* et *Les Nuits de Strasbourg*, sont des récits au féminin. Dans les deux œuvres de Djébar, ce sont des femmes qui représentent l'Algérie et qui racontent leurs histoires, leurs maux, leurs combats, leurs défaites et leurs victoires mais surtout qui se mettent à nu, émotionnellement. Des voix de femmes qui se parlent, qui se racontent et qui se découvrent. À travers une structure polyphonique, l'auteure fait intervenir plusieurs voix narratives qui portent ensemble le poids du récit avec la voix chaude de la diseuse de contes sur la place publique. Dans les deux œuvres de Djébar, nous relevons l'importance et la récurrence de l'altérité, de l'étranger, de la quête identitaire, de la langue et de la voix. Nous pouvons ajouter que la complicité entre femmes est un sujet récurrent chez Assia Djébar, qui tient beaucoup au concept de la sororité. Dans *Les nuits de Strasbourg*, les couples mixtes sont nombreux et différents faisant échos les uns aux autres, comme un jeu de miroir mais avec des problématiques identitaires différentes. Toutes les femmes qui composent le récit sont différentes, Eve, la juive algérienne, Touma, l'algérienne, Jacqueline, la franco-allemande ; Irma, dont les origines sont inconnues et Thelja, l'algérienne. Mais elles partagent la même quête identitaire. Déchirées entre le passé et le présent, entre un désir d'oubli et une envie de vivre pleinement leur présent avec cet Autre. Chacune d'elle répond à une identité incertaine, parfois méconnue. Cette incertitude qui les torture, engendre deux sentiments antagoniques. Le désir de s'ouvrir à l'Autre et la peur de l'Autre. Les attaches qui lient nos personnages féminins à l'Autre, sont multiples. Ce sont les liens de l'ancien colonisateur et du colonisé. Il existe une sorte de dépendance et de culpabilité historique entre eux, mais aussi des rapports passionnels.

Il existe une position intermédiaire qui permet une rencontre plus ou moins fusionnelle entre le moi et l'autre, sous l'angle de l'ipse comme sous celui de l'idem. Lorsque cette rencontre modifie durablement l'identité des sujets en contact, on entre dans un processus de métissage. (Laporte, 2006 : 256)

La quête identitaire caractérise tous les personnages du roman et apparaît comme la raison de leur errance. A cet effet, Djébar nous livre son sentiment :

Dans l'utopie que mon écriture était là pour réparer des ponts, des ponts cassés, pour refaire le lien entre des territoires où s'étaient creusées des fondrières. Pour retrouver à travers la mémoire affective, à travers les scènes d'enfance, à travers des scènes de femmes, les chemins disparus, ceux où passe l'amour (Gauvin, 1997 : 32)

Pour moi, écrire en et sur l'Europe, c'est entrecroiser des mémoires : des gens sur place avec moi- ou tel ou tel étranger, venant de loin et ne pouvant publier son origine... [...] grâce à tout un réseau de personnages qui forment l'arrière-plan du livre [...] *le tissu* du roman est bien surgi de la réalité que j'y ai rencontrée ou cherchée. En un sens, ce roman devient [à la fois] un documentaire sur les émigrés [...] (Djebar, 1999 : 238)

Dans *L'amour, la fantasia*, c'est également aux femmes qu'Assia Djebar prête sa voix. Dans cet œuvre en somme autobiographique, elle déterre des voix ensevelies, des voix d'algériennes oubliées par l'Histoire et les laisse raconter leur propre histoire. Ces femmes braves et belliqueuses, analphabètes pour la plupart, trouvent une tribune d'expression et sont élevées au rang d'héroïnes, une place qui leur revient de droit pour tous leurs sacrifices.

Dans un article intitulé *Rewriting Writing: Identity, Exile and Renewal in Assia Djebar's L'Amour, la fantasia*, H. Adlai Murdoch, aborde la multiplicité de voix dans l'œuvre en question : (Nous traduisons) (*) :

La voix narrative elle-même devient plurielle, fragmentée, tandis que le narrateur écrit, parle, au nom de toutes les femmes soumises à l'oppression et exilées de leur héritage; l'écriture et l'identité deviennent pratiquement interchangeable, le passé et le présent se rencontrant dans l'abîme de l'absence. (Murdoch, 1993: 84)

(*) "The narrative voice itself becomes plural, fragmented, as the narrator proceeds to write, to speak, in the names of all those women subjected to oppression, and exiled from their heritage; writing and identity become practically interchangeable as past and present meet across the abyss of absence."

Troisième chapitre : Portraits sémiologiques des personnages de Fawzia Zouari

1. *La deuxième épouse*

Préserver l'identité d'origine au sein du mariage

Les personnages de Fawzia Zouari dans son roman *La deuxième épouse*, n'évoluent pas autour d'une histoire chronologiquement construite. Le récit semble intemporel et ses personnages flottent dans une absence d'indications temporelles. Ils n'existent pas dans une continuité linéaire, et sont représentés à travers des fragments juxtaposés, formant ainsi le corps du récit. *La deuxième épouse* est un récit principalement féminin, conçu par des femmes et raconté par des femmes. Une facette différente de l'histoire à chaque fois, à travers le vécu de chacun des personnages. Même si elles sont plusieurs à se disputer le protagonisme du roman, nous allons limiter notre étude aux personnages-narrateurs.

La distinction entre personnages-narrateurs et personnages-non narrateurs opère un premier trait de caractérisation en opposant les personnages qui ont accès à la parole par le biais de leur propre récit (personnages-narrateurs) à ceux dont la parole doit transiter par les discours des personnages narrateurs sous la forme du discours direct ou indirect ou encore à ceux qui n'ont à aucun moment accès à la parole. Ce critère pourrait ainsi permettre d'établir une première approche du système des personnages » (Gaiotti, 2016 : 70-71)

Le récit s'ouvre sur Rosa, notre premier personnage-narrateur. Son prénom trouve ses origines dans le latin et signifie Rose, faisant référence à la fleur. Il est quand même pertinent de relever que Rosa est la version latine de Rose et que ce prénom n'est pas populaire en France et encore moins en Algérie. Le prénom de Rosa est l'expression d'une ambiguïté identitaire. Par le choix de ce prénom et celui de sa sœur Janette, les parents souhaitaient effacer la moindre trace d'arabité de leur progéniture. Ils prétendaient octroyer un rôle intégrateur aux prénoms choisis et créer à leurs filles une identité à connotation européenne. Les traditions culturo-religieuse voudraient qu'elles portent un prénom d'origine arabo-musulman, mais ce n'est guère le cas. Porter un prénom chrétien alors que l'on appartient à la tradition musulmane induit en quelque sorte à une aliénation et une altération de l'identité culturelle, ethnique et religieuse. La prétention d'appartenir à deux cultures ou à deux traditions religieuses de façon égale est simultanée, donne naissance à bon nombre d'enjeux aux points de vue existentiel, social et identitaire.

[...] Mes parents m'ont appelée Rosa. Je Te l'accorde, c'est un prénom bâtard. Rosa ? Inconnu des registres de Ta communauté. Pas une trace sur l'arbre généalogique de l'ancienne tribu, qui s'enorgueillit de compter les belles et nobles Aïcha ou Khadidja, les épouses du prophète que Tu as bénies parmi toutes. Avec elles, je partage la rime. C'est tout. Je suis au répertoire d'une autre nation, la France, qui prétendit couvrir ma famille de sa protection comme les cavaliers couvraient jadis leur fiancée de l'aile de leur burnous, si j'en crois maman. (LDE, 18).

Rosa est magistrate, née en Algérie, elle est fille de harki. *Harki* au pluriel *harka*, est le terme générique pour les Algériens musulmans natifs qui ont servi comme auxiliaires dans l'armée française pendant la guerre d'indépendance algérienne de 1954 à 1962. Le mot s'applique également à tous les musulmans algériens qui ont soutenu l'Algérie française pendant la guerre. En Algérie et jusqu'au jour d'aujourd'hui, *harki* est synonyme de traître. Il représente celui qui a vendu son pays et les siens à la France coloniale. Rosa est mariée à Sadek, avocat de son état, ils sont parents d'une petite fille prénommée Inès. Exilée dès son jeune âge, Rosa a grandi en France. Cependant elle ne se sent pas française ni Algérienne d'ailleurs. Elle flotte dans une sorte d'absence identitaire insoutenable. Coupée de ses racines algériennes par l'exil et par le passé de traître de son père, elle se voit indigne d'être algérienne. Pourtant, elle n'arrive pas non plus à se sentir française, et ne réussit pas à adopter cette identité de traître affublée à ses parents.

Désormais, nos racines n'étaient ni en Algérie ni en France. En vain voulions-nous définir un territoire d'ancrage. Plus de point de départ à revendiquer. Pas de point d'arrivée. Des déportés de l'identité. Voilà ce que nous étions devenus. Tout cela je l'ai appris plus tard, car mes parents n'en parlaient jamais. Un ordre secret s'affichait dans nos consciences : ne pas périr à l'idée de cette Algérie qui nous déclarait apostats ; survivre dans cette France qui ne voyait en nous que d'anciens indigènes, indignes de son sang. (LDE, 12)

Rosa déplace sa quête identitaire vers le terrain sentimental. Elle tentera à travers ses relations amoureuses de se racheter une identité. Lorsqu'elle fréquente Jésus, un collègue avocat, dont le prénom est foncièrement chrétien, elle se sent française. Plus tard, en épousant Sadek, elle voit en lui son salut, pour récupérer l'identité algérienne, qui lui a été soustraite. Cette union matrimoniale lui accorde le droit de prétendre à une identité de femme algérienne musulmane, elle en est fière et pour en être digne, Rosa redouble d'efforts et aspire à ressembler à une femme arabo-musulmane. Elle adopte de bon gré cette position soumise de certaines femmes arabes qu'elle a toujours critiquée, elle en est même ravie.

Dans la posture de la « femme », je rejoignais la piteuse engeance des *jawaris*, ces courtisanes de jadis consacrées à un seul objectif, séduire l'homme. Il m'arrivait de signer le matin une pétition contre le sexisme, et de passer ma soirée à repasser les chemises de mon mari [...] J'aimais obéir à mon mari. La soumission se transmet-elle dans les gènes comme les maladies ? (LDE, 34-35)

Par ailleurs, l'Islam devient une patrie pour Rosa. Elle commence à lire le Coran et à s'intéresser à tout ce qui a trait à la religion pour s'en imbiber. Un ancrage supplémentaire pour cette identité tant désirée.

L'islam me devenait une demeure qui n'était ni l'Algérie ni la France, où je pouvais me réfugier. Je prononçais dans le privé, derrière mon mari, les prières avec lesquelles il me précédait dans le territoire de Ton prophète Mahomet. « Plutôt Mohamed », me corrigeait Sadek. (LDE, 36).

C'est la bouée de sauvetage qui la conduira au rivage de la terre promise, celle de l'identité arabo-musulmane. Elle s'y accrochera fort jusqu'à ce que la trahison de Sadek la pousse à la renier.

Rosa est partagée entre sa vie privée de femme musulmane, soumise de son propre gré à son époux, religieuse et dévote et sa vie de femme publique de magistrate, libre, instruite et respectée. La quête identitaire n'existe qu'à travers la quête de l'Autre. Cet Autre est tantôt la société française, tantôt la société algérienne. Pour se définir, Rosa le fait en se positionnant dans une société ou dans l'autre. La construction de l'identité personnelle passe indéniablement par la découverte d'Autrui qu'il soit un groupe ou un individu.

D'autre part, Rosa découvre un certain plaisir dans sa position de femme soumise. Un plaisir excitant sexuellement.

Il m'arrivait de sentir le désir me submerger lorsque Sadek élevait la voix. Et quand, après une querelle, il me tournait le dos, je n'avais qu'une envie : qu'il revienne en moi pour apaiser ma fureur de lui. Pardon, mon Dieu. Mais si je me laisse à parler de sexe, c'est parce que Tu l'as bien permis. Du moins dans le cadre légitime du mariage. (LDE, 35).

A travers le récit, l'on découvre d'autres traits de caractère de notre premier personnage-narrateur. Rosa se montre soumise et lâche. Préférant vivre dans le mensonge que d'affronter la réalité.

J'ai parfois pensé qu'il aurait été préférable de ne pas savoir. Rester dans cette maison où j'étais heureuse, fût-elle la demeure du mensonge. Mais qu'est-ce qui importe le plus ? Le bonheur ou la vérité, si elle est l'alternative avec l'homme aimé. Hélas ! C'était trop tard ! Je savais que je ne pouvais me passer de lui, ni supporter l'idée de sa trahison. Que je le haïssais et l'aimais en même temps. Et qu'il n'y avait qu'une seule solution : me donner la mort pour tuer l'une des deux épouses de mon mari ! Il ne restera qu'elle, Halima. (LDE, 41).

Elle se montre tantôt jalouse :

Si je n'étais pas du genre à quereller mon compagnon pour le moindre regard, il m'arrivait de fouiller discrètement dans ses poches ou de renifler ses vêtements avec une curiosité animale (...). La jalousie me rongait comme une maladie honteuse, et je n'aurais jamais osé m'en ouvrir à quelqu'un. Une sorte de défiance ancestrale et silencieuse m'habitait, et lorsqu'elle s'éveillait, l'angoisse déployait sa toile dans mon ventre (...). D'où me venait cette peur panique de l'infidélité de l'homme ? Qui me l'avait transmise ? (LDE, 162-163)

Tantôt manquant de confiance en elle-même, avec un besoin constant d'être rassurée :

Par qui as-tu été abandonnée pour avoir ce besoin d'être rassurée, cette obsession de te savoir la seule dans la vie d'un homme ? M'avait dit un jour une amie psychiatre, devinant mes inquiétudes. (LDE, 163).

L'infidélité de Sadek n'est pas vécue par Rosa comme une trahison conjugale seulement. Cette trahison transforme sa fissure identitaire en un abîme, car Sadek était sa planche de salut pour se recréer une identité algérienne et le perdre est synonyme de se perdre elle-même.

Alors quand la trahison s'est annoncée, d'autant plus crainte qu'elle ne s'était jamais vérifiée, la peur du vide a creusé en moi une panique insupportable. J'aurais pu sauter par la fenêtre, je me suis jetée sur des médicaments. Il fallait que je m'échappe aussi. (LDE, 164).

Quant au portrait physique de Rosa, l'auteure ne la décrit que quand elle est sur son lit d'hôpital, entre la vie et la mort, lors d'une visite de Farida.

Une lourde chevelure et des sourcils qui bordent avec douceur et caractère ses paupières fermées. Ses yeux sont certainement noirs, me dis-je, contrastant avec sa peau diaphane. Le nez légèrement retroussé et les lèvres, ni minces ni charnues, sont aux exactes proportions du visage dont l'ovale semble figurer l'harmonie du monde. Tout en cette femme donne l'impression d'avoir été dessiné d'un seul trait, sans regret aucun. (LDE, 139).

Rosa a peu à peu construit son identité sociale à travers ses études et une insertion professionnelle réussie. Par contre, la construction de son identité de femme algérienne et musulmane a été un échec, couronné par la trahison de son époux. A travers cette infidélité, cette identité algérienne acquise par le mariage lui a été retirée sans préavis.

Notre deuxième personnage-narrateur est Farida, la romancière. Son prénom d'origine arabe signifie « unique » ou « sans pareil ». Farida a cinquante ans, elle est mariée à Michel et mère d'Inès, douze ans. Contrairement à Rosa, Farida a épousé un français, un chrétien.

J'aime mon mari. L'épouser m'a valu une vraie bataille avec les miens. Vous imaginez, une musulmane, convoler avec un chrétien ! (LDE, 45).

Cependant et afin de faire taire les mauvaises langues et apaiser les esprits des membres de la tribu, « Michel a accepté le jeu et s'est converti à l'Islam » (LDE, 45)

Une conversion, qui a ouvert à Michel les portes de la famille de Farida, même son oncle, Imam de son état, en était ravi, et considérait que c'était un « enrichissement de la communauté » (LDE, 45).

L'union mixte c'est la rencontre de deux histoires, deux imaginaires et deux codes socio-culturels. Le mariage de Farida d'un non-musulman était considéré comme une menace contre son identité de femme arabo-musulmane. Cette union, était semble-t-il capable de diluer son identité dans celle de son mari, de la soustraire à son clan, à sa culture et à sa religion. Il est vrai qu'aussi bien en France qu'en Algérie et dans tous les pays du Maghreb, la femme abandonne son nom de jeune fille pour adopter celui de son époux.

Cette pratique accentue d'avantage la perte identitaire, lorsqu'il s'agit d'un mariage mixte et que l'époux n'est ni arabe ni musulman. Dans leur article intitulé *Le mariage mixte, du désir à la haine*, Mathieu Habji et Delphine Verien, explique la difficulté des couples issus de cultures différentes :

La confrontation dans les unions mixtes peut se manifester à plusieurs niveaux : Interindividuels : différenciation entre soi et autrui, intercommunautaires : rituels, religions, éducation selon le sexe, interétatiques : nationalité, économie, politique, conventions internationales. Les couples qui y sont confrontés doivent quasiment tout inventer à côté de leurs divergences et similitudes sur lesquelles il est possible de fonder un échange pacifique, non sans souffrance et résistance.⁽⁴⁶⁾

Rappelons qu'en France, abandonner son nom de jeune fille au profit de celui de son mari au moment du mariage est une tradition héritée du XIXe siècle, suite à la création du Code civil en 1804 et avec l'avènement de la bourgeoisie. D'un point de vue social, on considère alors que l'homme a un « droit de propriété » sur sa femme. Le statut d'épouse confère à cette dernière une notabilité dont elle est fière. L'adoption du nom de l'époux rappelle cette époque où, pour être une femme à part entière, il fallait d'abord être mariée.

Revenons à Farida qui mène une vie paisible et comblée auprès de Michel. Cependant, il semblerait que le ménage à trois formé par Michel, Farida et Farida la romancière met en péril leur union.

Il arrive que Michel se plaigne aussi. Il prétend alors que j'ai créé une autre Farida avec laquelle nous vivons tous les deux, un morceau qui se serait détaché de moi comme d'un glacier : la romancière qu'il chérit certains jours et dont il se méfie également, qui le fascine et lui fait peur. (LDE, 47).

Ce sentiment effraye Farida, elle a peur que son époux finisse par s'ennuyer auprès d'elle, car l'écriture absorbe le plus clair de son temps.

Ces jours-là, je crains qu'il ne s'ennuie auprès de moi [...] comment peut-il vivre à côté d'une « moitié » qui partage son existence avec d'autres créatures, fussent-elles fictives, qui dit l'aimer et passe son temps à jauger la capacité d'aimer des autres ? Une épouse qui ne lui parle pas le matin sous prétexte qu'il lui faut passer sans rupture du sommeil à l'écriture. (LDE, 47-48).

D'autant plus que l'âge semble lui poser problème. A cinquante ans, elle est pétrit de doute sur son apparence physique, se sent moins séduisante. Elle pense même à écrire un livre qu'elle intitulerait *Zone de confidentialité* et, en sous-titre, « Cinquante ans ». « Tout à propos de cet âge sur lequel les femmes lèvent rarement le rideau pour entretenir l'illusion que rien n'a changé » (LDE, 49). Et d'ajouter, « S'il n'y avait pas l'écriture, l'âge m'aurait posé un sérieux problème [...] l'écriture une médication. Un paravent qui dissimule le paysage d'une désolation » (LDE, 51).

(46) Habji, M. & Verien, D. (2002). Le mariage mixte: Du désir à la haine. VST - Vie sociale et traitements, no 76(4), 64-67. doi:10.3917/vst.076.0064. Consulté le 29/12/2019

L'écriture est pour Farida une arme à double tranchant. D'un côté elle lui fait oublier le passage du temps, les années qui passent et leur effet inévitable sur son corps, mais de l'autre, elle l'éloigne de son époux, creuse un abyme entre eux et met leur mariage en péril.

Regagner le rivage de Michel, le combler d'une présence vigilante, au lieu d'écrire. Voilà ! A cinquante ans, plus que jamais. Il me faut échafauder un plan. Ré-incendier mon couple. Faire de lui ma prochaine œuvre de création [...]. Cinquante ans, l'heure des bilans mais aussi des grandes décisions : vivre, vivre tout simplement. (LDE, 51-52).

Mais ce souhait de reconquérir son époux restera à son stade embryonnaire, lorsque Farida est happée par le destin de Rosa. Décidée de la sortir du coma en lui parlant, elle s'investit corps et âme dans cette mission et délaisse encore plus son conjoint. Dans les chapitres qui lui sont réservés, l'auteure de *La deuxième épouse*, la désigne comme la romancière et non pas par son prénom, comme les autres personnages-narrateurs. Une appellation révélatrice qui met en avant la romancière avant la femme, l'auteure avant la mère et l'épouse.

L'auteure de *La deuxième épouse* ne dresse pas de portrait physique de Farida, car celle-ci ressemble à un double de Fawzia Zouari, comme nous l'avons déjà fait remarquer lors de la présentation du roman. Mariée tout comme elle à un français, âgée de cinquante ans lorsqu'elle entame l'écriture de l'histoire du crime de Sadek en réunissant Emma, Rosa, Lila et la mère. Le même âge qu'avait Fawzia Zouari lors de la publication de son roman *La deuxième épouse*. Tout au long du récit, l'image de l'auteure se confond avec celle de son personnage Farida.

Le seul moment où Zouari décide de décrire Farida, elle le fait à travers une description générale des maux dont souffrent les femmes qui atteignent l'âge redouté de cinquante ans.

[...] Premiers essoufflements et dernières menstrues. La peine à veiller tard, le mal à s'endormir et la difficulté de se lever. Le genou qui, soudain, se dérobe et le cœur qui, à l'effort s'affole, s'emballe. Un mouchoir ou un éventail à portée de main, toujours. Les joues qui rosissent, non sous l'effet de l'amour, mais des bouffées de chaleur. Des rides qui apparaissent sournoisement et qui s'incrument. Le cou qui se marbre de fins sillons, la peau qui se détend et les pieds qui gonflent. La taille qui s'épaissit, les seins qui grossissent tout en prenant la pente [...] les yeux qui ne voient plus de loin, ni de près d'ailleurs. (LDE, 49-50).

Le dernier personnage-narrateur que nous avons décidé d'étudier est Halima-Emma, la première épouse de Sadek. Fawzia Zouari ne lui consacre qu'un seul chapitre. Au premier contact que nous avons avec ce personnage, la couleur est annoncée. Halima s'est mariée pour fuir la misère dans laquelle elle était plongée.

Je me suis mariée comme on prend ses jambes à son cou, pour fuir notre maison qui sentait la boue et le lait caillé, nos paysans tristes comme les champs en jachère, leurs enfants qui lapidaient les chiens à coups de pierres et poussaient les fous dans les puits, le tintamarre des coqs qui chantaient faux, nuit et jour, les garçons se pavanant la main sur les testicules, qu'ils caressaient à longueur de rues, avec panache et arrogance, comme s'il fallait prouver continuellement au Ciel que les Hommes, ce sont eux, et pas les femmes. (LDE, 83).

Cette union avec son cousin Sadek est une échappatoire, qui lui maintenait la tête hors de l'eau, qui lui permettait de sortir de son village, de fuir son entourage et de découvrir d'autres horizons, qui lui auraient été inaccessibles sans ce mariage. Sadek lui semblait séduisant surtout parce qu'il lui permettait de quitter sa terre natale.

Je n'aurais pas pu le désirer sans l'idée du voyage (...). Il n'empêche que Sadek représentait mon pari existentiel, mon compte épargne pour l'avenir (...). En fait, je crois que je suis une bédouine qui rêvait d'être citadine, une Berbère qui voulait ressembler à une étrangère. Et, plus tard, une Algérienne qui aspirait à devenir française, tout simplement. (LDE, 89).

Première épouse donc et cousine de Sadek, ils ont ensemble deux enfants, Anis et Inès. « J'avais envie de partir avec un homme parce que je voulais rendre ma vie intéressante. Et parce que j'avais fini par haïr la société des femmes » (LDE, 84). Au début de son mariage, Halima n'existe qu'à travers son mari. Elle a été élevée et préparée de la sorte afin de devenir une épouse modèle. Ses désirs et souhaits n'existent pas, car ce sont ceux de son époux qu'elle doit d'abord combler. Comme toute bonne épouse, elle n'a que des devoirs envers son mari et aucun droit.

Mon rôle consisterait à consoler mon époux de son exil, à lui restituer son Algérie au foyer, à le rassurer sur ses liens avec le clan et la patrie en mettant à sa disposition mon corps (...) j'ai recréé pour Sadek le foyer rêvé de sa mère. (LDE, 91-92).

On avait inculqué à Halima que le rôle d'une épouse était celui de combler tous les besoins de son époux. D'être à sa disposition, nuit et jour, de le consoler, de l'écouter et de surtout courber l'échine. Une bonne épouse devait complaire son mari et préserver l'honneur de la famille. Ses aspirations, ses souhaits, ses désirs et ses envies n'existent pas, et elle, n'existe que pour son mari. Au sein du couple et de la famille, la femme remplit deux fonctions, celle de gardienne des valeurs et de l'honneur familial et celle de procréatrice. C'est pourquoi, la mère de Sadek, insiste sur le fait que sa nièce et belle-fille doit restituer à Sadek, « son Algérie au foyer » et le « rassurer sur ses liens avec le clan et la patrie ».

C'est bien évidemment la mère de Sadek qui a choisi Halima comme épouse pour son fils. Ce choix loin d'être anodin aspirait à offrir à son fils l'épouse idéale. Sans ambitions, sans grande beauté ni études qui serait malléable à souhait et soumise à volonté. Une femme qui n'aurait pas d'autres attentes dans la vie, qu'attendre l'arrivée de son mari afin de le choyer et s'occuper de lui.

Mais je n'avais pas la personnalité de ma tante et je ne prétendais à nulle couronne. Onzième de la fratrie, je nageais en plein anonymat : études moyennes, physique moyen, humeur égale. Je ne savais pas alors que c'étaient des atouts majeurs aux yeux d'une mère intelligente comme tante Naïma. Car elle me voulait pour son fils. (LDE, 86-87).

Au fil du temps, ce rôle qui lui fut attribué ne comblait plus Halima. Elle aspirait à quelque chose d'autre.

Je tentais d'être la bonne épouse, digne de notre Algérie natale, mais ce qui m'excitait le plus, c'était de devenir une autre. Changer de peau en même temps que de destin [...]. Moi, je n'avais qu'une envie : ressembler aux Français. (LDE, 100).

Et d'ajouter :

Je concède que je ne parle pas assez de mon mari. Il m'importait moins que mon propre destin, je ne le nie pas. Et je mentirais en disant que découvrir une autre femme dans sa vie a été le choc de la mienne. Ce n'est pas que je n'aimais pas mon mari. Je l'aimais. Comment dire ! Je l'aimais comme on aime une commodité. Un coussin qu'on cale sur l'existence. Je l'aimais par reconnaissance, aussi. Il m'avait permis d'emprunter un autre train pour la vie. Je n'avais pas besoin d'être collée à lui. S'il n'avait pas eu ses voyages à Paris, je l'aurais envoyé au bistro jouer aux cartes pour rester seule avec moi. Non vraiment, je m'étais rencontrée et je ne voulais plus me quitter. (LDE, 101).

A travers ces trois personnages-narrateurs, nous percevons que l'identité féminine, se trouve placée au centre des enjeux de la vie de couple. Préserver son identité d'origine au sein du mariage car ce qui est en question ici est bien la reconnaissance de soi à travers le partenaire conjugal. L'identité pour soi s'y négocie directement par le biais de l'identité pour autrui et cette négociation identitaire se trouve placée au cœur de l'intimité, de la relation avec l'autre. Le choix d'un partenaire étranger ou appartenant à la même culture, définit aussi l'identité de la femme.

Le choix d'un étranger n'est pas le fruit du hasard ; il est à mettre en lien avec un certain fonctionnement inconscient et est lié au vécu de sa propre famille d'origine. Le fait de sélectionner un partenaire pour sa « différence » peut signaler l'existence d'une fragilité archaïque au sein du développement ; le désir et le besoin instinctif de fusion poussent à choisir une personne dont on est symboliquement « séparé » par la différence ou la non ressemblance évidente en évitant ainsi tout risque de fusion ou de confusion [...] C'est l'ouverture à la différence et au « tiers ». Cela constitue une façon de « défusionner », de se valoriser ou de revendiquer une place différente de celle attendue par la famille d'origine. ⁽⁴⁷⁾

Le mariage au sein de la même communauté afin de préserver son identité d'origine comme ce fut le cas pour Halima ou s'en racheter une comme Rosa, et maintenir son identité au sein d'une union mixte comme dans le cas de Farida, la romancière, tout en lui offrant une valeur ajoutée et une valeur symbolique.

⁽⁴⁷⁾ Platteau, G. (2012). Les couples mixtes : l'adoption de deux cultures ? Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux, 49(2), 241-258. doi:10.3917/ctf.049.0241. Consulté le 29/12/2019.

2. *Ce pays dont je meurs*

L'identité collective ou sociale du migrant

"Il y a les amis et il y a les ennemis. Et il y a les Etrangers" (Zygmunt Bauman).

En fonction de sa culture, du degré d'ouverture ou de fermeture du migrant ainsi que du pays d'accueil, la rencontre de cultures peut indistinctement aboutir à la solitude du migrant ou à son intégration. L'identité sociale, s'inscrit dans l'opposition entre deux groupes sociaux ou deux communautés

Vivre dans sa propre communauté réduite et en même temps au sein d'une communauté plus grande, différente socialement, culturellement et religieusement, peut être une richesse personnelle mais peut aussi créer une aliénation et une souffrance incommensurable. Cette solitude et cette souffrance ont été vécues par les personnages principaux du second roman de Fawzia Zouari, *Ce pays dont je meurs*, à travers différentes formes de racisme, d'autant plus dépersonnalisantes parce que plus difficiles à identifier. Tels que le rejet, l'hostilité et l'indifférence.

En considérant que l'identité sociale est un élément de représentation de soi, « qui provient de la conscience qu'a l'individu d'appartenir à un groupe social (ou à des groupes sociaux), ainsi que la valeur et la signification émotionnelle qu'il attache à cette appartenance » (Austin, 4)⁽⁴⁸⁾, la théorie de l'identité sociale stipule que cet individu peut utiliser la catégorisation sociale pour se reconnaître comme membre d'un ou de plusieurs groupes distinctifs, car la théorie de l'identité sociale se focalise en effet sur les relations entre groupes sociaux plutôt que sur les relations entre individus.

L'étude de nos personnages à travers les autres œuvres de notre corpus a été centrée sur l'identité personnelle et individuelle de chacun des personnages romanesques. Cependant, concernant cette deuxième œuvre de Zouari, notre préférence va clairement vers l'étude d'une identité sociale commune, une appartenance ethnique, socio-culturelle et religieuse. Nacéra, Amira et Djamilia possèdent toutes les trois une identité sociale commune, elles vivent dans leur petite Algérie au milieu de l'immense France. Perdues, déracinées mais surtout englouties par une indifférence qui a fini par les anéantir.

Nous ne pouvons faire cette étude sans nous baser sur les travaux d'*Henri Tajfel*, développés dans les années 1970, et repris plus tard par *Turner*. La théorie de l'identité sociale de *Tajfel*, exerce donc depuis lors une influence importante sur les approches psychosociales du groupe et de son identité. Elle est la base de toutes les études et recherches sur le racisme, l'intégration des minorités ethniques et culturelles ou tout mouvement social quel qu'il soit.

⁽⁴⁸⁾Autin, F. La théorie de l'identité sociale de Tajfel et Turner. <http://www.prejuges-stereotypes.net/espaceDocumentaire/autinIdentiteSociale.pdf> [Consulté le 12/03/2020]

Les trois personnages féminins de cette œuvre ont certes subi le même rejet et la même indifférence, toutefois, les dégâts occasionnés sur chacune d'elles étaient bien différents. Leur descente aux enfers commença après la mort du père/époux.

« A quoi peuvent succomber deux jeunes femmes de vingt-six et trente-trois ans aujourd'hui ? Overdose probablement » (CPDJM, 9). Avec cette simple phrase aux premières lignes du récit, la couleur est annoncée et le préjugé est présent.

Dans son livre *Expériences entre groupe*, Willem Doise, cite Tajfel :

Aucun groupe ne vit isolément. Dans une société, tous les groupes vivent parmi d'autres groupes. En d'autres termes, les aspects positifs de l'identité sociale..., la réinterprétation des attributs et l'engagement dans l'action...n'ont de signification qu'en liaison ou en comparaison avec d'autres groupes. (Doise 1979 : 153)

Et d'ajouter :

Les caractéristiques de son propre groupe (son statut, sa richesse, ou sa pauvreté, sa couleur de peau, sa capacité à atteindre ses buts) n'acquièrent de signification qu'en liaison avec les différences perçues avec les autres groupes et avec leurs différences évaluatives...un groupe ne devient un groupe, en ce sens qu'il est perçu comme ayant des caractéristiques communes ou un devenir commun, que si d'autres groupes sont présents dans l'environnement. (Doise 1979 : 153)

Notre premier personnage, protagoniste sans partage de ce récit poignant est sans doute Djamila, la mère. Elle tient le haut du pavé dans ce roman où tout gravite autour d'elle. Le cliquetis de ses bracelets est une mélodie chargée de tendresse et d'amour maternelle. Il est synonyme du bonheur et de l'insouciance dans lesquels baignaient Nacéra et Amira lorsqu'elles étaient enfants. C'est le tintement des bracelets de Djamila qui ouvre le récit de la narratrice, dans *Ce pays dont je meurs*.

Rappelle-toi, Amira, les premières lueurs du matin à travers les volets de cet appartement qui s'éveillait soudain au bruit des bracelets de maman. As-tu remarqué à quel point le bonheur peut être simple et inaccessible à la fois ? Il fut dans le tintement des sept bracelets de notre mère, dans le reflet qui s'y jouait chaque fois qu'elle relevait ses manches ou replaçait son foulard sur la tête, pour éviter que ses cheveux ne s'imprègnent de l'odeur de ses *margua* longuement mijotées (CPDJM, 13)

A travers les pages du roman, nous découvrons ce personnage singulier, dont la présence forte et souvent silencieuse marque tous les coins et recoins de son foyer.

Maman réglait notre maison au rythme de ses ordres discrets, de ses longs soupirs suivis de rires mystérieux et du cliquetis de ses bracelets en or. Les derniers qu'elle ait portés avant de mourir. Ceux que nous avons vendus il y a un an pour payer son enterrement. C'était le dernier son de joie que la Providence nous concédait (CPDJM, 17).

Djamila est le cœur battant de sa famille. A cet effet, Hélé Béji nous parle de cette force que possèdent les femmes d'insuffler la vie autour d'elles.

Il est une autre vertu féminine qui a existé de tout temps, et qui va bien au-delà de donner la vie, c'est créer la vie, c'est-à-dire l'énergie primordiale de répandre autour de soi l'image vivante de l'humain, d'animer le quotidien, cette provision de gaieté et d'imagination, de commisération et de sacrifice, que la femme a dispensée autour d'elle pour le bénéfice de tous. (Béji, 2006 : 159)

Zouari en fait une description physique brève. Djamila est une femme enrobée, dont les rondeurs excitent les jalousies des femmes de son village « A Alouane, les femmes la jalouaient pour ses formes » (CPDJM, 18)

Alors qu'elles exaspèrent son voisin, Pierrot.

Confinée dans l'appartement, notre mère avait pris du poids et sa silhouette empâtée affichait les signes des pays repus. Pierrot, notre voisin d'en dessous, poussait parfois son chariot au supermarché en marmonnant : - Dis donc, madame Djamila, ces années passées en France t'ont trop gavée. Il est temps de rentrer chez toi ! (CPDJM, 17).

Des propos blessants de la part de son voisin qui sous-entendent, que Djamila mène une vie opulente en France qui se reflète sur son corps, tel un parasite dont l'hôte (dans ce cas la France) lui fournit l'habitat et les ressources.

L'auteure brosse également un portrait psychologique de Djamila, « Ma mère, qui ne fut jamais à l'école, savait cuisiner, rire sans raisons apparentes, et surtout se taire » (CPDJM, 85). Et d'ajouter :

Oui, je suis sûre qu'elle s'est inventée une maladie et s'est appliquée à y succomber. En silence. N'ayant pas appris à trahir en mots la douleur. Victime, comme nous, de cette incompétence à dire ce qui fait mal, de cette pudeur qui interdit à nos cœurs de s'épancher. (CPDJM, 179).

Par le biais du personnage de Djamila, ce sont toutes les femmes de sa communauté qui sont représentées. Cette communauté de femmes maghrébines vivant au sein d'une autre communauté, celle du pays hôte, en l'occurrence la France. Car parler de l'identité sociale c'est situer d'emblée le problème identitaire à l'endroit même du lien social. L'identité sociale se définit par rapport à l'existence de stéréotypes et normes et schémas de comportements propres à un groupe social. Djamila a échoué dans sa tentative d'intégration, trop attachée affectivement à sa culture d'origine, elle s'est sentie déracinée et n'a pas été capable de prendre racine dans un autre terreau, malgré tous ses efforts. Le changement le plus important fut celui de son image. Son refus initial de se dévoiler malgré l'insistance de son époux exprime son attachement à sa culture d'origine. Cette requête comporte une remise en question des valeurs propres à sa même culture. Elle se fit violence et bien malgré elle, quitta son voile pour un accoutrement à l'occidental. Son voile fait partie de son identité sociale, il représente à lui seul une appartenance socioculturelle et religieuse.

Elle rangea ses voiles et troqua, à l'extérieur, ses longues gandouras contre des robes tombant au-dessus des chevilles [...]. Le premier jour, elle s'est longuement regardée dans le miroir et m'a demandée :

- Tu crois que c'est moi ? Es-tu sûre que ce n'est pas quelqu'un d'autre ? (CPDJM, 25)

Le changement est si brutal que Djamila ne se reconnaît plus, nous sommes face à une aliénation. Mais lorsqu'elle finit par céder aux exigences d'Ahmed, Djamila ne quitte pas seulement son voile, elle se coupe les cheveux très courts, une manière d'exprimer sa douloureuse séparation de sa patrie.

Toutefois, quelle ne fut pas la surprise de papa, lorsqu'il vit un jour maman passer la porte, non seulement la tête découverte, mais les cheveux coupés en garçon. Les longues tresses d'un noir de jais qui tombaient jusqu'à sa taille avaient disparu. (CPDJM, 22)

Suite à la mort de son mari et à l'indigence dans laquelle elle se retrouve avec ses filles, elle se voit dans l'obligation de quitter le confort relatif de son foyer et de sortir gagner sa vie. Faire des ménages et travailler durement pour gagner peu. Cette situation imposée est vécue comme une autre violence par Djamila, elle qui vient d'une famille maraboutique pour qui le respect de la tradition est une affaire d'honneur, se retrouver à faire des ménages est une insulte pour toute sa lignée. Car jamais aucune femme de son village n'a travaillé, et surtout pas chez une autre femme. « Djamila Bint Sidi Bou Ali, bonne chez les français ! » (CPDJM, 106).

J'imagine ce que furent ces premiers jours où elle s'en alla chercher du travail. Elle avait l'impression de mendier. De lacérer le corps de Fattoum, depuis longtemps silencieux. De dénuder son corps et son âme. (CPDJM, 104).

Issue d'une descendance honorable au passé glorieux, Djamila possède une représentation de sa personne bien différente à ce qu'elle était en train de devenir.

La représentation est, dans le cas de l'identité sociale, la représentation que le sujet se fait de lui-même. Mais, comme toute représentation sociale, elle est, pour une certaine part, commune aux membres d'un groupe [...]. Ce n'est pas l'existence de stéréotypes, de normes ou de schémas de comportements propres à un groupe social qui donne à l'identité une dimension sociale. L'identité est sociale parce que le même type d'expériences déclenche le même type de processus et de mécanismes identitaires et parce qu'elle est ancrée dans un univers symbolique. L'identité porte la marque de l'ordre social dans lequel elle s'inscrit. (Chauchat-Delvigne, 1998 : 14)

Et elle ne redevenait elle-même et ne retrouvait son identité perdue que lorsqu'elle foulait le sol de ses ancêtres.

Je mesurais alors combien ce pays comptait pour elle. Quinze jours à Alouane pouvaient lui faire oublier sa vie de femme de ménage et lui redonner une dignité. Passé la mer Méditerranée, elle redevenait une personne entière. Quelques pas dans l'aéroport d'Alger lui suffisaient pour redécouvrir, à travers les yeux désirants des hommes, qu'elle était encore une femme. (CPDJM, 36)

Notre deuxième personnage est Amira, la fille cadette de Djamila, née en France.

Amira, elle, est née sur le sol de ce pays, dans ses hôpitaux, sous ses brumes, avec sa langue. Mais nos parents venaient d'ailleurs et on s'acharna à montrer à ma sœur, convaincue du contraire, qu'elle ne ressemblait pas aux Français, ma sœur aux yeux gris-vert et aux cheveux si raides. (CPDJM, 79).

La petite Amira fut conçue pour consoler sa mère et soulager ses maux nés de l'exil. Mais elle s'avère être une enfant difficile et qui pleure sans cesse.

Amira fut menue et agitée. Elle pleurait toutes les nuits, comme si elle refusait d'être venue au monde pour guérir sa mère de son passé. Il a fallu qu'elle aille à l'école pour que cesse son agitation. Séparée de notre mère, elle paraissait moins nerveuse, plus sûre d'elle. (CPDJM, 19).

À l'âge de douze ans elle manifeste ses premiers refus de s'alimenter.

Le soir, notre mère nous attendait. Quand nous dormions, encore inquiète, elle fouillait nos poches, pour constater parfois qu'Amira y avait oublié la portion de gâteau glissée par ses soins le matin. Elle se promettait de la gronder le lendemain, car elle ne comprenait pas qu'on puisse manquer d'appétit à son âge, au point de dédaigner les sucreries. (CPDJM, 19).

La destruction de son corps est une tentative de se couper de son héritage algérien. Le refus de manger les plats soigneusement préparés par sa mère est un rejet de sa mère et de la culture qu'elle représente. Pour montrer sa rébellion contre sa mère et l'ordre traditionnel, Amira devient anorexique. Sa perte de poids est une tentative désespérée de ne pas ressembler à toutes ces femmes de la culture de sa mère, corpulentes et rondes pour qui les kilos en excès sont synonymes de beauté et de bien-être. Amira voulait ressembler à une fille française, fine et svelte. En effet, l'anorexie elle-même est imaginée, par les parents d'Amira, pour être une maladie spécifiquement française.

Comment se fait-il que dans une famille de solides algérien, tu sois...comment il a dit le médecin ?

- Anorexique, précisai-je.
- C'est une maladie inconnue chez nous. Elle ne frappe que les gens d'ici, parce qu'ils sont sans foi, ni cœur. (CPDJM, 92-93).

Amira tenta par tous les moyens de se démarquer de la culture de ses parents, voulant convaincre ses camarades de classe qu'elle leur était semblable. Sa volonté farouche de pouvoir former un nouveau sentiment d'appartenance, la pousse à rejeter violemment tout ce qui a trait à la culture de sa mère et à modifier sa manière d'être, de faire et de penser et même son prénom, en se faisant appeler Marie. Un jour, elle interpelle son professeur M. Eccars de la sorte :

- Ne trouvez-vous pas que les Arabes manquent de civilisation ?
- Comment ! Mais c'est de chez vous qu'elle est partie, la civilisation ! répliqua M. Eccars outré. (CPDJM, 85)

Insatisfaite par la réponse de son professeur, elle décide de poser la question à sa mère, afin de connaître ses origines. Car en plus d'un bouleversement psychologique, elle est exposée à une remise en question profonde d'elle-même. Son identité sociale ne répond plus aux nouvelles circonstances, elle est confrontée à des réaménagements de ses appartenances sociales.

- Je vais lui demander qui nous sommes.
- Elle ne sait même pas qui elle est. Comment veux-tu qu'elle te dise qui nous sommes ? répliquai-je.
- Qui es-tu ?! répondit ma mère, les sourcils froncés. Qu'est-ce que c'est que ces questions insensées ? Tu es ma fille, pardi ! Algérienne de pur-sang ! Descendante de Sidi Bou Ali, que la miséricorde de Dieu soit sur lui ! (CPDJM, 85)

Mais hélas pour la société française, Amira était bel et bien née en France, mais de parents algériens.

C'est probablement alors qu'Amira prit définitivement conscience que la métamorphose qu'elle souhaitait depuis toujours était impossible. Non, elle ne pouvait avoir un autre corps, ni changer de destin. Sous sa peau blanche continuait à couler le sang de Djamila. Quelle que fût sa complicité avec ses camarades français, sa sœur s'appellerait toujours Nacéra. De ce mal venait probablement sa maladie. Ses crises de larmes, son refus de la nourriture, ces jeûnes prolongés. (CPDJM, 124)

L'anorexie d'Amira est l'expression de sa non-appartenance à aucun groupe social. Ni à la société algérienne, représentée en micro-société au sein de sa propre famille, ni à la société française. Elle ne se sent membre d'aucun groupe et ne partage aucun engagement émotionnel avec aucun d'eux. C'est grâce à la reconnaissance et à la valorisation de l'individu par la collectivité que le sentiment d'appartenance se construit. « Essaie de comprendre. Le mal de ta sœur, c'est une façon de chercher sa place, de lutter pour paraître de ce pays [...] –Ta sœur, en quelque sorte, soigne le mal par le mal » (CPDJM, 131).

Or, Amira se sent rejetée par la société française. A cet effet, Roger Mucchielli définit le sentiment d'appartenance comme suit :

L'appartenance est un processus qui implique une identification personnelle par référence au groupe (identité sociale), des attaches affectives, l'adoption de ses valeurs, de ses normes, de ses habitudes, le sentiment de solidarité avec ceux qui en font aussi partie, leur considération sympathique » (Mucchielli, 1980 : 99) ⁽⁴⁹⁾

Notre dernier personnage est Nacéra, la narratrice de cette tragédie et la seule survivante de ce drame. Née à Alouane, elle a été imprégnée durant son enfance de la culture algérienne. Arrivée en France à l'âge de huit ans, elle fut scolarisée avec des enfants plus jeunes qu'elle et souffrit de sa grande taille, qui devint rapidement une source de tourment pour elle.

⁽⁴⁹⁾ MUCCHIELLI, R (1980) Le travail en groupe. Éditions ESF

Plus âgée, plus grande que les autres, ma taille me devint une torture. Je cherchais toutes les occasions pour m'asseoir et je restais figée dans la cour, persuadée que le moindre mouvement attirerait sur ma tête, trop exposée, la foudre des insultes et moqueries. J'aurais tout donné pour arrêter de grandir (...). (CPDJM, 78)

Sa grande taille ne fut pas l'unique problème de Nacéra. Car durant sa scolarité, il n'y avait aucune référence dans ses cours à sa culture et à son pays l'Algérie.

Il n'y avait rien dans l'histoire française qui coïncidât avec notre propre histoire et pourtant, il fallait y reconnaître toute l'Histoire. Il fallait décrire tous nos états d'Âme dans une langue qui n'était pas curieuse de nous. Je n'arrivais pas à trouver une solution à ce décalage et je vivais mal cet espace étrange où je ne trouvais ni passé, ni espoir d'avenir. (CPDJ, 84).

Les contenus scolaires et les méthodologies didactiques, sont basés sur une sélection culturelle qui n'est jamais neutre. Autrement dit, l'occultation d'une partie de l'histoire française qui implique une partie de l'histoire algérienne est bien entendu voulue. Nacéra ne se reconnaît pas dans cette histoire, elle ne reconnaît pas les siens non plus.

(...) nous n'étions plus à l'école de maman, censée diffuser les enseignements par magie, mais à celle, fanfaronne, de la République. Nous y apprenions tout, sauf le monde arabe. Nous y entendions les récits les plus extraordinaires, à l'exception du passé de nos parents et de l'histoire de notre pays. Des guerriers harnachés, il y en avait bien sûr, mais autres que ceux qui ornaient le salon de grand-père Lazrag (...). Nous égrenions les prouesses technologiques de la France, ses grands progrès industriels et son économie florissante, d'après-guerre, sans mentionner l'immigration massive qui en assurait la prospérité. (CPDJM, 83)

Si l'individu se reconnaît une identité, c'est en grande partie parce qu'il adopte les points de vue du groupe social auquel il appartient. Son identité sociale se fonde sur les caractéristiques qui définissent le groupe ou les groupes auxquels il appartient. Dans ces livres d'Histoire, Nacéra n'éprouve pas ce sentiment. La particularité du rapport français à l'immigration et des clivages de la société française sur ce sujet, réside notamment dans la nature des relations que la France a nouées et continue d'entretenir avec son ancienne colonie, l'Algérie.

En effet, qu'advient-il de la stabilité identitaire du migrant qui quitte son pays d'origine pour aller vivre dans une autre société ? Deux systèmes (ou sous-systèmes) culturels au moins, prônant des valeurs et des pratiques souvent différentes, voire pour certaines d'entre elles, opposées, se mettent à coexister dans le champ représentationnel et comportemental de l'individu (...). Lourd d'une culture qui modèle ses représentations, donne les règles balisant sa sociabilité et marquant sa sensibilité, son rapport au corps, à l'espace et au temps, il vit une rupture avec l'environnement social et avec la continuité historique qui le contraint à un changement identitaire brutal et souvent conflictuel. (Temple & Denoux, 2008 : 47-56)

C'est donc à l'école que Nacéra a vécu le plus grand décalage social. De par son apparence physique complètement différente de ses petits camarades français, mais surtout à travers le programme scolaire qui lui parlait d'une Histoire dans laquelle elle ne reconnaissait pas les siens.

En contexte scolaire, les difficultés relatives à l'enseignement de l'Autre sont nombreuses : représentations stéréotypées dans les manuels ou enseignement de connaissances historiques non actualisées, présence de récits historiques parallèles qui ne permettent pas d'intégrer l'Autre dans une histoire humaine commune. Toutes ces pratiques contribuent à confiner l'« étranger » dans une altérité irréductible. L'exotisme dont il est parfois paré ne traduit rien d'autre qu'une méconnaissance fondamentale de cet Autre, considéré comme trop différent pour être compris. (Panagiotounakos, 2015)
(50)

Comme nous l'avons déjà signalé, la dimension sociale de notre identité est assurée par un sentiment d'appartenance à des groupes sociaux dans lesquels notre généalogie nous a consignés. Le sentiment d'appartenance se matérialise sur divers niveaux et au sein de différents groupes tels qu'ethnique, religieux, sexué... L'émigration met inévitablement en cause les sentiments sociaux d'appartenance, et provoque une fragilisation presque automatique de l'identité. Ce trouble social conduit comme nous le voyons à travers les personnages de notre roman, à calquer les codes sociaux des gens du pays d'accueil pour une meilleure intégration. Comme par exemple copier leurs vêtements, imiter leur façon de vivre et de parler. Ce comportement peut créer des situations étrangement décalées, qui frisent le ridicule et le tragique. L'intégration est alors un échec et l'aliénation assurée.

(50) Panagiotounakos, A. (2015). Enseigner l'histoire de l'immigration pour questionner les appartenances identitaires. <https://ecoleclio.hypotheses.org/443> Consulté le 02/04/2020

Quatrième chapitre : Portraits sémiologiques des personnages de Rajae Benchemsi

1. Marrakech, lumière d'exil

La sororité comme identité

Le roman foncièrement féminin raconte, à travers dix-huit chapitres et un épilogue, le retour à Marrakech, d'une femme, la voix narratrice. L'auteur n'en donne aucune description physique, car elle privilégie l'intériorité de ce personnage-voix sur son apparence. La narratrice revient donc à Marrakech cette ville décrite par Rajae Benchemsi comme un organe féminin :

Ignorant, pour la plupart d'entre eux, que Marrakech est une incommensurable matrice. Un vagin cosmique où l'humanité tout entière peut encore puiser l'énergie féminine et maternelle indispensable à la création et au ressourcement essentiel. (MLD, 18)

Le retour de la narratrice à sa ville natale est motivé par sa détermination à libérer sa cousine autiste Zahia d'un hôpital psychiatrique.

Seul l'état de Zahia justifiait ma présence à Marrakech. J'ignore de quelle manière la douleur avait pétri ce visage, autrefois beau et sensuel. Je n'en avais pas la moindre idée. Je n'avais pour seule réponse que les dix années passées à Paris et qui me séparaient d'elle. (MLD, 35).

Zahia était bien plus qu'une simple malade mentale pour moi. Elle était bien la limite même de ma propre folie. Ce terrain glissant d'où se détachent des bribes de réalité extérieure et qui, avec une grande violence, viennent insidieusement refléter l'incommensurable peur que l'on ressent face à tout déraillement du cerveau. [...] Et si je n'étais pas tout à fait normale ? Me disais-je. Et si je portais en moi les germes de la folie? (MLD, 79).

Le séjour dans la ville marocaine lui permettra de rencontrer, en personne ou à travers quelques récits, ses tantes, des femmes singulières et extraordinaires: Bahia, mère de Zahia, Lalla Tata, Dada M'barka et Bradia. Lalla Tata à travers ses histoires, refera vivre toutes ces femmes, afin qu'elles ne tombent pas dans l'oubli.

Elle siégeait sur le temps, du haut de sa vieillesse, avec l'implacable force d'une sagesse arrachée à l'obscurité des ténèbres et des sombres contingences de la vie (...). Sa parole, si généreuse quand il s'agissait de commémorer le passé, se rétractait face au présent. Chaque fois qu'elle parlait de Bradia et de Dada M'barka, sa belle esclave noire, le jour brûlait de tous ses feux la nuit froide de la mort. De leur mort à toutes les deux. Elles renaissaient intactes dans bouche. Elles renaissaient du mouvement même de ses lèvres. Ressuscitées et altières. (MLD, 28).

Ces portraits de femmes qui peuplent ce récit de fiction sont d'abord décrites physiquement, afin qu'elles deviennent palpables et plus réelles. La première d'entre elles est Bradia, dont le prénom bien rare et inusuel. Il désigne plutôt une ville au Maroc, dans la région de Beni Mellal-Khénifra, et ne possède aucune signification particulière.

A l'ovale parfait. Des yeux bleus balayant de leur trouble, couleur d'océan, des mèches blondes, presque cendrées. Bradia était d'un blond d'or. D'un blond inhabituel au Maroc. D'un blond arrogeant et déroutant. (MLD, 56).

Une complicité sans pareille l'unissait à Dada M'Barka, dont le prénom M'Barka veut dire "*la bénie*" en arabe.

Dada M'Barka était noire. D'un noir brillant. Un noir de nuit. Un noir de nuit. Un noir qui giclait sur le blanc soyeux de ses étoffes. Un noir jailli des abysses de l'esclavage. (MLD, 55).

Esclave et maitresse passionnée du père de Hammad, elle devint l'esclave de Bradia, sa protectrice et sa confidente au sein de la maison familiale.

Leurs regards félins s'étaient fixés et un pacte de complicité avait été signé à jamais. Aucun mot n'est assez puissant pour traduire l'intensité de leur échange. Conscientes l'une et l'autre de leur beauté, elles avaient en commun une grande idée de la féminité et de la jouissance. (MLD, 59-60).

Il y a aussi Bahia, la mère de Zahia, tatoueuse de henné sur la place Jemaa el-Fna. Bahia signifie "*radieuse*" ou "*éclatante de beauté*". Et elle portait bien ce prénom.

(...) les yeux de feu de Bahia (...). Elle porte toujours sur son visage, pour travailler, un léger voile de mousseline noire qui dessine ses yeux, saisissants de beauté et de force. Des yeux déchaînés. Noirs. Brillants. Indomptables. Rien de lyrique ou de lancinant qui les humanise. Rien. Que de la rage, humide et violente. (MLD, 10)

Et d'ajouter plus loin, « Sa chevelure lisse et rousse de henné trônait sur une épaule ronde et sensuelle. Son cou, plutôt large mais joliment galbé, laissait deviner un corps plein d'une harmonieuse maturité » (MLD, 119-120).

Ces figures de femmes ne cherchent pas à se comparer aux hommes. Leur besoin réside plutôt dans la possibilité d'exprimer une solidarité particulière au sein de la société des femmes, la sororité qui s'oppose à la rivalité féminine, comme arme unique contre toute oppression, la clef pour renverser le patriarcat. La sororité est une complicité tacite, un destin commun, qui réunit les femmes autour d'un pacte principalement émotionnel. Et à travers les pages de ce roman, nous constatons que ses protagonistes forment un collectif solide basé sur l'entraide et le soutien émotionnel et psychologique.

Les hommes avaient fait valoir la loi, ils n'avaient plus qu'à se retirer. Leur rôle était précis et circonscrit. Eux écrivaient la loi Les femmes écrivaient la vie. De leurs rires. De leur perspicacité. De leur corps mais aussi de leur sang et de leur sagacité. (MLD, 48-49).

C'est d'ailleurs grâce à elles que la narratrice éprouve une répulsion envers le féminisme du vingtième siècle, ignorant de la réalité sociale dans laquelle vivent ces femmes-là. Elle est « explicite dans son dénigrement de cette 'modernité caricaturale' » (Segarra, 2010 : 120)

Pour ce qui me concernait, elles étaient à l'origine de mon mépris si profond à l'égard du féminisme tel que l'histoire du XXe siècle en avait délimité les contours. Son aberrante imposture quant à la nature réelle de la femme au Maroc m'avait toujours amèrement étonnée. Le féminisme avait, sans discernement aucun, réduit la femme à l'expression de la loi. Ainsi donc pendant plus d'un siècle il avait, jour après jour, donné les pleins pouvoirs au politique. Ignorant combien l'individu et la société sont naturellement aptes, s'ils le désirent, à interpréter la loi. (MLD, 29).

Dans ces espaces privés, recluses derrière des murs insurmontables et dont les vigiles étaient des hommes, ces femmes complices entre elles, ont su créer une micro société exclusivement féminine dont les règles et les lois sont établies par elles.

Les vannes d'une liberté sourde [...], allaient mettre fin aux barrières d'un harem déjà très rebelle. Un univers féminin avec ses règles internes et ses lois allait peu à peu s'organiser en marge de la société masculine. Bradia possédait tous les ingrédients nécessaires à l'élaboration d'une liberté au sein même du cénacle des femmes : (MLD, 64-65).

Lalla Tata adorait me parler de cette période de sa vie autant, sinon plus, que j'aimais l'écouter. Les femmes d'aujourd'hui sont si pâles comparées à celles de ces temps-là. Cela me faisait rire d'entendre les féministes parler de prisons. Les femmes d'autrefois n'avaient certes pas accès à la rue, mais elles ne s'interdisaient rien. (MLD, 146).

Cet espace intime par excellence dans lequel vivaient Bradia et Dada M'Barka, est isolé du monde extérieur par une double frontière. Il y a d'abord les murs, puis une frontière d'ordre humain cette fois-ci : Ahmed, le portier, qui n'avait pas accès aux terrasses. Sa présence permanente au portail du harem permettait de pallier l'absence des hommes et servait de relais entre un intérieur clos et un extérieur ouvert.

Les terrasses étaient la rue des femmes. Ouvertes sur le ciel, elles doublaient en fait, de manière générale, les directions urbaines et leur permettaient ainsi, sans que les hommes le sachent jamais, de se rendre d'un quartier à un autre. (MLD, 163).

C'est cette frontière, cette limite entre les deux mondes que Mernissi évoqua dans son œuvre *Rêves de femmes*.

L'ordre et l'harmonie n'existent que lorsque chaque groupe respecte les hudud. Toute transgression entraîne forcément anarchie et malheur. Mais les femmes ne pensaient qu'à transgresser les limites. Elles étaient obsédées par le monde qui existait au-delà du portail. Elles fantasmaient à longueur de journée, se pavanaient dans les rues imaginaires. (Mernissi, 1997 : 7)

Cette relation intense et privilégiée entre Bradia et Dada M'Barka, dérangeait et soulevait des soupçons sur sa nature réelle. D'une manière subtile, l'auteure laisse entendre aux lecteurs la crainte de l'entourage d'une relation homosexuelle entre les deux femmes.

Bradia avait un amour sans bornes pour Dada. Au point que sa belle-mère pensa un moment les séparer. Le scandale fut tel qu'elle menaça de retourner vivre auprès de ses parents. Hammad s'en mêla et tout se calma mais non sans une certaine tension. (MLD, 70)

De retour à Casablanca, la narratrice se rend au hammam, lieu de solidarité féminine par excellence ou, comme l'affirme Assia Djebar, de la "sororité féminine". Cet espace, semblable à un ventre maternel chaud, permet une purification profonde, une sorte de renaissance:

À l'image de l'asphalte chaud après un doux orage, ma peau fumait, emportant dans ses volutes entortillées les restes de mon être abîmé. Je renaissais enfin, vierge de tout mauvais souvenir. (MLD, 169).

Dans son article intitulé *La représentation du corps féminin dans le corps fictionnel maghrébin*, Christa Catherine Jones explique que :

Grace à la ségrégation sexuelle, le hammam est présenté comme un lieu qui encourage la proximité corporelle entre les femmes de plusieurs générations, ce qui facilite l'échange d'informations et de commérages, et qui forge des amitiés. (Jones, 2012 : 124)

Et d'ajouter « Dans la littérature maghrébine, le hammam est souvent 'idéalisé' en tant que lieux de liberté et de sororité dénués de toutes contraintes concernant le langage du corps ». (Jones, 2012 :126)

Le récit de Benchemsi célèbre la préservation de la mémoire collective par la communauté des femmes représentées par les personnages du roman. L'épilogue introduit une nouvelle temporalité, celle de la réflexion dans le présent l'occasion pour l'auteur de réitérer l'importance du patrimoine oral, seul moyen capable de réconcilier les humains avec le rêve et d'éviter l'oubli. L'image d'un conteur au cœur d'un Marrakech éternel, suspendu entre tradition et modernité, dévoile le pouvoir magique du verbe. « La parole qui à elle seule devenait le monde. Le monde avec son temps, ses événements, ses malheurs et ses joies, ses stratagèmes, ses hommes et ses femmes » (MD, 193).

Les femmes cloîtrées dans les espaces privés ou les harems, ont trouvé comme échappatoire à leur enfermement, le conte. L'oralité et le pouvoir des mots représentent pour elles un espace de liberté qu'aucun mur ne peut limiter. Bravant ainsi les limites imposées par le patriarcat.

Comme si et Dada M'Barka et Bradia avaient pris sur elles d'assumer toute l'audace que les femmes de leur époque n'avaient pas vécue. Elles étaient le signe de la liberté au sein même du harem. (MLD, 29).

Marrakech, lumière d'exil à travers le regard perspicace de sa narratrice présente une mosaïque de femmes et de leurs vies, qui contrent l'image de la femme réduite au rang d'opprimée et d'objet sexuel. Un regard féminin, qui représente une rupture et une remise en cause de l'image conventionnelle. Un roman qui explore l'espace féminin, la narration et la sororité entre elles et qui explore une image à multiples facettes de la condition de la femme au Maroc. La narratrice est le symbole du futur des femmes du Maroc. Une femme instruite, qui quitte la France et revient au bercail pour sauver Zahia d'un exil mental, plus amer que tous les exils qui peuvent exister. A travers cet acte généreux et désintéressé, la narratrice perpétue cette sororité si chère aux femmes de son clan et à sa communauté.

2. *La controverse des temps*

L'identité à travers la religion

Le conflit entre la modernité et la tradition, entre la passion et l'amour spirituel, la confrontation entre les époques, les cultures et les religions sont les pierres angulaires dialectiques autour desquelles *La controverse des temps* se structure. Parallèlement à ces débats historico-philosophiques, au centre du roman se trouve un noyau narratif basé sur l'impossible histoire d'amour entre Ilyas, le maître Soufi, et la jeune philosophe Houda, décrite, longuement et à plusieurs reprises comme étant une femme d'une grande beauté.

Les cheveux noirs et lisses, coupés au carré, encadraient un visage au teint éclatant où brillaient de grands yeux noirs, lourds d'une douceur et sereine intelligence [...]. Ses lèvres, très sensuelles, découvraient des dents d'une blancheur éclatante et une fossette à la naissance de la mâchoire. (LCDT, 95)

Et d'ajouter :

Elle était d'une beauté ancienne. D'un autre temps. Une beauté surgie du vieux mythe de l'Andalousie. Les cheveux noirs et la peau très blanche, elle avait cependant quelque chose de plus ancien encore dans les traits. Probablement une descendance yéménite ou persane ? Peut-être aussi un certain hiératisme des Berbères de l'Atlas ! (LCDT, 96).

Le buste droit et les cheveux drus et raides ôtaient à son visage toute réalité et lui donnaient un air quasi éternel des femmes Qajar dans les miniatures savamment stylisées d'Inde ou de Perse. Sa tête haute et fière soutenait une douceur secrète qui dotait son regard de cette flamme alanguie qu'aiment à guetter les amoureux transis. (LCDT, 169)

Le prénom Houda, possède une racine coranique qui signifie "le droit chemin", stricte et correcte digne d'un bon musulman. Loin d'être un choix aléatoire, ce prénom suggère des perspectives conciliantes des extrêmes qui tiraillent le personnage.

Avant de connaître Ilyas, Houda était incapable de se situer dans ce monde qu'est la foi, bien étrange et étranger à elle. Elle était bien loin de s'intéresser à la religion, plus encline à la philosophie et aux lois du rationnel.

Ilyas est un homme de foi ! Pense-t-elle. Est-ce que je sais seulement ce que cela signifie ? Ai-je la foi moi-même ? Mais il n'y a pas d'explication au fait de ne pas avoir la foi. Ou bien l'ai-je sans le savoir ? Alors peut-être est-ce véritablement une grâce ? Jamais je ne me suis vraiment posé la question. En fait cet univers m'est tout à fait étranger. D'où vient que ce nom m'impressionne tant ? (LCDT, 104).

Face à cet homme pétrit de foi et extrêmement religieux, Houda découvre son désert spirituel, son absence absolue de foi en Dieu.

C'est certainement difficile à soutenir mais je n'arrive pas à appréhender ce que peut signifier la foi. En somme, dire tout simplement : je n'ai pas la foi, me semble me résumer mon rapport à Dieu. (LCDT, 118).

Cette différence de positions sur la foi et la distance qui sépare Houda et Ilyas sur le terrain spirituel, loin de les éloigner l'un de l'autre, les rapproche. Ilyas devient alors le miroir de Houda, elle découvre grâce à lui, cette partie d'elle-même occultée depuis longtemps et qu'elle refuse de laisser s'exprimer.

Il était, elle le pressentait, porteur d'une vérité qui l'effrayait et dont elle était exclue. Mais, paradoxalement, c'est précisément cette chose, inconnue et innommable, qui l'attirait vers lui. Quelque chose d'indicible alourdissait sa langue et brouillait sa perception. (LCDT, 108).

Des signes de plus en plus évidents lui parvinrent sur sa vérité intérieure mais elle préféra à nouveau les évincer et les repousser dans cet espace insondable où sa raison et déraison se démènent dans un combat sans merci. (LCDT, 108).

La transmission des valeurs et des convictions religieuses est pour toute société, la condition de sa survie dans le temps et l'appartenance à ladite société pour chaque individu. Cependant, concernant Houda, une partie de son identité existante et latente peine à se dévoiler et apparaît dans un subtil jeu de miroir.

Quelque chose en lui la fascinait. La mettait face à cette part obscure d'elle-même ou les mots cessent d'exister. D'appréhender les causes ; de prendre la mesure de leur logique ; de leurs conséquences. En fait, mais cela, elle ne pouvait pas le comprendre, ou du moins pas encore, elle était confrontée à un héritage dont elle était dépositaire à son insu. Un héritage vieux de plusieurs générations qui se réveillait en elle pour réclamer ses droits. Ses aïeux avaient été, comme on dit communément, des hommes de religion et des soufis attestés. Mais plus rien de ce savoir n'avait transpiré jusqu'à sa génération. (LCDT, 110-111).

A cet effet, les auteurs du livre *Récit de soi et narrativité dans la construction de l'identité religieuse*, expliquent ainsi la construction de l'identité religieuse :

Pour ce qui concerne la construction de l'identité religieuse, le récit de soi prend des formes plus abouties pour capter une permanence identitaire ou un changement identitaire. Le récit de soi au service d'une permanence identitaire pourra s'organiser par exemple autour d'une fidélité attestée tout au long d'un parcours de vie ou en référence à une tradition familiale qui a traversé les siècles. Le récit de soi au service d'un changement identitaire soulignera plutôt comment l'identité déclinée aujourd'hui résulte d'une transformation éprouvée et assumée. (Bradt, Jesus & Roman, 2017 : 8)

La transformation que l'amour apporte à Houda est telle que Benchemsi la décrit métaphoriquement dans le texte à travers une pousse d'ailes. Elle compare Houda avant sa transformation à un oiseau de proie, esclave de la connaissance rationnelle. Son amour la transforme alors en une autre sorte d'oiseau capable de percevoir ce nouveau monde qui s'offre à ses yeux qu'à travers l'amour qu'elle porte à Ilyas.

Des ailes lui poussèrent confondant son âme d'oiseau de proie, autrefois armé d'un savoir contemporain plein d'assurance, à celle craintive et angélique, que lui conférait un univers dont elle ne percevait les enjeux qu'à la lumière de son amour pour Ilyas. Un vrai duel était engagé et, de prédatrice qu'elle était, elle devenait la proie d'une âme double et confuse. (LCDT, 189).

Ici, *Les ailes* sont une image métaphorique pour désigner l'oiseau, et son élévation dans les cieux qui exprime l'élévation spirituelle. Ainsi, le langage des oiseaux, cité dans le Coran et leur capacité physique de voler, les associent symboliquement à la transformation spirituelle. Pour que l'homme puisse se rapprocher spirituellement de son Créateur, il doit à son tour subir un bouleversement intérieur, une sorte de métamorphose qui lui permettra de s'élever et de vivre cette fusion. Cette référence aux ailes, peut également renvoyer à une histoire racontée plus tôt dans le roman où deux saints soufis, Sidi Abdelkader al Jilâni et Shaykh al Kamil, se métamorphosent en oiseaux afin de livrer des lettres au prophète Mohammed, à La Mecque. Cette histoire sert à renforcer davantage le lien montré dans la pensée soufie entre la métamorphose homme-oiseau et un état spirituel élevé.

Transformés en oiseaux, les deux saints atteignirent à l'instant même la ville sainte. C'était l'époque du pèlerinage. Les lettres furent distribuées dans la matinée et à l'heure de la prière du milieu du jour, ils étaient de retour à Fès. (LCDT, 64).

Et c'est à travers une parenthèse de l'omniscience que le moi narrateur révèle la souffrance d'Ilyas, coincé dans un étau entre l'amour charnel et l'amour spirituel

Il la vénérât littéralement et seule la sacralité qu'elle lui inspirait le protégeait, mais pour combien de temps ? Du précipice de la chair [...]. «Pourquoi, mon Dieu, rétrécir davantage mon chemin vers Vous » (LCDT, 205)

L'histoire de leur amour impossible est une métaphore du dialogue difficile entre un monde encore fermement lié à la tradition et à la culture arabo-musulmane et un autre qui tend plutôt vers l'athéisme et voit le danger de l'intégrisme dans la foi.

Elle était pour la première fois de sa vie, confrontée à un intellectuel spirituel. Croyant. Pieux. Qui récitait ses prières sans jamais les différer. Lisait le Coran tous les jours dès l'aube. Invoquait Dieu des heures durant [...]. Elle n'imaginait plus cela possible dans le monde d'aujourd'hui. Elle avait, comme de nombreuses personnes de son milieu et de sa génération, pris l'habitude de ne plus considérer l'Islam que dans son rapport à ce qu'on avait baptisé l'intégrisme – les intégristes- (LCDT, 139).

Ilyas considère Houda comme l'éternel féminin: « [...] l'éternel féminin Houda l'incarnait vraisemblablement pour toujours. Elle était son éternel féminin » (LCDT, 153) et d'ajouter plus loin

Emblème même de la féminité et de la plénitude, sa beauté et sa spiritualité innée l'avaient élue au rang de Reine du monde à ses yeux [...]

« La philosophie, songea-t-il, a forgé en elle un délicieux paradoxe ; d'une fragile féminité, sa parole, bien que chargée du poids de la réflexion et du savoir, réhabilite avec délicatesse un certain équilibre [...] Ainsi la femme, dès lors que l'on en perçoit l'intemporelle puissance, subjuguée et envoûtée » (LCDT, 190-191)

Ilyas évoque effectivement l'image de la femme telle que décrite dans le Soufisme, la femme comme salut: «Elle seule me sauvera de moi-même [...]. La femme est le pilier de toute l'humanité » (LCDT, 169).

La religion est une composante identitaire. Elle fait partie de la sphère émotionnelle et affective et s'exprime à travers la reproduction des valeurs, des pratiques religieuses et des traditions. Le duel identitaire religieux déclenché chez Houda suite à sa rencontre avec Ilyas est une belle preuve que le récit identitaire religieux dans ce cas-là peut aussi être soumis à un changement identitaire suite à une transformation. Certes, Houda est issue d'une culture musulmane, mais elle n'adhère pas aux principes religieux de l'islam en termes de rites et de morale. Mais sa rencontre avec Ilyas, maître soufi, déclenche sa transformation, même si elle n'est pas entièrement assumée. Elle a cependant ébranlé ses convictions qu'elle croyait jusque-là immuables.

Nous avons limité notre étude à ce seul personnage féminin parce qu'il brasse à lui seul toutes les contradictions de la société marocaine, coincée parfois au carrefour de deux sociétés, qui n'ont pas réussi complètement leur fusion. Houda est représentative de toutes ces femmes, instruites et cultivées qui ont souvent poursuivi des études supérieures en Occident et qui afin de marquer leur différence avec leur mère et leur aïeux, tombe parfois dans l'extrême et rejette complètement l'essence même de leur culture.

Conclusion de la deuxième partie

Toutes ces figures de femmes à travers les œuvres de notre corpus, mettent en exergue la spécificité de la production romanesque féminine maghrébine qui met en scène diverses représentations culturelles du Maghreb. Malgré ces différences de tons et de couleurs, les œuvres romanesques de nos auteures convergent toutes vers un seul objectif. Offrir aux personnages romanesques féminins une tribune d'expression dans laquelle elles peuvent s'affirmer en tant qu'un « je » féminin. C'est donc la quête identitaire de toutes ces femmes, parfois aux antipodes les unes des autres, qui constitue le pivot de notre recherche.

Femme traditionnelle, femme moderne, femme soumise ou rebelle, femme instruite ou analphabète, femme religieuse ou hâtée, femme émancipée ou traditionnelle, bavarde ou belliqueuse ou silencieuse, elles sont cependant toutes réunies sous la coupole de la sororité. Par ailleurs, la mise en avant du corps féminin se présente comme le point culminant de l'identité féminine construite et affichée par la plupart des textes étudiés. Le corps féminin constitue l'entité de base marquant la problématique de l'identité proposée aux femmes maghrébines et le sujet essentiel dans la confrontation continue entre la tradition et la modernité, entre le conventionnel et l'arbitraire. La mise en scène du corps de la femme dans la littérature maghrébine est soumise à tous les bouleversements traversés par les sociétés maghrébines. Tantôt splendide suscitant toutes les véhémences et tantôt misérable, victime de toutes les vicissitudes de la société. Les héroïnes de nos romans sont parfois stéréotypées, appartenant à un extrême ou à un autre, soit victimes des lois sociales patriarcales qui les dépersonnalisent, elles incarnent la femme soumise et silencieuse, soit rebelles se déchainant contre l'ordre établi, frôlant l'amoralité. Il est évident que l'émancipation de la femme passe indéniablement par le contrôle de son propre corps, un pouvoir exercé à travers le choix de sa maternité mais aussi de sa sexualité. Ce pouvoir reconquis du corps, prend dès lors forme dans le domaine littéraire à travers une écriture du corps d'une spécificité féminine.

Les différentes structures de l'identité féminine qui se déploient dans le roman maghrébin d'expression française offrent un système de représentation dans lequel s'offre aux personnages féminins un nombre limité de positions, de rôles et d'états, qui réduisent en même temps qu'ils définissent leurs identités. Ces identités-femmes sont-elles réelles ou seulement fictives ? Sans tomber dans la sociocritique, nous allons aborder dans la troisième partie de cette recherche, un rapprochement entre nos personnages féminins romanesques et la réalité sociale des femmes du Maghreb. A travers les travaux de Fatima Mernissi principalement mais aussi d'autres études qui affirment ou contestent l'identité-femme entre représentation romanesque et réalité sociale.

TROISIÈME PARTIE

L'identité-femme entre réalité et fiction

Premier chapitre : L'identité de la femme par le mariage

- 1.1. Le mariage, une institution sacrée
- 1.2. L'identité de la femme mariée entre réalité sociale et fiction

Deuxième chapitre : L'identité de la femme à travers la maternité

- 2.1. La dimension socioculturelle de la maternité
- 2.2. L'image de la mère entre réalité sociale et fiction

Troisième chapitre : L'identité de la femme par l'instruction

- 3.1. La contribution du savoir dans la construction identitaire.
- 3.2. L'instruction et l'émancipation de la femme entre réalité sociale et fiction

Quatrième chapitre : L'identité de la femme à travers sa contribution dans l'économie

- 4.1. La femme active, une révolution sociale au Maghreb
- 4.2. Le pouvoir économique de la femme entre réalité sociale et fiction

Conclusion

Bibliographie

TROISIÈME PARTIE

L'identité féminine entre réalité et fiction

Les personnages [de roman] ne naissent pas d'un corps maternel comme naissent les êtres vivants, mais d'une situation, d'une phrase, d'une métaphore qui contient en germe une possibilité humaine fondamentale dont l'auteur s'imagine qu'elle n'a pas été encore découverte ou qu'on en a rien dit d'essentiel. (Kundera dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, 1986).

«Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin »⁽⁵¹⁾, disait Stendhal. Si nous considérons que la littérature est le miroir de la société, l'éclairage qu'elle offre nous permet donc à travers notre corpus de mieux comprendre l'identité des femmes dans les sociétés maghrébines, en mesurant les chemins parcourus et les obstacles surmontés, les victoires remportées et les échecs essuyés à travers le temps et dans différents domaines de la vie.

La littérature est une activité sociale inhérente à la vie. Elle est intrinsèquement liée à un ensemble d'activités et d'environnements tel que le culturel, le religieux, l'économique et à l'ensemble des croyances, des différentes idéologies et des multiples savoirs. Et la fiction narrative peut être considérée comme un instrument interprétatif de cette réalité sociale. Mais si nous nous basons par contre sur les propos de Barthes, qui définit le roman comme suit, le roman est alors un univers indépendant.

La construction d'un univers autarcique, fabriquant lui-même ses dimensions et ses limites, et y disposant son Temps, son Espace, sa population, sa collection d'objets et ses mythes. (Barthes, 1972 : 25)

Dans cette partie de notre recherche, nous allons confronter des figures de femmes entre représentations romanesques et réalité sociale afin de mieux cerner le rôle qu'elles jouent dans l'évolution de la famille et de la société.

La littérature ne se contente pas de reproduire la vie, elle la façonne également, elle en est une transcription et une interprétation, elle n'est pas un ersatz de sociologie (...) En tout état de cause, elles sont une sélection, effectuée pour un objectif propre, de la vie : la relation entre la vie et l'œuvre n'est pas simplement de cause à effet. L'art n'est pas purement transcription d'expériences et de sentiments personnels. L'œuvre est aussi déterminée par la tradition et la convention littéraires. Elle peut très bien incarner le rêve d'un auteur plutôt que la vie réelle, être le masque derrière lequel se cachent les vrais problèmes ou un tableau de la vie que l'auteur veut fuir. L'écrivain est un reflet ou un prophète. (Fontaine, 1977 : 131)

⁽⁵¹⁾ Stendhal. (1830). *Le rouge et le noir*.

Le roman constitue un contexte social dans lequel l'auteur nous transmet un univers structuré, peuplé de personnages afin de créer un effet de mimétisme du réel. Selon Charles Bonn :

[Une] littérature ne se contente pas de décrire une réalité culturelle, elle la produit, littéralement, en la décrivant, certes, mais aussi par le simple fait d'exister, car ces textes sont également une des faces les plus visibles de cette culture, quel que soit leur contenu. (Bonn, 2012 : 71)

Cette partie de notre recherche, est donc dédiée à un rapprochement des identités romanesques de notre corpus à la réalité sociale à travers les deux essais de Fatima Mernissi, tout en nous appuyant sur d'autres références. L'objectif n'est pas de dresser des homologues entre les œuvres de fiction et le réel mais de saisir les représentations sociales construites au sein de ce discours. Autrement dit, il ne s'agit pas de savoir si la description des personnages faite par les auteures est en adéquation ou pas avec la réalité sociale, mais plutôt de saisir de quelle façon les romancières utilisent les perceptions du réel pour broser leurs personnages et construire leurs identités.

Il en va ici du personnage romanesque comme de la personne tout court : il ne constitue pas l'unité d'une identité personnelle mais l'agrégat aléatoire de qualités qui lui sont reconnues ou par hasard de l'humeur de son entourage. Un puzzle social vient ainsi tenir lieu d'identité, aussi bariolé qu'est inexistante l'imaginaire unité qui en serait le socle. (Rosset, 1999 : 58)

Premier chapitre : L'identité de la femme par le mariage

1.1. Le mariage, une institution sacrée

Même si l'Algérie, le Maroc et la Tunisie sont des pays de différentes couleurs sociales et culturelles, ils partagent néanmoins la même religion, l'islam, pour qui le mariage est une institution des plus sacrées. En effet, le Coran enjoint au mariage et déconseille le célibat, et la sexualité n'est reconnue et libéralisée qu'au sein du couple. Le soutien mutuel et la morale sont le fondement de ce contrat moral, civil et bilatéral conclu par accord mutuel entre les deux partenaires.

Un des signes de Dieu est d'avoir créé de vous-mêmes votre moitié afin que vous demeuriez en harmonie auprès d'elle. Il a voulu entre vous amour et miséricorde [...] (Coran : S30.V21).

À l'instar des deux autres religions monothéistes, l'islam n'autorise les rapports sexuels que dans le cadre du mariage. Car en dehors du but principal qu'est la création d'une cellule familiale, le mariage est selon la religion musulmane, le meilleur moyen de sauvegarde l'honneur et la moralité de l'homme et de la femme.

Partout au Maghreb, l’empreinte et l’emprise de l’Islam : rien de si clos qui ne se soit saisi, élaboré ou réinterprété en référence au dogme coranique. Formules de politesse ou gestes sociaux qui sont autant d’affirmations des valeurs islamiques, conversation quotidienne ponctuée d’eulogies et d’invocations et tant d’autres traits manifestent la prise étroite de la religion sur la vie. De la naissance à la mort tout un enchaînement de cérémonies, de rites, de coutumes, de règles islamiques ou islamisées. Ce sont les obligations et les interdits [...] Ce sont les liens conjugaux, les lois testamentaires, les coutumes domestiques, institutions juridiques, religieuses et sociales à la fois. [...] Bref, l’Islam est l’atmosphère même dans laquelle baigne toute la vie, non seulement la vie religieuse et intellectuelle, mais la vie privée, la vie sociale et la vie professionnelle. (Bourdieu, 2001 : 96-97)

Sans prétendre expliquer les détails de cette institution au sein de la religion musulmane, nous nous limiterons à dire que chaque pays du Maghreb, s’appuyant sur les concepts d’une lecture littérale du Coran, a instauré des lois qui régissent le mariage, ses conditions et ses limites, tout en imposant des droits et des devoirs aux époux. Le mariage régit la dynamique sociale au Maghreb, dont l’épouse est l’axe principal.

1.2. L’identité de la femme mariée entre réalité sociale et fiction

L’Algérie, le Maroc et la Tunisie, considérés comme un unique espace géographique, socio-culturel et religieux, possèdent pourtant quelques nuances qui font toute la différence entre un pays et un autre sur différents niveaux. Le mariage et les lois qui le régissent en font sans aucun doute partie. Car chaque pays a vécu des changements socio-politiques différents à travers chaque étape de son Histoire. Les modifications opérées, ont tenté tant bien que mal de préserver le caractère sacré du mariage. La Tunisie reste l’exception et marque sa différence par rapport aux sociétés algérienne et marocaine. Et l’instigateur de ces réformes n’est autre que le défunt président tunisien Bourguiba, qui tout de suite après l’indépendance du pays a opéré de profonds bouleversements structurels, notamment une avancée spectaculaire concernant la condition de la femme.

L’Algérie et le Maroc, n’ont cependant pas accompli les mêmes avancées. En Algérie, le Code de la famille, adopté le 9 juin 1984, et revu en 2005, maintient la femme mariée sous tutelle. Indépendamment de son niveau socio-culturel, intellectuel ou professionnel, elle ne peut se libérer de son statut de mineur et doit continuer à supporter polygamie et répudiation. Le cas du Maroc encore plus surnois, donne une fausse liberté aux épouses victimes de la polygamie. Selon l’article 45 de la moudawana, si la première épouse n’accorde pas son autorisation à son mari pour se remarier, le Tribunal prononcera le divorce pour raison de discord et la privera de tous droits. La condition de la femme reste prisonnière de contradictions et de manipulations car les textes définissant son statut s’inspirent du droit musulman le plus orthodoxe, et la maintiennent dans une sorte d’infériorité permanente. Le poids des traditions et la vision patriarcale et conservatrice de la famille renforce cette position dans laquelle la femme est maintenue.

Une grande partie des personnages romanesques de nos œuvres sont des épouses. Thelja dans *Les nuits de Strasbourg*, la narratrice et sa mère dans *L'amour, la fantasia*, Bradia, l'héroïne de *Marrakech, lumière d'exil*, Lla Bathoul dans *La controverse des temps*, Rosa, Farida et Halima-Emma protagonistes de *La deuxième épouse*, et Djamila dans *Ce pays dont je meurs*. Elles possèdent toutes ce statut tant convoité au sein des cultures arabo-musulmanes, de la femme mariée. « Le mariage est par excellence un rite : il symbolise le passage d'un statut à l'autre, il définit une appartenance identitaire et institue des rôles » (Collet, B. & Santelli, E, 2012) ⁽⁵²⁾

Et puis d'autres personnages féminins tout aussi importants, ont opté pour le célibat comme sceau identitaire. La narratrice de *Marrakech, lumière d'exil*, Houda. Hiba, ainsi que Najia la narratrice de *La controverse des temps*, et les deux sœurs Nacéra et Amira dans *Ce pays dont je meurs*. Nous verrons plus tard, dans cette troisième partie, les raisons et les motivations éventuelles de ce choix.

Le mariage définit donc l'appartenance identitaire de la femme et lui octroie un rôle au sein de sa société. Cependant même si le statut est le même, le rôle de l'épouse est différent selon l'environnement social dans lequel elle évolue.

L'identité, plus que jamais, se trouve placée au centre des enjeux de la vie en couple aujourd'hui et dans un rapport ambivalent à cette autre fonction du couple qui consiste à réguler socialement les échanges interpersonnels en matière de sexualité, de famille, de filiation... et plus globalement de mœurs. (Neyrand, 2018 : 185)

Dans *Marrakech, lumière d'exil*, Bradia dans son rôle d'épouse a besoin d'un exutoire pour continuer à supporter son enfermement. Son couple est un espace de célébration de soi dans lequel elle aspire à vivre pleinement sa féminité au sein d'une société conservatrice et restrictive pour les femmes. Elle se laisse emporter par sa fougue, son désir et son penchant pour l'alcool. Jugée pernicieuse avec ses mœurs légères, Bradia vise à la destruction de l'image de l'épouse conventionnelle.

Il est clair que le poids des traditions est beaucoup plus lourd que celui de la religion, puisque celle-ci incite et parle ouvertement des relations sexuelles entre les époux. L'islam n'est en aucun cas restrictif dans ce domaine et reconnaît la vie sexuelle comme une partie importante de l'épanouissement du couple. Cependant, dans les sociétés arabes, tribales par définition, les traditions sont beaucoup plus écrasantes et prohibitives et le corps de la femme devient presque un péché. Consciente de cette situation, Bradia se rebelle contre l'ordre établi. Elle est provocatrice et dévergondée, consciente des inégalités existantes entre les hommes et les femmes. Son beau-père entretient d'ailleurs une relation extraconjugale avec son esclave Dada M'barka alors qu'il continue à être marié avec la mère de ses enfants. Bradia n'est certainement pas l'épouse traditionnelle comme l'est sa belle-mère.

⁽⁵²⁾ Collet, B. & Santelli, E. (2012). Le mariage « halal », réinterprétation des rites du mariage musulman dans le contexte post-migratoire français. *Recherches familiales*, 9(1), 83-92. doi:10.3917/rf.009.0083.

Elle veut être la seule femme dans la vie de son époux et pour ce faire, ne lésine sur aucun moyen pour y arriver. Son corps devient son arme et sa protection et la sexualité le moyen par lequel elle soumet son époux et devient la maîtresse de son destin.

Thelja dans *Les nuits de Strasbourg*, est une autre épouse atypique pour plusieurs raisons. La première d'entre elles et probablement la plus importante est que son statut d'épouse n'est à aucun moment signalé comme une appartenance identitaire. Son mariage n'est pas considéré comme un idéal ou une source de bonheur et d'équilibre, car la notion d'épouse est vide de sens pour elle. Assia Djebar se démarque significativement de l'image traditionnelle de l'épouse et donne à Thelja un pouvoir sur sa vie et son destin et une liberté sexuelle sans pareille. Celle-ci opte pour un état anarchique où seul règne le désir et choisit non pas son couple pour vivre ses émotions et ses expériences sexuelles mais une relation extraconjugale.

L'auteure cite Halim son époux, comme un souvenir, lorsqu'il rend visite à Thelja à Paris pour la convaincre de rentrer en Algérie. L'on découvre alors son nom et sa profession (architecte, passionné par la préservation du patrimoine). « Nos âmes ressemblent à ces lieux d'histoire et de mémoire : en danger d'être détruits, nous ne voulons pourtant pas nous exiler » (NS, 97). Durant cette visite qui est supposée être des retrouvailles entre les époux, il n'y a aucun rapprochement physique, aucune intimité entre les deux. Ils ne partagent même plus le même lit et leur relation révèle une grande fissure et semble être en fin de parcours.

Elle l'attendit le soir, dans sa petite chambre au cinquième étage. Il rentra tard, grommela qu'il avait déjà dîné [...]. Il ouvrit le lit pliant qui lui était réservé durant ce séjour et s'endormit aussitôt, en pleine lumière [...]. Halim repartit à Alger, trois jours après. (LLF, 98).

Il faut attendre la fin de l'histoire pour que Halim réapparaisse en tant que personnage, lors de la disparition de Thelja. « Thérèse, après avoir parlé avec Halim à Alger – elle avait trouvé les coordonnées du mari de Thelja sur un cahier oublié là [...] » (NS, 382). La relation de Thelja avec son mari semble invraisemblable tout au long du récit, comme si ce dernier n'existait pas. Il n'est à aucun moment représenté comme son altérité, Halim est le mari abandonné et délaissé en Algérie. Ce rôle de l'épouse au sein du couple est inédit, car c'est elle qui détient ici le pouvoir de décision et d'action. Face à cette absence de l'image de l'épouse, ce n'est que Thelja l'amante, séductrice qui est représentée, et son corps n'est utilisé que pour soumettre son amant, pour ensuite l'abandonner à son tour et disparaître.

La narratrice de *L'amour, la fantasia* et sa mère sont également des épouses, même si cette identité n'est pas la principale dans le récit. La mère de la narratrice est désignée comme épouse au sein du couple, lorsqu'elle reçoit une carte postale de son époux, qui provoque l'indignation et le scandale dans le village. Un acte inédit dans une société où l'épouse est désignée comme « la femme » en faisant référence à son genre ou « la maison », puisqu'elle représente l'espace privé et non pas public.

La révolution était manifeste : mon père, de sa propre écriture, et sur une carte qui allait voyager de ville en ville, qui allait passer sous tant et tant de regards masculins, y compris pour finir celui du facteur de notre village, un facteur musulman de surcroît, mon père donc avait osé écrire le nom de sa femme qu'il avait désignée à la manière occidentale: «Madame untel... »; Or, tout autochtone, pauvre ou riche, n'évoquait femme et enfants que par le biais de cette vague périphrase : « la maison ». (LLF, 22).

Cet acte jugé révolutionnaire, flattait l'épouse tout en mal menant sa pudeur.

C'était, de fait, la plus audacieuse des manifestations d'amour. Sa pudeur en souffrit à cet instant même. A peine si elle le disputait, toutefois, à sa vanité d'épouse, secrètement flattée. (LLF, 23).

En effet, le couple est une notion indécente dans les sociétés traditionnelles. La femme en particulier n'est pas reconnue comme épouse au sein du couple, car cette identité sous-entend, un corps et une identité sexuelle.

Dans le discours masculin « sonore », le couple est inexistant si on définit le couple comme une entité formée de deux êtres également investis dans la quête pour la vie [...] Le modèle de relation conjugale qui opère au niveau des lois et des valeurs affirmées par ce discours est une relation déséquilibrée et totalement asymétrique tant sur le plan économique qu'affectif. (Mernissi, 1991 : 25-26)

L'auteure consacre la troisième partie de l'œuvre aux préparatifs des noces de la narratrice. Elle ne fait référence à elle qu'au sein du couple et ne la nomme que rarement comme épouse. « Les jours précédant la noce, la future épouse s'absorbait dans la lecture de livres rares, aux reliures luxueuses [...] » (LLF, 66), « L'épouse, amusée par cette tristesse superstitieuse, le rassure » (LLF, 68)

« A Paris, dans le petit appartement d'un libraire en chambre, **le couple** emménagea pour célébrer la noce » (LLF, 63), « Les agents partis, elle monta prévenir en hâte **le couple** [...] » (LLF, 64).

Le couple, dans les promenades qu'il se réservait encore — errances bavardes hors du temps des autres et de la « Révolution », comme si, n'ayant pas droit aux majuscules de l'histoire quand ils s'enlaçaient sous les porches, leur bonheur participait cependant de la fièvre collective —, **le couple** se prémunissait certes contre la filature de la police. Mais ce dernier péril ne paraissait pas le plus dangereux. (LLF, 64)

Le couple savait que la lutte fratricide pointait là, grinçante, sans repères... [...] Il lui semblait que leur **couple** disparaissait aux yeux des autres, invisible soudain malgré le ruissellement de lumière, en ce début de printemps. (LLF, 65).

L'auteure fait donc référence au couple plutôt qu'à l'épouse. Elle décentralise sciemment la narratrice de ce rôle ingrat imposé aux femmes mariées et qui se limitait à être la femme d'untel, avec toutes les connotations négatives que cela implique.

Elle met en avant le couple qui dans les sociétés traditionnelles nous l'avons vu, ne s'assumait que dans la fonction de reproduction qui lui était destinée, « Le couple est défini actuellement [...] par le partage entre deux personnes d'une sexualité reconnue socialement » (Joye et Santinelli-Foltz, 2013) ⁽⁵³⁾

Ces noces célébrées loin de sa terre natale sont marquées par la tristesse. Loin de la liesse des mariages traditionnels mais surtout loin du père, qui comme le veut la tradition, dans un geste symbolique, doit accompagner et permettre le départ de sa fille vers la demeure conjugale. Grâce à ce nouveau statut d'épouse, la narratrice se permet une certaine audace et liberté.

Elle revendique son intimité, lors de sa nuit de noces et demande à sa mère et à sa jeune sœur de quitter la maison. Cette requête loin d'être courante, pour ne pas dire exceptionnelle pour une jeune mariée, est la revendication d'une sexualité jouissive, une reconnaissance du corps, instrument de plaisir.

Dire aussi ma victoire, son goût de douceur évanouie, dans les lames de l'instant. Victoire sur la pudeur, sur la retenue. Rougissante mais volontaire, j'ai réussi à dire devant la jeune mère, et la sœur, à la tendresse qui rassure : —Laissez-moi la maison seule pour cette nuit, s'il vous plaît!... (LLF, 68).

J'ai formulé ce souhait sur un ton conventionnel... Puisque le destin ne me réservait pas des noces de bruits, de foule et de victuailles, que me fût offert un désert des lieux où la nuit s'étalerait assez vaste, assez vide [...] (LLF, 68).

C'est une nouvelle identité que réclame la romancière pour la narratrice. La reconnaissance de soi à travers l'autre, en l'occurrence le conjoint.

L'identité affective du sujet adulte dans le couple tient à la diversification de ses représentations de lui-même dans le rapport à l'autre, et dans la reconnaissance, par l'autre, de ces différentes facettes de lui. (Garcia, 2008 : 144)

Dans *La deuxième épouse*, c'est l'identité de l'épouse par excellence qui est traitée tout au long de l'œuvre de Zouari. Le rôle de l'épouse et son identité se révèlent complexes car deux personnages portent le titre d'épouse du même mari et trois figures d'épouses sont exposées. Celle de Halima, qui épouse son cousin Sadek. Leur union endogamique est la concrétisation du souhait de la mère de Sadek.

[...] tante Naïma, la mère de Sadek, qu'on appelait la reine parce qu'il suffisait qu'elle commande pour que tout le monde se mette au garde-à-vous ! [...] elle me voulait pour son fils. (LDE, 86-87).

⁽⁵³⁾Joye, S., Santinelli-Foltz, E. (2013). Le couple : une définition difficile, des réalités multiples. <http://journals.openedition.org/medievales/7073>; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.7073> (Consulté le 27/05/2020).

Tante Naïma voyait en sa nièce Halima, la salvatrice de son fils de son exil, « l'endogamie familiale, surtout dans la branche maternelle, peut cumuler de la façon la plus achevée les avantages que procure l'union avec un proche » (Streiff-Fenart, 1985 :135) ⁽⁵⁴⁾

Quant à Sadek, je pense qu'il m'a épousée sous l'influence de sa mère. Il devait partir chez les roumis et il lui fallait une femme. Ma tante aimait bien mon physique sage, mon ambition limitée, le peu de risque qu'il y avait que je devienne une grande amoureuse. Son fils n'avait pas besoin d'une passion mais d'une pension affective pour les mauvais jours. (LDE, 89).

Le mariage de Halima avec son cousin lui garantit une continuité dans sa manière d'être, une protection de son identité et de son honneur et une stabilité de vie conjugale.

Dans le milieu familial d'origine, l'endogamie est posée comme la norme par excellence. Elle est en quelque sorte exacerbée en raison de l'émigration, transformant une pratique culturelle allant de soi, en une sorte de revendication identitaire soudant le groupe minoritaire. Ainsi, les parents font valoir leur préférence pour un choix conjugal endogame. (Collet, B. & Santelli, E, 2012) ⁽⁵⁵⁾

Ce mariage est aussi une fuite en avant pour Halima, qui voulait coûte que coûte sortir de son village et de sa communauté de femmes qui l'étouffait.

Je me suis mariée comme on prend ses jambes à son cou [...]. J'avais envie de partir avec un homme parce que je voulais rendre ma vie intéressante. Et parce que j'avais fini par haïr la société des femmes. (LDE, 83-84)

Sa capacité d'effacement comme épouse au sein de son couple ne l'a pas empêchée de découvrir son identité-femme. Comme réaction aux absences répétées et prolongées de son époux, Halima-Emma se libère, son identité d'épouse se dissipe, alors que son identité-femme s'épanouit.

Nous retrouvons cette endogamie dans *Le monde n'est pas un harem*. Parmi les femmes interviewées par Fatima Mernissi, se trouve Rabéa. Elle a aussi épousé son cousin et s'est ensuite envolée pour la France afin de le rejoindre.

Le mariage s'est fait sans lui. Il avait un poste officiel en France, avec le gouvernement marocain. Donc il ne pouvait pas bouger. Il m'a envoyé deux billets d'avion : l'un pour ma sœur, l'autre pour moi. [...] On a atterri un jour, à 4 heures du matin, en France et je me suis trouvée face à face avec mon mari. J'avais dix-huit ans. (Mernissi, 1991 : 83)

Tout comme Halima-Emma, le mariage pour Rabéa est également un passeport pour la liberté, une manière de s'affranchir de toutes les restrictions imposées.

⁽⁵⁴⁾ Streiff-Fenart, J. (1985). « Le mariage : un moment de vérité de l'immigration familiale maghrébine » en Revue Européenne des Migrations Internationales, 1-2, p.129-141. https://www.persee.fr/doc/remi_0765-0752_1985_num_1_2_985?pageid=t1_140 [Consulté le 27/04/2020].

⁽⁵⁵⁾ Op.cit.

[...] D'ailleurs, le mariage était pour moi une sorte de libération aussi. Je t'ai dit que je ne pouvais ni sortir, ni aller au cinéma, ni recevoir des lettres. C'était franchement déprimant et puis quand on me parlait du mariage avec mon cousin, cela signifiait pour moi la France, le départ vers une autre vie, l'espoir de réaliser ce que je voulais [...] » (Mernissi, 1991 : 80).

La deuxième figure d'épouse présentée dans le roman de Zouari est celle de Rosa. Son union fait également partie des mariages endogamiques même si Rosa n'a aucun lien de parenté avec Sadek. Cette endogamie se situe à un autre niveau cependant, celui de la sphère communautaire et religieuse. Nous l'avons déjà abordé dans la deuxième partie de cette recherche, Rosa a épousé Sadek pour conserver son identité de femme arabo-musulmane, qui lui échappait.

La norme endogamique subsiste, mais l'aire dans laquelle elle s'applique a changé et s'est élargie ; on glisse d'une endogamie familiale puis locale à une endogamie confessionnelle et/ou ethnique. Si, en terre d'émigration, on ne peut plus exiger de ses enfants qu'ils se marient avec leur cousin ou leur cousine pour préserver le sang et, ce faisant, la noblesse de son clan, ou qu'ils épousent le fils ou la fille des voisins, du moins continue-t-on à faire en sorte qu'ils s'unissent à un membre de ce sous-ensemble de la Oumma (communauté des croyants) que constitue la communauté maghrébine. (Flanquart, 1999) ⁽⁵⁶⁾

Rosa est à la recherche de son identité à travers ses relations sentimentales. Après sa relation avec Jésus, un collègue avocat, qui lui a donné l'illusion d'une identité française, elle épouse Sadek. Ce mariage conservait Rosa au sein de sa communauté, tout en préservant son identité d'un quelconque frelatement. Le mariage devient ainsi un espace de quête et de reconstruction identitaire pour Rosa. Car épouser un homme étranger pouvait provoquer une altération de sa propre identité. Cette peur de perdre son identité est proportionnelle au manque d'ancrage dans son propre groupe social, culturel et religieux. Le mariage de Rosa s'avère illusoire et son identité en tant qu'épouse défaite s'évanouit progressivement au fil du roman et finit par être dévorée et poussée au suicide. « C'est un avocat qui m'a alertée. « Elle s'appelle Halima, m'a-t-il appris, et elle habite à Toulouse » (LDE, 10). Le choix d'une union avec un étranger, a été fait par Farida, la troisième figure d'épouse dans le récit. Farida est mariée à Michel, un français. A travers les choix matrimoniaux, les femmes affirment leur identité. Et Farida a affirmé la sienne malgré les réticences des membres de sa famille qui se sont vite alignés sur son choix, lorsqu'ils apprennent que Michel s'est converti à l'islam.

L'union d'une fille avec un Français inspire des sentiments d'une tout autre nature. Il ne s'agit plus ici de regretter une union mal assortie, mais d'affronter la honte qu'attire sur l'ensemble du groupe familial, le reniement par un de ses membres de son appartenance tout à la fois communautaire, religieuse et nationale. (Streiff-Fenart, 1985 : 138)⁽⁵⁷⁾

⁽⁵⁶⁾ Flanquart, H. (1999). Un désert matrimonial. Le célibat des jeunes femmes d'origine maghrébine en France. pp.127-144 <https://doi.org/10.4000/terrain.2710> [Consulté le 21/05/2020]

⁽⁵⁷⁾ Op.cit.

Le mariage d'une musulmane avec un non musulman est vécu par la communauté comme un reniement public de sa propre identité et une rupture avec ses origines. Il est unanimement admis par avis juridique qu'une musulmane ne peut contracter mariage avec non musulman. Or, il n'existe aucun verset dans le Coran justifiant cette différence de traitement, qui prend ses sources du Droit musulman basé sur une vision traditionnelle et patriarcale du mariage. La femme qui est considérée comme une mineure à vie est supposée ne pas pouvoir s'imposer à son mari non musulman, pour maintenir son identité musulmane, ses pratiques et ses traditions. La seule prohibition valable autant pour les hommes que pour les femmes est le mariage avec un(e) polythéiste.

Ne prenez pas pour épouse une polythéiste à moins qu'elle ne devienne croyante [...] Ne prenez pas pour époux un polythéiste à moins qu'il ne devienne croyant. Cela, même s'ils vous enchantent. (S2.V221).

La romancière rejoint le banc des épouses bafouée par l'infidélité de leur époux à la fin de l'œuvre. Dans un chapitre qui porte son nom *Farida* et non *La Romancière* et dans lequel elle est désignée à la troisième personne du singulier et non dans le « je ». C'est son amie Soraya qui lui annonce la nouvelle par téléphone, « [...] Mais tu es aveugle quand tu aimes. Et tu es absente de ta vie quand tu t'investis dans celle des autres » (LDE, 315).

Michel a une maîtresse. Tu la connais c'est... Michket [...] Oui, ton amie Michket. Ils sont ensemble depuis deux ans. Il t'a menti en te disant qu'il avait quitté la rue de Vaugirard. Il a conservé l'appartement pour y vivre avec elle, et il y passe dès qu'il le peut. Tous ses déplacements, ses voyages, sont circonscrits à quelques stations de métro de chez toi. (LDE, 316).

Farida se croyait protégée de ce malheur en épousant un Français. « Je me surprends à murmurer : « Merci mon Dieu, de n'avoir pas mis sur mon chemin de genre de bonhomme » (LDE, 117)

Elle n'avait à aucun moment pensé à cette éventualité et même lorsqu'elle est mise devant le fait accompli, elle a du mal à croire. Car même si Michel n'a pas épousé sa maîtresse, cette infidélité est une forme de polygamie qui prouve qu'elle n'est pas l'apanage exclusif des hommes arabo-musulmans, mais bien une pratique universelle.

Et Soraya a raconté par le menu la relation secrète de Michel et de Michket, presque en tout pareille à l'histoire de Rosa. Sauf que le mari de la romancière n'a pas eu d'enfants avec sa maîtresse, comme ce fut le cas dans le conte tragique de Sadek. (LDE, 316)

C'est l'épouse trompée, reléguée au rang de seconde que Fawzia Zouari met en avant à travers les figures de Rosa, de Halima-Emma, puis celle de Farida. La notion même du mariage est anéantie et provoque la ruine de la femme. Cette humiliation suprême est particulièrement mal vécue par Rosa, qui tente de se suicider suite à cette découverte.

Dans le *Monde n'est pas un harem*, Fatima Mernissi nous expose à travers Tahra Bent Mohamed, l'une des femmes interviewées, l'expression de toute la révolte et le refus des femmes de la polygamie.

J'ai posé à mon mari certaines conditions avant d'avoir mon premier enfant. Je lui ai dit : je peux accepter la faim, le dénuement ; je peux habiter avec toi une maison délabrée, une maison en tôle, une tente s'il faut...Mais si je te vois faire...si je te vois avec une autre femme [...] je ne pourrai pas le supporter (manqdarsh). (Mernissi, 1991 : 27)

Khadija, un autre personnage authentique que Mernissi a rencontré, a également refusé d'être la seconde épouse de certains de ses prétendants.

[...] J'en connais des femmes qui partagent un seul mari. Ce n'est une vie, elles ne s'entendent pas. C'est des disputes à ne plus en finir ; elles ne vivent jamais tranquillement. Si celui qui veut me demander en mariage est déjà marié, je le refuse. (Mernissi, 1991 : 206)

Après un premier mariage raté, elle se marie une seconde fois mais le drame frappe à sa porte. Le frère de son mari décède et comme le veut la tradition, son mari épouse la veuve afin de protéger les orphelins. Khadija refuse ce statut de coépouse, quitte son mari et revient vivre chez son père.

Une autre figure d'épouse et celle de Lla Bathoul dans *La controverse des temps*. C'est indéniablement sa relation avec son époux Sidi Tayyib qui est mise en avant. Durant plusieurs décennies de mariage, Lla Bathoul a régné comme une reine sans partage dans le cœur de son époux. Ils partageaient une complicité sans pareille et étaient de véritables compagnons de vie.

Lla Bathoul donnait les ordres aux cuisines et s'installait sur la véranda où Sidi Tayyib l'entretenait des ragots de Marrakech. Lui racontait des histoires drôles pour la distraire ou lui récitait des vers. (LCDT, 127).

Malgré son âge avancé, Lla Bathoul n'abandonna jamais le jeu de séduction qu'elle entretenait avec son mari. Elle voulait toujours lui plaire.

Très menue, elle marchait à petits pas de geisha, précis et mesurés. Elle se maquillait toujours, discrètement et soigneusement. Jamais le désir de séduire Sidi Tayyib ne l'abandonna. (LCDT, 128)

Leur entente, leur amour et l'harmonie qui les unit est extraordinaire. Lla Bathoul et Sid Tayyib sont une seule âme dans deux corps différents.

En exactement soixante-cinq ans de mariage elle n'avait eu que quelques discordes réelles avec Sidi Tayyib. Leurs corps avaient fini par se mêler, se prolonger l'un l'autre dans l'espace. On ne les voyait pratiquement jamais séparés. Ils avaient réalisé pleinement la sensation puissante d'une fusion saine et un bonheur, lui aussi ancien, sans encombre ni interrogation inutile. (LCDT, 128).

Tellement proches et inséparables, que Lla Bathoul sur son lit de mort, craignait plus la séparation avec son bien aimé que la mort elle-même.

Lla Bathoul égrenait son chapelet, elle pressentait l'arrivée non de la mort mais d'une solitude qui allait l'isoler et l'obliger à une existence loin de Sidi Tayyib. C'était cela, le plus insupportable. Le plus redoutable. Ne plus sentir son souffle de vie. Son compagnon de plus de soixante ans. (LCDT, 137).

Le couple formé par Lla Bathoul et Sid Tayyib est une exception dans ce paysage romanesque.

Notre dernière épouse est Djamila, dans *Ce pays dont je meurs*. La romancière la présente comme le prototype de l'épouse soumise à son mari, silencieuse et effacée. Malgré son attachement au port traditionnel du voile, elle finit par courber l'échine et obéir aux ordres de son mari, qui la somma de s'en débarrasser. Djamila subit les événements de sa vie quotidienne sans émotion ni opposition.

Elle comble le vide de sa vie conjugale et de son exil par les innombrables cadeaux qu'elle offre aux membres de la famille restés au pays. Elle s'achète ainsi une image de réussite, une identité de femme confortablement installée à l'étranger.

Maman se souciait peu d'améliorer son intérieur, ne pensait point à ce qui pouvait nous manquer à Paris. Elle dépensait pour se construire une image au pays. Une image de femme riche et heureuse. (CPDJM, 72)

Parallèlement à cette facette de femme résignée et à son attitude effacée devant son époux, Djamila revendique son identité sexuelle au sein du couple. Elle s'affirme en tant que femme. Elle savait s'occuper d'elle et choyait son corps par de longues séances de beauté.

(...) Tout ce qu'elle n'osait pas montrer à l'extérieur, maman s'appliquait à l'exhiber chez elle. Elle passait des heures dans la salle de bains comme si elle voulait se débarrasser d'une crasse dont elle n'identifiait pas l'origine [...].

Notre mère s'allongeait alors comme une princesse des *Mille et Une Nuits*. Nous lui séchions les cheveux, les parfumions d'huile d'olive aromatisée aux clous de girofle et ôtions avec une pince à épiler les poils blancs qui poussaient sur ses tempes.

Maman se regardait dans le miroir, passait de la crème Nivea sur sa peau fine et ambrée, puis nous ordonnait de la laisser seule pour qu'elle enfile ses dessous. (CPDJM, 14-15).

Le décès de son mari, met à nu ses envies et ses désirs réprimés, impossible à assouvir suite à son veuvage. Car Djamila ne pense à aucun moment refaire sa vie.

C'est d'ailleurs après le décès de papa que le désir des adultes nous a été révélé. Celui de ma mère, combien pourtant caché, enfoui en elle. Mais elle rêvait, ma mère, souvent même à voix haute, et nous l'entendions appeler son mari, puis gémir.

Il venait de l'abandonner, elle était encore jeune [...]. Les yeux clos, endormie, elle se serrait contre son matelas et son corps se tordait lascivement. Parfois elle ahanait comme le chien des voisins du dessous. (CPDJM, 45-46).

N'empêche, elle avait beau cacher son manque, il se manifestait malgré elle [...], les évanouissements de maman avaient à faire avec ses privations, et que ses crises de fous rires, plus fréquentes qu'avant la mort de mon père, n'étaient autres que les appels lancinants de son corps. (CPDJM, 46-47).

L'exil conjugué à la mort de son mari, finissent par avoir raison de Djamila, qui dépérit au fil du récit. La perte de cette identité d'épouse et ses manques affectifs et physiques la précipitent vers une mort qui n'était que latente.

Dans *Le monde n'est pas un harem*, les femmes présentées par Mernissi sont toutes mariées ou l'ont été, très souvent à un âge précoce, comme Dawiya, mariée par sa mère à l'âge de neuf ans et divorcée par sa mère aussi à l'âge de onze ans, alors qu'elle était enceinte de six mois. Elles sont toutes originaires de petites villes ou villages marocains. La plupart d'entre elles ont vécu dans des harems en tant qu'épouses libres, coépouses ou domestiques, entourées d'esclaves. Leur vie se limitait à l'espace intramuros, car interdite de sortie. Elles vivaient dans une communauté exclusivement féminine, régit par les lois des épouses libres, responsables de l'organisation de la vie. Certaines ont refusé la polygamie qui est pour elles synonyme d'humiliation et ont préféré le divorce.

Dans le discours féminin, les femmes aiment les hommes non pas parce qu'ils sont riches et généreux, mais parce qu'ils peuvent se donner affectivement. Les femmes aiment les hommes non pour ce qu'ils peuvent donner comme argent et ressources matérielles, mais pour ce qu'ils peuvent donner comme ressources affectives. Elles exigent d'être aimées, d'avoir une relation privilégiée, exclusive avec leur mari, l'entretien matériel étant secondaire puisqu'elles arrivent à se nourrir elles-mêmes. (Mernissi, 1991 : 26-27)

L'identité de la femme au sein du mariage est indissociable du rôle qu'elle joue en tant qu'épouse. Tous les personnages romanesques féminins de notre corpus ainsi que les personnages authentiques du livre de Mernissi convergent vers le même point. Elles aspirent toutes à un respect et à une réciprocité de sentiments, nécessaire à leur identité féminine. Cependant à travers tous les récits – à l'exception du couple formé par Lla Bathoul et Sidi Tayyib, dans *La controverse des temps* –, les rapports conjugaux s'avèrent superficiels et distants et se dégradent aussi bien sur le plan affectif que communicatif.

Il n'y a aucun dialogue établi entre Sadek et ses épouses respectives dans *La deuxième épouse*. La relation de Djamila et d'Ahmed son époux dans *Ce pays dont je meurs* n'est pas basée sur l'échange verbale n'ont plus. La seule communication partagée est d'ordre restrictif et prohibitif.

Ne parle pas ta langue devant les Français, ils n'aiment pas ça. Ne sois pas curieuse comme une vache de chez toi. Occupe-toi plutôt à mieux tenir ton intérieur. (CPDJM, 69)

Dans *Les nuits de Strasbourg*, le dialogue est également inexistant entre Thelja et Halim, dont la relation est presque fantasmagorique. D'autre part, il n'y a aucun espace pour l'épanouissement de l'épouse au sein du mariage qui n'est en fait qu'un lieu d'étouffement, de trahison et d'oppression pour elle.

Passive, introvertie, puérile, craintive et effacée devant le mari image même du patriarcat ou rebelle, insoumise et révoltée, artisane de sa propre vie et même de sa mort, la destruction de l'épouse est manifeste à travers tous les romans, ce qui répond sans doute à une volonté de dénonciation chez les écrivaines et un souci de mettre à nu la situation de la femme dans les sociétés maghrébines.

La mort demeure la seule réalité absolue au-delà de toute expérience.

Les femmes racontent-elles toujours la même histoire ? Parce qu'elles ne cessent de subir le même sort ? À force de se voir infliger les mêmes épreuves qui les poussent à raconter de manière identique ? Ce n'est pas faute d'imagination, c'est parce qu'elles n'en ont pas fini avec les mensonges des hommes et leurs stratégies [...]. (LDE, 319).

C'est la défaite émotionnelle dans toute sa splendeur qui est vécue par pratiquement toutes les femmes au sein d'un mariage qui ne tient souvent que par les seuls liens de la convenance. Le mariage qui étaient pour nombreuses d'entre elles une aspiration, n'est plus qu'un statut dans lequel elles ne peuvent combler leurs besoins et leurs désirs de femme.

Deuxième chapitre : L'identité de la femme à travers la maternité

2.1. La dimension socioculturelle de la maternité

La maternité est un phénomène hautement symbolique et d'une extrême importance dans toutes les cultures et toutes les civilisations. Mais elle revêt un caractère particulier dans les sociétés arabo-musulmanes où femme et maternité sont deux concepts complètement indissociables. Il existe d'ailleurs une construction imposée sur l'identité de la femme par le patriarcat, qui lui désigne à chaque étape de sa vie un rôle préétabli. Elle est tout d'abord fille, ensuite épouse, puis mère. Ce dernier statut tant espéré et souhaité par la femme, la hisse à un rang privilégié au sein de la communauté. L'islam octroie à la mère une place de choix, elle est aimée, respectée et presque adulée. Si le Coran appelle au respect et au bon traitement des parents, nombreux sont les hadiths qui mettent la mère sur un piédestal. L'un d'eux raconte l'histoire suivante :

Un homme vint chez le prophète Mohamed et lui demanda : Qui a le plus le droit à mon traitement de faveur? Le prophète lui répondit : Ta mère ! Et qui ensuite dit l'homme ? Ta mère fit le prophète. Et l'homme d'insister, et qui de plus? Ta mère lui répondit-il toujours. Et qui ensuite, réitéra l'homme ? Ton père conclut enfin le prophète. (Al-Boukhari et Moslim).

Ce hadith exprime clairement le rang que possède la mère au sein de la religion musulmane et par extension dans les sociétés arabo-musulmanes. Les enfants œuvreront toute leur vie durant pour la complaire et gagner sa bénédiction, car la mère possède le pouvoir divin de maudire ou de bénir ses enfants. Cependant, comme l'explique parfaitement Ghita El Khayat, la femme n'est qu'un corps qui porte l'enfant, censé agrandir le clan et accroître la puissance du patriarcat, surtout si l'enfant est un garçon.

Les enfants n'appartiennent pas à la mère mais à l'ordre patriarcal arabo-islamique: le produit du ventre des femmes consolide la force virile, l'État, le pouvoir masculin, les clans, tribus, familles, tous régents par les hommes les plus dominants, et, en aucun cas, n'est une force directe pour la femme-mère qui n'exerce son pouvoir que dans "un matriarcat de soubassement" (El Khayat, 2007 : 34)

Même si la maternité possède une forte connotation religieuse, elle reste largement influencée par la culture, les mœurs et les coutumes. Dans ces mêmes sociétés arabo-musulmanes, les femmes veulent contrôler leur corps, et souhaitent décider librement de leur maternité. Nombre de textes considère la maternité comme une exigence imposée à toute femme comme une sorte de légitimation de son identité sociale. Son statut de femme sera renforcée suite à sa maternité à travers son statut de femme-mère, seul statut qui lui soit socialement reconnu, car tel est le but du mariage, faire des enfants. Qu'en est-il de la maternité et de l'image de la mère à travers les œuvres de nos romancières ? Et comment les personnages authentiques des essais de Mernissi vivent-elles cette facette de leur identité, parfois voulue et parfois imposée.

2.2. L'image de la mère entre réalité et fiction

La maternité est un thème étonnamment peu courant dans la littérature maghrébine écrite par des femmes. Il y a peu de mères parmi les héroïnes ou les narratrices de ces romans, bien que celles-là y soient beaucoup plus nombreuses en tant que caractères secondaires: la figure de la mère est regardée le plus souvent du point de vue de la fille ou du fils. (Segarra, 1997: 99-100)

Marta Segarra explique clairement qu'il existe un lien entre la représentation de la mère dans la littérature maghrébine et le sexe de l'auteur, car ce thème est traité différemment dans un cas ou dans l'autre, du point de vue de l'auteur fils ou de l'auteure fille. Le rapport mère-fille est considéré par de nombreuses théoriciennes de la psychanalyse féministe telles que Nancy Chodorow et Luce Irigaray comme l'axe essentiel dans la vie et les écrits des femmes. Cette relation modèle l'identité de la femme et c'est à travers elle qu'elle construit une grande partie de sa vie, car même si toutes les femmes ne sont pas mères, toutes les femmes ont une mère.

Simone de Beauvoir met aussi en exergue la complexité de la relation mère-fille, car elle réside dans le fait qu'elle est l'autre aussi bien que son double. La femme qui est mère maintenant est aussi fille d'une autre femme et cette relation mère-fille s'avère être une relation à trois.

[...] les rapports de la mère à la fille sont complexes: la fille est pour la mère à la fois son double et une autre, à la fois la mère la chérit impérieusement et elle lui est hostile; elle impose à l'enfant sa propre destinée: c'est une manière de revendiquer orgueilleusement sa féminité, et une manière aussi de s'en venger. (Beauvoir, 1949 : 30-31)

Même si les œuvres de notre corpus ne traitent pas de la maternité comme sujet principal, il est intéressant de relever comment ce sujet est-il illustré par les romancières. Nous avons effectivement déjà exposé que ces romans font entendre la voix féminine avec la multiplicité de figures de femmes qui peuplent chaque récit. Nombreuses sont les mères dans chacune des histoires, cependant, leur identité de mère est presque invisible à quelques exceptions près. Nous allons mettre en lumière les rôles les plus marquants de mères. Remarquables par leur absence ou leur présence. Dans *Les nuits de Strasbourg*, c'est bien plus le thème de l'abandon maternel qui est le plus présent. L'identité de la mère quant à elle, est présentée à travers des figures de mères atypiques. En effet, Thelja, le personnage principal qui tient le récit d'un bout à l'autre incarne à elle seule la mère indigne dans toute sa splendeur, car elle laisse derrière elle en Algérie son fils Tawfiq « quitter à la fois ma terre de soleil, un amour brouillé, un garçonnet aux yeux élargis de reproche [...] » (NS, 43). Thelja possède des aspirations autres que celle d'être mère. Cette mère que la mer sépare de son fils et s'élève comme une barrière infranchissable entre eux, n'éprouve aucune culpabilité face à cet abandon.

Tout comme Thelja, Eve a aussi abandonné au Maroc sa petite Selma âgée de deux ans. « Deux ans, comment as-tu pu quitter une fillette de deux ans ? » (NS, 62) lui reproche Thelja, coupable du même crime. Cependant Eve-mère présente une nuance, car enceinte de Hans, elle attend donc son deuxième enfant. Cette grossesse représente la renaissance de l'image de la mère. D'autres figures maternelles gravitent autour de ces deux personnages. Il y a la mère de François, qui le hante par son image et ses souvenirs.

Il décide de retourner non pas à Strasbourg, plutôt dans un village à quelques kilomètres de là : celui de sa mère. L'ombre de celle-ci, il s'en rend compte, là frôlé dès ce matin quand il a remarqué la proximité de l'hôpital, après le dernier pont... (NS, 75)

La mère d'Irma qui la renie et refuse de la reconnaître et de la rencontrer. Il y aussi Touma, voisine d'Eve et mère d'Ali, l'assassin de Jacqueline. Elle s'occupe de Mina sa petite-fille, que la mère a également abandonnée. Un manège de mères démissionnaires qui contrastent avec l'image de la mère dans la culture arabo-musulmane, source d'amour, de tendresse et de soutien.

Dans *La deuxième épouse*, mis à part Lila, tous les personnages féminins sont des mères. Rosa, Farida la romancière et Halima-Emma sont toutes les trois mères de filles (qui portent le même prénom Inès), à part Halima-Emma qui a aussi un garçon. Les enfants sont connus seulement par leurs noms et ne sont en aucun moment développés comme personnages, ce qui efface considérablement le rôle et l'identité de la mère.

Fawzia Zouari invite à la fin du récit Inès la fille de Farida la romancière. Elle lui consacre le dernier chapitre qui porte son nom « Inès ». Alors que Farida est assommée par la nouvelle de l'infidélité de son mari Michel, sa fille la sort de sa consternation par cette simple phrase « Viens maman, on va sortir se promener » (LDE, 321).

L'histoire se termine sur la crainte de voir l'histoire se répéter, comme si toutes les femmes étaient condamnées à subir le même sort « Elle sort très fort la main de sa fille et, soudain, elle a peur pour elle » (LDE, 321)

La figure de mère la plus imposante et dont le rôle est le plus significatif est la mère de Rosa qui tue son gendre Sadek. C'est le rôle de la mère salvatrice qui donne la vie mais aussi qui l'ôte au mari infidèle. La mère de Rosa ne possède aucune existence en dehors de son univers maternel. Elle n'est pas désignée par son nom et le lecteur ne la connaît qu'à travers son rôle de maman de Rosa. L'énorme portée de son rôle de mère est assombrie par le meurtre de Sadek. La mère ne tue pas son gendre parce qu'il a trahit sa fille seulement. Ce meurtre est aussi une vengeance pour elle-même et toute sa famille, car cette trahison rappelle l'abandon vécu par la maman de Rosa et sa famille par l'Algérie. Sadek était leur Algérie, et il les a à son tour abandonné aussi.

Te souviens-tu de cela, maman ! Tu as vécu mon mariage comme une fiancée à qui on venait de recoudre sa virginité. C'était ton billet de retour symbolique au pays. Il te permettait une nouvelle alliance, un effacement de la dette de mon père, les douces marques du pardon. (LDE, 72)

Sadek leur a tourné le dos, son infidélité voulait dire que Rosa et sa famille étaient indignes de cette identité qu'il leur offrait. Sadek était une partie de cette Algérie qui ne voulait pas d'eux et qu'ils avaient abandonnée bien malgré eux.

Et toi, maman, qui te voyais tendre une main émue à ma belle-mère, serrer dans tes bras un morceau de ton passé, comme on se réconcilie avec son propre corps. (LDE, 72-73).

La mère de Rosa incarne tout ce que la mère représente dans la culture arabo-musulmane. La protection et le soutien. Et c'est ainsi que l'expose El Khayat :

[...]Pour les filles, l'attachement est d'une autre nature, c'est une relation doublée ou redoublée: la fille recommence incessamment ce que fut sa mère qui est son modèle et sa compagne de toute la vie [...].L'attachement entre mère et fille est d'une autre nature que celle de l'homme arabe ou / et musulman avec sa mère. Si l'homme est dans une très forte affectivité et total amour avec sa mère, la fille est dans une relation de très grande nécessité, une relation plus de l'ordre de l'aide et du réconfort, du soutien et du partenariat, en fait une relation de dépendance immature plus que d'affectivité réelle. (El Khayat, 2007 : 40)

Dans *Ce pays dont je meurs*, c'est Djamila qui tient le rôle de la mère. Imposante, discrète et silencieuse à la fois, Djamila est une identité fixe qui évolue peu tout au long du récit. Suite à la mort de son mari, elle ne pense même pas à refaire sa vie. C'est son rôle de mère qui prône.

Djamila fille d'un village, issue d'une lignée maraboutique se fait violence et sort travailler pour subvenir aux besoins de ses filles et assumer la responsabilité de son foyer. Mais lorsque son impuissance face à la vie la dépasse, Djamila dépérit lentement et finit par succomber à sa plus grande douleur, l'exil.

Même si Bradia dans *Marrakech, lumière d'exil* n'est pas une figure de mère, il est intéressant de souligner cette identité manquée, celle de la mère. Bradia n'arrive pas à avoir d'enfants parce qu'elle souffre de stérilité et cette situation la plonge dans un profond désarroi, ses émotions fluctuent entre l'exubérance et la dépression « En réalité sa dépression était due principalement à sa stérilité. Cornette de Saint-Cyr, le chirurgien de la famille, était formel » (MLE, 163). Son état de dégradation suite à cette privation de maternité exprime à quel point la figure de mère est importante dans la construction de l'identité féminine, surtout dans les sociétés arabo-musulmanes. D'ailleurs la ménopause, censée marquer la fin de la fertilité d'une femme est connue en arabe sous le nom de « *Sin el yaas* », ce qui veut dire « l'âge du désespoir ». Ceci explique l'importance primordiale de la maternité dans la définition de ce qu'est une femme dans ces mêmes sociétés.

Il y a aussi Bahia, mère de Zahia et fille de Lalla Tata. C'est bien une relation à trois qui lie ces trois femmes. Zahia est née hors mariage et Bahia ne voulait pas la garder, si ce n'était sous l'insistance de sa mère Lalla Tata.

Bahia vivait avec elle [sa mère] et tout se passait dans la plus grande des harmonies jusqu'au jour où elle tomba amoureuse d'un maçon qui refusa de l'épouser. Zahia naquit donc dans l'illégitimité et tout se compliqua. Bahia l'avait élevée tant bien que mal sous la pression de sa mère qui lui avait interdit de l'abandonner. (MLE, 25).

Privée de son père, Zahia vécut entourée de femmes. Réservee et peu bavarde, sa vie bascula définitivement lorsqu'âgée de treize ans à peine, elle fut agressée sexuellement par Allal.

« Allal le fou. Allal le dépravé. Allal le maudit. Allal le violeur » Or Allal, lorsqu'il avait entraîné Zahia, alors âgée de treize ans, dans un rapport sexuel, n'avait en fait pour seul crime que sa sensualité d'adolescent altérée par une terrible cécité. (MLE, 24)

Ce viol plongea Zahia dans une profonde dépression et la mura dans un silence dont il était impossible de la sortir. Face à cette situation, Bahia, sa mère décida de la faire enfermer dans un hôpital psychiatrique, car incapable d'affronter la souffrance de sa fille. C'est plutôt la grand-mère de Zahia qui occupe le rôle de la mère, protectrice et bienveillante.

[...] Lalla Tata, avait préféré la savoir avec nous plutôt qu'avec Bahia qui, comme de nombreuses mères d'autistes, n'admettait pas la maladie de sa fille et lui rendait la vie impossible. (MLE, 80).

Bahia projette ses frustrations sur sa fille et par son attitude lui transmet un sentiment de culpabilité et la rend responsable de ses malheurs. Elle n'est pas capable de jouer son rôle de mère et croit que la tragédie qu'elle vit n'est qu'un châtement divin parce sa fille est née d'une relation extraconjugale.

[...] Elle l'avait en effet, durant toute sa petite enfance, accusée d'être la cause de sa perte. Zahia était le fruit d'une relation « illégitime » et sa mère avait en vain essayé de provoquer une fausse couche.

À sa naissance elle tenta d'abord de l'abandonner à Lalla Tata, sa mère, qui refusa et la contraignit à « assumer son destin et son sort ». Tout cela compliqua davantage leurs relations et voua Zahia à un vide affectif dont les premiers signes furent ceux d'un bégaiement très important. (MLE, 93).

Bahia a tendance à rejeter sa réalité trop dure à supporter pour se réfugier dans son monde personnel « Elle refuse de parler de sa fille. De son autisme » (MLE, 19). Depuis le jour où elle s'est retrouvée enceinte que le père de son enfant refusa de l'épouser, Bahia vit cette maternité comme un fardeau et une punition divine. Après avoir essayé d'avorter, puis d'abandonner Zahia à sa naissance, elle finit par la faire enfermer dans un hôpital psychiatrique. C'est bel est bien une fuite en avant, celle de Bahia. Une évasion de sa propre vie, de son histoire et de son échec, reflétés dans sa propre fille.

Abordons à présent, les identités de mères à travers *Le monde n'est pas un harem* peuplé de ces figures multiples. Toutes les femmes soumises à l'étude de Fatima Mernissi sont des mères ou font partie de nombreuses fratries, dont le rôle principal de la femme est de mettre au monde des enfants, de préférence des garçons.

Elles ont toutes de nombreux frères et sœurs, souvent issues des différentes épouses du père. La maternité et la figure maternelle sont très présentes à travers tous ces témoignages. Des femmes dont l'identité principale aux yeux de la société, est celle de mère. Avec aucun accès aux moyens de contraception, elles n'ont aucun pouvoir sur leur corps et étaient souvent mères à peine pubères, comme le reflète le témoignage de l'une des femmes, nommée Dawiya.

J'ai eu un premier enfant qui est mort. J'avais alors onze ans et tout de suite après je suis tombée enceinte. J'étais enceinte de six mois quand j'ai divorcé [...]. *Combien d'enfants tu as eu ?* – En tout, j'en ai eu sept [...] quatre seulement ont survécu (Mernissi, 1991 : 136-137)

Ce problème de maternité forcée est récurrent et concerne principalement les filles des villages, souvent analphabètes et dont une partie de leur vie est dédiée à enfanter jusqu'à l'épuisement.

Les interviews nous apprennent en effet que l'un des problèmes cruciaux qu'une femme affronte dans la société marocaine est celui de son incapacité à contrôler et planifier les naissances. Les interviews révèlent tout d'abord qu'une grande partie de la vie d'une femme est consacrée à donner naissance à des enfants qui meurent en bas âge. (Mernissi, 1991 : 28)

Ce manque de contrôle des femmes sur leur corps contraste drastiquement avec ce que pense Ghita El Khayat sur le sujet. La psychanalyste, psychiatre et anthropologue marocaine, construit sa théorie autour justement du pouvoir des femmes par leur corps et à travers la maternité.

Ce sont les Maghrébines qui font des enfants aux hommes. [...] Les femmes imposent par leur ventre leur pouvoir aux hommes ou, du moins, le croient-elles. [...] Revoir le problème à la source au niveau des femmes parce que ce sont elles qui font les enfants mais surtout, surtout elles qui les élèvent. Ou les rabaisent, cas le plus fréquent. (Passevant, 1993 : 206-207)

Nous partageons en grande partie l'opinion de Ghita el Khayat. La maternité offre un terrain fertile aux rapports de force et de domination d'un sexe aux dépens d'un autre. Dans une société foncièrement patriarcale, la maternité peut être utilisée comme une arme et un pouvoir que la femme exerce sur son époux.

Il y a une maxime connue et répandue dans les sociétés maghrébines et que toutes les femmes connaissent et qui dit en substance « Donne à ton mari des enfants le plus vite possible pour le retenir et pour qu'il devienne moins frivole ». En dialecte c'est « *taklih* » qui veut dire littéralement l'alourdir mais qui sous-entend que les enfants rendent le mari moins volage et « *tchadih* ou *tarbtih* », qui signifie le retenir ou l'attacher. Or cette maxime n'est pas mise en valeur dans les récits de fiction car les auteures veulent sortir la femme de ce carcan, qui la réduit à être mère seulement et par conséquent élimine sa féminité. Car souvent, une mère cesse d'être femme.

À travers les romans de notre corpus et à l'exception de la mère de Rosa qui incarne la mère courage, la mère sacrifice et dont la fille est une projection d'elle-même, l'identité de la femme est très peu rattachée à la maternité. Les romancières considèrent le sujet de la maternité sous un autre angle et brosse la figure de la mère différemment, parce qu'elles-mêmes filles de leurs mères. Cette différence de traitement du sujet est due aux pratiques éducatives des parents fondées sur la division sexuelle des rôles et de l'espace. C'est une relation presque passionnelle qui unit la mère maghrébine à son fils, alors que c'est souvent une relation de force et de tentatives de domination qui la lie à sa fille. C'est principalement pour cette raison que les auteures s'éloignent de cette image de la mère et accordent aux personnages féminins de leurs histoires une multiplicité d'identités et de rôles. La maternité ne représente alors qu'un repère dans leur vie et un pont qui les lie à la communauté des femmes. La distance créée sciemment entre ces personnages et leur foyer symbolise également la décentralisation de la maison comme lieu principal de leur vie.

Il existe bel et bien un lien entre l'écriture et la dyade mère-fille et nos romancières à travers leurs ouvrages mettent en relief la nécessité de couper le cordon ombilical qui les lie à la mère et ce afin de se conférer une identité par l'écriture. Les figures maternelles romanesques de notre corpus sont d'abord femmes et refusent de ressembler à leurs mères. Cependant, certaines sont rattrapées par le destin malgré elles. Un destin qui semble s'imposer aux femmes, qui semble les suivre alors qu'elles le fuient. A l'instar des personnages du roman *La deuxième épouse* et toutes ces femmes présentées par Fatima Mernissi, victimes de polygamie. D'autres femmes par contre, sont dans une sorte d'errance, à la recherche d'elles-mêmes, comme Irma et Thelja dans *Les nuits de Strasbourg*.

Il existe une ambiguïté dans les figures maternelles d'Assia Djébar. D'une part, par son écriture, elle aspire à un retour à la mère à travers la langue maternelle. La mère qui représente la chaleur humaine, la tendresse et l'assurance et la langue maternelles à travers ses sonorités toutes aussi chaleureuses.

L'amour, la fantasia et *Les nuits de Strasbourg* possèdent une puissante charge identitaire à travers la langue. D'autre part, par la représentation de toutes ces mères atypiques, elle marque indéniablement la frontière entre elle et ce que pouvait représenter sa mère. Par ailleurs, les épouses auxquelles elle donne vie dans ses œuvres sont également des épouses inhabituelles. Réclamant le pouvoir sur leur corps et leur destin, elles sont fortes, belliqueuses et indépendantes.

De son côté Fawzia Zouari présentent des images d'épouses à mi-chemin entre le traditionnel et la modernité. Dans *La deuxième épouse*, Farida et Rosa sont toutes les deux des femmes instruites et intelligentes.

Pourtant elles sont bafouées et subissent l'humiliation suprême qu'est la polygamie, censée être le sort réservé aux plus faibles et aux moins instruites. Halima, est quant à elle un puissant symbole du désir d'émancipation de la femme, puisqu'elle décide même d'adopter un nouveau prénom, Emma, pour se construire une nouvelle identité de femme, loin de celle qu'elle représentait en s'appelant Halima. Dans *Ce pays dont je meurs*, Djamilia incarne à elle seule l'épouse obéissante et soumise pour laquelle son foyer est le monde dans lequel elle évolue.

L'image de la mère est traitée par la romancière d'une manière détachée, mis à part l'exception de la mère de Rosa que nous avons d'ores et déjà signalée et de Djamilia dans *Ce pays dont je meurs*. Les personnages romanesques sont des femmes plus que des mères et cette identité maternelle reste tout au long de son récit en veilleuse. L'auteure fait référence à la mère de Farida, qui peut aussi être une référence à sa propre mère et à son propre vécu, vu la similitude entre Farida la romancière et Fawzia Zouari que nous avons également abordé dans la première partie de cette recherche.

Lorsque ma mère étouffait sous ses voiles et son destin de recluse, tournant comme une lionne en cage dans son patio, elle répétait : Où donc puis-je me sauver ? Dans quelle direction ? (LDE, 321).

Rajae Benchemsi fait également abstraction de ces deux identités. Malgré la multitude de personnages romanesques féminins dans ses deux ouvrages, elle écarte volontairement les figures traditionnelles d'épouse et de mère et ne leur accorde que peu de place au sein du récit. Malgré son attachement à la tradition marocaine, la romancière préfère dresser les portraits de femmes instruites et indépendantes. Des femmes fortes et puissantes même si elles sont captives du harem dans lequel elles vivent, des femmes, lieu de la mémoire fusionnelle.

C'est un duel entre le désir de fusion avec la mère et le désir d'autonomie qui est transcrit dans la majorité des ouvrages de nos romancières à travers les personnages romanesques féminins. L'absence du rôle de la mère comme identité principale de la femme est un geste de protection contre le système patriarcal pour qui la femme n'est souvent qu'une mère et une épouse.

Troisième chapitre : L'identité de la femme par l'instruction

3.1. La contribution du savoir dans la construction identitaire

Lis au nom de ton Seigneur qui a tout créé, qui a créé l'homme d'une adhérence !
Lis, et Ton Seigneur dans Son infinie bonté ! A enseigné par **la plume**, a enseigné à l'homme ce qu'il ne savait pas. (S 96, 1-5).

La première Sourate révélée au prophète Mohamed est celle nommée de l'*Adhérence* dans laquelle Dieu appelle les hommes à lire, à s'instruire et à enrichir leurs connaissances. La lecture et l'écriture apparaissent à travers la puissante symbolique de la plume [*qalam*].c'est indéniablement un appel au savoir aux hommes et aux femmes sans distinction, car le savoir et la connaissance protège l'homme contre l'ignorance et l'imposture. Ce n'est point un hasard si la deuxième Sourate dans l'ordre de la révélation porte le nom de *La Plume*. Comme un prolongement de la première, ses premiers versets sont sans équivoque. « *Nun, par la plume et ce qu'ils écrivent* » (S 68, 1). *Nun* est la vingt cinquième lettre de l'alphabet arabe, -les exégètes du Coran n'ont toujours pas trouvé le sens de cette lettre-. Nous retrouvons le symbole de la plume et de l'écriture, comme une suite à la première Sourate qui incite à la lecture.

L'instruction a en effet pour objectif de former des êtres capables de penser et d'agir par eux-mêmes, capables de se construire en relation avec les autres êtres humains qu'ils côtoient. L'instruction, maillon essentiel à la construction identitaire forme des sujets pensants et agissants. Car le rapport au savoir définit le rapport à soi-même, à l'autre et au monde qui nous entoure. L'identité est aussi un rapport, elle est avant tout relationnelle et se base sur la relation que l'on construit avec les autres et avec notre environnement.

Le savoir, l'instruction et les différents enseignements tout comme leur absence ou leur manque, participent d'une façon ou d'une autre à la construction de soi. L'accès à l'instruction dont la base est l'écriture et le langage sont déterminants dans cette construction identitaire et dans l'accès à l'autonomie sociale.

Le Coran dans la Sourate citée ci-dessus, souligne l'importance de l'écriture et instaure un rapport direct entre la connaissance et l'acte d'écrire, car l'écriture est aussi un moyen d'expression de soi. En contradiction avec les préceptes de l'islam et influencées par les mœurs et traditions ancestrales, les sociétés maghrébines ont longtemps fait de l'éducation un canton masculin. Seuls les garçons étaient scolarisés afin de tenir plus tard les rôles et les statuts à pouvoir, alors que les filles étaient maintenues dans l'ignorance dans l'espace privé des maisons.

Mais après les indépendances, L'Algérie, le Maroc et la Tunisie ont massivement investi dans l'éducation, surtout dans les villes, car les villages restent en grande partie en marge de cette révolution, et souffrent d'un déficit éducatif important.

En dépit des efforts engagés dans le domaine de la scolarisation de masse, le Maghreb n'a pas réussi à vaincre l'analphabétisme d'une partie non négligeable de sa population. Le Maroc a un taux d'analphabétisme plus élevé que la Tunisie et l'Algérie. Par ailleurs, le Maghreb connaît un niveau élevé d'inégalités régionales en matière de scolarisation. Ainsi, plus on s'éloigne des côtes et des villes, plus les indicateurs de scolarisation s'affaiblissent. Le pays profond (rural et ou montagneux ou ce qu'on appelle le Maroc, l'Algérie et la Tunisie de l'intérieur) ne bénéficie pas toujours d'une offre scolaire en quantité et en qualité suffisantes. (Akkari, 2009) ⁽⁵⁸⁾

À travers les œuvres de notre corpus, nous allons découvrir comment le savoir est l'instruction forgent les identités de nos personnages romanesques et leur offrent une autonomie personnelle et sociale. Et que grâce à ce bagage intellectuel elles possèdent le pouvoir et le vouloir de penser et d'agir différemment. Le rapport de ces figures de femmes au savoir et donc nécessairement au pouvoir, car le savoir et le pouvoir sont intimement lié et le premier engendre incontestablement le deuxième.

3.2. L'instruction et l'émancipation de la femme entre réalité sociale et fiction

Dans cette partie réservée à l'instruction et l'émancipation de la femme entre fiction et réalité sociale, nous allons aborder le sujet sous trois angles différents. Le premier concerne les femmes des harems, privées de liberté de mouvement mais surtout de connaissances. Le second est la destruction du mythe de Shahrazade, cité dans différents ouvrages de notre corpus et le problème du savoir comme arme de survie. Enfin le dernier point concerne le lien direct entre l'éducation des femmes, l'écriture et leur identité sociale. Lorsqu'en 2016, Ermine Erdogan, la première dame de Turquie, déclara que le harem était une « école pour les membres de la dynastie ottomane et un établissement scolaire pour la préparation des femmes », elle s'attira toutes les foudres. Cette déclaration aspirait vraisemblablement à redorer le blason du harem et le débarrasser de son caractère oppresseur et asservissant vis-à-vis de la femme.

A ce propos, Malek Chebel, explique que :

Le harem ottoman fut le prototype du harem, que toute la Turquie pré-kémaliste a sublimé sans limites, mais qui a perdu de son éclat au cours du XVIIIe et XIXe siècles pour n'être plus, au premier quart du XXe siècle, qu'une structure creuse et anachronique, expression d'un fantasme masculin, sans fondement anthropologique. (Chebel, 2016)⁽⁵⁹⁾

⁽⁵⁸⁾ Akkari, A. (2009). La scolarisation au Maghreb : de la construction à la consolidation des systèmes éducatifs. *Carrefours de l'éducation*, 27(1), 227-244. doi:10.3917/cdle.027.0227.]

⁽⁵⁹⁾ Chebel, M. (2016). La femme en Islam: Entre dogme religieux et tradition patriarcale. *Revue Des Deux Mondes*, 52-60. www.jstor.org/stable/44437549 [Consulté le 10/05/2020].

L'héroïne de *Marrakech, lumière d'exil*, vit dans un harem avec son mari Hammad et sa belle-famille. Nous l'avons vu dans les chapitres précédents, Bradia ne mène pas la vie épanouie et libre qu'elle espère. Elle partage certes amour et complicité avec son mari, jouit d'une certaine liberté à l'intérieur du harem mais n'a pas accès à l'extérieur.

Sa demeure ressemble bien plus à une cage dorée, dans laquelle elle est prisonnière. Parmi les moments de plaisir de Bradia, l'on retrouve la cigarette, le vin et la poésie.

Bradia n'aimait rien tant que les longues lectures de poésie qu'il lui faisait certains soirs lorsque, après avoir fait l'amour, elle semblait enfin profondément apaisée. Elle disait que ces vers dessinaient des chemins invisibles qui la menaient dans les secrets du ciel. (MLE, 157).

Nous relevons ici que l'acte de lecture est effectué par Hammad l'époux et non par Bradia. Malgré que cette dernière ait reçu un enseignement, qui semble-t-il est en partie responsable de sa mort.

La mort de Bradia survint bien trop tôt [...]. Hammad était bien conscient de sa différence et « sans doute, disait-il, que de l'autoriser à recevoir un enseignement, comme cela se faisait déjà dans d'autres familles, l'eût probablement aidée » (MLE, 157).

La liaison faite entre l'instruction de Bradia et sa mort est assez troublante. Elle dit explicitement que l'enseignement et l'éducation sont intimement liés à la prise de conscience et aux refus des règles oppressantes. Qu'une personne instruite et éclairée est plus encline au rejet de l'injustice et à la privation de liberté.

Nous retrouvons dans l'autre ouvrage de Benchemsi *La controverse des temps*, cette même image, du mari qui accomplit l'acte de lecture pour son épouse.

Lla Bathoul [...] s'installait sur la véranda où Sidi Tayyib l'entretenait des ragots de Marrakech. Lui racontait des histoires drôles pour la distraire ou lui récitait des vers. (LCDT, 127)

Cet acte de lecture est assimilé à un acte d'amour dans les deux scènes. Hammad après avoir fait l'amour avec Bradia, lui lit de la poésie. Comme une extension de l'acte amoureux, la lecture devient le partage d'un moment de plaisir. Sid Tayyib aussi, récite des vers à son épouse. Cependant, aussi bien Bradia que Lla Bathoul se retrouvent dans une situation de passivité. Elles reçoivent la lecture comme un don, mais ne sont pas les lectrices.

Un acte d'amour certes, mais au masculin. Comme si la lecture était tout autant que l'espace extérieur, un territoire masculin. Les femmes dans les harems n'avaient pas le droit de sortir, elles vivaient dans un monde féminin intramuros. Lorsqu'elles avaient la chance de recevoir un enseignement, c'était toujours à l'intérieur du harem. Interdites de sortie, c'est bien l'école qui venait à elles. Le harem n'est pas ce lieu d'érotisme et de plaisir, longuement idéalisé par l'Occident et qui fut et l'est probablement encore, objet de tous les fantasmes masculins.

Le harem est avant tout une structure de pouvoir, un système où oppression et violence s'enchaînent dans la vie des femmes pour transmuter leur quotidien en un univers carcéral, reflet et miroir de l'état qui étouffe le maître, dans la sphère coloniale. (Mernissi, 1991 : 43)

Fatima Mernissi dans un des témoignages livrés par l'une des femmes, explique comment cet enseignement était donné à l'intérieur même des harems, « Batoul est née d'une mère esclave, dans un harem respectable et assez représentatif de Fez » (Mernissi, 1991 : 45)

F.M : On ne vous apprenait pas à lire et à écrire ?

Batoul : On nous avait installé une école coranique à l'intérieur même de la maison parce qu'on était nombreux avec mes frères et sœurs plus jeunes que moi, puis avec mes petits neveux et petites nièces. Le maître venait chez nous. (Mernissi, 1991 : 48)

L'instruction se limitait à l'enseignement coranique, qui consiste en la récitation du Coran sans s'attarder sur l'analyse textuelle. Le second point que nous allons aborder est l'instruction des femmes et le mythe de Chahrazad ⁽⁶⁰⁾. L'un des deux ouvrages de Fatima Mernissi porte le titre de *Chahrazad n'est pas Marocaine*. Il est évident que peu de personnages peuvent se vanter d'avoir imprégné si profondément l'histoire de la littérature arabe et occidentale, comme l'a fait Chahrazad des *Mille et une nuits*. Nous avons longuement présenté l'œuvre de Mernissi dans la première partie de cette recherche. Il s'agit bel et bien d'un plaidoyer pour l'accès des femmes au savoir et à la connaissance, condition sine qua non pour l'affirmation de soi et pour la construction identitaire. L'auteure a choisi d'introduire le prénom de Chahrazad en connaissance de cause car elle est utilisée comme un symbole du savoir et de la connaissance. Cette figure mythique est citée en référence également par deux de nos romancières. Chahrazad est considérée comme une femme exceptionnelle, dont la beauté n'a d'égal que sa connaissance. Érudite dans une multitude de domaines comme l'art, la poésie, la philosophie, l'histoire, la musique...etc., elle est également dotée d'une mémoire prodigieuse et d'une aisance verbale hors du commun. La parole est son arme et son bouclier à la fois.

L'acte le plus révolutionnaire que l'État marocain ait accompli au 20ème siècle n'est pas d'avoir mis fin à la colonisation française, mais d'avoir institutionnalisé sans la moindre ambiguïté, le droit des femmes à la scolarisation, et payé pour cette scolarisation, des deniers de l'État. (Mernissi, 1988 : 68)

⁽⁶⁰⁾ Plusieurs graphies existent : Shérazade, Shéharazade, Chahrazade, Chahrazad, Shérazad... Nous adopterons celle-ci : Chahrazad.

À travers son ouvrage, la sociologue marocaine, défend farouchement le droit à l'instruction et au savoir pour les femmes et déclare ouvertement que le niveau culturel de la femme est le miroir de la société. Elle rappelle qu'au sein de la société arabe d'antan, les hommes cherchaient la compagnie de femmes instruites.

Une des caractéristiques de l'aristocratie Arabe triomphante : le privilège d'être entourée de femmes cultivées et érudites. Les messieurs qui cherchent des femmes illettrées pour briller, et qui sont agacés par des femmes érudites, est un phénomène de la décadence Arabe. Je vous ai dit que la femme est un symbole, un miroir de l'état d'une société et de ses citoyens (...) La femme reflète et réfléchit le niveau culturel et les préoccupations de son compagnon. Nos ancêtres ne se plaisaient qu'en compagnie de femmes cultivées, l'aristocratie se donnait comme signe distinctif de posséder des femmes qui brillaient par leur érudition et leur savoir (Mernissi, 1988 : 28-29)

L'image de Chahrazad la narratrice, est transportée dans *Ce pays dont je meurs*. Nacéra la sœur aînée accompagne l'agonie de sa jeune sœur Amira. Elle lui raconte leur vie. Contrairement à Chahrazad des Mille et une nuits, sa parole n'a pas le pouvoir de sauver sa sœur de la mort.

Au lever du jour, pour tromper l'attente, je m'étais mise à te raconter notre vie. Péniblement au début. Puis les mots ont coulé de ma bouche, source inaltérable. Et, doucement, lentement je t'ai parlé. Comme on fredonne une berceuse. Celle que ta mère n'a jamais chantée depuis le jour où elle a quitté son village » (CPDJM, 10-11)

Et d'ajouter plus loin dans le récit :

Écoute-moi,-toi qui n'aimes pas te tourner vers le passé. Je te raconte ces choses non pas pour vivre encore, comme cette folle de Shéhérazade, mais pour tromper l'attente de la fin. La conteuse des Mille et une nuits avait des raisons de rester en vie. Nous, nous n'avons que des raisons de mourir » (CPDM, 99).

La parole de Chahrazad qui l'a sauvée d'une mort certaine et qui a aussi sauvé son bourreau de sa propre perte n'a pas la même fonction salvatrice dans ce roman. Ici la parole accompagne l'agonie et guide vers une mort certaine. Ici la parole préserve seulement de la solitude, prélude de la mort.

Dans *La deuxième épouse*, c'est cette fois Farida la romancière qui s'insurge contre tout ce que représente Chahrazad. Elle refuse de lui ressembler dans sa manière de raconter son histoire. Elle refuse d'être comparée à cette conteuse dont le rôle principal est de distraire. Farida est la romancière libre et insoumise.

Je ne veux pas être Shéhérazade. Je déteste ce conseil qui m'assimile, sans le vouloir, à un orientalisme désuet où les femmes arabes auraient pour mission de distraire le genre masculin, comme si leur « boulot » consistait à acheter le jour – oui, le jour – à coups de mensonges susurrés la nuit. Je veux être libre, autre, moderne, unique, universelle ! Je refuse d'obéir à un quelconque diktat littéraire. « Vous n'obéirez qu'à vous-même en acceptant de faire ce que vous savez le mieux : raconter, incarner, sans commenter. (LDE, 123)

D'autre part, Rajae Benchemsi fait référence à Chahrazad comme le modèle féminin à suivre par toutes les femmes. Elle proclame sa supériorité intellectuelle mais aussi personnelle et considère Chahrazad l'exemple de la bravoure et du courage.

Les femmes, belles et souvent intelligentes, devenaient soudain tragiquement ridicules. Leur génération avait été contrainte au mensonge pour sortir. Pour voler un peu de liberté. Elles avaient fait le mur mais bien souvent pour des aventures fades et sans vrai risque à cause de la peur d'être surprises par quelque parent. Sans risque. Oui, c'est bien cela ! Une vie sans risque ! Elles avaient grandi dans l'ignorance de notre ancêtre à toutes. Shéhérazade ! Son sens de la bravoure. De la stratégie. De la lutte. Elles avaient omis de perpétuer son imagination par-delà la misogynie grandissante des hommes (LCDT, 87).

Sans vouloir succomber aux jugements de valeur interdit au chercheur, il nous semble que Chahrazad soit un paradigme plutôt hasardeux pour les femmes du XXIème siècle. Cette mythification du personnage est basée essentiellement sur son don de la parole.

Détentrice de l'oralité par excellence, maîtresse de la narration dont le rôle est de parler pour divertir lorsque le silence est synonyme de mort, Chahrazad, finit par charmer, et séduire le roi tyran, non pas par sa beauté seulement, mais surtout par son savoir et son intelligence, contre lesquels il n'était pas préparé. Tel un bouffon du roi, Chahrazad est là pour l'amuser, l'intriguer et le complaire. Elle n'existe qu'à travers cette relation toxique qui la lie à son bourreau, et ne doit sa survie qu'à la volonté du roi.

Elle n'existe pas par elle-même, en tant que personnage indépendant. Et après mille et une nuits de contes, le mari ne sait toujours rien de son épouse. Il ne connaît que la conteuse et ignore tout de la femme, car Chahrazad ne se raconte pas et ne dévoile rien de sa personne. Même si elle a été présentée durant plusieurs siècles comme la détentrice du pouvoir qu'est la parole, il est évident que le véritable pouvoir est détenu par le roi qui a le droit de vie et de mort sur elle. De plus, il prend le soin de transcrire tous les contes narrés par Chahrazad, une autre preuve de pouvoir et de désir de possession. L'écriture est une assurance contre l'oubli et une manière de s'approprier le temps.

[...] le sultan n'a de cesse de faire consigner tous ces contes par écrit, en lettres d'or. A lui revient l'écriture, la possession du texte. Il thésaurise dans des manuscrits précieux les contes inoubliables, pour les garantir contre tout changement et toutes infidélités « textuelles » cette fois. (Sironval, 1992 : 46)

Chahrazad est-elle alors un modèle à suivre pour les femmes ? Oui, pour l'accumulation de toutes ces connaissances et ce savoir qui sont indéniablement une arme contre l'ignorance et la pierre angulaire de la construction identitaire, car l'instruction modifie le rapport à soi, aux autres et au monde extérieur. Et non, parce que Chahrazad reste la femme de l'ombre, la conteuse à visage couvert qui a seulement su sauver sa vie et celles de toutes ces femmes d'un roi despote et ignorant.

Chahrazad a consacré tout ce temps à materné et à éduqué son époux, un rôle qui ne lui incombait pas. Son intelligence aigüe ne lui a pas servi pour avancer dans la vie et se réaliser en tant que femme, elle n'a pas su s'émanciper. Son savoir encyclopédique n'a pas servi non plus d'autres femmes, elle n'a pas su le transmettre et le partager. Femme de savoir, maîtresse incontestée du verbe et de la parole, mais aussi de l'écriture qui lui a été dérobée par le roi, dans un désir de la maintenir sous son contrôle.

Le dernier point que nous allons aborder et certainement le plus important, est la relation entre l'instruction et l'identité des personnages féminins romanesque et la réalité sociale présentée par Fatima Mernissi à travers ses deux ouvrages. Les identités s'enracinent dans le rôle social et leur prééminence est hiérarchisée par les auteures selon leur importance. Il est clair et nous l'avons déjà abordé, l'identité est construite de façon variable et progressive, en constante mobilité, elle se meut au sein des rapports avec les autres.

Assia Djebar dans *L'amour la fantasia*, ouvre son récit sur cette fameuse phrase « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école » (LLF, 1).

Toute une symbolique qui représente l'émancipation de la narratrice à travers la scolarisation, synonyme d'instruction et de connaissances. La romancière aborde ce rapport au savoir d'une manière très figurative plus loin dans le récit. Cette représentation imagée rappelle la Sourate coranique citée avant, dans laquelle il est question de la plume (qalam), outil de l'écriture et symbole de l'apprentissage et du savoir « Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam ». (LLF, 139).

« Elle lit », c'est-à-dire, en langue arabe, « elle étudie ». Maintenant je me dis que ce verbe « lire » ne fut pas par hasard l'ordre lancé par l'archange Gabriel, dans la grotte, pour la révélation coranique... « Elle lit », autant dire que l'écriture à lire, y compris celle des mécréants, est toujours source de révélation : de la mobilité du corps dans mon cas, et donc de ma future liberté. (LLF, 114).

L'instruction est directement liée à la liberté. Une liberté de mouvement tout d'abord. Sortir de l'espace clos réservé aux femmes et occuper l'espace public. Ensuite une liberté intellectuelle, car l'instruction et le savoir abattent des murs, ouvrent des horizons et libèrent les esprits. La narratrice est beaucoup plus libre que les *trois jeunes filles cloîtrées*. Assia Djebar leur consacre un chapitre entier, qui porte ce titre. Ce sont trois sœurs, privées d'école une fois pubères et cloîtrées chez elles. « Ces sœurs qui habitaient le hameau avaient été les seules musulmanes à fréquenter l'école primaire » (LLF, 6).

Cette scolarisation pourtant brève, leur a permis de maîtriser la lecture et l'écriture. Alors, dans une tentative d'évasion hors des murs de leur maison, les trois jeunes filles cloîtrées se livrent à une correspondance avec des jeunes hommes de pays lointains.

Les jeunes filles cloîtrées écrivaient; écrivaient des lettres ; des lettres à des hommes ; à des hommes aux quatre coins du monde; du monde arabe naturellement. Lettres d'Irak, de Syrie, du Liban, de Libye, de Tunisie, d'étudiants arabes à Paris ou à Londres.

Ces missives parvenaient de partout! Envoyées par des correspondants choisis dans les annonces d'un magazine féminin largement répandu, à l'époque, dans les harems ; l'abonnement permettait de recevoir, avec chaque numéro, un patron de robe ou de peignoir dont se servaient même les analphabètes. (LLF, 6).

Pour elles, écrire c'est exister bien au-delà de l'enfermement, défier l'autorité patriarcale. Incrire leur vie dans le temps et écrire l'effacement de soi, imposé par la société patriarcale. Car écrire est l'expression de soi, c'est se dire et se raconter.

Djebar souligne aussi le caractère atemporel de l'écriture, lorsqu'elle parle de toutes ces femmes analphabètes qui ont souffert et participé à la guerre de libération algérienne, et qui regrettent leur analphabétisme. Ne maîtrisant pas l'écriture, elles ne peuvent malheureusement pas laisser de traces de leur vécu. « Hélas! Nous sommes des analphabètes. Nous ne laissons pas de récits de ce que nous avons enduré et vécu!... » (LLF, 95). La maîtrise de l'écriture les aurait rendues éternelles.

Dans son autre œuvre, *Les nuits de Strasbourg*, Thelja personnage principal, est une jeune femme instruite et intelligente, tournée vers la réflexion. Elle achève une thèse de doctorat à Paris sur le *hortus deliciarum*, de l'Abbesse alsacienne *Herrade de Landsberg*. Il est intéressant de relever que le sujet de sa thèse doctorale n'est pas un choix fortuit, Assia Djebar, historienne de formation, a choisi cette figure de femme, car elle est la première femme à avoir composé une encyclopédie. L'acte d'écrire est également présent à travers ce personnage historique.

Fawzia Zouari présente dans son roman *La deuxième épouse*, des femmes instruites, jouissant d'un niveau culturel élevé. Farida est romancière et Rosa avocate. Deux femmes instruites et émancipées dont le niveau de savoir et d'instruction n'a pas pu les mettre à l'abri de l'infidélité et de la polygamie. Cette pratique rétrograde qui repose sur le pouvoir et la domination d'un homme sur plus d'une femme. Rosa explique ainsi son goût pour les études :

J'ai aimé étudier, malgré le quartier, la précarité financière des miens et leur misère morale. Étudier, aller plus loin, toujours [...]. Je décochais diplôme après diplôme, que j'épinglais sur les murs tels des trophées [...] Après les bancs du lycée, ceux de l'université. C'était presque trop facile (LDE, 15).

Dans *Ce pays dont je meurs*, Nacéra la narratrice n'a pas eu la même aisance et le même succès pour les études. Elle avait initié sa scolarité avec beaucoup de retard étant la plus âgée et la plus grande de sa classe, et cette différence devint un supplice pour elle.

Plus âgée, plus grande que les autres, ma taille me devint une torture [...]. La géante que je croyais être fut muette pendant les cours durant des années [...]. Je me sentais si peu conforme, de langue, d'allure et de pensée, que je n'eus plus qu'un seul défi pendant les années qui suivirent : ressembler aux autres. Ne rien écorcher de cette langue, de ce paysage, de ce ciel français. Attendre le miracle qui me rendrait petite, ordinaire, inexistante (CPDJM, 78).

Le goût de Nacéra pour les études ne s'est jamais développé et celui d'Amira a fini par s'atténuer.

Amira perdait le goût des études, et je ne l'avais jamais eu [...]. Je n'étais pas plus bête que d'autres. Mais quelque chose me disait que, en n'étudiant pas trop, je ne creusais pas de distance entre mes parents et moi. Je n'ajoutais pas à leur exil un autre exil (CPDJM, 87).

Selon Nacéra la narratrice, l'école a pour objectif de façonner tous les élèves sur le même modèle, indépendamment de leur origine, négligeant ainsi leurs différences, indispensables à la construction identitaire de chacun. Cette impossibilité de se voir refléter et représenter dans le programme scolaire était une des raisons de leur échec scolaire et une source de conflit identitaire pour les deux sœurs.

Le corps enseignant voulait en tous cas que le moule de l'école soit solide et sans aspérité. Afin que tous les élèves en ressortent frappés du même sceau [...]. Nous savions que notre cas à nous deux était différent. De bonne volonté, par principe ou naïveté, les professeurs aspiraient à nous façonner sur le même modèle. À faire de nous des enfants de la République. (CPDJM, 81).

Rajae Benchemsi quant à elle a choisi dans ses deux ouvrages plusieurs femmes avec des études supérieures et une belle carrière professionnelle. Dans *Marrakech, lumière d'exil*, la narratrice qui a passé dix ans à Paris est depuis son retour au Maroc professeur de littérature française à l'université de Casablanca, est célibataire.

Dans *La Controverse des temps*, Houda a fait des études de philosophie et a achevé un doctorat sur Hegel, enseigne à la faculté des lettres de Casablanca, elle est aussi célibataire. Par ailleurs, Najia la narratrice, passionnée par l'histoire du Maroc a fait des études de l'histoire de l'art, est également célibataire.

Elle entretient des discussions passionnantes avec ses amis à propos du soufisme, de la philosophie, d'Averroès et de Moulay Ismaïl. Alors que Hiba, nièce d'Ilyas, est professeur d'anglais à l'université, spécialiste de Virginia Woolf, elle est quant à elle, mariée à Zakaria. « Admiratrice de Virginia Woolf, Hiba portait un intérêt tout particulier aux grandes femmes » (MLE, 36).

Il existe un point commun évident entre au moins trois personnages féminins, le célibat. Choix volontaire ou situation imposée, il représente une facette de leur identité et est intimement lié à leur niveau intellectuel.

Les récits abordent en filigrane, le rôle de l'éducation dans la construction de cette identité-femme. Dans cet univers romanesque, ces femmes brillantes négligent l'institution matrimoniale. Grâce à leur position professionnelle et à leur niveau d'instruction, le mariage n'est plus indispensable pour jouir d'une identité sociale

Leur indépendance financière et leur statut social leur permettent de soupeser différemment les avantages et les inconvénients du mariage et les amènent à amplifier les inconvénients que le mariage peut représenter pour la femme maghrébine. Les tâches ménagères, l'abandon de sa carrière professionnelle lors de la maternité, la responsabilité et la prise en charge des enfants généralement mal partagées. Ainsi, les inconvénients du mariage pèsent plus lourds que les avantages et certain nombre d'entre elles choisissent le célibat. Au Maghreb la femme se marie pour acquérir une identité sociale et afin que l'époux subvienne à ses besoins. Une femme avec une carrière professionnelle et une indépendance financière, recherchera dans le mariage ce que nous pourrions appeler « une valeur ajoutée ».

Qu'est-ce que le mariage pourra lui apporter qu'elle ne peut s'offrir elle-même ? C'est le cas de nos personnages féminins, riches d'une éducation supérieure et d'une carrière professionnelle prospère et brillante, leur identité sociale est d'ores et déjà construite et recherche bien plus une relation avec un homme du même niveau culturel. Le savoir est synonyme de pouvoir, encore plus pour les femmes maghrébines, qui vivent dans des sociétés patriarcales.

Une femme qui possède un fort capital scolaire est généralement jugée par l'homme comme potentiellement dangereuse pour sa suprématie au sein du couple, elle est donc peu recherchée pour le mariage. Cet aspect, qui explique d'ailleurs l'hypergamie des femmes dans les sociétés occidentales, semble encore plus vrai pour le marché matrimonial maghrébin : les garçons sont socialisés dans un contexte familial où tout est fait pour qu'ils se sentent supérieurs aux filles et sont, de ce fait, fort mal préparés à subir une domination, ne serait-ce qu'intellectuelle, de la part de leur épouse. (Flanquart, 1999) ⁽⁶¹⁾

Toutefois, les deux ouvrages de Rajae Benchemsi sont peuplés de personnages-flâneurs, nonchalants, qui semblent meubler leur vie de réunions mondaines.

Dans *La controverse des temps*, la romancière fait étalage de très nombreuses références culturelles et historiques et cite écrivains, peintres, chanteurs et philosophes tels que Balzac, Dostoïevski, Virginia Woolf, Germain Moüette, Dominique Busnot, Ibn Arabi, Kathleen Ferrier, Ibn al-Khatib, Elizabeth Schwarzkopf, l'historien Benzidane, Bach, Liszt, Schubert, Belkahia (son défunt époux), Charkaoui, Gharbaoui... et la liste est encore longue. Une manière d'enrichir culturellement ses personnages.

À l'autre versant de notre recherche, nous retrouvons les ouvrages de Fatima Mernissi. Dans *Le monde n'est pas un harem*, l'auteure nous présente Nezha et Rabéa, seules échantillons de femmes nées dans les années quarante et qui eurent accès à l'éducation.

⁽⁶¹⁾ op.cit.

Nezha est avocate. Elle perdit son père alors qu'elle était âgée de six ans, c'est alors son oncle maternel qui devint son tuteur et qui prit toute la famille en charge, après avoir lui-même arrêté ses études pour endosser cette responsabilité. C'est grâce à cet oncle aimant, généreux et conscient de l'importance de l'instruction, que Nezha réussit à faire des études

Il (mon oncle) m'a présentée en candidate libre à l'entrée en sixième. J'ai réussi encore. Mon oncle était tellement content qu'il a voulu m'encourager et il m'a acheté une bicyclette, une montre et des tas d'autres trucs. C'était les études qui étaient la chose importante dans la vie » (Mernissi, 1991 : 123)

La mère de Nezha ne voulait pas que sa fille qu'à l'instar des filles de son âge, se marie très jeune. Elle l'a toujours soutenue pour qu'elle fasse des études, unique échappatoire pour elle.

A 11 ou 12 ans, j'ai commencé à avoir des prétendants. On les renvoyait toujours. Ma mère leur disait : "Elle a ses études à faire". Le mariage n'était pas une préoccupation pour nous. Ma mère ne cessait de nous répéter : "Il ne faut pas se marier jeune". [...] Les études, c'était la préoccupation majeure de ma famille. (Mernissi, 1991 : 123)

Rabéa quant à elle est fonctionnaire du ministère de l'Education nationale. Elle enseigne dans un lycée. Fille d'un musicien polygame, elle fait partie d'une fratrie de 15 frères et sœurs. Rabéa ne voyait jamais son père qui vivait dans une autre ville et était absorbé par son travail et sa vie d'artiste qui ne laissait pas de place à une vie familiale.

Née en 1940 dans la bourgeoisie citadine de Safi, Rabéa aurait dû devenir une odalisque, une femme de harem, comme sa mère, comme toutes les « jeunes filles de bonne famille » du Maroc colonial. Noblesse obligeait » (Mernissi, 1991 : 70)

Mais Rabéa ne suivit pas ce destin qui semblait déjà tracé pour elle, « Je voulais m'instruire. J'espérais faire des études pour me libérer, échapper à la coupe de la famille » (Mernissi, 1991 : 80)

Elle fit des études supérieures et entama une carrière professionnelle. Elle se maria et eut une fille. Cette émancipation et indépendance financière n'étaient pas au goût de son époux. Il semblerait que l'émancipation de la femme est un dilemme pour les hommes au Maghreb, et au Maroc dans ce cas précis, car elle implique une liberté qui transgresse les lois patriarcales.

Peu à peu j'ai commencé à voyager seule, à prendre des initiatives. Ça l'arrangeait et ça le dérangeait à la fois, c'est ça qui est pénible chez beaucoup de maris marocains. Ils sont soulagés que les femmes assument toutes les responsabilités, mais ça les ennuie sacrément. (Mernissi, 1991: 97)

Parmi les figures de femmes présentées par Fatima Mernissi, nous relevons la présence de Chaïbia dans *Chahrazad n'est pas Marocaine*. Chaïbia est artiste peintre, elle est au Maroc ce que Baya est à l'Algérie. Autodidacte de l'art naïf, elle a été reconnue à l'échelle nationale et internationale. Pourtant Chaïbia est analphabète, elle n'a jamais fréquenté l'école et c'est son don artistique qui a réussi à la sortir un tant soit peu de l'obscurantisme dans lequel elle était plongée.

Avec Chaïbia qui s'est imposée au Maroc et à l'échelon international, le témoignage est plus poignant, à cause de la profonde détresse d'une femme illettrée qui n'a que sa force de travail à vendre. Chaïbia fut veuve très jeune avec un enfant à charge : « Tu me demandes comment je gagnais ma vie avant de découvrir la peinture ? Tu es marrante toi, que veux-tu que je fasse ? Une femme illettrée que peut-elle faire ? Les ménages évidemment ! (Mernissi, 1988 : 71)

Chaïbia trouve cette situation dans laquelle beaucoup de femmes sont maintenues, intolérable. « Une femme illettrée, c'est quelque chose qui ne doit plus exister dans ce pays. C'est une situation inadmissible » (Mernissi, 1988 : 72)

Nous retrouvons aussi le témoignage poignant de Lalla Chraïbi, issue d'une famille de commerçants, mariée à 17 ans à un juge. Cependant, son mari malgré son rang socio-culturel, a toujours refusé que son épouse s'instruise.

J'ai très vite senti le besoin urgent de m'instruire. Alors, j'ai sollicité mon mari, je lui ai exprimé mon désir de m'instruire. Il m'a dit « Non, je ne veux pas que tu t'instruises, tu risques de me surprendre. Tu me ferais peur... ».

Je persistais, je savais faire un tas de choses, broder, coudre, mais cela n'éteignait pas ma soif de m'instruire. Je souffrais, je ne sais pas comment te décrire, j'avais le sentiment qu'avec l'écriture et la lecture, j'entrais dans quelque chose de grand... (Mernissi, 1988 : 69-70)

J'ai pu réaliser beaucoup de choses dans ma vie. J'ai brisé le carcan des murs, j'ai voyagé partout au Maroc et en Europe. J'ai compris l'importance de l'argent pour une femme [...] Mais... jusqu'à ce jour ma grande frustration... et ce que je ne pardonnerai jamais à cette société, c'est que je suis toujours analphabète. L'accès à l'écriture n'est pas une affaire de volonté individuelle. Seul l'État peut le garantir, car c'est un processus très long... (Mernissi, 1988 : 70)

Il est indéniable que l'enseignement et l'instruction possèdent un caractère émancipateur pour les femmes, et leur confèrent un statut de liberté et un pouvoir qui effraie le patriarcat. Car l'accès à l'éducation a permis de décloisonner l'espace public et à parfois inverser les rôles socialement attribués.

Si l'accès des femmes aux richesses matérielles est étroitement surveillé, leur accès aux richesses immatérielles est institutionnellement proscrit. Envisager qu'une femme puisse être imam, khalife ou adel est purement blasphématoire. (Mernissi, 1991 : 165)

À travers les différentes figures de femmes présentées par les romancières de notre corpus, nombreuses sont celles qui sortent du schéma traditionnel et ont réussi leur émancipation grâce à l'éducation, comme nous l'avons déjà vu. Le traditionnel est communément opposé à la modernité et c'est surtout la marocaine Rajae Benchemsi qui marque cette opposition dans ses deux romans. La modernité est intrinsèquement liée à l'occident avec l'adoption de toute sa culture et ses mœurs.

Les règles de bienséance et de savoir-vivre arabe diffèrent dans l'esprit et dans la forme de celles de l'Occident. De la France tout particulièrement. Seul vrai miroir de cette société. (LCDT, 80)

« [...] cette population à la culture si peu sûre et aux repères si confus » (LCD, 93)

Cette modernité sous-entend la perte de sa propre identité et de ses repères culturels. Une identité frelatée par le modernisme et la culture occidentale.

La crise d'identité produite par l'antagonisme des codes culturels traditionnel et moderniste traverse, à des degrés, tous les pays du Maghreb, et affecte aussi les valeurs familiales et les rapports entre les générations. (Streiff, 1985) ⁽⁶²⁾

Thelja dans *Les nuits de Strasbourg*, la narratrice dans *L'amour, la fantasia*, Rosa et Farida dans *La deuxième épouse*, la narratrice de *Marrakech, lumière d'exil*, Houda, Hiba, Najia dans *La controverse des temps* ont toutes un point commun. Toutes ces femmes instruites qui vivent en France, en Algérie et au Maroc, qui ont fait des études supérieures à l'étranger, brassent une langue et une culture qui ne sont pas les leurs.

Elles sont présentées par les romancières, nageant en permanence entre deux eaux, comme un signe de perte d'identité et d'occidentalisation au profit d'une modernité dévoyée. Cependant, cette langue de l'autre est aussi un moyen de libération, comme nous l'avons déjà vu ultérieurement dans cette recherche. L'accès à l'éducation leur a pourtant permis de fuir les lois patriarcales, car les contraintes sociales de la collectivité représentent une menace pour leur identité féminine. « Je pressentais que, derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes » (LLF, 7).

⁽⁶²⁾ Streiff-Fenart., J. (1985). « Le mariage : un moment de vérité de l'immigration familiale maghrébine » en *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 1-2, p. 129-141.

https://www.persee.fr/doc/remi_0765-0752_1985_num_1_2_985?pageid=t1_140 [Consulté le 27/04/2020]

Ces femmes se sont réapproprié l'espace public par la mobilité et la liberté de leur corps mais surtout à travers l'éducation. Les auteures mettent en scène des femmes instruites, intelligentes et tournées vers la réflexion, qui maîtrisent la lecture et l'écriture, outils indispensables pour se raconter en tant que femme, pour exister. C'est ainsi que s'exprime la narratrice de *L'amour, la fantasia* devant son père :

Tu vois, j'écris, et ce n'est pas « pour le mal », pour « l'indécent » ! Seulement pour dire que j'existe et en palpiter! Écrire, n'est-ce pas « me » dire ? (LLF, 34).

L'instruction est ainsi un bagage indispensable pour l'émancipation des femmes et la construction de leur identité.

Quatrième chapitre : L'identité de la femme à travers sa contribution dans l'économie

4.1. La femme active, une révolution sociale au Maghreb

Longtemps sous l'emprise de la voix masculine qui symbolise l'autorité et le contrôle spatial, les femmes du Maghreb et du monde arabo-musulman, ont occupé l'espace qui leur était cédé et consigné. Cette autorité incarnée par le père, les frères et par tous les membres masculins du clan, implique la soumission, la restriction des libertés, le respect et l'autorité des hommes sur les femmes. Pourtant, l'histoire nous offre une toute autre version, car de nombreuses limites sont d'ordre culturel et proviennent de la tradition.

Si nous revenons au temps du prophète, nous découvrons que certaines femmes ont été réellement influentes dans sa vie et celle de l'histoire de l'islam. Khadija sa première et unique épouse jusqu'à la mort de celle-ci, fut la compagne qui a su le protéger et le convaincre de l'authenticité de sa révélation. Riche commerçante à la Mecque, elle traitait avec une poigne de fer ses affaires avec des hommes de son milieu et fut celle qui demanda le jeune Mohamed en mariage. Aïcha, gardienne des enseignements du prophète est aussi une figure de proue en termes de transmission de *hadiths*, consignés dans le fameux recueil *Sahih Al-Boukhari*. Elle est celle qui a su mieux les apprendre et les comprendre afin de les transmettre au reste des compagnons du prophète et des musulmans après la mort de celui-ci. Enfin Oum Salam, dont on parle peu mais qui avait un rôle primordial dans la vie socio-politique de l'époque puisqu'elle était la conseillère politique du prophète Mohamed lors des crises les plus contentieuses qu'il a traversées. Trois femmes pour ne citer qu'elles, fortes et puissantes qui jouissaient d'un pouvoir certain au sein de leur communauté profondément patriarcale. Il existe une liste infiniment longue, de femmes brillantes qui ont massivement contribué aux progrès des sociétés arabo-musulmanes, dans divers champs de la science, tout au long de l'histoire. Mais ce n'est pas le but de cette recherche. Nous essayons brièvement de mettre en contexte la situation des femmes à travers le temps pour arriver à l'actualité.

La *Nahda*- renaissance ou éveil en arabe- cette époque qui s'étend de la fin du XIX^{ème} jusqu'au début du XX^{ème} siècle fut également un tournant crucial dans l'histoire des pays arabo-musulmans. Cette époque a été également celle du développement des études du féminisme et a mis en exergue le rôle des intellectuelles dans la vulgarisation d'un féminisme oriental. Période d'effervescence culturelle, elle fut riche de multiples réformes dans différents domaines, particulièrement celui de la situation des femmes qui se sont vues octroyées le droit à l'éducation et au travail.

L'insertion des femmes dans la sphère publique constitue donc le changement social le plus notoire au Maghreb, opéré par le biais de la scolarisation et par l'accès au travail salarié.

Enjeu réel et symbolique au cœur des sociétés maghrébines, cette révolution n'est pourtant pas accompagnée d'une amélioration de perception de la femme et de son rôle. Aujourd'hui, la réalité dans le monde arabo-musulman et Maghrébin en particulier – puisque c'est le thème qui nous intéresse – est bien différente. Les interprétations sclérosées des textes sacrés, baignées dans des us et des coutumes obsolètes maintiennent la femme, malgré les progrès supposés, dans une situation difficile à assumer et un accès à l'emploi est limité.

4.2. Le pouvoir économique de la femme entre réalité sociale et fiction

Il est indéniable que le travail rémunéré offre une identité sociale à la femme. Il lui permet de s'affirmer au sein de la société à laquelle elle appartient, et d'être reconnue en tant que membre actif au sein de la communauté. Un emploi est également synonyme d'indépendance financière et de pouvoir économique. Dans ce chapitre, nous allons découvrir comment nos romancières ont-elles traité ce sujet et comment les personnages féminins des œuvres de notre corpus affichent cette identité à travers la situation de chacune d'elles. Nous dévoilerons également les figures de femmes tracées par Fatima Mernissi.

Assia Djebar dans ses deux romans, n'aborde pas réellement ce sujet. Dans *L'amour, la fantasia*, elle fait référence au travail comme une activité exceptionnelle réservée dans ce cas aux femmes françaises, car les femmes algériennes n'avaient pas accès à l'espace public. Marie-Louise représente tout ce que ces jeunes filles aspiraient à être, indépendante et ayant droit à un emploi.

Celle qui nous fascinait, la benjamine et moi, c'était Marie-Louise. Nous ne la voyions que de temps à autre ; elle devait travailler à la ville voisine, ou même à la capitale, sans doute comme employée des postes ou secrétaire dans un bureau... Quand elle venait le dimanche au hameau, elle nous rendait visite, en compagnie de Janine. (LLF, 12).

La benjamine et la narratrice expriment aussi leur étonnement, en pensant au lieu de travail du frère, qui leur semblait si lointain que les Amériques. Remarquons ici la symbolique de tenir la bibliothèque, lieu de connaissance par excellence, fermée par le frère. C'est la possession du savoir par l'homme et sa prohibition aux femmes.

Au cours de ce même été, la benjamine et moi avons pu ouvrir la bibliothèque — celle du frère absent et qui jusque-là avait été fermée à clef. Il travaille en qualité d'interprète au Sahara, qui nous paraît aussi loin que les Amériques. (LLF, 5).

Le frère aîné a non seulement main mise sur la bibliothèque, qu'il considère un territoire exclusif et personnel à son propre usage, mais aussi il jouit de cette position de salarié, allant travailler au Sahara, dans le sud de l'Algérie. Ses sœurs par contre, les trois jeunes filles cloîtrées, sont privées de liberté de mouvement, de savoir et d'une quelconque possibilité de travail.

Dans *Les nuits de Strasbourg*, Djébar accorde à trois de ses personnages une situation professionnelle. Le premier est Irma « Irma est orthophoniste » (NS, 166), il y a aussi Jacqueline, « Jacqueline, quarante ans, animatrice culturelle dans cette banlieue strasbourgeoise » (NS, 169) et enfin Eve, qui est photographe.

Tu m'écrivais d'Amsterdam : tes désirs d'images, ta hantise [...] « Je désire photographier Tébessa pour ne plus en rêver [...]. Si tu rejoignais, toi, ici, je ferais plutôt dix portraits de toi. (NS, 64-65).

Quant à Thelja, le personnage principal, elle n'as pas d'emploi et achève comme nous l'avons déjà vu, une thèse de doctorat en histoire. C'est le personnage en formation, au sens propre et figuré. Formation intellectuelle et formation identitaire.

Fawzia Zouari nous présente dans *La deuxième épouse*, deux femmes indépendantes financièrement et qui jouissent d'un pouvoir économique avéré. Rosa est donc avocate et par son statut professionnel elle représente la justice et la loi, mais n'a cependant pas pu échapper au sort infligé à nombreuses femmes, toute classe sociale confondue.

Il m'arrivait de signer le matin une pétition contre le sexisme, et de passer ma soirée à repasser les chemises de mon mari. La magistrate de la République qui, le port altier, traversait le parvis du Palais de justice, se posait quelques heures plus tard sur le seuil de son appartement, langoureuse, dans l'attente de l'homme [...]. (LDE, 34).

Son statut de magistrate de la République qui lui octroie une identité sociale n'a pourtant pas su la mettre à l'abri de ce que la romancière appelle « l'éternelle posture de l'attente féminine », une attitude et un état d'esprit propre aux femmes semble-t-il indépendamment de leur niveau culturel et leur statut social.

Derrière la vitrine de ma réussite professionnelle, je découvrais, ahurie, tel le décor inamovible d'un photographe de campagne, l'éternelle posture de l'attente féminine. (LDE, 38).

Farida est romancière et gagne sa vie en écrivant des livres. Elle aussi victime de l'infidélité de son mari Michel malgré son statut social.

Dans *Ce pays dont je meurs*, l'auteure tunisienne exprime cependant l'absence et la limitation d'horizons professionnels comme un problème crucial au sein de la famille de Nacéra la narratrice et un handicap majeur pour la construction identitaire de ses membres.

De son vivant et jusqu'au jour fatidique de son accident, Ahmed, le père fut le seul soutien financier de sa famille. Cette situation était vécue naturellement par Djamila qui selon son éducation et ses traditions, c'est bien à l'homme qu'incombe la responsabilité de subvenir aux besoins de sa famille.

[...] - Je me tue à travailler, à vous faire vivre, alors un peu de respect.

- Mais enfin, c'est normal que tu travailles, c'est toi l'homme...crut bon de répondre maman.

- Et Rose notre voisine, c'est un homme, elle ? Elle travaille pourtant.

- Tiens, je n'ai pas pensé à celle-là, avoue ma mère naïvement, avant de poursuivre : mais ce n'est pas la même chose... (CPDJM, 69).

Nous avons là, la confrontation de deux profils de femme. Car même sans connaître Rose la voisine de la famille, l'on comprend qu'elle s'oppose à ce qu'est et ce que représente Djamila. Rose, la française, femme active qui travaille et qui jouit nous le supposons, d'une indépendance financière, contre Djamila, la maghrébine, incapable d'abandonner ses idées qui n'ont pas lieu d'exister en terre de France. Djamila, qui se plait dans son statut de femme au foyer, réduite au rang de mineur pour laquelle son mari est obligé de travailler. Selon Ahmed, Rose incarne une image revalorisante de la femme alors que son épouse est une représentation rétrograde de celle-ci.

Suite à son accident de travail, Ahmed devint incapable de travailler et peinait à prendre en charge toute sa famille avec sa petite retraite et l'indemnisation misérable donnée par son patron. Nacéra se vit dans l'obligation de chercher du travail, non pas pour s'épanouir professionnellement mais pour être utile à sa famille. Cependant, elle ne réussit à occuper que des postes sans grande importance de courtes périodes de temps. Malgré cette situation critique, Djamila ne pensait guère à prendre le relais et sortir travailler. Tout en elle répugnait cette idée, une femme qui travaille était pour elle le summum de l'indécence.

Mon père sans travail, personne ne pouvait subvenir à nos besoins, dans un pays où nous n'avions pas de famille, pas de relations bien placées et très peu d'amis. Amira venait d'entrer au collège et je traînais en première alors que j'atteignais ma dix-huitième année. Maman s'était adonnée à son rôle d'épouse et de mère qui l'occupait entièrement. Du reste la tradition, comme son ancien mode de vie au village, l'éloignait de l'idée qu'une femme fût obligée de gagner sa vie. (CPDJM, 53).

Lorsqu'Ahmed décède, la vie de Djamila, Nacéra et Amira change drastiquement. Les trois femmes se retrouvent livrées à elles-mêmes, perdues sans l'homme de la maison, celui grâce à qui elles continuaient à vivre dans une dignité relative.

Nous formions un drôle de harem, sans mâle. Je tiens la formule de l'épicier de notre quartier. Un jeune Marocain barbu qui avait troqué des études supérieures en Sorbonne pour des rayonnages de fruits et légumes. « Un harem au sens économique du mot, m'avait-il expliqué. C'est-à-dire une communauté de femmes qui demandent à être protégées, nourries, prises en charge. (CPDJM, 53).

Pourtant, avant que la vie prenne ce mauvais tournant, Nacéra avait des aspirations professionnelles, louables au demeurant « J'espérais devenir infirmière pour m'occuper de mes parents, quand ils seraient vieux » (CPDJM, 87). Mais son parcours académique tumultueux et quelque peu chaotique ne lui a pas permis de réaliser son rêve. La situation financière dans laquelle elles se retrouvent pousse Nacéra à chercher du travail.

Il fallait impérativement des revenus supplémentaires et je réussis par bonheur à décrocher un travail de secrétaire dans le cabinet d'un architecte d'origine corse. J'appris à taper à la machine. Je répondais au téléphone et passais de temps en temps un coup de balai, lorsque la femme de ménage s'absentait. (CPDJM, 95).

Nacéra est tellement reconnaissante à la société de l'avoir admise et acceptée, comme son père, elle n'arrête pas de remercier tout le monde. Nacéra pense qu'elle n'est pas digne d'avoir un emploi rémunéré et que c'est une faveur qui lui a été accordée. Jusqu'à ce qu'une collègue de bureau lui fasse la remarque.

Je m'en allais en remerciant mes collègues de leur amabilité. Exactement comme papa.

- Vas-tu cesser de remercier tout le monde ! D'où tiens-tu cette manie ? Tu ne dois rien à personne. Ce n'est pas ton patron qui te permet de vivre, c'est ton travail. (CPDJM, 95)

La perte de son mari a fini par faire réagir Djamila, à la sortir de sa zone de confort, à se faire violence et à combattre ses propres démons qui lui dictaient qu'une femme qui travaille est une honte pour elle-même.

Mon père absent, ma mère jugeait qu'il était de son devoir de subvenir aux besoins de la famille. Mais il y avait comme une sorte de perversion, d'indécence, à revêtir ainsi le costume de son mari. Et elle pliait sous cette charge à laquelle elle n'était pas préparée. (CPDJM, 103-104).

Elle sortit malgré elle, investir cet espace public longtemps réservé à son mari, elle la maîtresse de sa maison et de ses domaines. Elle, descendante d'une lignée maraboutique, où les femmes ne sont pas visibles aux yeux étrangers. Cette situation est vécue par Djamila comme une profonde humiliation.

Ce soir-là, nous sûmes que la vie de maman était changée [...]. Le lendemain matin, nous l'avons regardé plier son tablier blanc et le ranger soigneusement dans son sachet en plastique [...]. Je savais mieux qu'Amira, que dans quelques instants, en traversant la rue, elle aurait l'impression de marcher sur les cadavres de ses ancêtres. (CPDJM, 105-106).

Bien malgré elle, Djamila finit par se résigner et accepter cette situation douloureuse et violente pour elle. « Petit à petit, maman se résolut à économiser l'eau du bain, diminua ses soupirs, s'accoutuma à travailler dur pour rapporter très peu » (CPDJM, 106).

Notre troisième romancière est Rajae Benchemsi. Dans ses deux ouvrages, l'auteure marocaine ne met pas en valeur l'identité professionnelle de ses personnages. Dans *Marrakech, lumière d'exil*, nous savons que la narratrice occupe un poste de professeur de littérature française à l'université de Casablanca. Cependant, elle n'est à aucun moment décrite dans son lieu de travail, ni dans son rapport à son emploi.

Il y a aussi Bahia, tatoueuse sur la place Jemaa-el-Fna. Ce métier lui permet de subvenir à ses besoins et ceux de sa mère Lla Tata ainsi que de sa fille, Zahia. Mais c'est aussi un métier qui lui offre une perception du monde bien particulière.

Toutes ces mains qui se succédaient, sous l'œil attentif de Bahia, étaient devenues, au fil du temps, un véritable alphabet qui s'organisait pour signifier le monde. Son chant, son poème, mais aussi sa plainte. Sa perception des êtres et des choses était définitivement aliénée à ces petits membres qui donnent la température de l'espace. La texture de chaque main lui indiquait infailliblement le caractère de toutes ces femmes (MLE, 10).

La controverse des temps est un roman peuplé de personnages féminins. Presque toutes les femmes, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent sont titulaires de diplômes supérieurs et occupent des postes importants. Cependant en aucun cas, elles ne sont représentées dans leur milieu professionnel, et l'auteure n'aborde pas leur métier comme partie de leur identité de femme, mais plutôt comme un titre. Les personnages de Rajae Benchemsi sont des personnages flâneurs, sans consistance. Même si l'auteure a choisi des femmes instruites avec une carrière professionnelle, ce pan de leur identité n'est pas palpable. « Yasmina [...] journaliste de formation, avait créé une agence de communication et de publicité » (LCDT, 10).

Abordons à présent la question du point de vue de Fatima Mernissi. Dans ses deux ouvrages, la sociologue marocaine présente des femmes travailleuses, souvent analphabètes, issues des villages et petites villes du Maroc. Seules quelques-unes occupent des postes d'avocate et de professeur. Toutes les autres ne sont que des femmes qui exercent souvent des activités à caractère informel et saisonnier, mais qui occupent souvent le rôle de chef de famille, n'en déplaise à la société patriarcale dont les structures fondamentales n'ont jamais été remises en cause.

Beaucoup de Marocains continuent à ressortir, chaque fois qu'il y a une crise économique, le refrain vieillot : « Si on renvoie les femmes au foyer, il y aura plus d'emplois pour les hommes », ignorant en fait que très souvent, les hommes et les femmes ne se battent pas pour les mêmes postes. (Mernissi, 1988 : 73)

Dans *Le monde est un harem*, Khadija al-Jabliya, née dans une communauté montagnarde au nord de Fez, est l'une des figures de femmes dont le parcours de vie est l'un des plus intéressants.

La vie de Khadija est emblématique en ce qu'elle reflète tous les bouleversements qui ont agité la société [...]. Emblématique aussi parce que Khadija semble avoir réussi à réaliser l'impossible : devenir une citoyenne du monde et du Maroc en même temps sans se tromper sur l'une ou l'autre appartenance. (Mernissi, 193 : 1991)

A treize ans, Khadija orpheline de mère, se retrouve en charge de ses frères et sœurs. Son père part travailler à Meknès pour subvenir aux besoins de ses quatre enfants. En plus de sa responsabilité en tant que mère de substitution, Khadija sort aussi travailler à l'extérieur. Elle se rend au souk pour vendre de l'huile, des œufs et des poules. Elle répond ainsi aux questions de Mernissi :

- *Et les autres femmes, vont-elles au souk ?*
- Il y a beaucoup de femmes qui y vont, surtout les femmes âgées mais les jeunes n'y vont pas.
- *Celles qui sont mariées non plus ?*
- Non, sauf celles qui sont âgées ; je ne peux pas aller au souk quand mon père y va. Je n'y vais que lorsqu'il s'absente pour aller travailler à Meknès. (Mernissi, 1991 : 201)

À travers le témoignage de Khadija, il est évident que l'espace public est exclusivement réservé aux hommes et aux femmes âgées. Ces dernières du fait de leur âge sont censées perdre tous leurs atouts féminins et gagner le respect de tous. Elles sont donc de ce fait assimilées aux hommes et peuvent investir l'espace qui leur était interdit dans leur jeunesse. Il ressort également du témoignage de Khadija que lorsque son père est présent, il est impensable pour elle et pour la société dans laquelle elle vit, de partager l'espace du souk avec lui. Cet acte-là serait pris comme un affront à l'autorité du père.

Khadija eut une vie chargée de changement. Après deux mariages ratés et après avoir perdu son unique enfant, elle alla chercher du travail à Rabat, et en trouva comme femme de ménage.

Puis elle a suivi, en tant que domestique, en Allemagne, la famille d'un diplomate marocain pendant un an [...], elle est repartie en Espagne dans la même famille [...], Khadija est ensuite revenue au Maroc. Après des mois de chômage, parce qu'elle refusait de travailler pour un salaire médiocre, elle est partie en Irak par l'intermédiaire de l'ambassade d'Irak à Rabat. (Mernissi, 1991 : 208-209)

Khadija a fini par partir en France pour chercher du travail et c'est là qu'elle rencontrera celui qui deviendra son époux. Ironie du sort, son mari a déjà une femme qui vit au Maroc. Elle, qui a refusé la polygamie toute sa vie -nous en avons parlé dans le chapitre consacré à l'identité de l'épouse- se retrouve dans le rôle de la seconde épouse.

Khadija est un modèle pour toutes ces femmes illettrées, car malgré son manque d'instruction, elle a réussi toute sa vie durant à travailler, à voyager à travers différents pays, à être indépendante financièrement et à avoir un pouvoir économique qui la rendait libre.

Quoiqu'illettrée, elle est devenue une citoyenne du monde capitaliste. Elle prend soin d'elle, son passeport dans la poche de sa djellaba, tandis qu'elle court le monde à la poursuite du bonheur. Elle comprend que, pour une femme dont le territoire se réduisait dans le passé à la cuisine, l'avenir permet de voyager, de se sentir à l'aise n'importe où, même dans des pays dont elle ne comprend ni la langue ni les coutumes. (Mernissi, 1991 : 211)

Rabéa, enseignante dans un lycée, est un autre personnage authentique interviewé par Mernissi. Elle explique avec fierté son indépendance financière.

[...] Je suis une femme très fière. Je ne demandais jamais à mon mari de m'acheter quoi que ce soit. J'estimais que mon travail devait me permettre de subvenir à mes besoins, de ne dépendre de personne [...]. Parfois mon mari se plaignait : « Tu as pris trop d'indépendance. Je sais d'où ça vient. C'est le travail, c'est la voiture. Il faut que je te les enlève tous les deux » (Mernissi, 1991 : 86)

Elle parle également de son pouvoir économique pourtant contesté, car le discours sonore masculin nie la participation économique de la femme au maintien du ménage et de la famille.

J'utilisais mon salaire pour les petits meubles, pour m'habiller, habiller les enfants. Mon mari disait parfois : « Je n'ai jamais su ce qu'elle fait de son argent, je ne sais pas si elle le bloque sur un compte ». Il savait pertinemment où je le mettais. Notre mobilier n'était pas tombé du ciel. Il n'avait pas du tout la notion des prix et n'appréciait nullement l'importance de l'argent que je dépensais. (Mernissi, 1991 : 87)

Cette identité de la femme active, participant à la croissance familiale et sociale est occultée voire ignorée par la société patriarcale.

(...) Les femmes se perçoivent bel et bien enracinées dans la lutte économique, dans la lutte pour la survie, dans la lutte pour un emploi rémunéré et dans la lutte contre les insécurités de ce même emploi. Il semble donc qu'au niveau des perceptions, le divorce entre le discours masculin « sonore » et le discours féminin est total. (Mernissi, 1991 : 25)

Malika est une autre figure féminine présentée par Mernissi. Elle fait partie d'une fratrie de trois sœurs, dont elle est la benjamine. Malika n'a jamais fréquenté l'école. Elle travaille dans une usine de tapis. A la question de F.Mernissi :

Si l'homme qui t'a demandée au mariage ne pouvait pas se passer de ton travail, tu l'épouserai quand même ?

- Non. Pourquoi l'épouserai-je si je dois continuer à trimer ? [...] Si mon père était encore en vie et que j'aie un travail bien rémunéré, je ne me marierais pas du tout.

Et si ton actuel fiancé n'est pas capable de subvenir à tes besoins, l'épouserai-tu ?

- Non. Je ne vais pas me mettre à travailler pour lui, quand même. (Mernissi, 1991 : 160-161)

Pour Malika, son indépendance financière n'a de sens que si elle reste célibataire. Son travail n'est pas considéré comme un composant essentiel de son identité, ni un élément fondamental de son indépendance, mais bel et bien un moyen de survie. Car une fois mariée, c'est son mari qui devrait prendre la relève et subvenir à ses besoins à ceux de toute la famille, parce que c'est le rôle de l'homme et non pas de la femme. Celle-ci est obligée de travailler qu'en l'absence d'homme dans sa vie. D'ailleurs suite à son mariage, elle n'a plus jamais retravaillé.

(...) Les femmes se perçoivent bel et bien enracinées dans la lutte économique, dans la lutte pour la survie, dans la lutte pour un emploi rémunéré et dans la lutte contre les insécurités de ce même emploi. Il semble donc qu'au niveau des perceptions, le divorce entre le discours masculin « sonore » et le discours féminin est total. (Mernissi, 1991 :25)

Il est à noter que la place et l'importance accordées au travail par les personnages féminins qu'ils soient authentiques ou romanesques soient fortement liées au niveau socio-culturel et professionnel. Même si les romancières n'ont fait que présenter des femmes souvent instruites et occupant des postes importants, elles n'ont guère abordé cette facette de l'identité femme dans leurs récits. Il est cependant évident que pour ces personnages-là, le travail est un vecteur d'épanouissement et de réalisation personnelle. Il possède un intérêt intellectuel important dans leur construction identitaire. Par contre, cela est beaucoup moins le cas pour les employées et ouvrières très peu qualifiées, présentées par Fatima Mernissi. Le travail ne représente pour elles qu'un gagne-pain, utile bien entendu pour leur indépendance financière et pour leur identité sociale.

Dans cette partie, nous avons tenté de faire un rapprochement entre les personnages féminins romanesques et les personnages féminins authentiques. Il n'est surtout pas question de comparaison entre les deux mais simplement de voir selon ce qu'explique Vincent Jouve –nous l'avons vu dans les chapitres précédents- « l'effet de vie » du personnage.

CONCLUSION ET PERSPECTIVES

« Je ne prétends pour ma part avancer qu'en écrivant » (Assia Djébar, *Les Alouettes naïves*)

Notre recherche possède une particularité certaine, celle d'aborder notre problématique dans trois aires socio-culturelles différentes, car la littérature maghrébine d'expression française est l'espace de questionnement identitaire par excellence des auteurs et par prolongement des personnages qui en sont les porte-parole. Après les indépendances, le problème identitaire représentait le thème principal au sein des sociétés maghrébines, et s'est vu reflété dans les écrits des écrivains. Héritiers de la langue de l'ancien colon, ils tentaient de prouver leur attachement à leurs origines, à leurs traditions et à leur histoire en écrivant des œuvres riches de références historiques et sociales. « *J'écris en français pour dire aux Français que je ne suis pas Français* » disait feu Kateb Yacine en 1966.

[...] La problématique de la langue renvoie au strict rapport au référent concret du pays. Ce qui posait autrefois problème dans l'usage du français pour des écrivains d'origine non française, était le fait qu'on leur attribuait la mission de rendre compte d'une réalité non française, entendu par-là d'une réalité culturelle, la langue française paraissant alors impropre à remplir cet objectif. (Alami et Valat, 2005 :10-11).

Par ailleurs, les auteurs maghrébins d'expression française, sont soumis à une sorte d'aliénation et d'exil linguistique. Exprimer sa réalité dans la langue de l'ancien colon, crée un conflit et un questionnement identitaire puissant, car le concept identitaire dans la littérature francophone est construit sur une relation, antagoniste. Une relation de miroir, de double dans laquelle l'auteur se définit par opposition à l'*Autre*, et cet *Autre* s'avère être aussi l'homme lorsqu'il s'agit des écrivaines. La production littéraire féminine exprime cette problématique identitaire à travers différents rôles octroyés aux personnages féminins inscrits dans un réseau relationnel où ils n'acquièrent de valeur qu'en se différenciant de cet *Autre*.

Produit d'un long cheminement de l'histoire sociale, économique, et politique, la condition des femmes au Maghreb est aussi le fruit d'un long processus de maturation.

L'évolution et la transformation de cette condition ne se limite pas à la relation homme-femme mais englobe tout ce qui a trait aux questions d'égalité et de respect dans différents domaines de la vie sociale. Il est vrai que la situation des femmes au Maghreb baigne dans un paradoxe certain. Elles sont sommées d'être les gardiennes de la tradition, les responsables de la transmission des valeurs et de l'éducation des générations futures. Cependant, elles sont celles dont l'éducation est négligée et l'intégration socio-économique toujours délaissée.

Par ailleurs, l'identité féminine des personnages dans la littérature maghrébine francophone, est semblable à un iceberg dont on ne perçoit que la partie visible, qui représenterait l'identité de l'épouse et l'identité de la mère, de la sœur ou de l'amante. Toutes les autres facettes de cette identité-femme plurielle, sont encore submergées, étouffées entre traditions et pratiques culturelles d'un autre temps.

Nous avons pris conscience d'une double aliénation dont il fallait s'émanciper : aliénation par rapport au processus historique qui a instrumentalisé la religion (en l'occurrence l'islam) pour asservir les femmes et aliénation par rapport aux préjugés ethnocentristes et coloniaux de l'Occident, y compris des chercheurs qui, consciemment ou non, ont figé le statut des femmes des sociétés arabo-musulmanes, en niant les luttes de celles-ci et l'évolution des pratiques (une plus grande émancipation des femmes par la scolarisation, le travail salarié et la participation politique). (Draoui, 2016 : 154-155)

L'ouverture de l'écriture à son environnement pluriel, peut libérer l'identité-femme de son modèle typiquement maghrébin, et la sortir de son territoire spatio-temporel. Certaines de nos romancières nous livrent pourtant une interprétation peu créatrice du temps et de l'espace car coincées dans des visions socio-idéologiques apparentées au colonialisme et à la répression féminine, qui agissent comme des référents puissants. De plus l'aliénation de certains de nos personnages romanesques se joue dans leurs rapports à la tradition, au pouvoir patriarcal, à l'Histoire et se manifeste dans leurs relations personnelles et intimes.

Les auteures de notre corpus ont traité l'identité-femme à travers différents paramètres que nous avons étudié en détail. Le corps, la sexualité, la langue, la voix et la parole. Nous avons aussi, confronté nos personnages féminins aux rôles qui leur ont été assignés par les écrivaines afin de mieux comprendre cette identité féminine et comment est-elle représentée. Il est vrai que les romancières que nous avons choisies n'ont pas traité le corps comme un investissement social orienté vers la procréation, bien que la femme ne soit perçue qu'à travers son corps et sa fonction au sein des sociétés maghrébines. L'image de la mère par exemple comme nous l'avons vu à travers tous les récits, n'est pas la principale figure évoquée. Assia Djebar dans ses deux romans, néglige cette figure de femme. La mère n'est pas un personnage de référence, c'est plutôt son absence qui est mise en avant. La mère déserteuse et démissionnaire, qui assume sa non-existence et l'absence de son rôle.

Rajae Benchemsi a elle aussi négligé cette facette identitaire. Dans *Marrakech, lumière d'exil*, c'est Lalla Tata, qui représente non pas la figure maternelle mais bien la gardienne de l'histoire familiale et des traditions d'antan « Elle savait mieux que moi la texture intime de mes origines » (MLE, 27). Dans *La controverse des temps*, c'est Lla Bathoul, la mère de Hiba, qui est dépositaire de la culture et du savoir-faire marocain. Aucun personnage féminin n'est représenté dans son rôle de mère.

L'auteure tunisienne Fawzia Zouari est la seule à avoir évoqué l'image de la mère et ce à travers ses deux romans. Dans *Ce pays dont je meurs* et nous l'avons vu dans l'un des chapitres de notre recherche, c'est bien Djamila, la mère qui trône sur tout le récit, à travers ses gestes, ses paroles et ses silences. Mais l'auteure parle aussi de Lalla Fattoum, la mère de Djamila. Figure presque fantasmagorique qui habite l'imaginaire de sa fille. Car Lalla Fattoum n'était pas qu'une mère, mais bien plus un chef de famille et un personnage qui jouissait d'un pouvoir certain au sein de sa communauté. « Aucun des visiteurs étrangers à Alouane n'aurait pu imaginer que l'équilibre du village dépendait des démarches d'une femme » (CPDJM, 30).

Aucun étranger à la famille ne connaissait le visage de grand-mère Fattoum. Dans sa longue vie, il lui arriva rarement de sortir. Rien ne laisse pour autant supposer qu'elle fut malheureuse. Derrière ses murs, elle disposait de la même autorité que son mari, parfois même davantage, et elle ordonnait la vie de la famille tel un chef. Les hommes qu'étaient son avis sur des questions graves, lui demandaient parfois de faire entendre raison à une personnalité de haut rang. (CPDJM, 29-30).

La thématique du corps féminin habite plusieurs de nos romans. Cette hantise qu'ont les auteures sur leur propre corps, projetée sur les personnages féminins de leurs récits, exprime à quel point elles sont conscientes des enjeux afférents au statut du corps sur le plan social, religieux, culturel et même politique. A travers les œuvres de notre corpus, le corps, élément fondamental de l'identité féminine n'est donc pas abordé dans sa fonction procréatrice, même si nombreux sont les personnages féminins auxquels les romancières ont concédé le titre de mère. Thelja, Eve, Rosa, Farida, Halima, Djamila, Lalla Tata, Lla Bathoul sont toutes mères et pourtant elles ne sont pas convoquées dans ce rôle-là. Le corps est plutôt exprimé dans sa dimension sexuelle et jouissive. Ce n'est plus le corps-prison, le corps-territoire qui obéit à des dogmes et à des lois. Les personnages féminins qui traversent toutes les œuvres romanesques de notre corpus subissent les lois de la transfiguration, rompant les chaînes de la tradition. Parfois anticonformistes, brisant cette image de la femme dominée, enfermée dans le carcan des us et coutumes des sociétés maghrébines phalocrates.

Dans *Les nuits de Strasbourg*, Assia Djebar déconstruit le personnage féminin, à travers son héroïne. Nous relevons le caractère androgénique de Thelja, le personnage principal. Sa coupe de cheveux à la garçonne, son comportement sexuel dominateur avec son amant François, l'abandon de son mari et fils en Algérie, une sorte de répudiation au féminin.

Thelja est un personnage hybride dans tous les sens du terme. Physiquement, linguistiquement et émotionnellement. Elle exprime une double altérité dans son identité ambiguë et de son intégration impossible au sein de la société. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle finit par disparaître à la fin du récit, car elle ne trouve sa place nulle part. Thelja est un personnage féminin qui se suffit à lui-même. Elle est le personnage principal et le plus important, celui qui mène la trame, qui la développe et qui la clôt.

Bradia, dans *Marrakech, lumière d'exil* est un autre exemple de cette femme au caractère et au comportement révolutionnaire pour son époque. Consciente de la limitation de ses mouvements, elle tente de créer au sein du harem dans lequel elle se sent prisonnière, un espace de liberté. A travers son corps qui n'appartient qu'à elle, et qui devient, corps-conquérant, corps-dominant et corps-insoumis, elle affirme son identité féminine. Dada M'barka, son esclave et amante de son beau-père, a été toute une inspiration pour elle. Car cette femme, achetée comme une marchandise dans un marché de Marrakech, arrachée à ses racines et sa famille, promet de faire de son corps, la clef de sa liberté. Et c'est ainsi qu'elle fit du beau-père de Bradia, son esclave à elle, qui ne jure que par son corps.

Le plus évident est que notre identité, dans notre système traditionnel, était surtout sexuelle. Le système de l'honneur lié à la réputation des hommes et des femmes au devenir de leur appareil génital. Un homme respectable n'est pas simplement un homme qui maîtrise une certaine puissance économique, c'est aussi un homme qui maîtrise le comportement sexuel de sa femme, de ses filles, de ses sœurs. Or ceci n'est possible que s'il est en mesure de contrôler leurs déplacements, de limiter leur mobilité et donc de réduire leurs interactions avec des hommes étrangers avec qui elles risquent de « souiller l'honneur » de la famille. L'argent et le sexe sont, encore une fois intimement liés dans la définition de l'identité que ce soit celle des femmes ou celle des hommes. (Mernissi, 1983 : 13)

Assia Djebar et Rajae Benchemsi traitent la question de l'identité sexuelle d'une manière assez similaire. Ce sont les personnages féminins qui mènent ce combat identitaire unilatéralement, brisant les préjugés, elles récupèrent le pouvoir sur leur corps en refusant de rentrer dans le moule de la femme soumise, la femme objet de plaisir masculin.

Concernant l'identité de la femme immigrée, elle est construite différemment dans les deux ouvrages de Fawzia Zouari. Le malaise identitaire et la déchéance de Djamila et de ses filles s'oppose à l'épanouissement de Halima-Emma. Dans *Ce pays dont je meurs*, Djamila, Nacéra et Amira plongent dans une dégénérescence après la mort d'Ahmed. La mort lente de ces trois femmes trouve son origine dans plusieurs raisons. La première étant la difficulté linguistique de Djamila, son analphabétisme et son origine rurale qui ont créé des obstacles difficiles à surmonter et son impossibilité à assumer son exil.

Ses filles par contre se sont vues rejetées à la marge de la société à cause de l'absence de qualification professionnelle, c'est pour cela qu'elles n'ont pas trouvé d'emploi stable mais aussi à cause de leur refus d'une quelconque aide venant de l'extérieur. Les trois femmes ont vécu une situation d'isolement et de retranchement dans lesquelles elles ont été spectatrices de leur propre désarroi, incapables de donner un sens aux situations qu'elles traversaient.

Halima dans *La deuxième épouse*, a entrepris un chemin complètement différent, car partir pour elle, quitter son village était son aspiration suprême. Partir pour renaître et se construire une nouvelle identité. « Je me suis mariée comme on prend ses jambes à son cou » (LDE, 83), « J'avais envie de partir avec un homme parce que je voulais rendre ma vie intéressante » (LDE, 84), « Je n'aurais pas pu le désirer sans l'idée du voyage » (LDE, 89). Son rapport à la langue française est également différent. Halima s'est formée progressivement pour acquérir des compétences linguistiques en français. La langue française l'a transformée et l'a libérée. Elle lui a procuré un pouvoir certain qui lui a permis de dépasser sa condition de femme assistée. En effet le changement engendré par la mobilité lui a ouvert les portes de l'émancipation et de la participation sociale au sein de la cité. Sa traversée migratoire lui a apporté satisfaction et épanouissement.

Je n'en reviens toujours pas de mon goût pour cette langue et des progrès fulgurants que j'ai faits. Même l'arabe, je l'ai toujours parlé sans me poser la question de savoir si je l'aimais. Le français, non. Ç'a été comme ma première amie dans ce pays, la fée qui allait me guider vers les gens, vers plus loin, comme une ancienne mémoire [...]. Parler de moi en français substituait à la villageoise que j'étais une femme dotée d'un nouveau passeport pour la vie. (LDE, 96-97)

Ouvrons une parenthèse ici pour rappeler que les deux romans de Zouari sont inspirés de faits divers. L'utilisation de personnages réels peut porter préjudice à l'aspect littéraire de l'œuvre qui perd son côté romanesque.

Nous aimerions à ce stade de notre conclusion, inclure une question/réponse extraite d'un petit entretien que nous avons effectué par courriel à Rita El Khayat (*), auteure, psychanalyste et anthropologue. Nous citons en pied de page, quelques-uns de ses ouvrages.

Nous avons choisi cette réponse parce qu'elle nous semble la plus intéressante et servira de tremplin pour la suite de notre conclusion.

(*) Citons quelques œuvres de Rita El Khayat : *Le Maghreb des femmes*, Essai 2001

Le sein, nouvelles et textes. 2002 / *Les femmes Arabes*, Essai 2004

Les « Bonnes » de Paris, Essai sur l'émigration des femmes maghrébines, 2006

Extrait d'un entretien accordé par courriel le 29/05/2020

D.A.M : 1. Pensez-vous que l'identité-femme est fidèlement représentée dans la littérature maghrébine ?

Rita El Khayat : Je ne crois pas. Je pense que les différents auteurs ne font que broser des portraits de femmes qui sont typiquement maghrébines, qui ne rejoignent l'identité-femme que dans la restriction de ce que leur impose leur cadre arabo-amazigh-islamique. Toute la production maghrébine est « typiquement » maghrébine et ne fait que se débattre dans cet ensemble d'oxymores. La femme dans la littérature maghrébine est une sorte de composite de plusieurs prototypes féminins c'est une sorte d'éventail restreint de plusieurs prototypes féminins, se limitant à la mère, à l'épouse, à la sœur et à la fille.

Je veux dire la fille de « quelqu'un » car des personnages complets, exemplaires, de la petite fille, de l'adolescente et de la jeune fille sont peu présents, peu fouillés, peu compris. Il manque la femme fatale, l'amante, Madame Bovary, etc. En fait, la femme dans le roman maghrébin est une « réalité sociale » et n'a rien de romanesque, à part les malheurs qu'elle subit ou qu'elle provoque. **[Fin de l'extrait d'entretien]**

Nous rejoignons l'opinion de Rita El Khayat. Certes le personnage féminin dans la littérature maghrébine d'expression française, est rarement un personnage indépendant, existant par lui-même, aboli de toutes les attaches qui limite ses mouvements, son existence et son épanouissement. Car l'identité féminine est toujours pensée à travers ses interactions avec l'homme. Elle est la fille d'un père, l'épouse ou la sœur d'un homme, ou l'amante, souvent abandonnée. Elle ne possède pas d'existence indépendante. Seule Thelja, l'héroïne de *Les nuits de Strasbourg*, marque cette exception.

Notons que les personnages féminins de *La controverse des temps*, manquent selon notre avis, d'épaisseur identitaire. Même Houda, le personnage principal de ce récit s'apparente plus à un personnage-flâneur, sans grande consistance. Par ailleurs et comme nous l'avons fait remarquer dans la dernière partie de cette recherche, l'identité de la femme qui travaille est presque invisible. Certes, les œuvres de nos romancières sont majoritairement peuplées de femmes instruites et indépendantes financièrement, mais cette contribution économique que la femme apporte à la société, n'est pas du tout abordée.

L'identité-femme à travers les écrits littéraires de nos romancières n'est pas exprimée dans toute sa splendeur. L'image et le rôle donnés à la femme dans les trois aires socio-culturelles à savoir la littérature algérienne, marocaine et tunisienne, sont assez semblables. Les points de convergence sont plus nombreux que les points de divergence, car les composantes religieuses, économiques, sociales et culturelles sont très comparables, voire identiques dans les archétypes.

C'est pour cette raison que les essais de Mernissi qui reprennent des histoires de personnages authentiques, et qui peignent des portraits de femmes du Maroc, restent assez représentatifs de tout le Maghreb. Cependant, cette représentation d'une partie de la réalité sociale n'est guère exprimée dans les romans de notre corpus. Ces femmes des villages, analphabètes pour la plupart, sont ignorées.

Une fois encore, Assia Djebar marque l'exception lorsqu'elle consacre plusieurs chapitres à des femmes analphabètes et anonymes, dans *L'amour, la fantasia*.

Ces deux Algériennes — l'une agonisante, à moitié raidie, tenant le cœur d'un cadavre français au creux de sa main ensanglantée, la seconde, dans un sursaut de bravoure désespérée, faisant éclater le crâne de son enfant comme une grenade printanière, avant de mourir, allégée —, ces deux héroïnes entrent ainsi dans l'histoire nouvelle. Je recueille scrupuleusement l'image, deux guerrières entrevues de dos ou de biais, en plein tumulte, par l'aide de camp à l'œil incisif. Annonce d'une fièvre hallucinatoire, lacérée de folie... Image inaugurant les futures « mater dolorosa » musulmanes qui, nécrophores de harem, vont enfanter, durant la soumission du siècle suivant, des générations d'orphelins sans visage. (LLF, 10)

Elle n'est pas leur porte-parole, mais leur cède plutôt la parole, elles femmes silencieuses, muselées et ignorées de tous. Dans des chapitres intitulés *Voix de veuve, les voyeuses*. « Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues » (LLF, 128). Elle fait entendre leur voix, pour les sortir du silence et de l'anonymat, elles existent enfin !

Dans les deux ouvrages de Rajae Benchemsi, il n'est pas question du tout de ces femmes dont parle Fatima Mernissi. Elle fait juste allusion aux inégalités au sein de la société marocaine dans une seule phrase « Parmi les choses les plus étranges au Maroc, figure au premier plan le manque d'homogénéité des milieux sociaux » (LCDT, 77). Les ouvrages des deux auteures abordent des visons antagonistes de la femme marocaine.

A travers ce travail de recherche, il est évident que les auteures traitent la question de l'identité féminine d'une manière différente. Tous les personnages principaux des romans de notre corpus sont des femmes. Cependant, ces femmes n'existent majoritairement que dans leur relation avec l'homme. Rosa, Halima et Farida dans *La deuxième épouse*, leur relation avec le mari est le pivot principal de l'histoire. Michket, l'amie de Farida la romancière, dans son rôle de maîtresse du mari de celle-ci, Michel.

Djamila dans *Ce pays dont je meurs* et sa relation avec Ahmed son époux, qui d'ailleurs après la mort de celui-ci, commence à dépérir et finit par mourir de tristesse et de désarroi. Houda personnage principal dans *La controverse des temps* et sa relation irréaliste avec Ilyas. Bradia dans *Marrakech, lumière d'exil* et sa relation purement charnelle avec son mari Hammad. Une relation qui la maintient à flot qui lui permet d'exister. Leur existence en tant que personnage et leur identité-femme est subordonnée à celle de l'homme.

Leurs rôles sociaux s'inscrivent nécessairement au sein de la cellule familiale. Dans ce cas, ce n'est que le rôle d'épouse ou d'amante qui est mis au centre des récits. Nous l'avons vu précédemment, que la figure maternelle est très peu représentée.

Une question s'impose, le féminin n'accédera-t-il à l'universel que lorsqu'il perdra son caractère distinctif ? L'identité-femme est plurielle, elle n'est pas réductible à sa relation d'épouse, de mère ni à la sexualité au service exclusif de la procréation et du plaisir masculin.

Nous relevons également un trait récurrent de l'identité-femme qui s'exprime à travers l'acte d'écrire. Nous l'avons expliqué à travers les chapitres antérieurs, comment l'acte d'écrire est primordial dans la construction identitaire personnelle, comme image de soi pour autrui. Même si ce n'est que le roman d'Assia Djébar qui est ouvertement déclaré autobiographique par l'auteure elle-même, les autres ouvrages de notre corpus ne sont pas en reste. Nombreux sont les personnages féminins qui portent en eux-mêmes une partie des auteures. Farida la romancière, qui s'engage à écrire l'histoire de Rosa, ressemble à se méprendre à Fawzia Zouari – nous l'avons exposé précédemment-

Rajae Benchemsi est présente à travers des fragments tout au long de ses deux récits. Ses passions, des faits marquants de sa propre vie sont éparpillés çà et là. Par exemple, la narratrice de *Marrakech, lumière d'exil* a passé exactement dix années de sa vie à Paris, tout comme la romancière. Dans *La controverse des temps*, la narratrice évoque sa ville natale, liée à la mort de son père.

Je suis heureuse chaque fois que je reviens à Marrakech. Pourtant ma ville natale est Meknès. Justement la ville de Moulay Ismaïl. Mais je n'aime pas cette ville. Entièrement liée à la mort de mon père, elle est de ces villes dont le destin est indissociable de la mort. (LCDT, 143)

Tout comme Rajae Benchemsi, qui évoque la mort de son père dans un entretien, accordé à la revue en ligne « Visage du Maroc » en 2017. Elle déclare « Malheureusement mon père meurt le 3 mars 1965 alors même qu'il venait d'être muté à Meknès ».

Il a aussi cette passion pour le soufisme. Cependant, l'auteure n'en charge pas un personnage féminin de cette ferveur, mais plutôt Ilyas dans *La controverse des temps*. La romancière parle de sa passion du soufisme dans cet entretien, suite à la lecture d'un livre qui a marqué son imaginaire. Ce n'est pas du tout un hasard si ce même livre est évoqué dans son roman, « Le langage des oiseaux » de « Attar ».

Ce récit autofictionnel donc tout comme le récit autobiographique est un processus de prise de conscience identitaire. Quel est le sens engagé dans l'acte de mettre en écrit sa vie? « Écrire pour exister », il y en a qui en ont vraiment compris le sens et qui ont retenu que l'art d'écrire fait exister ou mieux qu'écrire est donc exister » (Kasula, 2016 : 14)

Cependant, nous mettons un bémol à cette question. Car écrire un récit autobiographique ou projeter des fragments de soi dans un récit, n'est qu'une manière de se reproduire et de se répéter. Cette écriture s'assimile à l'acte de la parole.

Car lorsque nous prenons la parole, nous ne faisons que répéter ce que nous savons déjà. Par contre, l'écoute engendre l'apprentissage. C'est exactement le même processus pour l'écriture autobiographique ou à travers les écrits littéraires dans lesquels les auteures projettent une partie d'elles-mêmes. Il n'y a aucune découverte, aucune nouveauté pour l'auteure elle-même. L'écriture ne devrait-elle pas être un moyen de se découvrir autre ? L'écriture ne devrait-elle pas surprendre le propre auteur d'abord avant d'étonner ses lecteurs ? C'est bien la fonction ontologique de l'écriture dans la découverte d'un autre Moi par le biais de la fiction dont il s'agit. Cet aspect-là de l'écriture a été défendu par Proust au début du XXe siècle, tiré de la psychologie de son temps. Ses œuvres n'étant qu'une superposition d'identités diverses, dont le « Moi superficiel » et le « Moi profond ».

L'écriture, est un moyen d'améliorer l'image de soi grâce à la projection de l'auteur d'un autre soi, différent. Elle possède un pouvoir libérateur et désinhibiteur, elle est pouvoir d'agir mais surtout pouvoir d'être. Comme l'aborde Paul Ricoeur très clairement dans son ouvrage intitulé *Soi-même comme un autre* (Seuil, 1990). Au moi, l'auteur substitue le soi, moins personnel et moins centré sur le *je* égocentrique. Le soi, privilégie la distance et s'ouvre sur l'altérité. C'est aussi un moyen de créer des personnages féminins purement romanesques, libérés de cette dépendance à l'homme et des préoccupations sociales de l'époque. Des identités féminines affranchies des émois qu'elles suscitent, dont la seule source est leur corps.

L'écriture c'est également offrir une autre alternative au personnage féminin romanesque maghrébin, hors des sentiers battus bien connus. Ceux de la mère admirable parce que dévouée, de la femme soumise, de l'épouse torturée et bafouée, sublimée dans sa souffrance, de la musulmane muselée et souvent analphabète parce qu'attachée à sa religion et à ses traditions, comme si cela ne pouvait en aucun cas rimer avec le progrès et la modernité. Ou de ceux de la maghrébine émancipée qui n'a su hélas adopter de cette modernité que ses vices et ses artifices sans s'intéresser à son essence.

L'écriture est donc construction et reconstruction identitaire. Le pouvoir de dire et d'écrire se transforme en pouvoir d'être soi-même et un autre en même temps, l'écriture est le pouvoir d'être et de vivre autrement. De créer l'insoupçonnable et de vivre l'improbable.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

1. Djébar, A. (1985). *L'amour, la fantasia*. Texte en PDF
2. Djébar, A. (1997). *Les nuits de Strasbourg*. Paris : Actes Sud
3. Zouari, F. (1999). *Ce pays dont je meurs*. Paris : Éditions Ramsay
4. Zouari, F. (2006). *La deuxième épouse*. Paris : Éditions Ramsay
5. Benchemsi, R. (2002). *Marrakech, lumière d'exil*. Paris : Sabine Wespieser Éditeur
6. Benchemsi, R. (2006). *La controverse des temps*. Paris : Sabine Wespieser Éditeur
7. Mernissi, F. (1988). *Chahrazad n'est pas Marocaine. Autrement, elle serait salariée*. Casablanca : éditions Le Fennec
8. Mernissi, F. (1991). *Le monde n'est pas un harem. Paroles de femmes du Maroc*. Éditions Albin Michel

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

LIVRES ET REVUES

1. Alami, Abdallah, O., & Martini-Valat, C. (2005). *La francophonie arabe: pour une approche de la littérature arabe francophone*. Toulouse : Presses Univ. du Mirail.
2. Arnaud, J. (1982). *Littérature maghrébine de langue française*. Tome 1. Paris: Editions L' Harmattan.
3. Barthes., R. (1972). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Du Seuil.
4. Béji, H. (2006). *Une force qui demeure*. Paris : Arléa

5. Bonn, C. (1998). *Personnage féminin et statut de l'écriture romanesque algérienne de la langue française*. Dans de Ruyter- Tognotti, D. et van Strien- Chardonneau, M. *Le roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles*. Amsterdam : Rodopi.
6. Bouhdiba, A. (1975). *La sexualité en Islam*. Paris : Ed. PUF
7. Bourdieu, P. (1980). *Le Sens pratique*. Paris : Minuit.
8. Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Paris : Éditions le Seuil.
9. Bourdieu., P. (2001). *Sociologie de l'Algérie*. Paris: Ed. P.U.F.
10. Brandt, P-Y., Jesus, P. & Roman, P. (2017). *Récit de soi et narrativité dans la construction de l'identité religieuse*. Paris: Editions des archives contemporaines.
11. Butler, J. (1993). *Bodies that matter*. New York: Roudedge.
12. Calle-Gruber, M. (2001). *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture, Regard d'un écrivain d'Algérie*. Paris : Maisonneuve & Larose.
13. Chebel, M. (2007). *L'esclavage en terre d'Islam*. Paris : Fayard.
14. Chiantaretto, J.F (1995). *De l'acte autobiographique: le psychanalyste et l'écriture autobiographique*. Seyssel : éditions Champ Vallon.
15. Cixous, H. (1975). « Simone de Beauvoir et la lutte des femmes », dans *Vol. In L'Arc no 61, Le rire de la méduse*. Paris.
16. De Beauvoir, S. (1986). « Le deuxième sexe, tome II : L'expérience vécue ». Paris : *Collection Folio essais n° 38*, Gallimard.
17. Déjeux, J. (1994). *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris : Karthala Editions.
18. De Saussure, F. (1971). *Cours de linguistique générale*. Éd. Bally et Sechehaye.

19. Didier, B. (1981). *L'écriture-femme*. Paris : Puf.
20. Djébar, A. (1980). *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Éditions des femmes.
21. Djébar, A. (1996). « Territoires des langues : entretien avec Lise Gauvin ». dans *Littérature, n°101. L'écrivain et ses langues*. pp. 73-87
22. Djébar, A. (1999). *Ces voix qui m'assiègent...En marge de ma francophonie*. Paris : Albin Michel.
23. Doise, W. (1979). *Expériences entre groupes*. Paris : Mouton Éditeur.
24. Doubrovsky, S. (1988). « Autobiographie/vérité/psychanalyse ». Dans *autobiographiques : de Corneille à Sartre*. Paris : PUF, coll. Perspectives critiques.
25. Elbaz, R. & Saquer-Sabin, F. (2014). *Les espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française*. Paris : L'Harmattan.
26. El Khayat, R. (2001). *Le Maghreb des femmes, les défis du XXIème siècle*. Rabat : Editions Marsam
27. Erman, M. (2006). *Poétique du personnage de roman*. Paris : Ellipses éditions.
28. Fontaine, J. (1977). *20 ans de littérature tunisienne*. Tunis : Maison tunisienne de l'édition.
29. Fontanille, J. (2006). *Pratiques sémiotiques: immanence et pertinence, efficience et optimisation*. Limoges : Presses Univ.
30. Gafati, H. (1996). *Les femmes dans le roman algérien*. Paris : L'Harmattan.
31. Gauvin, L. (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Harthala
32. Gauvin, L. (2010). « Les femmes-récits ou les déléguées à la parole », dans *Asholt, W., Calle-Gruber, M. et Combe, D. (Dir) Assia Djébar, littérature et transmission*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

33. Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
34. Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Editions du Seuil.
35. Genette, G et Todorov, T. (1977). « *Pour un statut sémiologique du personnage* », dans *Poétique du récit*. Paris : Éditions du Seuil
36. Geoffroy, Y. & N. (2000). *Le livre des prénoms arabes*. Beyrouth : Al-Bouraq
37. Goldenstein, J-P. (2005). *Lire le roman*. De Boeck Supérieur.
38. Gontard, M. (2005). *Le récit féminin au Maroc*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
39. Greimas, A.J. (1973). *Les actants, les acteurs et les figures*. In *Sémiotique narrative et textuelle*, ouv.coll. Paris : Larousse.
40. Grossi, A. (2008). *Entretien avec Audrey Lasserre et Anne Simon. Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle. 220 p
41. Hamon, P. (1977). *Pour un statut sémiologique du personnage*, dans *Poétique du récit*, Paris : Éditions du Seuil.
42. Hamon, P. (1983). *Le Personnel du roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Librairie Droz.
43. Hamon, P. (1997). *Texte et idéologie*. Paris : PUF, coll. «Écriture».
44. Huglo, M-P. (2007). *Le sens du récit : Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion Presses universitaires.
45. Jones, C. C., (2012). *La représentation du corps féminin dans le corps fictionnel maghrébin*, en Mona Lachheb. *Penser le corps au Maghreb*. Paris : Karthala.
46. Jouve, V. (1998). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Puf.

47. Jouve, V. (2001). *Poétique des valeurs*. Paris : PUF, coll. « Écriture »
48. Kambasu Kasula, F. (2016). *Écrire pour exister, il m'a dit...les suites illogiques de la logique*. Paris : Mon petit éditeur.
49. Katuszewski, J & Ogien, R. (1981). *Réseaux d'immigrés, ethnographie de nulle part*. Paris : Les éditions ouvrières.
50. Kristeva, J. (1978). *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos.
51. Kristeva, J. (1979). *Le Texte du Roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Berlin : Walter de Gruyter.
52. Laporte, D. (2006). *L'autre en mémoire*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
53. Laronde, M. (1993). *Autour du roman beur*. Paris : L'Harmattan.
54. Leclerc, A. (1974). *Parole de femme*. Paris : Grasset.
55. Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Le Seuil.
56. Maalouf, A. (1998). *Les identités meurtrières*. Paris : éditions Grasset & Fasquelle.
57. Milly, J (2005). *Poétique des textes*. Paris : Armand Colin.
58. Ouellet, P. (2003). *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*. Les Presses de l'Université Laval : Canada.
59. Rabaté, D. (1999). *Poétiques de la voix*. Paris : José Corti
60. Reuter, Y (2000). *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Nathan/HER.
61. Rice, A. (2013). *Mythes et érotismes dans les littératures et les cultures francophones de l'extrême contemporain*. Amsterdam: Rodopi.
62. Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : éditions du Seuil.

63. Ringrose, P. (2006). *Assia Djébar In Dialogue with Feminism*. Amsterdam- New York: Rodopi.
64. Rocca, A. (2004) *Assia Djébar, le corps invisible. Voir sans être vue*. Paris: L'harmattan.
65. Rosset., C. (1999). *Loin de moi. Études sur l'identité*. Paris : Éditions de Minuit.
66. Russo, A., Harel, S. (2005) « Lieux trahis, déplacements entravés dans l'œuvre d'Antonio d'Alfonso » en M. Russo, A. y Harel, S. *Lieux propices : l'énonciation des lieux, le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*. Montréal : Les presses de l'Université Laval
67. Sabaté, D. (1999). *Poétiques de la voix*. Paris : José Corti.
68. Segarra, M. (1997). *Mujeres magrebíes: la voz y la mirada en la literatura norteafricana*. Barcelone: Icaria Editorial.
69. Segarra, M. (1997). *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*. Paris : L'Harmattan
70. Segarra, M. (2010). *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*. Paris : Khartala
71. Sibony, D. (1991). *Entre-deux, l'origine en partage*. Paris : Seuil, coll. « Points essais ».
72. Sibony, D. (2016). *Entre deux : L'origine en partage*. Paris : Points
73. Zaganiaris, J. (2013). *Queer Maroc : sexualités, genres et (trans)identités dans la littérature Marocaine*. Paris : Des ailes sur un tracteur éditions.
74. Zouari, F. (1996). *Pour en finir avec Shahrazad*. Tunis : Cérès.

ARTICLES ET ARTICLES ÉLECTRONIQUES

1. Abassi, A. (2008). *Une problématique identitaire de la littérature francophone en Tunisie : la femme et le féminin*. Revue de littérature comparée, 327, (3), 319-341. <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2008-3-page-319.htm> [Consulté le 18/01/2018].
2. Ageron, C-R (1985). *L'immigration maghrébine en France [Un survol historique]*. In: Vingtième Siècle, revue d'histoire. Étrangers, immigrés, français, sous la direction de Louis Bodin. pp. 59-70. DOI : 10.3406/xxs.1985.1182
www.persee.fr/doc/xxs_02941759_1985_num_7_1_1182
[Consulté le 22/04/2017]
3. Ambroise, B. (2003). *Judith Butler et la fabrique discursive du sexe*. Raisons politiques, no 12, (4), 99-121. doi:10.3917/rai.012.0099. [Consulté le 19/02/2018]
4. Belorgey, J.M. (2005). "Exils", Recueil Alexandries, Collections Reflets. <http://www.reseau-terra.eu/article300.html> [Consulté le 29 août 2017]
5. Benadiba, M. (2001). *Difficultés et problèmes d'identité des enfants d'immigrés maghrébins en France*. Sud/Nord, no 14, (1), 105-114. doi:10.3917/sn.014.0105. [Consulté le 12/11/2016]
6. Ben Slama, F. (2003). *Nous*. Le Coq-héron, no 175, (4), 45-53. doi:10.3917/cohe.175.0045. [Consulté le 10/07/17]
7. Ben Slama, F. (2009). *Exil et transmission, ou mémoire en devenir*. Le français aujourd'hui, 166, (3), 33-41. doi:10.3917/lfa.166.0033 [Consulté le 24/02/2018]
8. Bonn, C. (1988). «Les femmes et la modernité». Dans *Peuples méditerranéens* 44-45

9. Bonn., C. (2012). « *Bibliographie littéraire sélective : Maghreb et émigration maghrébine* » Dans Littérature maghrébine. pp.70-80.
<http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/1358528780.pdf>
[Consulté le 11/11/2017]
10. Bourdieu, P. (1983). « *Vous avez dit "populaire ?* » In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 46. L'usage de la parole. pp. 98-105.
11. Castagnès, G. (2004). Approche sémiologique du «Nom»: les personnages féminins dans l'œuvre de Musset. *Romantisme*, 123(1), 69-81. <https://doi.org/10.3917/rom.123.0069> [Consulté le 11/11/2018]
12. Chauchat, H., Durand-Delvigne, A. (1998). « *De l'identité du sujet au lien social* ». Paris : PUF.
<http://excerpts.numilog.com/books/9782130497233.pdf> [Consulté le 29/08/2017]
13. Cheikh Nafzaoui
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k854677v/f10.image> [Consulté le 23/03/2018]
14. Collet, B. & Santelli, E. (2012). *Le mariage « halal », réinterprétation des rites du mariage musulman dans le contexte post-migratoire français*. *Recherches familiales*, 9(1), 83-92. doi:10.3917/rf.009.0083.
15. Cixous, H. (2002). « *Le moi est un peuple* ». Magazine littéraire, numéro spécial sur Les écritures du moi. De l'autobiographie à l'autofiction, no 409, p. 26
16. Derrida, J. (1987). « *Psyché, Inventions de l'autre* ». Paris : Galilée dans Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie. Tome 2 des Actes du colloque « Paroles déplacées », (LERTEC, Université Lumière/Lyon2) tenu du 10 au 13 mars 2003. <http://www.limag.com/Textes/CollLyon2003/Tome2Mars2004.pdf>
[Consulté le 13/03/2018].

17. Detrez, C. (2010) « À corps et à cris : résistances corporelles chez les écrivaines maghrébines », in Faouzia Bendjelid, Mohamed Daoud et Christine Detrez, dir. *Écriture féminine : réception, discours et représentations*, Oran, Centre National de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle, p. 69-79
18. Draoui, D. (2016). Fatima Mernissi (1940-2015): « La lutte pour un féminisme sans tutelle ». Dans *Nouvelles Questions Féministes*, 35(2), 154-155. www.jstor.org/stable/26637047 [Consulté le 10/05/2020]
19. Dris, N. (2004). « Espaces publics et limites. Les implications du genre dans les usages de la ville à Alger », dans Denève, S. (Ed.), *Femmes et villes*. Presses universitaires François-Rabelais. doi : 10.4000/books.pufr.388
www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1983_num_46_1_2179 [Consulté le 12/06/2017]
20. El Kayat, G. (2007). La Maternité aujourd'hui dans le monde arabo-islamique. Approche anthropologique et psychanalytique.
file:///C:/Users/Pc_1/Downloads/DialnetLaMaterniteAujourd'huiDansLeMondeAraboislamique-3102594.pdf [Consulté le 03/06/2020]
21. Gaiotti, F. (2016). *Expérience de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*. Presses universitaires de Rennes.
<https://books.openedition.org/pur/39800> [Consulté le 29/09/2018].
22. Garcia, V. (2008). « Le couple : espace identitaire à trois facettes ». *Dialogue*, 182(4), 135-144. doi:10.3917/dia.182.0135.
23. Gauvin, L. (1996). « Territoires des langues : Entretien avec Lise Gauvin » dans *Littérature* n°101, pp.73-87
https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1996_num_101_1_2396
[Consulté le 28/02/2016]
24. Geys, R. « La littérature Maghrébine de langue française : Entre deux écritures, une écriture de l'entre-deux ». <http://www.llcd.auf.org/IMG/pdf/GEYSS.pdf>

25. Habji, M. & Verien, D. (2002). « Le mariage mixte: Du désir à la haine ». *VST - Vie sociale et traitements*, no 76(4), 64-67. doi:10.3917/vst.076.0064 [Consulté le 29/12/2019]
26. Hervé Flanquart, « Un désert matrimonial », *Terrain* [En ligne], 33 | septembre 1999, mis en ligne le 09 mars 2007, consulté le 21 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/2710> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/terrain.2710>
27. Joye, S., Santinelli-Foltz, E. (2013). « Le couple : une définition difficile, des réalités multiples »
<http://journals.openedition.org/medievaux/7073>;DOI:
<https://doi.org/10.4000/medievaux.7073> [Consulté le 27/05/2020].
28. Koudjil, A. (2002). « Polygamie au Maghreb: Controverses autour d'un droit en mouvement ». *Confluences Méditerranée*, 41, (2), 77-88. doi:10.3917/come.041.0077.
29. Levanthoan-Pellerin, N. (1987). « Existe-t-il une crise identitaire spécifique aux adolescents d'origine maghrébine? » In: *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°43. Monde arabe: migrations et identités, 91-97.
www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1987_num_43_1_2138[Consulté le 07/11/2016]
30. Molénat, X. (2016). « La déchéance de nationalité, un jeu dangereux ». <https://www.alternatives-economiques.fr/societe/la-decheance-de-nationalite-un-jeu-dangereux-201601271700-00002933.html> [Consulté le 04/07/2017]
31. Mortimer, M. (1988). « Entretien Avec Assia Djébar, Ecrivain Algérien ». Dans *Research in African Literatures*, Vol. 19, No.2
32. Murdoch, H. (1993). "Rewriting Writing: Identity, Exile and Renewal in Assia Djébar's *L'Amour, la fantasia*". *Yale French Studies*, (83), 71-92. doi:10.2307/2930088

33. Nigaud, K., & Ripoll, F. (2004). « Femmes maghrébines dans la ville ». Collection Perspectives « Villes et Territoires » no 8, Presses Universitaires François-Rabelais, Maison des Sciences de l'Homme « *Villes et Territoires* » Tours. p. 489-500.
34. Naudier, D. (2001). « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique. *Sociétés contemporaines* », no 44, (4), 57-73. doi:10.3917/soco.044.0057.
35. Neyrand, G. (2018). « Le conjugal et l'identité. Dans : G. Neyrand, *L'amour individualiste* » (pp. 185-200). Toulouse, France: ERES. <https://www.cairn.info/l-amour-individualiste--9782749257716-page-185.htm>
36. Passevant., C. (1993). « Ghita El Khayat, Le Maghreb des femmes. Les femmes dans l'Union du Maghreb arabe ». In: *L'Homme et la société*, N. 107-108, 1993. Guerre et paix aujourd'hui. pp. 206-207] www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1993_num_107_1_3327 [Consulté le 19/04/2020].
37. Picard, D. (2008). « Quête identitaire et conflits interpersonnels ». *Connexions*, 89, (1), 75-90. doi:10.3917/cnx.089.0075.
38. Provitola, A. (2011). "The Other Tongue of a Thousand Tongues: Examining Cixous's 'écriture féminine' in Djébar's *L'Amour, la fantasia* and El Saadawi's *Innocence of the Devil*". In *Comparative Literature Major Haverford College*. https://scholarship.tricolib.brynmawr.edu/bitstream/handle/10066/7127/2011ProvitolaA_thesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consulté le 05/01/2018]
39. Ruhe, E. (2007). « Fantasia en Alsace. Les Nuits de Strasbourg d'Assia Djébar ». <http://doczz.fr/doc/884574/les-nuits-de-strasbourg-d-assia-> [Consulté le 08 mars 2017]
40. Sironval, M. (1992). « Shahrâzâd à l'aube du romantisme ». In: *Romantisme*, n°78. Le conte et l'image. pp. 43-59. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1992.6077> [Consulté le 17/06/2020]
41. Stistrup Jensen, M. (2007). « La notion de nature dans les théories de l'«écriture féminine» » *Clio. Femmes, Genre, Histoire* <http://clio.revues.org/218> ; DOI : 10.4000/clio.218 <https://www.limag.com/Textes/Bonn/PeupMed/FemmEmigrEtrange.htm> [Consulté le 29/06/2020]

42. Temple, C. & Denoux, P. (2008). « Construction d'un outil d'identification des stratégies identitaires en psychologie interculturelle ». *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, numéro 79(3), 47-56. doi:10.3917/cips.079.0047.
43. THERON, M. (1992). « Réussir le commentaire stylistique ». Paris : ellipses, Ed. Marketing.
<http://ekladata.com/mXGY8tmlfFnnScayBknsbFgPYvw/chapitre-1-2.pdf> [Consulté le 01/12/2017]
44. Thumerelle, P-J. (1983). « A propos de l'immigration algérienne en France », dans *Espaces populations sociétés*. Vol.2, pp.117-132
https://www.persee.fr/doc/espos_0755-7809_1983_num_1_2_919#espos_0755-7809_1983_num_1_2_T1_0120_0000 [Consulté le 16/05/2020]
45. Zekri, K. (2001). « Le sujet et son corps dans le roman marocain », Itinéraires [En ligne], 2011-3 | 2011, mis en ligne le 01 novembre 2011. <http://itineraires.revues.org/1502> ; DOI : 10.4000/itineraires.1502 [Consulté le 08 août 2017]

THÈSES DOCTORALES

1. Le personnage référentiel comme composante de la lisibilité sémiotique, Noëlle Sorin. Université du Québec. Montréal. 1996
2. Le statut du personnage dans l'œuvre romanesque d'Edouard Glissant, Valérie MASSON-PERRIN, Thèse de Doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 2006.
<https://docplayer.fr/15202169-Le-statut-du-personnage-dans-l-oeuvre-romanesque-d-edouard-glissant.html>
3. M'Bengué, A. (2012). Construction du personnage et de l'identité dans les romans de Pirandello et Svevo. Université Paul Valéry - Montpellier III. Littératures. Thèse doctorale. Français. <NNT : 2011MON30063>. <tel-00678374>

BIBLIOGRAPHIE DES AUTEURES

LES ŒUVRES D'ASSIA DJEBAR

- *La soif Paris, roman, 1957*
- *Les impatients, roman, 1958*
- *Les enfants du nouveau, roman, 1962*
- *Les alouettes naïves, roman, 1967*
- *Poèmes pour l'Algérie heureuse, poésie, 1969*
- *Rouge l'aube, théâtre, 1969*
- *Femmes d'Alger dans leur appartement, 1980*
- *L'Amour, la fantasia, roman, 1985*
- *Ombre Sultanes, roman, 1987*
- *Loin de Médine, roman, 1991*
- *chroniques d'un été Algérien, 1993*
- *Vaste est la prison, roman, 1995*
- *Le blanc de l'Algérie, récit, 1996*
- *Oran, langue morte, 1997*
- *Les Nuits de Strasbourg, roman, 1997*
- *Ces voix qui m'assiègent : En marge de ma francophonie, essai, 1999*
- *La Femme sans sépulture, roman, 2002*
- *Femmes d'Alger dans leur appartement, nouvelles, 2002*
- *La disparition de la langue française, Albin Michel, Paris, 200*
- *Nulle part dans la maison de mon père, Fayard, Paris, 2007*

LES ŒUVRES DE FAWZIA ZOUARI

- *La caravane des chimères, Paris : éd. Olivier Orban,, 1998*
- *Ce pays dont je meurs, Paris : éd. Ramsay, 1999*
- *La Retournée, Paris : éd. Ramsay, 2002*
- *Le voile islamique, Paris : éd. Favre, 2002*
- *Pour en finir avec Shahrzad, éd. Edisud, Aix-en-Provence, 2003*
- *Ce voile qui déchire la France, éd. Ramsay, Paris, 2004*
- *La deuxième épouse, éd. Ramsay, Paris, 2006*
- *J'ai épousé un Français, éd. du Rocher, 2009*
- *Je ne suis pas Diam's, éd. Stock, 2015*

LES ŒUVRES DE RAJAE BENCHEMSI

- Parole de Nuit, Éditions Marsam, 1997 (en collaboration avec Farid Belkahia, son défunt époux).
- Fracture du désir, Actes Sud, 1999
- La controverse des temps, Sabine Wespieser éditeur, 2006
- Marrakech, lumière d'exil, Sabine Wespieser éditeur, 2003
- Houda et Taqi, Sabine Wespieser éditeur, 2006
- Sur mes traces, Éditions Marsam, 2012
- Farid Belkahia. L'intuition créatrice, Éditions Marsam, 2012

LES ŒUVRES DE FATIMA MERNISSI

- Male-Female dynamics in modern muslim society, Bloomington, Indiana University Press, 1975.
- L'Amour dans les pays musulmans. A travers le miroir des textes anciens, Paris, Michel, 1984).
- Le Maroc raconté par ses femmes, Rabat, Smer, 1984
- Sexe, Idéologie, Islam, Éditions Maghrébines, 1985 Le Fennec
- Beyond The Veil. Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society, Al Saqi, London, 1985.
- Al Jins Ka Handasa Ijtima'iyah, Éditions Le Fennec, Casablanca 1987
- Shahrazad n'est pas marocaine, Éditions Le Fennec, 1988
- Le monde n'est pas un harem, édition révisée, Albin Michel, 1991
- Sultanes oubliées : femmes chefs d'État en Islam, Albin Michel / Éditions Le Fennec, 1990
- Le harem politique : le Prophète et les femmes, Albin Michel, 1987, Paperback 1992
- La Peur-Modernité : conflit islam démocratie, Albin Michel / Éditions Le Fennec, 1992
- Womens rebellion & islamic memory, Zed Books, London New Jersey, 1996
- Nissa' 'Ala Ajnihati al-Hulmt, Éditions Le Fennec, Casablanca, 1998
- Rêves de femmes : une enfance au harem, Éditions Le Fennec, Casablanca 1997 - Éd. Albin Michel, 1998
- Les Aït-Débrouille, Éditions Le Fennec, Casablanca, 1997 (2e édition, Édition de poche, Marsam, Rabat, 2003)
- Êtes-vous vacciné contre le harem ?, Texte-Test pour les messieurs qui adorent les dames, Éditions Le Fennec, Casablanca, 1998
- Scheherazade Goes West. Different Cultures, Different Harems, 2000
- Le Harem et l'Occident, Albin Michel, 2001
- Le harem européen, Fatema Mernissi, Casablanca, Le Fennec, 2003
- Les Sindbads marocains, Voyage dans le Maroc civique, Éditions Marsam, Rabat, 2004
- Ruses de Femmes ? Ruses d'Hommes ? Editions Marsam, 2007
- L'amour dans les pays musulmans, Editions Albin Michel, 2009
- Islam et démocratie, Edition Albin Michel, 2010
- Les 50 noms de l'Amour, Le jardin des amoureux, d'Al-Imam IbnQuayyim al-Jawzi, actualisé et traduit en français par Fatima Mernissi avec des créations calligraphiques de Mohamed Idali, Rabat, Marsam, 2011
- Génération Dialogue. Journalistes Marocaines, Editions Marsam, 2012