



HAL
open science

Genre et émancipation des femmes dans la fiction maghrébine contemporaine

Imen Moussa-Chamari, Sylvie Brodziak

► **To cite this version:**

Imen Moussa-Chamari, Sylvie Brodziak. Genre et émancipation des femmes dans la fiction maghrébine contemporaine. Éditions Le Manuscrit, 2023, Genre(s) et création, Sylvie Brodziak, 9782304054163. hal-04053962

HAL Id: hal-04053962

<https://hal.science/hal-04053962>

Submitted on 31 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

GENRE ET ÉMANCIPATION DES FEMMES
DANS LA FICTION MAGHRÉBINE CONTEMPORAINE

ISBN 978-2-304-05416-3
© éditions Le Manuscrit, février 2023

IMÈN MOUSSA

Genre et émancipation
des femmes dans la fiction
maghrébine contemporaine

Préface de Sylvie BRODZIAK

Genre(s) et création

Éditions Le Manuscrit
Paris

Dans la même collection

Queer Phenomenology. Orientations, objets et autres, Sara Ahmed, trad. de Laurence Brottier, 2022.

Devenir non-binaire en français contemporain, Vinay Swamy et Louisa Mackenzie, 2022.

Fictions documentées, Amarie Petitjean, 2020.

Le Féminin chez J.-M.G Le Clézio, Christelle Sohy, 2010.

Noirs secrets, Christiane Chaulet Achour, 2009.

Féminité et expression de soi, Brigitte Riéra, 2008.

Le Corps à l'œuvre, Sylvie Brodziak, 2007.

Pères en textes - Médias et Littérature, Christiane Chaulet Achour, 2006.

Frontières des genres, Christiane Chaulet Achour, 2006.

Conte et narration au féminin, Christiane Chaulet Achour, 2005.

La collection

Genre(s) et création

À l'heure du combat pour la reconnaissance du droit à l'autodétermination de l'identité de genre, la création, sous toutes ses formes, demeure le lieu privilégié pour la révéler et l'affirmer. Qu'elle soit littéraire, artistique ou scientifique, il s'agit de questionner, de déconstruire, de subvertir les classifications sociales et culturelles du féminin et du masculin fabriquées par le système sexe/genre binaire et normatif. Cette collection se propose d'une part de publier en langue française des ouvrages théoriques fondamentaux pour la réflexion, d'autre part de faire connaître des travaux de recherche susceptibles d'enrichir les savoirs et de dynamiser les pratiques.

À mon père Kamel Moussa.

Baba, entre les gerçures de tes mains a fleuri mon savoir.

Sommaire

Préface	13
Prologue	15
Écrits pour des femmes intranquilles : la littérature du réel..	21
Le Mektoub des femmes : de si simples héroïnes	23
Renouvellement de l'espace romanesque : du Harem au bar	57
À bas le cœur! À bas le corps!.....	85
Mon corps...l'affaire des autres	89
Le voile islamique ou les cheveux au vent	121
Les « désirantes » ou le sexe indécent	153
Au nom d'un chemin qui se construit : en perte ou en quête de soi?	181
L'antagonisme des sexes et la revalorisation des rapports	185

Le discours sociopolitique dans les textes :	
Les porteuses de paroles.....	219
Les femmes ne meurent plus à la fin.....	247
Conclusion.....	273
Remerciements.....	277
Bibliographie	279

Préface

Sylvie Brodziak
Professeure des universités
CY Cergy Paris université

Rédigé à partir d'une excellente thèse de lettres modernes soutenue peu d'années avant la naissance du mouvement historique émancipateur qu'est Me Too, le passionnant essai d'Imèn Moussa prouve à nouveau la puissance de la littérature non seulement pour éveiller les consciences et bousculer les imaginaires, mais aussi pour relayer les cris et les chuchotements de celles qui œuvrent à transformer nos sociétés patriarcales. En choisissant d'analyser plusieurs romans écrits par des écrivaines du Maghreb contemporain, Imèn Moussa accomplit un geste à la fois scientifique et politique. Sa critique rigoureuse met en évidence les voix multiples des femmes et les discours de celles et ceux stigmatisés pour leur genre. Son analyse sans parti pris rappelle haut et fort que les femmes et les jeunes filles au Maroc, en Algérie et en Tunisie comme dans l'ensemble du monde arabe font naître les luttes pour l'égalité et la liberté de

toutes et de tous. Que ce soit Maïssa Bey, Malika Mokkedem, Emna Belhaj Yahia, Sonia Chamkhi, Halima Hamdane et Bahaa Trabelsi, toutes ces autrices se servent de l'écriture pour se dire et conter celles qui, rappelle Imèn Moussa, « en dépit de leurs meurtrissures, sont inflexibles et veulent changer la donne ».

Changer la donne, c'est cela que les Algériennes du *Hirak* ont espéré dans la rue en 2019, changer la donne, c'est cela que les Iraniennes crient en arrachant leur voile en 2022. Imen Moussa, dans son stimulant essai, démontre que, au-delà des frontières géographiques, économiques, religieuses et culturelles, les femmes refusent de construire des murs entre elles et le monde. Toutes différentes, elles sont inéluctablement sœurs et aspirent ensemble à l'égalité, à la liberté, à la vie heureuse tout simplement. Par sa qualité et sa clairvoyance, *Genre et émancipation des femmes dans la fiction maghrébine contemporaine* affirme que la création littéraire reste encore la plus belle arme pour changer la donne!

Sylvie Brodziak

Prologue

« Mais, comme leurs sociétés, [les femmes] sont aujourd'hui dans le mouvement. Jouant de stratégies multiples, des luttes aux compromis, elles façonnent le présent en ébranlant – volontairement ou non – la dictature du masculin. Apparemment soumises à ce dernier ou le refusant publiquement, elles modifient de toute façon les règles du jeu et contraignent tout le monde à questionner les certitudes, à entrouvrir les citadelles »¹.

Sophie Bessis

La fiction, miroir des sociétés contemporaines

Secousse sociale et effritement du pouvoir masculin, c'est en ces termes que l'historienne tunisienne Sophie Bessis, s'interroge dans son essai *Les Arabes, les femmes, la liberté*, sur une possible fin de l'ordre patriarcal ancien qui permettrait, en ce XXI^e siècle, de penser des rapports plus égalitaires entre le féminin et le masculin. Autour des enjeux d'une égalité sociale et pénale effective, l'historienne affirme que de grandes incertitudes pèsent sur les femmes arabes face

¹ BESSIS, Sophie. 2007. *Les Arabes, les femmes, la liberté*, Paris, Albin Michel, p. 167.

aux tentatives qui se multiplient pour dérober leurs acquis et freiner l'évolution de leurs situations.

Au Maghreb comme au Moyen-Orient, les femmes ont accompli des avancées remarquables sur le plan du travail et des droits de la famille. Néanmoins, après les changements sociopolitiques de ces dix dernières années, les fragiles acquis en matière des droits des femmes font face à deux écueils. Le premier obstacle est la division constante entre le monde citadin relativement ouvert aux changements et le monde rural moins favorisé, et plus imprégné par les archaïsmes. Le deuxième obstacle se manifeste sur le plan politique puisque la discrimination sexuelle est encore patente. Même si la participation des femmes dans les différents corps de l'État est de plus en plus importante, la société maghrébine contemporaine peine à se détacher de ses fondements patriarcaux. En dépit de l'ouverture des secteurs d'activités, les postes à hautes responsabilités sont majoritairement accordés aux hommes. Les plus fondamentalistes d'entre eux tentent de remettre en question les acquis de celles-ci au nom d'une identité nationale ou religieuse multiséculaire tournée vers le passé. Depuis les soulèvements du Printemps arabe de 2011, le Maghreb redevient un territoire géopolitique animé par plusieurs défis. En lien avec ce bouillonnement, les questions relatives aux droits des femmes refont surface et deviennent un enjeu politique et social important.

Contrairement aux guerres de libération qui ont mis en lumière des filles ou femmes de militants et des étudiantes, les soulèvements survenus ces dernières années dans certains pays du monde arabe projettent dans l'espace politique des femmes issues de toutes les catégories sociales. Les révolutions en Égypte, en Tunisie, en Libye et au Yémen, mais aussi les changements politiques au Maroc et le *Hirak* en Algérie ont lancé sur le devant de la scène des millions de femmes revendiquant l'égalité et la démocratie dans un système social à domination masculine où la pensée religieuse

demeure forte et autoritaire. Ces révolutions ont permis de démocratiser le débat sur les droits des femmes, qui était jusqu'alors réservé à une élite intellectuelle. Certaines ont joué un rôle déterminant dans les soulèvements, comme la blogeuse Lina Ben Mheni qui fut la première à alerter les médias internationaux sur les abus du régime de Ben Ali. En Égypte, Asmaa Mahfouz devient l'emblème de la révolution en postant une vidéo sur la toile pour inviter ses compatriotes à manifester sur la place Tahrir et abattre le régime de Moubarak. L'actrice Fadwa Souleman est aussi connue pour avoir organisé des manifestations contre le régime à Homs. La militante yéménite Tawakul Karman organise les rassemblements à Sanaa contre le régime d'Abdulah Saleh. Au Bahreïn, la militante Zainab Al-Khawaja entame une grève de la faim pour protester contre les violences faites aux détenus et devient la leader des manifestations organisées place de La Perle. Plus récemment encore, le mouvement populaire du *Hirak*, qui a débuté en 2019 en Algérie, donne la voix au « carré féministe » formé par une trentaine de femmes. Ces dernières prennent place chaque vendredi dans le centre-ville d'Alger et affichent leurs banderoles où l'on peut lire : « *Nos droits, c'est tout le temps et partout* », « *Algériennes libres, n'acceptant pas la honte. Nous poursuivrons la route jusqu'à la victoire* ». Femmes au foyer, ouvrières, intellectuelles, jeunes ou âgées, elles se mobilisent lors de marches spontanées et dénoncent les régimes totalitaires, la corruption, la répression et les inégalités sociales. À la faveur de ces événements, des voix vont plus loin dans la contestation pour dénoncer la situation juridique et sociale de la femme dans le monde arabe qui demeure accablante. Ces mouvements féminins, issus de la colère générale, travaillent les sociétés en profondeur. Visible, la participation massive des femmes aux mobilisations déconstruit les stéréotypes et les fantasmes orientalistes de celles qui sont inéluctablement aliénées et dociles. Mais les prises de paroles, à travers les médias, brisent le silence qui

leur est imposé. Elles s'affirment en actrices du changement et développent un contre-pouvoir contre la culture ancestrale dominante.

Lorsque les femmes prennent part aux protestations contre l'autoritarisme des dirigeants, leur participation est la bienvenue. Mais, une fois les régimes déçus, les nouveaux pouvoirs mis en place, des voix s'élèvent pour demander aux manifestantes de « rentrer chez elles ». Deux raisons expliquent ce rejet. D'une part, certains hommes craignent de voir les femmes siéger en grand nombre au parlement, participer massivement à la formation des nouveaux gouvernements ou présider les conseils d'administration des entreprises. De plus, la réapparition de l'Islam réactionnaire conforte la présence des hommes dans toutes les instances de pouvoir. Les questions soulevées par les activistes s'effacent, laissant place aux pratiques sexistes et répressives. Le Printemps arabe, annonciateur de la liberté pour tous, a finalement peu fleuri du côté des femmes. Au bout de quelques années de remaniements sociaux et politiques, un processus de recul a été enclenché dans la plupart des pays. Au sortir du Printemps arabe, l'Islam politique, sous couvert de modération a consolidé ses assises et remis en question certains acquis en matière de parité et de liberté. Pendant que des hommes et des femmes ont tenté de prendre leur place dans le monde inspiré par les valeurs universelles de liberté et d'égalité, les politiques et politiciens ont continué à nourrir le discours traditionaliste en faveur de la réclusion intellectuelle, mais aussi juridique des femmes, basé sur les discriminations de sexe et de genre.

Pour comprendre le devenir fortement contrasté des femmes du Maghreb en ce XXI^e, la littérature produite par des autrices est précieuse, car, comme le souligne Stendhal, « Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la

fange des borbiers de la route² ». Les fictions d'autrices maghrébines d'aujourd'hui sont à même de rendre compte des mouvements que connaissent actuellement l'Algérie, le Maroc et la Tunisie.

*Jeux de rubans*³ d'Emna Belhaj Yahia, *Leïla ou la femme de l'aube*⁴ de Sonia Chamkhi, *Je dois tout à ton oubli*⁵ de Malika Mokeddem, *Hiżya*⁶ de Maïssa Bey, *Laissez-moi parler!*⁷ d'Halima Hamdane et *Slim, les femmes, la mort...*⁸ de Bahaa Trabelsi sont autant de textes à lire et à finement analyser. Tirés d'un contexte social déterminé, ils décrivent un monde en convulsion, dénoncent toutes les violences faites aux femmes et annoncent une possible et durable révolution.

Pourfendant les clichés, ils présentent d'autres formes de conduites qui dépassent les poncifs de la littérature maghrébine longtemps dominée par les stéréotypées des belles odalisques muettes et soumises. Ces romans proposent de nouvelles représentations et de nouveaux modèles au féminin, acteurs d'une histoire en devenir. La création littéraire des écrivaines maghrébines manifeste l'inéluctable victoire des femmes.

2 STENDHAL, 1927. *Le Rouge et le Noir*, Paris, le Divan, p. 232.

3 BELHAJ YAHIA, Emna, 2011. *Jeux de rubans*, Tunis, Elyazad.

4 CHAMKHI, Sonia, 2008. *Leïla ou la femme de l'aube*, Tunis, Elyazad.

5 MOKEDDEM, Malika, 2008. *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset.

6 BEY, Maïssa, 2015. *Hiżya*, La Tour d'Aigues, L'aube.

7 HAMDANE, Halima. 2006. *Laissez-moi parler!*, Paris, Le Grand Souffle.

8 RABELSI, Bahaa, 2004. *Slim, les femmes, la mort...*, Casablanca, EDDIF.

Écrits pour des femmes intranquilles :
la littérature du réel

Le *Mektoub* des femmes : de si simples héroïnes

Les femmes et les jeunes filles, personnages dans la fiction contemporaine du Maghreb, sont les témoins de leur environnement arabo-musulman. Immobilisées par la culture dans des rôles stéréotypés, elles agissent en obéissant à des codes sociaux dans lesquels les sexes subissent un traitement différentiel. Inscrites dans un système normatif en mutation, la notion de *Mektoub*, le *fatum*, revient de façon récurrente dans leurs manières de penser le monde et de l'habiter. Appartenant à l'inconscient culturel enraciné dans les modes de pensées, l'idéologie du *Mektoub*, tire son origine de la religion musulmane et signifie « ce qui est écrit ». L'Homme a une destinée tracée, déterminée et écrite par Dieu. S'y opposer est un blasphème. La question que l'on est alors en droit de se poser : pourquoi le *Mektoub*, synonyme de résignation à la fatalité, ne semble se conjuguer qu'au féminin ?

Les célibataires : à quoi rêvent les jeunes filles ?

Au Maghreb, le système juridique et social, basé sur une pédagogie normative, a construit une vision volontairement inférieure et inégalitaire de la femme. Celle-ci est rattachée à son identité biologique et physique. Le but de cette vision normative est avant tout de justifier son assujettissement, sa discrimination sexuelle et de conditionner les femmes, dès leur plus jeune âge, pour les préparer à leurs futurs rôles (mère, épouse, fille, sœur). Dans ce système inégalitaire, certaines parviennent à gagner quelques droits en prenant de l'âge et d'autres voient leur rang social s'élever en accédant au statut de mère ou d'épouse. Toutefois, n'occupant ni le rôle légitime de l'épouse ni celui « sacré » de la mère, le statut de jeune fille est encore aujourd'hui un statut paralysant. Éternelle mineure¹, celle-ci doit obéir à des règles qui définissent ce que doit être et ce que doit faire la jeune fille pour être socialement convenable. Considérées comme un tiers-sexe, n'ayant pas encore un rôle légitime, ni tout à fait femme-mère-épouse, ni encore enfant, les jeunes filles sont en marge de la sphère sociale. Une posture qui explique leur maintien en position de subalternes², à la périphérie des pouvoirs décisionnels puisqu'elles ne sont pas encore des « femmes complètes ». C'est ce que nous donnent à voir les récits contemporains ; les jeunes filles, autonomes par leurs fonctions, d'étudiantes, barmaids et de coiffeuses, sont confrontées aux limites de leur statut social.

1 Il subsiste encore dans le Code de statut personnel tunisien, dans le Code de la famille algérien et dans le Code de la famille marocain des inégalités criantes entre hommes et femmes.

2 Ce terme est utilisé pour exprimer toute subordination basée sur la classe sociale, la caste, l'âge, le genre (*gender*), les fonctions etc. Voir GUHA, Ranajit (dir.), 1982. *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society Vol I*, Delhi, Oxford University Press. SPIVAK, Gayatri Chakravorty, 2009. *Les subalternes peuvent-elles parler?*, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam.

La fille du poème

Dans *Hizya* de Maïssa Bey, la narratrice est une jeune fille de vingt-trois ans. L'incipit met en place un parallélisme entre Hizya et son homonyme, la figure algérienne légendaire du XIX^e siècle, qui, par amour, a défié les lois de sa tribu :

Je m'appelle Hizya tout simplement parce que c'est le prénom que portait ma grand-mère paternelle. [...] Aurai-ils opté pour un autre prénom s'ils avaient su que la belle Hizya avait défié toute sa famille, et sa tribu, pour appartenir à un homme? N'y a-t-il pas là un signe du destin?³

Ce choix onomastique par l'autrice pose les premiers jalons d'une catégorie de personnages portés par la quête de soi. Le parallélisme entre figure légendaire et figure réelle dévoile la fascination de Hizya pour l'héroïne bédouine du Maghreb. C'est pourquoi, tout comme la princesse des sables, la jeune Hizya avoue vouloir bouleverser son destin en s'engageant dans les tumultes d'un amour renversant, quitte à braver les interdits.

Le récit dévoile progressivement le parcours de la jeune fille qui, après des études pour travailler dans l'interprétariat, se heurte au problème du chômage des diplômés en Algérie. Face à une carrière limitée, elle intègre un salon de coiffure « Belle, belle, belle » pour devenir Liza, l'apprentie coiffeuse. En conséquence, elle se dit porteuse d'une double identité : d'un côté Hizya la jeune fille rangée qui vit chez ses parents et d'un autre côté Liza, la jeune fille en semi-liberté, qui côtoie l'univers de la beauté, du désir et de la séduction. Le rôle non-conventionnel qu'occupe ce personnage présenté en total désaccord avec son entourage est intéressant. Alors que sa mère désapprouve les sorties de sa fille, Hizya est déterminée à maintenir son autonomie financière au point d'accepter de devenir la pourvoyeuse de fonds de sa famille. À travers ce service financier, la narratrice fait part de son impression de

3 BEY, Maïssa. *Hizya*, *op.cit.*, p.12.

soudoyer ses proches en payant le prix de ses allées et venues. Le désaccord ne se limite pas à sa situation professionnelle, mais touche aussi son statut de célibataire, sujet de toutes les controverses. Le regard inquisiteur de la mère et les critiques des femmes de la famille montrent que ces dernières ne voient pas d'un bon œil son célibat. La pensée dominante fait du célibat de Hizya un signe de non-conformité à la société et à ses normes. Il faut donc retrouver « la normalité » :

Vingt-trois ans bientôt et pas de fiancé, pas de petit ami? Même pas un...? [...] Je sais, ma mère n'arrête pas de me le répéter. À mon âge, il y en a qui ont deux ou trois enfants! Limite inférieure, dix-huit ans. Limite supérieure, vingt-cinq ans.⁴

Pour cette raison, la mère s'acharne à arranger pour sa fille un mariage avec le fils des voisins. Mais, Hizya n'entend pas suivre les chemins tracés et envisage de connaître un destin différent. Pendant que la famille s'attelle aux préparatifs, la narratrice exprime son indignation face à l'inertie des femmes de son entourage. Une passivité mise en rapport avec le culte du *Mektoub* tant loué par la mère :

Je ne connais pas dans mon entourage proche aucune femme, pas une seule, qui ait tenté de prendre d'autres chemins. [...] Dans notre milieu règnent en maître deux devises : la loi du silence et le culte du caché. Pourtant, je m'obstine à croire que je pourrais être de celles qui veulent forcer le destin. Folie?⁵

La jeune fille porte un regard critique et se dit ambitieuse. Pourtant, lorsque la voix off⁶ surgit dans le récit, à travers des passages écrits en italique, elle découvre son autre visage. La question du double colle à la peau de ce personnage; Hizya diplômée, rebelle et prête à déconstruire les normes, cohabite avec une autre Hizya prisonnière de sa lâcheté. La voix intérieure l'accuse de participer à l'étouffement de

4 BEY, Maïssa. *Hizya*, *op.cit.*, p. 43.

5 *Ibid.*, p. 51.

6 La voix-off joue le rôle d'une conscience cynique qui s'adresse à Hizya uniquement pour la réprimander ou la moquer.

soi puisque Hizya refuse d'exprimer ses pensées devant sa mère et refuse même de s'opposer à son mariage arrangé. Par peur d'enfreindre les lois en donnant libre cours à ses désirs et par peur de contredire ses proches, la jeune fille commence à renoncer. D'ailleurs, lorsque le personnage s'autocensure et cesse de lutter contre le *Mektoub*, sa voix off vient en écho moralisateur pour l'interpeller. Elle rappelle la menace qui pèse sur son avenir à force de se soumettre et de faire des compromis. La mise en garde formulée par la voix intérieure attire son attention sur le danger de se détourner de ses ambitions premières, à savoir, préparer sa vie d'adulte autrement que celle de ses aïeules. Pour la voix off, si Hizya éprouve un sentiment d'exil au sein des siens, c'est parce qu'elle se fait violence pour paraître autre et plaire.

Hizya, rêve d'un destin extraordinaire, critique les us et coutumes désuets, refuse l'idée du mariage arrangé, mais ne parvient pas à se dégager des deux forces opposées qui la tiraillent. Elle n'ose pas briser les conventions, mais n'entend pas non plus s'y plier. Le ton ironique de sa voix intérieure met en avant le caractère quasi schizophrène de la jeune fille à demi rebelle. Sa conduite ne dépend pas de ses propres impulsions puisque inévitablement Hizya s'inscrit dans la continuité des normes familiales fortement rejetées. Son incapacité d'agir l'empêche d'empoigner ses désirs. En dépit de sa conscience critique, l'héroïne de cette fiction n'assume pas ouvertement ses idées et ne parvient pas réellement au stade de la revendication.

Sonia Kahlo

Dans ce même roman, le personnage féminin de Sonia se démarque par son regard critique à l'égard des hommes de son pays. Diplômée en informatique, au chômage depuis cinq ans et sans perspectives d'emploi dans sa formation, celle-ci se reconvertit en maquilleuse. Tout comme Hizya, Sonia est instruite et très active. Pourtant, elle déclare être

captive à l'intérieur d'un système de surveillance ficelé par son frère. Tandis que Hizya s'identifie à la figure légendaire et tragique de la princesse du désert pour revendiquer sa soif de liberté, Sonia fait de l'artiste mexicaine Frida Kahlo son icône. Captivée par son parcours atypique, l'artiste devient pour Sonia un modèle. Celle-ci projette sur son icône ses idéaux qu'elle oppose à la résignation irritante des femmes qu'elle côtoie, lesquelles ne parviennent pas à marcher dans la rue en toute tranquillité :

Il ne se passe pas un jour où elle ne parle pas du talent, de la vie et de la souffrance physique de Frida Kahlo. Des séquelles de ses accidents et de ses maladies, qui lui causaient une souffrance quotidienne, mais ne l'empêchaient pas d'aller toujours plus loin dans ses audaces, dans son engagement et la fantaisie de sa création.⁷

Pourtant, à travers l'identification à la figure de Frida Kahlo s'établit une curieuse revendication de la souffrance du corps. Outre son courage, l'artiste peintre joue le rôle de jumelle pour Sonia en faisant écho à sa souffrance psychologique et morale. Ces souffrances sont visibles lorsque Sonia se dit incapable de trouver son équilibre, ni au sein de sa famille qui la place sous surveillance ni au sein de la société inégalitaire avec laquelle elle se dit incompatible. Loin de se résigner, cette dernière entend dominer sa situation en y apportant des changements. Contrairement à sa collègue de travail Hizya qui rêve du prince charmant libérateur, Sonia projette d'utiliser les hommes comme « un pont » pour immigrer en Europe. Ces deux jeunes filles sont embourbées dans ce que Rita El Khayat présente comme l'impasse des femmes modernes au Maghreb qui, dit-elle, « se battent en fait avec une tradition qui leur est imposée et une modernité qui leur est autant imposée, sans qu'elles puissent gérer l'une ou l'autre et choisir ce qui

⁷ *Ibid.*, p.288.

va bien pour elles dans les conditions particulières à chacune, dans leurs éléments et leurs définitions »⁸.

Ihsane la polymorphe

Tout comme Maïssa Bey, l'écrivaine marocaine Bahaa Trabelsi dans *Slim, les femmes, la mort...* met en scène une jeune fille intéressante à étudier. Dès l'incipit, l'autrice donne à voir un personnage ambigu. Ihsane est une étudiante voilée le jour qui, à la nuit tombée, devient la barmaid et amante du protagoniste Slim :

Toujours est-il que c'est dans un bar qu'il a rencontré Ihsane. Elle y occupe, la nuit seulement, et avec une dextérité touchante, les fonctions de serveuse. D'autant plus touchante que le matin, elle se réincarne en l'une des étudiantes voilées de la faculté des sciences. Ihsane lui fait penser à l'héroïne d'un vieux film, un classique du cinéma : la femme aux deux visages. À la fois ange et démon.⁹

Le second chapitre du roman, situé dans un foyer de jeunes filles, décrit Ihsane en train d'exécuter le rituel des grandes ablutions¹⁰ pour se préparer à sa prière du matin. En réalité, l'accomplissement de ce rituel religieux est exécuté comme un processus de purification. D'une part, il permet à la jeune fille de rompre avec son travail de nuit jugé somme « sale » et d'autre part il lui permet de reprendre au petit matin le cours normal de sa vie rangée. Comme pour justifier cette situation incongrue, le narrateur revient sur les raisons qui poussent Ihsane à occuper une fonction en désaccord avec ses convictions religieuses : « Il fallait qu'elle travaille pour aider sa mère à nourrir ses frères et sœurs et pour pouvoir poursuivre ses études supérieures. [...] Elle a dû souffrir et

8 EL KHAYAT, Rita, 2001. *Le Maghreb des femmes, les défis du XXI^e siècle*, Rabat, Marsam, p. 159.

9 TRABELSI, Bahaa. *Slim, les femmes, la mort...*, *op.cit.*, p. 14.

10 « *Ghusl* » : ablutions majeures qui consistent à laver l'ensemble du corps selon des prescriptions déterminées, après des rapports sexuels et à la fin du cycle menstruel.

se battre pour passer son bac et intégrer l'université. Son père n'était pas d'accord »¹¹. La particularité d'Ihsane réside dans son tiraillement entre l'obligation de nourrir sa famille, qui ignore la nature de sa profession au bar, et sa volonté de satisfaire ses propres convictions en appliquant les préceptes religieux à la lettre. Sa dévotion est si grande, qu'avec l'appui de ses camarades à l'université, la jeune étudiante organise des campagnes de sensibilisation pour la sauvegarde des valeurs de l'Islam menacées selon elle par la politique du gouvernement marocain. Ihsan milite contre la Marche des droits de la femme tout en accusant les militantes de conspirer contre l'identité musulmane. Selon elle, celles-ci ont perdu leurs repères à cause des lois dissolues et laxistes de son pays :

Ont-elles oublié qui elles sont et d'où elles viennent? Ne voient-elles pas les détracteurs? La machination? Les solutions sont dans l'Islam, pense Ihsane, c'est notre possibilité de protéger notre dignité et d'assurer nos droits. Ne pas empiéter sur notre passé. Ne pas colorer nos valeurs des couleurs de l'occident.¹²

La complexité de ce personnage ne vient pas uniquement de la nature de son travail au bar et de son militantisme religieux. Son ambiguïté réside essentiellement dans l'opposition entre ses principes conservateurs et leur mise réelle en application. C'est dans ces sens que Slim, le narrateur-amant, se montre ironique à son égard. Pour lui, Ihsane est perdue dans un labyrinthe identitaire au sein même de son pays dont elle cautionne les changements culturels. C'est pourquoi les paradoxes de la jeune étudiante et ses multiples masques s'enchevêtrent en toute banalité. Ihsane, figure versatile, peut ainsi être assimilée à une exilée au parcours identitaire hybride. Son activisme religieux, son désir de vivre une sexualité épanouie-secrète et son activité professionnelle clandestine la placent dans une frustrante contradiction. Elle est incapable de satisfaire pleinement ses désirs, ce qui

11 *Ibid.*, p. 27-28

12 *Ibid.*, p. 31.

la maintient prisonnière de deux mondes antinomiques. En dépit de son travestissement, elle ne parvient à s'épanouir dans aucune des deux sphères qui la constituent. Elle ne parvient pas non plus à se construire une identité unifiée. Ce personnage incarne, à l'instar d'autres jeunes filles du Maghreb contemporain, l'image d'une jeune musulmane qui se cherche à la croisée de deux aspirations et de deux chemins opposés, mais qui n'échappe pas au danger de l'étouffement de soi dans l'exil identitaire et l'automutilation.

Pourtant elles ne se ressemblent pas

Dans le roman *Laissez-moi parler!*, l'écrivaine marocaine Halima Hamdane donne la parole à plusieurs jeunes filles. Nejma, Zina et Salma sont des bachelières issues d'une société marocaine contemporaine. Ces jeunes filles partagent le même désir, celui de vivre loin des normes sociales écrasantes.

Nejma est une rêveuse discrète. Sa personnalité se dévoile au fur et à mesure de la narration. Si les autres personnages féminins de ce roman sont installés à l'intérieur d'un espace clos, Nejma est en permanence associée à l'espace du dehors. Celle-ci affectionne les terrasses où elle passe le plus clair de son temps pour compenser son sentiment de solitude. Les deux espaces mis en parallèle montrent d'ores et déjà le positionnement double du personnage entre deux mondes différents. D'une part, le monde des femmes assujetties à la tradition que Nejma tente de percer pour mieux comprendre. D'autre part, le monde des jeunes filles de son âge qui lui confient leurs rêves de liberté et qu'elle ne parvient pas non plus à saisir totalement. Alors, en écoutant les récits des unes et des autres, la jeune fille pointe du doigt la loi du tabou. Cette dernière s'insurge contre la philosophie du *Mektoub* inculquée par sa mère et observée chez les autres femmes de son entourage. Le refus du *Fatum*, du destin, selon les Romains, est motivé par les armes que détient Nedjma. Cette

dernière est consciente de son appartenance à une génération de filles instruites, ambitieuses et de plus en plus soutenues par les lois du pays. Pourtant, ses propos dévoilent son tiraillement entre cet hier qui l'indigne et cet aujourd'hui qui l'inquiète :

Je sens en moi une soif de vraie liberté. Rien ne m'étonne plus comme rien ne me choque. Je suis prête à faire table rase. Mais je sais, au fond de mon cœur, que ce ne sera pas possible. [...] Tu sais comme moi que le chemin est long, difficile, plein d'embûches. Les démons du passé ne vont pas baisser les bras. Ils ne vont pas céder la place sans mener un combat sans merci.¹³

C'est aussi à travers les échanges de Nejma avec les autres personnages qu'apparaît Salma, l'une de ses cousines. Cette dernière est comparée à « un bijou dans son écrin » puisque la jeune fille est placée sous la surveillance de son père et de son chauffeur qui l'accompagnent pas à pas, entre l'université et les activités à l'extérieur. Pourtant, Salma parvient à franchir sa prison familiale pour entretenir une relation secrète avec un homme grâce à la découverte du « miracle » d'internet. Salma cultive secrètement le projet de s'expatrier pour partir à la conquête de l'amour. La jeune fille, en phase avec son temps, investit les forums et les réseaux sociaux pour briser les murs de sa chambre étroitement surveillée :

Depuis quelques semaines, nous avons ajouté une caméra et nous avons pu parler tout en nous regardant. Évidemment, je ne peux utiliser la caméra qu'en cachette.¹⁴

Les propos du personnage dévoilent sa soif de liberté. Non seulement Salma décide de quitter le pays pour rejoindre son amant, mais elle décide de cacher entièrement sa relation à sa famille. Alors que les jeunes filles observées précédemment vivent un tiraillement entre une éducation donnée et l'envie de la dépasser pour réaliser leur propre cheminement, Salma

13 HAMDANE, Halima. *Laissez moi parler!*, *op.cit.*, p. 248.

14 *Ibid.*, p. 240-241.

montre sa capacité à trancher radicalement entre les deux postures. Cette dernière assume pleinement son choix de vivre dans la clandestinité, décide d'aller jusqu'au bout de ses convictions et quitte le pays pour s'installer en France avec cet homme désiré.

Zina est une autre jeune fille du roman qui quitte le Maroc pour la banlieue parisienne. Contrairement à Salma et Nejma qui font partie d'un milieu conservateur, Zina est élevée par une mère qui cultive chez ses filles le sens de la liberté et des valeurs universelles. Dans une volonté de fuir les « barbus », la jeune fille quitte son pays avec sa sœur et sa mère. Toutes désirent « réaliser des rêves difficilement accessibles au Maroc »¹⁵. Dans le lycée d'Évry où elle atterrit, Zina se lie d'amitié avec Leila, une lycéenne voilée. Cette amitié la pousse à s'interroger sur les fondements de son éducation et sur ses appartenances religieuses. Tout comme Ihsane, elle se trouve brusquement dans le tourbillon d'une crise identitaire qui la pousse à s'interroger sur sa société d'adoption et son pays d'origine, mais aussi à comparer la rigueur religieuse de son amie avec l'athéisme de sa mère. Progressivement, au fil du récit, s'accroît sa métamorphose qui aboutit à sa perte. D'abord, la jeune fille délaisse les principes enseignés par sa mère jugés incompatibles avec leurs origines marocaines musulmanes. Après quoi, elle refuse de partager les repas et les activités en famille. Enfin, elle rentre en conflit avec sa mère, accusée d'être une mécréante, d'où les discours moralisateurs formulés par Zina :

Tu nous as élevées comme des mécréantes, tu nous as coupées de nos racines, tu nous as volé notre identité. Tu te gargarises des mots, d'une autre culture. Liberté! Liberté! Tu n'as que ce mot à la bouche. Moi, aujourd'hui je me revendique musulmane pratiquante, et que cela te plaise ou non, je ne sortirai plus qu'ainsi.¹⁶

15 *Ibid.*, p. 146.

16 *Ibid.*, p. 154.

La division générationnelle brise la relation mère-fille lorsque Zina quitte le domicile familial et retourne vivre au Maroc où elle se consacre exclusivement à l'étude du Coran. La rupture géographique se double d'une rupture affective quand la jeune fille refuse de maintenir le contact avec sa mère. À l'instar d'Ihsane, Zina, ne parvenant pas à concilier ses aspirations contraires, fait le choix de battre en retraite en abandonnant les siens.

Les représentations des jeunes filles instruites dans ces trois romans nous montrent combien ces dernières sont prises au piège d'une éducation normée les plaçant au centre d'une lutte entre l'être et le devenir. L'émancipation est construite sur une complexité marquée par la dévalorisation de soi et la peur. Mise à part Salma qui quitte sa famille pour s'installer en France et vivre sa vie comme elle l'entend, les autres personnages échouent à trouver un compromis viable entre le système de valeurs inculqué par leur famille-société et le système de valeurs qui leur est propre. En mal-être, celles-ci demeurent tiraillées entre le poids de la modernité désirée qui s'oppose à celui de la tradition. Les jeunes filles peuvent être ambitieuses, mais pas trop, car elles doivent encore accepter le compromis des mariages arrangés. Elles peuvent prétendre à la liberté, mais ne doivent pas dépasser les limites imposées. Sonia et Salma rêvent toutes les deux de partir, mais elles se heurtent à la surveillance et à leurs propres limites qui les obligent à modifier leurs rêves. Cela illustre le constat de Sophie Bessis sur la réticence des femmes face à la modernité :

Les femmes continueraient alors dans leur majorité, et comme elles s'y essaient déjà, d'élaborer d'improbables soumissions, entre leurs désirs et des contraintes qui en sont la négation, entre la fascination du modernisme et le respect des lois si vieilles qu'elles semblent avoir été forgées pour vaincre l'éternité. [...] Au terme d'un tiers de siècle d'indépendance, elles refuseraient encore, comme toute leur société, de s'engager dans l'aventure d'une

modernité assumée, en se fermant peut-être pour longtemps encore les chemins de leur propre liberté.¹⁷

Ce constat, écrit au siècle dernier, est encore valable aujourd'hui, puisque tiraillées entre deux attractions, la culpabilité pèse de tout son poids sur les jeunes filles. Leur pleine libération avance à pas chargés d'interdits encore tenaces. Les récits mettent en évidence des personnages otages de leurs hésitations, buttant contre leurs propres contradictions. Hizya, Ihsane, Nejma, Sonia, Zina ou encore Salma sont face à deux alternatives : une soumission aveugle sous la forme d'obéissance absolue ou la dénégation de soi. Qu'en est-il alors de leurs mères ?

Mères, les mêmes et autrement

Au Maghreb comme dans beaucoup de pays dans le monde, la maternité prend une grande place dans la vie des femmes au point d'être parfois une identité qui différencie les mères de celles qui ne le sont pas. C'est dans ce sens qu'en abordant le sujet de la maternité dans sa société, Abdelwahab Bouhdiba observe que :

La misogynie en acte refoule la femme dans son rôle maternel et instaure par là même un véritable royaume des mères. [...] D'où ce culte de la mère qui nous semble constituer une des clés maîtresses pour la compréhension de la personnalité de base des sociétés arabo-musulmanes.¹⁸

Aimée ou détestée, la mère a une place particulière dans la littérature maghrébine. Sa représentation est binaire. Idéalisée par l'affection qu'elle dispense pour ses enfants mâles dans une société patriarcale, la mère est une figure quasi sacrée sous la plume d'une grande partie des hommes. Son image est beaucoup plus contrastée dans les écrits des femmes. Incarnation même des traditions dont elle est la garante,

17 BESSIS, Sophie, BELHASSEN, Souhayra, 1983. *Femmes du Maghreb : l'enjeu*, Paris, J-C Lattès, p. 279.

18 BOUHDIBA, Abdelwahab, 1975. *La Sexualité en Islam*, Paris, PUF, p. 261.

la mère s'oppose souvent à la figure de sa fille porteuse d'ambitions nouvelles.

Le procès de Médée

Dans *Je dois tout à ton oubli*, la romancière algérienne Malika Mokeddem, représente la mère comme une meurtrière. Elle l'installe d'emblée dans une position négative tirée des légendes orales de l'ogresse dévoreuse de bébés. Une comparaison qui s'explique par deux facteurs : la mère est un personnage tyrannique, mais elle surtout réellement l'autrice d'un infanticide. Le premier tableau qui annonce l'entrée du personnage est une véritable scène de crime :

La main de la mère qui s'empare d'un oreiller blanc, l'applique sur le visage du nourrisson allongé par terre auprès de la tante Zahia et qui appuie, appuie. Cette main qui pèse sur le coussin et maintient la pression. Les spasmes, à peine perceptibles, du bébé ligoté par des langes qui le sanglent de la racine des bras à la pointe des pieds.¹⁹

Pour éviter le déshonneur, la mère étouffe l'enfant issu d'une union illégitime entre la tante Zahia et l'oncle Jason. La mère subit un double rejet, le premier à cause de son indifférence vis-à-vis de sa fille jugée trop rebelle, le second à cause du système de valeurs dont elle est porteuse qui la pousse à l'extrême violence. Autrice d'un meurtre prémédité, elle ne cherche ni à dissimuler son geste ni à s'en repentir. Elle explique à demi-mot que l'infanticide préserve l'honneur de la famille, ce qui le rend légitime. Hantée par la scène de crime dont elle est le témoin, la narratrice compare les mains assassines de sa mère à ceux des « grosses araignées ». Cette métaphore trouve son origine dans le manque d'amour entre ces deux personnages. Selma se détourne de sa génitrice, car cette dernière est insensible à ses filles, considérées comme moins importantes que ses garçons.

19 MOKEDDEM, Malika. *Je dois tout à ton oubli*, *op.cit.*, p. 11.

Comme l'explique Simone de Beauvoir : « Les pénibles et absurdes maternités ont tué le sentiment maternel »²⁰. C'est pourquoi la narratrice associe l'indifférence de sa mère à ses multiples grossesses et aux violences exercées par le père qui la rendent de plus en plus indifférente. Très jeune, Selma se détache de sa mère pour instaurer une distance émotionnelle et géographique basée sur le principe de l'incommunicabilité. Cette décision s'explique par le fait que la mère, comparée à « une pâle figure de Médée », ne se contente pas d'étouffer le nouveau-né pour sauver l'honneur de la famille. Elle étouffe aussi ses filles encore vivantes qu'elle maintient dans un état de végétation. En occupant le rôle de matriarche, elle leur apprend à reproduire le schéma essentialiste qui veut que les jeunes femmes se mettent naturellement au service de leurs frères.

Selma critique aussi l'univers carcéral dans lequel la mère élève ses filles. Celles-ci, répudiées par leur mari, réintègrent leur position initiale de sœur-servante. Naturellement, autour d'elle, les femmes évoluent dans un espace constamment fermé et partagent avec leur mère la vie cloîtrée dans une maison qui finit par les engloutir. La maison devient ce lieu matriciel asphyxiant qui les maintient atones et invisibles. Comme pour diagnostiquer la tension qui pollue l'univers de ses sœurs, la narratrice décrit leurs habitudes alimentaires et montre comment l'enferment pèse de tout son poids, au sens propre comme au sens figuré, sur ces dernières :

Des vies passées assises ou à piétiner dans quelques mètres carrés. [...] Préparations de gâteau, friandises, couscous et autres féculents, elles dévorent à longueur de journée. [...] Une chorégraphie rituelle, sensuelle, pour confire ces dames à demeure, en communion. Des années de gavage et de sucreries modèlent aux femmes des corpulences de sumos.²¹

20 DE BEAUVOIR, Simone, 1949. *Le Deuxième Sexe II, L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, p. 292.

21 *Ibid.*, p. 66-67.

Cette description met en avant l'archétype de la femme traditionnelle, vouée à une vie sédentaire, dédiée à la gestion des affaires familiales. Modelées en fonction des attentes projetées sur elles, elles finissent par s'immobiliser dans un univers caractérisé par la lenteur et la lassitude. Au portrait de la mère-tradition se superpose le portrait des sœurs-figées, sous la forme d'entités transparentes. Pour la narratrice, l'immobilité des femmes émane surtout de leur volonté de s'autocloîtrer dans le but de se conformer scrupuleusement à l'ordre établi.

La plus jeune de ses sœurs ne cesse de pleurer. Elle n'a quitté sa mère que six mois en trente-cinq ans. Le temps d'un mariage éphémère. Le temps de tomber enceinte et de perdre son boulot de secrétaire. Son mari ne voulait pas qu'elle travaille. Elle est retournée chez sa mère au milieu de cette grossesse et n'a plus rien fait d'autre de sa vie.²²

Malika Mokeddem montre dans ce roman la mise sous tutelle des femmes et le processus d'essentialisation dans lequel elles sont englouties. Élevées dans un schéma éducatif qui tend à faire d'elles d'irréprochables mères au foyer, le destin de ces dernières dépend de celui de leur mère. C'est pourquoi, après la mort de la matriarche, les sœurs se trouvent désemparées. L'absence de liberté de mouvement et l'adhésion sans rechigner à ce système fermé finissent par étouffer la personnalité de chacune des sœurs.

Les Cerbères de la tradition

Dans son étude, *Des mères contre les femmes; maternité et patriarcat au Maghreb*²³, Camille Lacoste-Dujardin montre comment, dans la société maghrébine soumise à l'idéologie « patrilignagère » et « patriarcale », la domination masculine asservit et écrase les femmes en les réduisant au rôle de

22 *Ibid.*, p. 159.

23 LACOSTE-DUJARDIN, Camille, 1996. *Des mères contre les femmes; maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris, La Découverte.

« reproductrices » d'enfant « mâle ». L'ethnologue explique comment ce même système qui s'inscrit dans la dialectique de l'esclavage puisque les femmes-anciennes victimes, en « accédant au rang de mère de garçons », se transforment en gardiennes de la tradition. De plus, ces mères développent des pratiques « matrilocales » en rapport avec le foyer et la vie de famille. L'« esclave-femme », opprimée et dominée, devient à son tour oppresseur par procuration. En devenant mère ou belle-mère, celle-ci, désormais maîtresse, est chargée de prendre la relève sur les hommes pour écraser à son tour leur progéniture de sexe féminin. En dépit des mutations sociétales profondes et en dépit de la relecture des droits sur l'égalité femme-homme, l'organisation familiale reste telle qu'elle est, encore basée sur le pouvoir absolu du père et sur la posture de mère-gardienne des valeurs. Ce rôle est présent dans le roman *Hizya* à travers le personnage de la mère à qui l'autrice algérienne Maïssa Bey consacre tout un chapitre. Ce personnage est d'abord décrit à travers le statut de la femme-objet. Mariée à dix-sept ans à un homme inconnu, aperçu furtivement, elle accepte de se soumettre aux ordres paternels et intègre parfaitement le rôle de l'épouse docile. Une vie terne qui provoque chez elle un sentiment de lassitude.

Si, Selma dans *Je dois tout à ton oubli* rejette sa génitrice et se dit écœurée par sa position de subalterne, Hizya, elle, ressent de l'empathie pour sa mère. Elle aime sa mère, mais la construit comme un anti-modèle « Jamais, non jamais je ne serai comme elle, m'étais-je juré déjà toute petite »²⁴. La narratrice éprouve de la pitié à l'égard de cette mère en souffrance, écrasée par sa belle-mère qui exige respect, soumission, obéissance et pudeur. En dépit du mauvais traitement enduré, la mère s'obstine, à transmettre à son tour les mêmes codes de conduite à ses filles pour les modeler à son image. Hizya brosse les contours d'une mère immobile qui, à son insu, prend une place identique à celle de sa belle-

24 BEY, Maïssa. *Hizya*, *opt. cit.*, p. 28.

mère autoritaire. La description de la mère dévouée aux tâches domestiques, doublée d'une réflexion sur le destin des femmes immobilisées de génération en génération, met en lumière les archaïsmes parmi lesquels évoluent encore celles-ci. Ne remettant jamais en cause sa situation, élevée dans le culte de l'homme et dans la soumission au *Mektoub*, la mère affirme que les femmes ont pour devoir d'être génitrices, nourricières et éducatrices :

Nous femmes/sommes venues au monde/pour consacrer notre vie tout entière aux autres/Obéir/Servir/Subir/Accepter d'être/ et de faire/ce que les autres/en premier lieu/les parents/décident pour nous/Et puis/une fois mariées/donner vie/C'est notre fonction/C'est notre seule raison d'être/C'est notre mission sur terre.²⁵

Cette réplique montre le conservatisme de la mère qui va jusqu'à légitimer la soumission des femmes en l'associant à un devoir divin et naturel. Sa résignation, qui fait écho à celles d'autres femmes, est expliquée par l'anthropologue marocaine Ghita El Khayat :

On ne saurait nier le conservatisme de la majeure partie des femmes et l'extrême coercition des femmes âgées sur les jeunes femmes freinant sans relâche les potentialités évolutives par une domination incessante sur les âges inférieurs. Il y a certes un versant positif et un versant négatif à cette faculté qu'ont les vieilles femmes d'être les véritables archives de la tradition et les véritables gardiennes de tous les aspects culturels de la société arabe [...].²⁶

La soumission est renforcée par le silence de la mère véritablement « dressée » à cacher ses émotions. Il ne s'agit plus de valeurs inculquées dans la bienveillance, mais d'un conditionnement comportemental nuisible qui cultive les non-dits entre mère et enfants. Le mutisme est d'autant plus

25 *Ibid.*, p. 51.

26 EL KHAYAT, Ghita, 1988. *Le Monde arabe au féminin*, Paris, PUF, 1988, p. 113.

déploré par la narratrice qu'il fait de sa mère une parfaite inconnue. Figure « imperméable » aux émotions, ne laissant rien transparaître, celle-ci se range tout comme la mère de Selma du côté de l'incommunicabilité. La narratrice résume l'échange avec sa mère en une accumulation de verbes qui met la relation sous tension étant donné que celle-ci ne fait qu'« espionner », « suspecter » et « interroger ». Cette attitude peu originale est encore aujourd'hui justifiée par la peur de voir sa fille attirer le déshonneur sur la famille. L'opposition et le rapport problématique entre Hizya et sa mère s'accroissent lorsque cette dernière projette de lui arranger un mariage avec le fils de la voisine. Le personnage de la mère éteinte cultive le culte du *Mektoub*. Puisque le mariage est considéré comme faisant partie de ce dernier, Hizya n'a aucunement le droit de s'y opposer, d'autant plus que comme l'affirme la mère : ce sont ses frères et son père qui décident pour son union. Aussi, se rebeller contre son propre *Mektoub* revient à se rebeller contre la volonté divine dans laquelle la mère et les éléments masculins de la famille puisent leur légitimité. C'est en ces termes qu'elle tente de raisonner sa fille hostile à l'union arrangée : « Toutes nos vies tiennent dans la main du destin *Mektoub*! Il suffit de savoir lire les signes qu'il nous adresse! Dieu le Tout-Puissant fait toujours bien les choses »²⁷. Désireuse de percer le mystère de sa mère silencieuse, la narratrice se pose une multitude de questions qui demeurent sans réponses. Elle installe un parallèle entre sa mère non instruite et effacée avec d'autres femmes de sa génération d'après-guerre, décrites comme accomplies :

Qu'aurait-elle voulu faire, si elle avait eu la possibilité de choisir sa vie? Des études? Exercer un métier? Lequel? Choisir celui qui partagerait sa vie? [...] J'énumère là que des projets que beaucoup de femmes de sa génération ont pu réaliser. [...] J'en vois défiler au salon, des femmes de son âge! Affranchies. Libres dans leurs propos et dans leurs gestes. [...] Comme si elles avaient assimilé,

27 BEY, Maïssa. *Hizya*, *op.cit.*, p. 88.

jusque dans leur façon d'être au monde, les idées de liberté et d'émancipation féminine qui étaient au goût du jour pendant les années qui ont suivi l'indépendance.²⁸

Par cette comparaison avec les femmes qui ont choisi de sortir de l'ombre et de profiter de la libération du pays pour acquérir la leur, Hizya pointe du doigt la régression des mentalités chez certaines Algériennes. La mère, mais aussi d'autres jeunes filles des temps modernes acceptent la soumission et continuent à maintenir des archaïsmes comme les mariages arrangés, la suprématie de la fratrie masculine ou encore le principe tyrannique de la pudeur.

Le triptyque gardienne-mère-tradition est également perceptible dans le roman *Laissez-moi parler!*, de Halima Hamdane où l'autrice brosse les portraits des femmes de la bourgeoisie marocaine. Parmi elles, le personnage de Rabéa, première épouse de Mehdi. Son histoire est racontée sous la forme d'une confidence faite à Yitto, narratrice principale du roman. Femme d'un certain âge, ses propos tournent autour des problématiques relatives aux Marocaines de notre siècle. Rabéa fait d'abord le récit de son mariage arrangé à l'âge de quinze ans et revient sur son éducation basée sur le silence au sein d'un espace fermé, destiné à « fabriquer » l'épouse irréprochable. Rabéa décrit son quotidien rythmé par des cours de broderies, de pâtisserie et l'injonction des bonnes manières à adopter en société. La représentation de ce personnage se réduit au champ lexical de l'immobilité et du silence, seconde peau qui la pousse à tolérer les infidélités de son mari et à accepter ses remariages : « Une deuxième puis une troisième femme. Que veux-tu que je fasse? Heureusement que notre religion veille sur nous, il ne peut pas aller au-delà de quatre épouses »²⁹. La résignation revêt pour elle un caractère sacré puisqu'elle accueille en silence

28 *Ibid.*, p. 275-276.

29 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op. cit.*, p. 72.

la polygamie de son époux. Pour Rabéa, cette pratique n'est nullement condamnable, car justifiée par les textes religieux. De même, la soumission aveugle aux préceptes religieux est d'autant plus visible lorsque Rabéa critique la conduite des femmes instruites, celles qui font le choix de ne plus obéir aux codes dictés par la société :

Nous sommes des musulmans et nous avons des devoirs et une ligne de conduite dictée par le livre saint et la vie de notre prophète. Les femmes sont les gardiennes de la tradition et doivent, de ce fait, être vigilantes, et ne pas dépasser ce qui est autorisé.³⁰

La virulence de ses propos est soutenue par Rita qui se proclame également gardienne des valeurs. Celle-ci s'attaque à son tour aux Marocaines éduquées et s'oppose au mariage de sa sœur Zineb, jugée trop âgée pour épouser un homme. De son point de vue, l'union entre sa sœur âgée et cet homme tout autant âgé est une aberration. Déstabilisée par les choix de sa sœur, Rita affirme que si les femmes se marient, c'est uniquement pour enfanter. Son discours rétrograde n'est que le reflet d'une pensée dominante associant l'union homme-femme à un ultime objectif : celui de la reproduction. Si l'union ne vise pas ce but sacré, elle est considérée comme perverse et outrageante.

Pour une semi-liberté

La position de gardienne est aussi présente au cœur de la relation entre Leïla et sa mère dans le roman *Leïla ou la femme de l'aube*. La narratrice ne dévoile pas le nom de sa mère, mais en parle dans les lettres où elle transcrit certaines de ses paroles. En ces termes, elle résume leur rapport : « Par l'amour ou par la haine, nos mères nous possèdent »³¹. Le personnage de la mère est présenté comme ambigu, à la fois soumis à la culture des interdits, mais révolté contre un mari indigne. Celle-ci donne à ses filles une « [...] éducation conservatrice

30 *Ibid.*, p. 124.

31 CHAMKHI, Sonia. *Leïla ou la femme de l'aube*, *op. cit.*, p. 64.

dont ses sœurs et elle-même furent affublées. Leïla, elle ne sut jamais dépasser les interdits et les injonctions morales patiemment et laborieusement inculqués par sa mère »³². La narratrice est marquée par la détermination de sa mère à faire plier ses filles à une conduite irréprochable pour leur éviter l'anathème social.

En dépit de l'image de femme respectueuse des normes patriarcales et intransigeante avec la morale pour ses filles, Leïla évoque en parallèle l'image d'une mère qui se rebelle au fil du temps contre le pouvoir d'un mari alcoolique et oppresseur. Traitée comme une servante par son époux, elle se révolte contre son ingratitude : « Je ne ferai plus rien pour lui. Cinquante ans à le servir, pourquoi? Je l'ai choyé comme un bey. En retour, jamais un geste pour moi. Malade sur mon lit, il me tournait le dos et ronflait »³³. Le terme « bey »³⁴ montre que même si cette dernière accepte de se soumettre aux exigences de la suprématie masculine, elle décide après des années de servitude de renverser la hiérarchie. Par conséquent, elle arrête de s'occuper des tâches ménagères et, face à la passivité du père, prend en main son avenir et celui de ses filles en misant sur leur instruction. La haine de l'époux pousse la mère à inciter ses filles à se marier avec des Occidentaux et à quitter le pays par manque de perspectives. En l'occurrence, dans ce roman, le personnage de la mère baigne dans de nombreuses contradictions. Celle-ci ne tolère pas la conduite « dissolue » de sa fille Leïla, refuse ses sorties nocturnes, critique ses fréquentations, s'indigne face à ses tenues vestimentaires jugées provocantes, mais œuvre avec acharnement pour faire de ses filles des personnes instruites et actives. Tout au long du récit, ses propos dévoilent un double discours. Elle se sacrifie pour offrir à ses filles une

32 *Ibid.*, p. 33.

33 *Ibid.*, p. 65.

34 Terme inspiré du régime beylical en Tunisie. Il est utilisé aujourd'hui ironiquement pour désigner le pouvoir et la hiérarchie.

éducation de qualité, mais, une fois ses filles devenues adultes, elle brime leur liberté en essayant d'avoir la main sur leurs choix de vie. Leila brosse donc le tableau d'une mère courage qui ne parvenant pas à se détacher de la tradition, devient à son tour étouffante. Une mère qui ne cesse de reproduire les schémas de l'aliénation, tout en se révoltant contre le pouvoir de la domination masculine.

La mère sur la voie de la modernité

Les représentations négatives des personnages de la mère sont dominantes dans les récits. Pourtant, aux côtés de la gardienne distante, aux côtés de la mère malheureuse, immobile et silencieuse et aux côtés de la mère autoritaire en semi-liberté, se manifestent d'autres mères éminemment positives. Certaines sont décrites en voie d'émancipation comme dans le roman *Laissez-moi parler!* avec le personnage de Charifa. Celle-ci se distingue par ses propos qui mettent à mal la sacralité des mères et des époux en invitant ses propres filles et ses amies à se prendre en main : « De toute manière, tu ne peux compter que sur toi-même, une mère comme un mari peuvent être tes pires ennemis »³⁵. Orpheline de père, Charifa raconte le souvenir d'une mère violente dont l'amour tourne uniquement autour de son fils. Elle décrit ensuite son calvaire auprès d'une belle-mère acariâtre, violente et aussi tyrannique que sa propre mère. Pourtant, face aux humiliations, Charifa ne reproduit pas le schéma essentialiste avec ses filles. Bien au contraire, en devenant mère, elle décide de miser sur l'instruction de ses enfants tout en mettant en avant une éducation tournée vers l'affirmation de soi :

Je les encourageais du mieux que je pouvais. [...] En effet, telle une baguette magique l'émancipation de mes filles m'avait donné un nouveau souffle. Fini les larmes ravalées! Les humiliations répétées! [...] Je suis heureuse qu'elles aient suivi la voie du

35 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, op. cit., p. 189.

courage et du travail au lieu de celle de la soumission et de la résignation.³⁶

Parallèlement à l'émancipation de ses enfants, Charifa découvre le pouvoir de l'indépendance financière qu'elle associe aux « portes ouvertes ». Soutenue par ses filles, elle se dégage de la tutelle de son époux et se libère de son autorité. À travers la comparaison entre sa vie d'avant, basée sur la dépendance économique et la soumission, puis sa vie d'après, présentée comme heureuse, la narratrice parle d'une véritable révolution. Elle raconte ainsi la naissance d'une nouvelle Charifa. La métamorphose de la mère se manifeste à travers une rupture symbolique avec le pouvoir tyrannique du mari et sa domination économique. En « tuant » le mari-tuteur, elle se dégage de son emprise, d'où l'image de la femme qui « sort de dessous la chaussure »³⁷ : « Il n'avait plus aucun contrôle sur moi. [...] J'ai acquis de l'assurance, et ma parole s'est fait entendre. [...] Je ne pouvais plus être "sous la chaussure" comme on dit. [...] J'étais devenue sourde aux ordres comme aux menaces et aux jérémiades de mon époux »³⁸.

Pour cette mère nommée Chemma, la véritable révolution réside dans sa découverte de voyages. La mère confinée par le mari apprend l'existence de la vie différente des femmes dans d'autres pays comme le Canada et la France. Elle se passionne pour les espaces extérieurs de l'autre côté de son pays. Impressionnée par la liberté de ses filles au Canada et attirée par ce modèle de vie qui donne autant de pouvoir aux femmes et les met en valeur, la mère fait l'éloge des « terres d'asile », des nouvelles technologies de communication, de l'avion et de la modernité. Autant d'éléments qui selon elle sauvent ses consœurs et leur donnent une « revanche » sur la vie. Elle s'inscrit alors à des cours d'alphabétisation pour

36 *Ibid.*, p. 201-202.

37 Pour décrire l'état d'une personne sous l'emprise d'un tiers.

38 *Ibid.*, p. 204.

apprendre la langue française dans le but de communiquer avec ses petits-enfants expatriés.

Alors que Malika subit la colère du père qui refuse son concubinage avec Jean, Charifa se montre solidaire avec sa deuxième fille. Le dialogue entre les deux femmes et les conseils donnés par Charifa mettent en avant son discours progressiste qui accorde une importance capitale au bien-être de ses filles : « L'obstacle qu'on peut sauter, on le contourne, mais je parle là d'une ligne de conduite pour les femmes de ma génération. Toi, ma fille tu es libre, tu peux choisir, décider et agir à ta guise »³⁹. Marquée par une vie de soumission, décrite comme une femme attachée à la pratique religieuse, Charifa surprend ses filles en critiquant toute une culture qui repose sur des visions codifiées et essentialistes. La mère s'indigne face aux règles sclérosées qui justifient l'interdiction du concubinage entre une musulmane et un non-musulman. En exprimant son accord pour l'union hors norme de sa fille, la mère met encore une fois ses filles sur le chemin inverse du sien. Elle vit en phase avec les changements de son temps, des changements qu'elle accueille, dont elle s'empare et qu'elle cultive avec soulagement. En consolidant, par ses positions et sa conduite, les fragiles acquis de la nouvelle génération, elle ouvre de nouvelles perspectives à ses enfants, leur épargne le sentiment de culpabilité qui accable les jeunes femmes émancipées.

Charifa fait écho à Zubayda dans le roman *Jeux de rubans* dont le récit de vie se superpose à celui de sa fille Frida. Âgée et malade, cette femme se démarque par sa vivacité et son ouverture d'esprit. En effet, dans une société hostile aux relations illégitimes et non inscrites dans le cadre légal du mariage, Zubayda accepte la liaison de sa fille avec Zaydûn. Contrairement à la mère de ce dernier qui voulait contraindre son fils à un mariage arrangé, refusant ainsi toute union avec

³⁹ *Ibid.*, p. 219.

une étrangère, la mère de Frida est en phase avec les temps qui changent :

Elle accepte l'idée que lui et moi ne comptons pas nous marier, pour la simple raison que nous en avons décidé ainsi, et que nous sommes liés par quelque chose de très fort auquel elle ne donne pas de nom, mais qu'elle comprend et respecte. Je saisis alors que la tendresse d'une mère va au-delà de toutes les conventions, et qu'aucun échafaudage social ne lui résiste.⁴⁰

La narratrice retrace la libération de sa mère, qui en prenant conscience de son être, tourne le dos aux contraintes sociales. Femme très attachée aux valeurs religieuses, mais avant-gardiste, elle saisit le vent libérateur qui souffle sur le pays, pour se révolter contre l'ordre établi et les codes sociaux de son époque. Décrite comme une héroïne, Zubayda se débarrasse d'abord de son *sefsari* :

Quant au drap qu'elle utilise comme une arme d'autodéfense, c'est simplement son voile. Elle le porte comme ses sœurs et comme toutes les femmes de l'époque, dès l'adolescence. Quand elle le quitte, elle doit avoir trente-cinq ou trente-huit ans [...] Le dévoilement de Zubayda et des femmes de sa génération me semble normal, peut-être même flatteur et valorisant. Elle est ma mère à moi et, en tant que femme, elle devient l'égale d'un homme.⁴¹

Admirée par les siens, Zubayda est une véritable icône de la liberté. Elle fait partie de la génération postcoloniale et relativement instruite, où les femmes, en petite minorité, ont commencé à prendre conscience de leur place dans la société. Le personnage de la mère tel qu'il est présenté par Emna Belhaj Yahia ne porte plus les aspects négatifs d'une soumission millénaire et ne représente plus une entrave à l'épanouissement de ses filles. Bien au contraire, elle est une inspiratrice et un élément important dans la construction identitaire de Frida qui, au sortir des indépendances, prend le

40 BELHAJ YAHIA, Emna. *Jeux de rubans*, *op.cit.*, p. 21.

41 *Ibid.*, p. 23.

chemin de l'école et se destine à une vie différente de celle de ses aïeules. L'émancipation des deux personnages se mène en parallèle. La fille affirme qu'en s'émancipant, sa mère renforce sa propre marche vers la liberté. Son petit-fils Tofayl donne aussi à voir une femme aux reliefs étonnants et atypiques :

Parce qu'elle a quatre-vingt-dix ans et qu'elle dansait le charleston, lorsqu'elle en avait quinze [...] Et aussi parce qu'elle connaît par cœur les sourates les plus longues et les plus difficiles, par cœur des kilomètres de vers qui contiennent tout le savoir en matière de syntaxe, d'histoire, de morale et de métaphysique réunies, par cœur les plus vieilles histoires d'ogres sur les terrasses, et les secrets des points de tige, de croix, de feston, de Richelieu et de Néapolis.⁴²

Un renouvellement de l'image de la mère est perceptible autant dans le récit de Frida que dans celui de Tofayl. Loin du rôle de la gardienne des traditions, assimilée à un passé d'oppression, le personnage de la mère devient l'incarnation de la force.

Il est évident que la relation avec la mère détermine une partie de la vie des filles. À leurs yeux, l'imago maternel est tantôt positif, tantôt négatif. Loin de s'identifier à leurs mères, la plupart des filles dans ces récits décident de prendre des chemins divergents et s'éloignent de leur génitrice. Les mères ne sont aucunement perçues comme des exemples à suivre.

Les divorcées, une espèce à part

Même si le divorce est accepté dans la religion musulmane et encadré de manière plus souple par les textes de loi⁴³, le statut de divorcée demeure particulièrement stigmatisant pour la femme. Dans les romans, l'épreuve du divorce n'est pas relatée, mais les récits reviennent sur le traitement injuste réservé aux femmes qui quittent ou qui sont quittées par

42 *Ibid.*, p. 152.

43 Au Maroc, avant 2004, le juge n'acceptait la demande de divorce formulée par une femme que lorsque l'épouse présentait des preuves tangibles de « préjudices subis », prouvés par des témoins.

l'homme. Des personnages, comme Dada Yitto, Malika, Chemma, Radia, Bouthaina, Leila et son amie Nada, Frida et Leila, ne sont pas des femmes répudiées. Ces dernières ont toutes formulé volontairement, à un moment donné de leur histoire de vie, la volonté de quitter leur mari et d'en assumer les conséquences.

Celle qui brave

Frida est l'un de ces personnages qui brave les codes figés de sa société tunisienne. Elle revient sur le récit de son échec marital et raconte sa relation conflictuelle avec son ex-mari Nader. Après des années d'abnégation pour sauver son fils des préjudices d'une séparation, Frida décide de prendre sa vie en main et quitte définitivement son mari infidèle. Tandis que cette décision est vécue comme une libération par Frida, ses amis se montrent hostiles et se détournent d'elle. La narratrice dévoile la difficulté de renouer des liens sociaux après son divorce. Il est à noter que la méfiance à l'égard des femmes divorcées concerne toutes les classes sociales, puisque Frida, désormais perçue comme une prédatrice, est mise au banc par son propre cercle d'amis intellectuels :

Tout de suite après le divorce, le comportement d'un ou deux couples qui avaient l'habitude de passer nous voir me parut tout à coup étrange. D'abord les femmes venaient désormais seules, sans leurs maris, ce qu'elles ne faisaient pas auparavant; ensuite lorsque j'allais chez elles, elles manifestaient une certaine gêne dès que leurs époux nous rejoignaient pour bavarder.⁴⁴

Dans la mise en scène de l'échec des relations amicales, l'écrivaine pose le problème des clichés qui entourent la femme divorcée. L'attitude de l'entourage de Frida n'est que le reflet des normes sociales qui dévalorisent celles qui osent s'extraire de la tutelle du mari. Placée sur le banc des accusés, la divorcée est perçue comme un danger dont il faut se méfier. D'ailleurs, le verbe « braver », présent dans le titre

44 *Ibid.*, p. 20.

du chapitre « Moi Frida, j'apprends à braver la tempête » prend tout son sens et annonce la position de « militante » que cette dernière occupera tout au long du roman puisqu'en allant contre les normes, elle se prépare à braver les regards qui jugent. Même la mère de Frida, d'ordinaire ouverte, peine à accepter ce divorce et use de nombreux subterfuges pour la remarier : « Je me retiens pour ne pas hurler et je m'enferme dans une chambre. Puis je sors et martèle à l'intention de ma mère que Zaydûn n'est pas mon prétendant mais mon ami, que j'ai quarante-cinq ans et non pas trente-cinq »⁴⁵. Enfin, en femme moderne, Frida parvient à faire accepter à sa famille son refus du remariage et sa décision de mener une relation libre avec son compagnon.

Sous haute surveillance

Dans le roman *Leila ou la femme de l'aube*, tout comme Frida, Leila est une femme instruite dans une vie de couple chaotique. Elle est décidée à divorcer. Son entourage s'oppose à sa démarche tout en louant les vertus de la patience comme étant la plus grande qualité des femmes. Pour la dissuader, sa grand-mère Aïcha, conte l'histoire de Safa, l'épouse vertueuse placée à l'isolement dans le désert, abandonnée par un époux déserteur pendant vingt ans pour tester sa patience et enfin récompensée par l'octroi d'une chambre dans un château. La formule employée par la narratrice de cette histoire : « Il était une fois un commerçant [...] », marque la discordance entre une époque révolue, où les femmes n'avaient d'autres choix que l'attente funeste du mari et l'époque présente où les femmes, relativement sorties de la tutelle des hommes peuvent se prendre en main. Pourtant, cette histoire n'a pas l'effet voulu car, au lieu d'amener Leila à la résignation, celle-ci en sort rebutée. Révoltée par la domination millénaire des femmes, elle critique la perversion masculine et l'abus de pouvoir qui détruit le destin de ses consœurs :

⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

Qu'a fait Safa de ses plus belles années ? En finissant ses jours dans un château de pailles auprès d'un mari sénile et outrageusement satisfait de son pouvoir, qu'aurait-elle à savourer : les souvenirs à partager ? Les ébats de réconciliation ? Les secrets inutiles ? Les chuchotements jamais murmurés ?⁴⁶

Leïla se déclare prête à prendre sa situation en mains pour ne pas mourir à petit feu dans l'attente d'un mari infidèle. Consciente des répercussions du divorce sur sa vie, elle se dit pourtant décidée à en assumer la suite : « Je divorce et j'apprendrai en patience la douleur de la rupture et de l'échec, la nostalgie de tous les souvenirs anodins, la cruauté de tous les regards complaisants et qui vous soupçonnent du pire »⁴⁷. Les conséquences ne tardent pas à tomber sur la jeune femme qui quitte la demeure de son mari pour être enfermée à nouveau dans la maison du père. Dans sa troisième lettre à son amant Iteb, elle témoigne des dégâts collatéraux causés par sa décision. Puisque, dans une société où le statut de la femme divorcée demeure un sujet à controverses, la décision de Leïla engendre des tensions familiales. Si les parents ne peuvent pas empêcher le divorce, ces derniers réservent à la rebelle une nouvelle vie placée sous haute surveillance :

Et aux remarques désobligeantes de ma sœur Samira sur mon léger décolleté jugé outrancier, s'ajouta le regard désapprouvateur de mon père. Il ne se passe pas une seule journée sans reproches. À propos de ma tenue vestimentaire, du temps consacré à ma toilette ou à mon bain, du ton – jugé impertinent – sur lequel je répondais.⁴⁸

En cherchant à donner satisfaction à sa famille et en se pliant aux règles de la maison, Leïla est de plus en plus tiraillée entre son accomplissement personnel et son épanouissement familial. Or, la jeune femme, soucieuse de son indépendance, est consciente de la nécessité de quitter définitivement le foyer

46 CHAMKHI, Sonia. *Leïla ou la femme de l'aube*, *op.cit.*, p. 59.

47 *Ibid.*, p. 59.

48 *Ibid.*, p. 39.

de ses parents pour retrouver son équilibre. Face à l'annonce du départ, les propos de la sœur Radhia font ressortir les clichés qui tournent autour de la femme divorcée. Celle-ci jette l'opprobre sur Leïla en la qualifiant de débauchée : « Tout ce qu'elle veut, dit-elle en parlant de Leïla, c'est rejoindre ses amis dévoyés, elle veut être libre de toute surveillance, ne le vois-tu pas ? »⁴⁹. Ces propos stigmatisants signent la montée en crescendo de la rupture familiale.

L'animosité s'étend jusqu'au cercle amical. Tout comme l'hostilité observée chez les amis de Frida, les amis de Leïla se détournent d'elle. Alors que certains se montrent de plus en plus méfiants, d'autres choisissent de disparaître de sa vie. Nous retrouvons dans ces aversions l'influence de la morale traditionnelle dominante encore, qui fait de la femme non mariée, jeune fille ou divorcée, une débauchée en devenir. Les fondements de la vie de Leïla en tant que femme libre sont remis en question, ses relations amoureuses, familiales et amicales sont ébranlées. Sujette de critiques et de soupçons, elle tente de rétablir un équilibre.

La condamnée

Le personnage de Leïla fait écho à un autre personnage du même nom dans le roman de *Hiszya*. Ces deux héroïnes sont à bien des égards semblables. Leïla, l'employée du salon de coiffure « Belles, Belles, Belles » est aussi divorcée. Celle-ci raconte son parcours chaotique après la séparation avec son mari. Contrairement à Frida l'universitaire et Leïla la cinéaste qui, pour gagner leur dignité, ont choisi de leur plein gré de quitter des maris infidèles, Leïla la coiffeuse dans *Hiszya* est répudiée par son époux. Quarante ans, divorcée et mère de deux enfants, elle est contrainte de regagner la maison paternelle. En dépit de son autonomie financière, ses parents refusent de la laisser vivre seule. Comme pour expier la faute de sa répudiation, elle se plie aux exigences de sa famille :

⁴⁹ *Ibid.*, p. 87.

C'est elle qui s'occupe de tout dans la maison familiale. Les courses, le ménage, les factures, les soins médicaux de sa mère presque grabataire depuis son AVC. Et tout le monde trouve ça normal. C'est le prix à payer pour se faire accepter avec ses deux enfants. Le prix à payer pour l'échec de son mariage.⁵⁰

Leïla rentre dans le cercle de l'obéissance aveugle. Traînant la culpabilité de son statut de répudiée, elle est rongée par l'amertume et accepte de se soumettre aux dictats de sa famille par peur d'être une femme « montrée du doigt ». Ces derniers envisagent de garder leur fille chez eux. Pour pouvoir habiter seule, elle doit attendre que son petit garçon atteigne quinze ans, l'âge exigé pour « servir de caution morale »⁵¹ aux yeux de la société. À travers le portrait de cette jeune femme, se manifeste encore une fois le poids du regard réprobateur, l'influence des normes sociales et la peur d'être mise à l'écart. Le statut de la divorcée, « privée » de dépendance directe à l'homme, ramène la femme à son statut de mineure. Détachée du mari, la femme est placée sous la surveillance du père, des frères et même du fils. Leïla décrit sa prison masculine en ces termes :

« Vous croyez que du jour au lendemain je serai débarrassée de la présence de mes frères, et de celle de mes parents? [...] Et puis il y a les voisins [...] Ils prendront la relève de la garde, sans même qu'on le leur ait demandé. Et mon fils, ne l'oubliez pas! Il prend son rôle déjà très au sérieux ». ⁵²

En dépit de son apparente résignation, ses propos sont ceux d'une personne totalement consciente de son aliénation qui dénonce le labyrinthe juridique du code de la famille en Algérie qui accable les femmes et les discrimine. Aussi, derrière les apparences d'une exclue, malléable et soumise au *Mektoub*, se cache une combattante qui entend gagner sa

50 BEY, Maïssa. *Hizya*, *op.cit.*, p. 150.

51 *Ibid.*, p. 149.

52 *Ibid.*, p. 152.

pleine liberté. Leïla raconte son parcours, sa désobéissance, son refus de subir le châtement :

J'avais contre moi toute ma famille ou presque. Mais je n'ai pas eu le choix. [...] Mais la page est tournée. Laisse-moi le temps de m'habituer à l'idée que je pourrai, si mes démarches pour l'appartement aboutissent, penser à autre chose qu'à me comporter de façon à me faire accepter sans être montrée du doigt. Peut-être le reste suivra...⁵³

Pour en finir avec la prison familiale et la morale commune, la jeune femme met un point d'honneur à rétablir la situation en acquérant un appartement, tel un premier pas vers sa pleine liberté.

Dans l'imaginaire collectif, une divorcée, ayant par conséquent connu les plaisirs sexuels, est encore aujourd'hui assimilée à une *matlonka*⁵⁴. Disponible sexuellement, elle est hors du contrôle masculin et donc jugée de mauvaise vie. Cette idée est reprise par les six autrices. Confrontées à l'incompréhension, la vie de leurs personnages féminins divorcés se construit sur l'aliénation. Le statut de femme divorcée est ainsi présenté comme handicapant et générateur de conflits. Pourtant, même si l'ensemble des personnages de cette catégorie se heurte aux normes accablantes, toutes se lancent le défi de dépasser la fatalité de leur statut et parviennent à aller au-delà des préjugés qui font du mariage un gage de respectabilité et de la femme divorcée une débauchée potentielle.

53 *Ibid.*, p. 153.

54 Désignation péjorative utilisée dans le dialecte algérien et marocain pour signifier une femme « détachée » de la tutelle masculine.

Renouveau de l'espace romanesque : du Harem au bar

Contrairement, à l'image habituelle de la femme statique que la littérature du Maghreb a pour habitude de véhiculer, les romans contemporains présentent des personnages féminins en mouvement permanent. Tous dépassent le cadre stéréotypé de la maghrébine recluse, exclusivement dévouée à sa famille, pour investir de nouveaux espaces. Comme l'annonçait déjà Assia Djebar en 1980, les femmes sont sorties de leur gynécée, « Car il n'y a plus de harem, la porte en est grande ouverte et la lumière y entre ruisselante »¹. Les femmes et les jeunes filles ne se contentent pas de quitter l'espace fermé auquel elles sont condamnées et assimilées depuis des générations, lieu du pouvoir archaïque masculin. Certains poussent les limites géographiques pour atteindre des espaces défendus comme le bar, les cafés, le pays étranger ou encore le salon de coiffure. La question n'est plus seulement relative à la division sexuelle, entre espace fermé réservé aux femmes et

1 DJEBAR, Assia, 1980. *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Éditions Des femmes, p. 186-187.

l'espace ouvert réservé aux hommes, puisque les personnages franchissent les limites spatiales habituellement imposées et refusent la fixité.

Entre la maison et le salon de coiffure, il y a Alger

La terrasse

Dans le roman *Hizya*, le début du récit s'ouvre sur l'espace archétypal de la maison en tant qu'espace privilégié « des valeurs de l'intimité »² familial, un lieu partagé entre les femmes de la famille plongées dans les multiples corvées ménagères :

Chez-nous, c'est jour de couscous et de lessive. Parce que ma mère n'a pas encore réussi à obtenir de mon père qu'il lui achète une machine à laver d'occasion. « Sinon à quoi pourrait bien servir une femme? » [...] Le centre de la maison est investi et les femmes, sous le commandement de la plus âgée d'entre elles, s'adonnent au plaisir ineffable du transport de bassines d'eau chaude, du tri des vêtements, du trempage, lavage, re-lavage, essorage.³

Il est intéressant de relever la structure de ce lieu dans le sens où l'espace du bas, empreint d'une atmosphère rebutante, s'oppose à celui du haut, décrit comme un lieu solaire. La terrasse dans ce roman possède un intérêt particulier puisque sa configuration spatiale, ouverte sur les autres maisons de la ville, s'avère propice à l'évasion visuelle et au rêve. Sa disposition explique l'attrait de *Hizya* pour ce lieu :

Je n'ai pas envie de descendre tout de suite. De renoncer au bleu du ciel que n'entame aucun nuage. Plus bas en escaliers, les terrasses. Pareilles à la nôtre. Certaines plus étroites, plus exposées, plus délabrées encore plus que la nôtre. Le plus souvent des remises à ciel ouvert. Le même linge ou presque qui sèche au soleil. Couleurs vivent qui dansent dans le vent.⁴

2 BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 23.

3 BEY, Maïssa, *op.cit.*, p. 13.

4 *Ibid.*, p. 16.

Maison et terrasse sont des lieux communicants mais opposés. La maison est présentée sous un angle négatif car réduite à l'enfermement physique des femmes contraintes à accomplir les tâches ménagères pour toute la famille. Mais, cet espace est avant tout le lieu où s'exercent sur elles les premières injustices. Contrairement aux hommes dispensés des corvées et libres de sortir, ces dernières sont libres, mais croulent sous les obligations, à l'intérieur d'une maison fermée qui devient pour elles espace de répression. À l'opposé, la terrasse, entourée par la ville et par la mer, permet à Hizya de briser le sentiment d'enfermement en donnant libre cours à ses pensées. La terrasse représente un premier chemin vers la liberté. Ce lieu ouvert concrétise une rupture physique avec la famille puisque cet espace n'est pas soumis à l'autorité de la mère qui ne parvient pas à monter les grandes marches. Également, si le personnage affectionne la terrasse, c'est aussi parce qu'elle représente le seul accès possible à la mer qui s'oppose à l'espace intérieur fermé de la maison :

Debout contre le parapet, j'ouvre les bras. Tête renversée, visage offert. Aussitôt, vive et lumineuse, une coulée de soleil. Une caresse sur ma peau, des centaines de petites vagues, tièdes et silencieuses [...] Je me déplie, je me secoue, je lève les bras, haut, très haut. Et si je m'accrochais au ciel?⁵

Le corps offert souligne le désir d'évasion de Hizya et préfigure son départ pour la quête amoureuse. Par ailleurs, la jeune fille investit la terrasse comme un refuge qui lui permet de dérober son corps aux contraintes de la vie quotidienne. La description de l'atmosphère, qui entoure le lieu, témoigne du plaisir qu'elle prend à s'isoler et à donner libre cours à ses errances visuelles.

La terrasse peut enfin se lire comme le contrepoint de la maison puisqu'elle est le lieu où se libère la parole non seulement de la jeune fille, mais aussi de son frère Abdelkader.

5 *Ibid.*, p. 14-15.

En effet, surprise dans la rue avec son compagnon, Hizya craint la réaction de son frère à propos de cette relation clandestine. La communication à ce sujet semble impossible à l'intérieur de leur maison au silence pesant. Mais, lorsque la jeune fille rejoint son frère sur la terrasse, la parole se libère et se transforme en confidences sur les relations hommes et femmes. Il s'agit là du seul moment dans le roman où les deux membres de la famille échangent des propos. Cet espace permet d'abolir les codes de l'incommunicabilité due à la nature du sujet qui impose, entre frère et sœur, le principe de la décence « *al Hayaa* ». Cet échange quasi clandestin et inhabituel permet à Hizya de découvrir pour la première fois le véritable visage d'Abdelkader : un jeune homme tout aussi opprimé par les codes de la société.

Dans une ville... les rues

Par la nature de ses activités professionnelles, Hizya parvient à accéder à d'autres lieux ouverts comme les rues d'Alger. Même si la mère ne voit pas d'un bon œil les allers et venues de sa fille, la jeune fille parvient à investir l'espace du dehors. La narratrice dépeint ces espaces extérieurs sous un angle à la fois positif et négatif : les maisons de la Casbah qui tombent en ruine, les ruelles infestées de poubelles et l'indifférence des habitants. Le quartier habité par une foule : « grouillante, vivante, turbulente, dérangeante. Celle qui occupe les rues du matin au soir. Celle qui gronde et attend son heure »⁶ est à l'image de l'espoir de toute une jeunesse qui se « dégrade » émotionnellement. En même temps, la narratrice affirme que si le quartier est dégradé, c'est parce que le temps se fige dans ces lieux où les habitants ne parviennent pas à se détacher du passé que l'on retrouve dans les maisons en ruines qui portent les stigmates de la guerre, dans la résonance des chansons anciennes et dans le discours sur l'époque glorieuse des habitants de la Casbah. La

6 *Ibid.*, p. 42.

narratrice suspend le cours de la fable pour accorder un long passage à la description de son quartier. Hizya est à l'image de son quartier et de ses habitants qui s'effritent à force d'être marginalisés. Le sentiment d'asphyxie s'étend de la maison au quartier mais aussi à l'ensemble de la ville et du pays. Le tableau dressé du quartier permet de comprendre pourquoi Hizya se sent porteuse d'un délabrement émotionnel. La ville abîmée a une portée romanescque symbolique : « La cité est un discours, et ce discours est véritablement une langue : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant »⁷.

Le quartier n'est qu'une artère des rues de la ville que Hizya sillonne pour aller à son travail. Même s'il s'agit d'un espace favorisant l'accès au monde extérieur, la rue-ville est décrite comme un espace négatif, un mirage ne donnant qu'une illusion de liberté. Longtemps interdits aux femmes, la ville et l'ensemble des endroits qui lui sont liés comme les salles de cinémas, les parcs, les restaurants, sont relativement accessibles aux femmes mais regorgent de tensions. C'est ce qui pousse Hizya à parler d'un malaise urbain :

Pour ma part, je n'ai jusqu'à ce jour, jamais mis les pieds dans une salle de cinéma. La plupart sont fermées, et celles qui fonctionnent encore, infréquentables. En tous cas pour nous. S'imaginer assise dans une salle obscure aux côtés d'inconnus, qui pourraient... et regarder avec eux, en même temps qu'eux, des scènes où... c'est tout simplement inconcevable!⁸

Alors que l'enfermement dans la maison est renforcé par le regard de la mère à l'affût du moindre écart de conduite, dans l'espace du dehors, l'obsession du regard d'autrui est très présente. Tout comme l'espace fermé, l'espace ouvert peut devenir une entrave à une liberté effective Gaston Bachelard l'explique : « [...] l'être humain expérimente sur

7 BARTHES, Roland, 1985. *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, p. 441.

8 BEY, Maïssa. *Hizya, op.cit.*, p. 129.

soi-même la sensation d'être enfermé à l'extérieur »⁹. Dès lors, l'intérieur et l'extérieur communiquent dans une sorte de lien négatif puisqu'à l'œil de la mère-maison, se substitue l'œil des passants-ville autoproclamés garants de la bonne conduite. Qu'il s'agisse des espaces du dedans ou des espaces du dehors, le personnage féminin se dit pris au piège d'une liberté conditionnelle sur laquelle pèse la menace du regard-geôlier.

Incontestablement, l'espace est sous domination masculine. En dépit de son apparente liberté de mouvement, Hizya tout comme ses amies, est prise au piège de son émancipation géographique. Elle investit les rues mais reste sur le qui-vive par peur des agressions. Ces femmes sont conscientes que l'espace public appartient aux hommes et qu'elles sont sur un terrain nouvellement acquis. De ce fait, la rue, empreinte d'un sexisme intériorisé et presque légitime, expose les femmes aux dangers :

[...] les hommes dans la rue, tous, tous me donnent le sentiment que je ne m'appartiens pas. Que mon corps ne m'appartienne pas! C'est comme si chaque regard me volait une partie de moi-même. J'en ai assez d'être entourée de barbelés, où que j'aie! Je n'en peux plus de ces regards, de ces remarques, de ces rappels à l'ordre, de ces agressions quotidiennes.¹⁰

L'opposition entre la tranquillité de l'homme-prédateur et la peur de la femme-proie est perceptible lorsque la narratrice est contrainte de subir les assauts d'un passant qui la poursuit jusqu'à la porte de son lieu de travail. L'amie de Hizya déplore le même sentiment d'insécurité et de violence psychologique lorsqu'elle parle du regard insistant des hommes dans la rue. Ce regard décrit comme « insultant » accentue son enfermement et la pousse à inventer des « tactiques d'évitement »¹¹.

9 BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 236.

10 BEY, Maïssa. *Hizya*, *op.cit.*, p. 102.

11 LIEBER, Marylèn, 2008. *Genre, violences et espaces publics : la vulnérabilité des femmes en question*, Paris, Presses de Sciences Po, p. 43.

L'espace investi en majorité par les hommes et en minorité par les femmes finit par les déposséder de leur sentiment de sécurité puisque le regard des hommes fonctionne comme un « rappel à l'ordre sexué »¹² en lien avec le contrôle social nourri par le sentiment de peur. C'est ce qui creuse le rapport inégalitaire entre hommes et femmes dans les espaces publics. Alors, certaines, comme Sonia, forment le besoin vital de quitter le pays, pour pouvoir marcher dans la rue sans être importunées.

L'empire des femmes : Le salon de coiffure

Il existe dans le roman de Maïssa Bey d'autres espaces à connotations positives : le salon de coiffure « Belles, Belles, Belles » est un de ceux-là. Lieu de travail, exclusivement féminin, il est présenté comme un havre de paix où les femmes se font soigner et embellir le corps. Bien qu'il s'agisse d'un espace clos, la narratrice le décrit comme un endroit où s'exhalent des libertés. Les clientes sont décrites comme joyeuses et à la parole triomphante. Il s'agit d'un espace émancipateur puisqu'il permet de rompre avec l'univers rigide de la maison familiale. Le salon représente pour elle un « alibi » pour échapper à la clôture. C'est au salon de coiffure que la jeune fille découvre un univers féminin fort différent de celui de sa mère. Là, elle apprend la séduction et découvre les mots de la sexualité. Plus important encore, l'accès à ce lieu est pour Hizya le premier pas vers l'émancipation économique. Aussi, l'intégration du salon de coiffure s'accompagne d'une véritable prise de conscience car Hizya prend de l'assurance et décide même de s'engager dans une relation amoureuse clandestine. Ainsi, baptisée Liza par sa patronne, Hizya apprend à jongler aisément entre ses deux identités bien distinctes. Chaque nom correspond à un lieu : Liza au salon et Hizya à la maison. Sa vie s'organise selon deux sphères spatiales distinctes. D'un côté, la maison-

12 BEY, Maïssa. *Hizya, op.cit.*, p. 19.

silence gardée par le mutisme de la mère où la jeune fille se replie dans sa sphère. D'un autre côté, le salon de coiffure, espace fermé-ouvert, animé par les témoignages des clientes qui exposent leur univers intime sans retenue et sans pudeur.

Les espaces de la rencontre amoureuse sont aussi des espaces à fonction positive et duelle. Le jardin public, la mer et le restaurant mettent en avant un personnage partagé entre la peur et l'envie de se dépasser. C'est le cas pour la pizzeria où se réfugie Hizya avec son amant pour éviter d'être importunés. En dépit de l'atmosphère détendue du lieu « branché », la jeune fille ne s'y sent pas à sa place :

Avant de décider du lieu où nous nous verrons, nous faisons l'inventaire de ceux où nous pensons être à l'abri d'une rencontre importune! Le décor de la pizzeria est chic, lui aussi. [...] Certains couples se laissent aller à des rapprochements impossibles en d'autres lieux. Aucun d'entre eux ne semble se soucier du regard des autres. Je suis bien la seule à sursauter quand la porte s'ouvre pour laisser entrer d'autres clients.¹³

Dans ce roman, chaque espace attribué à la rencontre amoureuse s'associe au sentiment de l'angoisse. C'est ce dont témoigne l'expérience du jardin public où Hizya se rend librement. Pourtant, elle y rencontre l'insécurité. La narratrice raconte comment les couples « des bancs » sont insultés par les passants et comment ces derniers sont traqués par les policiers. L'expression de la peur apparaît dans d'autres épisodes du récit comme lors de la visite du monument Riadh el Feth où le pouvoir bienfaiteur du lieu et la magie de la rencontre s'effacent au profil de la peur du regard agresseur et la peur de se faire prendre. La première rencontre du personnage avec la mer se fait ainsi dans un mélange de jouissance et d'angoisse :

Riyad m'emmène au bord de la mer. La vraie. Pas celle qu'on devine du haut des terrasses. Celle qui sent la mer et non le mazout, l'urine ou le poisson pourri. [...] Je me déchausse comme

13 *Ibid.*, p. 207.

une enfant, une enfant en liberté provisoire, je cours pieds nus sur le sable. [...] Avant de rentrer, je me frotte longuement les pieds. Je secoue vigoureusement mes chaussures. Ma mère, avec ses antennes de détection, pourrait retrouver des traces de sable dans notre chambre.¹⁴

Hizya ne se limite pas à l'espace de la maison, du quartier, ni à celui de son lieu de travail qui demeurent, en dépit de l'ouverture de certains d'entre eux, des espaces fermés. Animée par l'amour, elle repousse les bornes de l'espace toujours un peu plus loin pour favoriser ses retrouvailles avec Riyad. Des lieux comme la cafétéria, le jardin public ou la mer, censés avoir une configuration positive pour les amants, deviennent indissociables de la peur. Pour Hizya, les lieux : « deviennent les régulateurs et les dispensateurs, donc les Destinateurs, des euphories ou des angoisses du personnage, des plaisirs ou des déplaisirs, des joies ou des peines »¹⁵. Hizya qui se libère physiquement ne parvient pas à le faire mentalement. Involontairement, elle donne à chaque lieu fréquenté un pouvoir de « regard-geôlier » qui revient comme un leitmotiv dans son récit pour la rappeler à l'ordre. Même si cette dernière veille à dépasser les limites de sa situation géographique, son accès à une réelle liberté spatiale n'en demeure pas moins incomplet. Elle est toujours sous contrôle.

Le rapport de Hizya à la terrasse et aux espaces du dehors nous renvoie à deux personnages féminins du roman *Laissez-moi parler!* d'Halima Hamdane. Nejma la jeune fille attachée à sa terrasse et Dada Yitto captive dans la maison du maître. Tout comme dans le roman de *Hizya*, l'incipit se passe dans un espace clos : « Le calme s'installe peu à peu dans la grande demeure. [...] Les chambres, restées fermées la matinée durant, sont fraîches et accueillantes. Des essences de bois de

14 *Ibid.*, p. 261.

15 HAMON, Philippe. *Le Personnel du roman*, *op.cit.*, p. 229.

santal et de musc caressent les sens et invitent à la détente »¹⁶. Les femmes y sont réunies pour une veillée mortuaire. C'est alors que le personnage de Nejma marque la rupture avec cet espace fermé en introduisant celui de la terrasse :

Aussi, profita-t-elle du recueillement de la prière pour grimper l'étroit escalier qui menait à la terrasse. Elle s'assit sur un tabouret, et contempla d'en haut les milles et une crevasse où grouillait une population invisible. Du linge étendu ici ou là dansait au grès du vent.¹⁷

Ici émerge la rupture entre l'espace du bas, connoté négativement par la mort et l'espace du haut, décrit comme ouvert sur les horizons de la ville lumineuse. En se protégeant sur les hauteurs de la terrasse et en se dérochant aux regards, l'imagination de la jeune fille s'exalte et elle s'abandonne à une rêverie. L'ouverture, possible grâce à la configuration architecturale de l'espace presque détaché du reste de la maison, favorise la méditation. Nejma tout comme Hizya prend l'habitude de s'isoler pour marquer une rupture avec son entourage et pour échapper au brouhaha de la maison. En réalité, Nedjma affectionne la terrasse car, relativement coupé du reste de la maison, ce lieu favorise les échanges impossibles dans d'autres conditions :

Les deux femmes s'allongèrent sur un tapis, côte à côte, les bras repliés sous la nuque, contemplèrent longtemps le ciel étoilé. [...] Elle poussa un profond soupir et se lança dans un récit surprenant.¹⁸

Non seulement la terrasse est l'espace révélateur de la psychologie de Nejma la rêveuse, mais la terrasse devient de surcroît le motif déclencheur du récit premier de Yitto autour duquel s'enchaînent les récits des autres femmes. Ainsi, tout comme les espaces emboîtés, les récits s'emboîtent aussi.

16 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 9.

17 *Ibid.*, p. 13-14.

18 *Ibid.*, p. 18-19.

C'est par ce procédé d'emboîtement des espaces et des récits que la narratrice Yitto passe du temps présent de la narration sur la terrasse au temps passé de sa vie d'esclave dans la maison familiale de Sidi. Le lecteur est ainsi transporté d'un espace ouvert sur l'océan à un espace cloisonné, régi par une hiérarchie et des règles dites immuables :

La vie était tranquille dans la grande maison. Réveillé à l'aube pour la prière, chacun vaquait ensuite à ses occupations. Dada Johra désignait la veille au soir les servantes qui devaient accomplir des tâches délicates ou exceptionnelles. Les besognes quotidiennes comme la lessive, la vaisselle ou l'entretien des chambres, étaient faites par roulement [...] Dada Johra s'occupait en personne de la cuisine. Elle préparait les tagines, les feuilletés, les couscous, le pain...¹⁹

L'univers de Dada Yitto illustre l'idée du harem car le lieu où elle évolue est une micro-société formée d'une grande famille de notables marocains et de son groupe d'esclaves exclusivement féminins. Ce lieu oppose dehors et dedans mais aussi dominant et dominé. Il est intéressant de signaler que le personnage de Yitto, capturée dès son enfance et réduite en esclavage, ne semble pas résister à l'hostilité de son espace. Yitto intègre l'idée de sa double domination de femme-esclave. Prise au piège, elle entre dans un processus de résilience en transformant sa prison en refuge mental : « Je me rendis compte soudain, depuis de longues années, cette maison était devenue mon seul univers, mon unique refuge »²⁰. C'est ce qui explique qu'en dépit de son enfermement, la narratrice le raconte à travers l'évocation de sa paisible atmosphère.

L'apparition d'un nouvel espace bouleverse la vie de Yitto sans espoir. Il s'agit de la deuxième demeure à Fès où la servante est placée pour servir son jeune maître Mehdi. Paradoxalement, ce lieu est source de liberté :

19 *Ibid.*, p. 30.

20 *Ibid.*, p. 45.

Il me confia une clé de la maison, me montra le chemin pour aller au marché et m'apprit à compter. Je quittais la maison tous les matins pour aller faire les courses. [...] À mon retour, je racontais à Rabéa ce que j'avais vu et fait. Elle m'attendait avec impatience comme un enfant à qui on a promis une histoire.²¹

L'émergence de la maison de Fès marque une nouvelle ère pour Yitto qui s'accompagne d'un changement de position sociale. Elle n'est plus une simple servante mais devient la régente de la maison. Elle apprend les chiffres et le maniement de l'argent. Ces nouvelles fonctions l'amènent à rompre avec les structures fermées pour accéder au-dehors : le marché et la rue. Yitto est chargée de faire les courses pour la famille ; elle fréquente les lieux extérieurs. La narratrice parle d'un sentiment de fierté puisque l'accès à l'espace du dehors s'accompagne d'un regain de responsabilités qui valorise sa personne aux yeux de son maître et de sa maîtresse, bourgeoise restée enfermée dans la maison de son époux. L'installation au sein de la deuxième demeure s'accompagne d'un autre genre d'épanouissement : l'amour. Yitto découvre l'épanouissement des sens et du cœur auprès de son maître : « Nous étions éperdument amoureux. L'absence de Rabéa nous libéra et nous permit de vivre pleinement notre passion »²². Le personnage passe du rang d'esclave à celui de deuxième épouse.

Pourtant, c'est le troisième espace qui marque bel et bien la métamorphose définitive du personnage. Lorsque Yitto demande le divorce, elle décide de s'installer avec son enfant dans son propre appartement. Ce choix marque la fin de sa dépendance physique et matérielle. Elle met tout en œuvre pour sortir de sa situation de subordonnée : « À peine installée dans mon modeste appartement, j'ai dicté à Sellam une liste de choses à acheter : de la farine, des œufs, du sucre en poudre, des amandes, des graines de sésames, du miel.

21 *Ibid.*, p. 61-62.

22 *Ibid.*, p. 66.

[...] J'ai passé la nuit à travailler »²³. Le nouvel appartement marque la fin de la vie d'esclave et de coépouse. Yitto, pour la première fois de sa vie devient maîtresse de son destin en décidant de transformer son appartement en atelier de pâtisserie pour subvenir à ses besoins et à ceux de son fils.

Les espaces traditionnels comme la maison et la terrasse s'opposent à des espaces nouveaux comme la rue, le salon de coiffure et les pizzerias. Des espaces qui communiquent et se complètent par un va-et-vient entre claustration et libération. Si l'esclave Yitto, habituée à l'immobilité et vouée à une vie séquestrée, parvient à se libérer de la domination pour retrouver sa dignité, Hizya décrite active et émancipée se heurte à un mouvement cyclique qui l'empêche d'envisager une réelle rupture avec l'espace-prison qu'elle affronte en permanence.

Le désert à Montpellier

Dans son livre *Espèces d'espace*, Georges Perec affirme que l'espace est partout autour de nous et que « Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner »²⁴. Le phénomène du passage d'un espace à un autre est très présent dans le roman de Malika Mokeddem qui prend pour héroïne une femme nomade du désert ayant choisi de s'exiler en Europe. Sa mobilité permet de dévoiler une multiplicité d'espaces qui, à son image, se caractérisent par la duplicité. Ces derniers s'emboîtent et opposent : l'espace « maternel-originel » associé à l'Algérie, l'espace « intime-choisi » associé à la France, l'espace de la « mer-cathartique » et l'espace du « désert-paradis perdu ».

Le désert est au cœur de la maison

Si nous parlons d'un espace-maternel, c'est que la première scène du roman *Je dois tout à ton oubli* présente une mère et sa fillette plongées dans l'atmosphère menaçante d'une pièce

23 *Ibid.*, p. 87.

24 PEREC, Georges, 1974. *Espèces d'espace*, Paris, Galilée, p. 16.

lugubre. Partagée entre le rêve et le souvenir, la narratrice s'installe dans un cadre flou « Un poêle noir ronronne. Le sol est en terre battue. Le vent fulmine, criblé la porte, infiltre du sable par toutes les fentes des planches »²⁵. La maison est mise en évidence par un silence pesant qui contraste avec l'agitation extérieure de la tempête de sable. La description met en avant l'échange violent entre la mère et sa fille. L'emploi du verbe « rôder » pour décrire la posture de la fillette congédiée de l'autre côté de la porte installe la maison familiale dans une atmosphère inquiétante et renforce la représentation de la « maison-prison ». En plaçant la fillette âgée de trois ans de l'autre côté de la porte, la mère marque la première rupture spatiale avec son enfant.

De plus, la désignation de la maison et de ses environs par « espace-prison », prend tout son sens et se justifie à travers la description de la fillette happée par une tempête mortelle qui préfigure le drame familial de l'infanticide :

Poussée par le vent, elle court, court longtemps avant de tomber. Alors elle se recroqueville, protège son visage de ses mains. Les tornades de sable lui râpent la peau. Les hurlements du vent lui remplissent la tête à la faire éclater, sa colère l'assomme. Tout s'obscurcit, Selma ne sait pas où le vent l'emmène. Elle n'est qu'une petite chose dans son souffle opaque. Elle se laisse aveugler. Jusqu'à l'effacement.²⁶

Ce passage insiste sur la souffrance du personnage dans son foyer. En brisant l'assignation à résidence imposée par sa mère et en effaçant les limites géographiques qui lui sont imposées, la fillette marque une seconde rupture avec la « maison-mère », qui ne cesse de la surveiller.

La mer, l'ailleurs

Le souvenir d'enfance, dans ce roman, laisse rapidement place à l'espace intime du présent quand l'agitation du désert

25 MOKEDDEM, Malika. *Je dois tout à ton oubli*, *op.cit.*, p. 11-12.

26 *Ibid.*, p. 23-24.

et le silence macabre de la maison fermée cèdent la place à la mer. Celle-ci donne à Selma un sentiment de bien-être mêlé à la nostalgie du pays :

Le vent a viré au sud, ce matin. Le disque du soleil est à fleur d'eau, œil d'un incendie furieux. Par contraste, l'air est très froid. Il pique Selma au visage, aux mains. Elle s'offre à ses morsures pour se sentir vivante et accélère le pas. Son regard se dirige vers le large. Là-bas, Oran. Elle aurait tant aimé pouvoir pleurer [...] ²⁷

Les deux espaces de la mer et du désert, auxquels l'autrice consacre deux chapitres distincts, concrétisent le caractère mouvant de la protagoniste, portée par la ferveur d'une quête existentielle pour lever le voile sur un secret de famille. Dans le chapitre intitulé « Face à la mer », la narratrice décrit son rapport à son pays d'accueil comme un espace tendrement choisi. Il s'agit de Montpellier où Selma décide de s'installer après avoir fui l'Algérie. La ville presque bordée par la Méditerranée n'est pas seulement un espace choisi où la narratrice s'installe pour chercher l'oubli mais la ville aussi un espace-recueillement. Pour pallier l'absence du désert, la jeune femme se tourne vers la mer. Ce choix s'avère nécessaire dans le déroulement du récit puisqu'il favorise la solitude essentielle qui permet à Selma de revenir sur les épisodes de sa vie passée. Tout comme les souvenirs d'enfance qui mettent en avant une fillette attirée par la marche dans le *Ksar* du désert et par le mouvement continu, la mer fait ressortir ce même trait de caractère :

Face à la mer, les yeux de Selma scrutent l'horizon : là-bas, c'est encore chez elle. Un sourire lui vient aux lèvres à la pensée que sur quelques rives qu'elle se tienne, l'autre côté est encore « à elle ». Ces « ici » et « là-bas » s'inversent pour lui délimiter son vrai territoire, cette mer. ²⁸

27 *Ibid.*, p. 28-29.

28 *Ibid.*, p. 91-92.

Selma a une relation d'échanges bienfaisants avec la plage du Grand Travers qui lui permet de maintenir un lien avec son pays d'origine. Un espace qui prend la véritable fonction de passerelle, d'autant plus que la Méditerranée peut revêtir la fonction de connecteur entre les deux territoires. La mer fait écho au douar d'Aïn Eddar. La narratrice compare les mouvements des vagues aux ondulations des dunes. C'est à travers cette analogie que s'explique la passion du personnage pour la mer qui devient une interlocutrice, capable d'interagir avec ses émois.

Dans *Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard note que l'espace n'est pas seulement une géométrie ou un simple contenant, mais un langage que l'on peut percevoir à travers sa mise en récit. En ce sens, fillette, Selma prenait le désert pour confident. Une fois adulte, c'est la mer qui prend la relève. S'installe alors une relation intime avec un nouvel « espace-langage » qui permet de compenser la perte de l'espace originel. En présentant la mer comme un espace de recueillement qui répare son âme tourmentée, la narratrice lui attribue une fonction thérapeutique. Parfois agité, parfois apaisé, l'état de la jeune femme se confond avec ce lieu exutoire.

Cet entre deux

Le roman de Mokeddem est un récit aux espaces ouverts qui permet aux lecteurs de voyager dans le temps. L'alternance entre un récit qui se déroule dans le pays natal et un récit qui progresse dans le pays d'accueil, conduit de manière naturelle à l'Algérie. À travers les voyages de la narratrice, nous découvrons Oran, espace de culture où Selma a fréquenté les bancs de l'université, espace d'amour où elle a rencontré Farouk, espace d'amitié où elle a fait la connaissance de Goumi et espace de liberté puisque c'est à Oran qu'elle s'est passionnée pour la mer. Mais, en dépit de sa tendresse pour Oran, Selma décrit avec désolation l'état de sa ville négligée par les autorités :

Les murs ne se souviennent plus ni de l'odeur ni de la texture de la peinture. Les façades écaillées, pleines de lézardes des immeubles dénoncent le laisser-aller. Pour preuve, les dépotoirs d'ordure qui s'amoncellent ici et là et entre lesquels il faut slalomer. [...] La ville est comme une plaie infectée à la face d'un pays qui ne peut prendre soin de lui-même faute d'avoir appris à s'aimer.²⁹

Son récit décrit la marginalisation des jeunes qui fuient le pays et périssent en mer. L'espace refuge auquel s'identifie Selma est un espace tragique pour ses compatriotes. La mer, qui a accueilli généreusement les pas contrariés de la fugueuse, rejette l'épave des migrants. L'espace décrit de manière lumineuse au début du récit bascule dans la noirceur :

Qu'un journal télévisé vienne à montrer l'une de ces embarcations à la dérive, en difficulté [...]. Une grappe d'humains noyés de leur vivant. [...] Étaient-ils moins esseulés, ces malchanceux, pour avoir pris quelques arrangements risqués avec les lois du nombre ? [...] Quelle autre détresse, plus enfouie, se cache sous l'alibi de l'indigence ?³⁰

Si pour les *harraga*³¹ la mer ouvre vers l'ailleurs et vers d'autres horizons, pour Selma la mer n'est qu'un espace de mémoire qui ouvre une fenêtre sur ses origines algériennes. Les deux espaces ne s'opposent pas mais se complètent.

Christiane Chaulet-Achour affirme qu'« ambivalent », le désert est une : « composante du “paysage physique” des Algériens mais aussi une composante de leur “paysage mental” »³². Et pour cause, le chapitre qui s'intitule « Le désert détourné » montre que l'espace du « désert-souvenir » n'est jamais loin dans le récit. Tout comme la mer, il a une double influence sur la psychologie du personnage. Sa connotation

29 MOKEDDEM, Malika. *Je dois tout à ton oubli*, op.cit., p. 5.

30 *Ibid.*, p.93.

31 Le mot *Harraga* est un terme du dialecte Maghrébin, désignant « ceux qui brûlent ». La *Harga* est l'action de prendre clandestinement la mer.

32 CHAULET-ACHOUR, Christiane, 2001, « Renâitre et poursuivre », dans *Algérie, littérature / Action*, 49-50, p. 187.

positive se rattache à l'insouciance de l'enfance et aux récits fantasmatiques. Son évocation est étroitement liée à la mémoire et au mouvement puisque la narratrice relate ses péripéties d'enfant épanouie. Considérée comme possédée par sa famille et donc exemptée de surveillance, Selma la fugueuse est libre. Elle s'épanouit entre les dunes du *Ksar* où elle se cache pendant de longues heures pour fuir l'hostilité de la maison et la rudesse du regard maternel.

Semblable à la terrasse, le désert fustige l'imaginaire de la fillette qui l'associe à la magie des bédouins, des cavaliers érigés en héros et des légendes relatées par la grand-mère :

La tête pleine des récits de cavalcades de sa grand-mère, Selma les imagine piaffant, le naseau dilaté par l'impatience de s'élancer à bride abattue. Et soudain le martèlement des sabots, le lâcher de galops, son sillage de poussière pourpre. Les Haut Plateaux ont toujours prodigué à Selma cette exaltation intense, ce sentiment de rejoindre les mânes des ancêtres nomades, des femmes et des hommes sans traces.³³

Méditerranée et désert se fondent l'un dans l'autre pour mettre en avant un espace dynamique à l'image de la jeune femme qui l'investit. Le personnage qui court et qui marche comme une âme en perdition se voit restituer la mémoire au contact de la mer. Aussi, le souvenir est un élément indispensable à l'apparition de ces deux espaces puisqu'il forme la passerelle entre le présent de la mer et le passé du désert. La mémoire du personnage est porteuse d'un univers marqué par les couleurs. En conséquence, la fin du roman décrit le retour de la fillette à son désert natal pour faire ses adieux à la dépouille de sa mère.

Les retrouvailles avec le lieu du cimetière niché au creux des dunes ravivent la mémoire de Selma qui se remémore ses fuites entre les dédales du *ksar* et les péripéties de son : « enfance buissonnière »³⁴. De plus, à travers l'évocation

33 MOKEDDEM, Malika. *Je dois tout à ton oubli*, op.cit., p. 130

34 *Ibid.*, p. 161.

de cet espace, nous retrouvons encore une fois la nature dynamique de Selma qui choisit de quitter le groupe pour marcher seule, ce qui lui permet de reconquérir l'espace imprégné de souvenirs et de se le réapproprier. Le mouvement et la dynamique du déplacement permettent aussi à Selma de recoller les morceaux de sa mémoire puisqu'elle tente d'élucider le mystère de l'infanticide.

La fin du roman montre encore une fois un personnage mobile. Le dernier voyage en car qu'elle accomplit lui permet de faire définitivement ses adieux au désert :

Selma concentre son attention sur le halo de la lumière des phares qui ouvre la route. Elle ne voit rien du paysage plongé dans l'obscurité. Mais elle le connaît par cœur et s'applique à le deviner. Les regs, les hamadas sans autres limites que la ligne de l'horizon. Les accidents des oueds, les coulées des palmiers et des lauriers, leurs incrustations de jades dans les déclinaisons de l'aridité.³⁵

Les paysages qui défilent sont l'occasion pour la narratrice de photographier mentalement chaque recoin de son enfance. L'espace du désert secoué par une tempête de sable et l'espace de la mer agitée au début du récit, laissent place à un espace paisible et figé comme sur un cliché photographique. Ce cadre vierge et naissant peut signifier la fin de la tourmente pour Selma qui finit par retrouver son paradis perdu et le fuir une seconde fois. En enterrant sa mère, auteure de l'infanticide, la jeune femme agitée par le secret familial, paraît sereine à l'image des paysages traversés.

Les rues de Tunis et les bars de Casablanca

Elle marche dans la ville

Leïla ou la femme de l'aube de Sonia Chamkhi présente des espaces emboîtés dont émergent deux sphères opposées : la maison familiale et le nouvel appartement dans la banlieue de Tunis. L'appartement occupé par le personnage principal,

35 MOKEDDEM, Malika. *Je dois tout à ton oubli*, op.cit., p. 169-170.

un espace cadre présent dès l'incipit, est en rapport avec une étape importante dans sa vie désignée par le terme « recommencement » :

Leïla lave le sol à grande eau. Elle déverse l'eau des seaux dans toutes les pièces de son nouveau logis. Les carreaux marbrés du parterre dessinent des paysages exténués et des silhouettes évanescentes. Une aquarelle ou un lavis. [...] Leïla s'était allongée sur le sol, pareille à une morte. Parmi ses cartons à moitié déballés, elle resta immobile comme une bête agonisante.³⁶

Au fur et à mesure de notre découverte des lieux, et en observant la posture adoptée par la jeune femme à l'intérieur même de ces lieux, nous saisissons son mal-être. L'idée du trouble existentiel se confirme lorsque celle-ci s'interroge sur l'intérêt d'occuper un nouvel appartement et de s'installer dans une ville qu'elle qualifie de « laide » :

Emménager dans cette ville qu'elle ne connaît pas, mais qu'elle imagine si laide à en croire ceux qui y vivent. Elle se dit alors que son entreprise est vaine. Pourrait-elle vraiment recommencer à zéro? Elle regarde sa couette et, réalisant combien celle-ci est encombrante, se demande si vraiment elle y tient. Une nouvelle ville pour une nouvelle vie? [...] Toutes les villes de ce pays sont avides et ingrates.³⁷

L'incipit dépeint l'espace d'un appartement vide qui prend forme progressivement. Ainsi, chaque fois que le narrateur focalise sur un détail, comme les cartons non déballés ou les cafards qui se cachent dans les recoins, nous apprenons une autre information sur le personnage. Outre sa fonction d'indication temporelle, marquant la fin d'une vie passée et le début d'une nouvelle vie, l'espace joue le rôle d'un révélateur psychologique, puisqu'il permet de découvrir le délabrement émotionnel de la jeune femme. À l'image de son nouvel appartement, cette dernière est vidée par ses « luttes ». De même, le passage cité ici montre que le nouveau départ

36 CHAMKHI, Sonia. *Leïla ou la femme de l'aube*, *op.cit.*, p. 11-12.

37 *Ibid.*, p. 14-15.

s'accompagne de pensées pessimistes. Le rapport de Leïla à l'espace décrit comme une prison mais aussi sa relation aux objets qui le peuplent, montrent qu'elle entame avec son déménagement un processus de remise en question marqué par le déséquilibre. De plus, le même passage met en scène un second espace moins privé, pas réellement décrit mais évoqué par le narrateur tout au long du récit. Il s'agit des rues de Tunis et du pays, connotées à leur tour négativement. Ces lieux sont tout autant importants, car tout comme l'espace intime de l'appartement, les espaces plus généraux comme les villes, le pays et les rues dévoilent l'état de Leïla. En outre, l'emploi des verbes « cracher », « ronger », ou encore « trimbaler » témoignent d'un rapport violent installé entre le personnage et son espace extérieur. Déroutée, la jeune femme affirme que son milieu ne convient plus à ses attentes :

La « presque ville », bourgade récemment urbanisée, me crache au visage sa haine des femmes et des étrangers. Le mal de vivre me ronge et j'ai envie de repeindre tous les murs de la ville de la couleur triste de ma colère.³⁸

L'espace décrit comme vorace et l'amertume de la jeune femme la placent en deçà de son univers. Il s'opère entre elle et sa ville un réel échange. Les rues rebutent Leïla par leur animosité et Leïla, déstabilisée par cette atmosphère, veut à son tour inscrire son indignation dans tous les recoins de sa ville hostile. La relation se construit en termes néfastes comme « aigreur », « chagrin » et « cris » qui confirment un sentiment de « décalage », terme choisi par le personnage pour intituler sa première lettre.

Au fil des lettres, nous découvrons que l'emménagement dans le nouvel espace actuel et dans la nouvelle ville ne sont que les fruits de la déconstruction d'un autre espace antérieur que le personnage cherche à écarter : la maison familiale décrite à travers les souvenirs de la jeune femme. En effet, si

38 *Ibid.*, p. 16-17.

le récit présent est pris en charge par un narrateur externe, le récit au passé fait basculer Leïla dans la posture de narrateur interne prenant en charge le récit de sa propre histoire. La narratrice relate les faits de son retour chez ses parents après son divorce en décrivant l'étroitesse de l'espace qui lui est attribué. Avec ce va-et-vient entre le passé et le présent, nous remarquons que l'œuvre est construite comme une opposition permanente entre deux lieux fondamentaux dans la construction identitaire de la jeune femme. Chaque espace représente une phase importante de son évolution : entre Leïla la soumise (la maison familiale) et Leïla l'émancipée (l'appartement) :

[...] j'ai habité chez mes parents. [...] Je n'avais pas d'intimité. [...] Une angoisse terrible s'était emparée de mon être. Je me sentais traquée comme une bête sauvage.³⁹

La disposition parallèle des deux espaces, chapitre après chapitre, montre l'évolution de la jeune femme qui décide de rompre définitivement avec le domicile familial. Qu'il s'agisse de l'espace familial ou de l'espace urbain, Leïla s'inscrit dans un processus de déconstruction Ceci est perceptible à travers son attrait pour la mobilité. Leïla ne supporte pas la surveillance sous laquelle la place sa famille après son divorce. Tout comme chez Hizya ou encore chez Selma, nous retrouvons la notion de l'espace vorace qui nourrit chez le personnage l'envie d'être en perpétuel mouvement :

Leïla devait échapper à ces murs qui se serraient comme un étau, à ces persiennes fermées comme un mur de la honte, à ces zombies qui se terraient, déclinaient, et à ces querelles qui éclataient pour un rien et faisaient résonner les cloisons de la réclusion. Leïla ne voulait pas leur ressembler, elle refusait de s'incliner. Un jour d'automne, elle fit venir une camionnette; elle avait décidé de déménager.⁴⁰

39 *Ibid.*, p. 39-40.

40 *Ibid.*, p. 80.

Pour cette raison, la narratrice affirme ne jamais vouloir s'approprier un espace. Leïla enchaîne les déménagements l'un après l'autre. La jeune femme ne se limite pas à changer de lieu d'habitat, elle change aussi de ville, de rue et ambitionne de changer de pays. Son nomadisme explique la quantité des noms de lieux évoqués tout au long du roman : Bruxelles, Monastir, Zarzis, Borj Cédria, Chédly Kallala, Tunis, le Théâtre municipal, Sidi Bou Saïd. Selon Leïla, ces espaces appartiennent aux hommes : « Dans cette nouvelle ville où je viens d'emménager, ville touristique et côtière, la rue est presque exclusivement masculine : c'est l'Orient « dormant » et je désenchanter d'être citoyenne. J'ai désappris ou je n'ai jamais appris à être dans le mouvement du dehors »⁴¹. Son affirmation fait émerger le même triptyque dénoncé par Hizya de la ville-homme-menace. Néanmoins, la description de la peur face à l'espace extérieur s'efface progressivement, laissant place à l'image d'une jeune femme confiante. Même si l'héroïne regrette l'insécurité dans la ville masculine, elle veille à investir les rues. Sa démarche s'inscrit dans un besoin vital de rompre avec la prison familiale. Elle souhaite apprendre à se réconcilier avec le dehors qu'elle affectionne. Ainsi, au fil du récit, le narrateur externe met l'accent sur le rapport ambigu qu'entretient la jeune femme avec les rues de son pays. À pied ou en voiture, seule ou accompagnée, Leïla épouse la route pour apaiser ses tourments. Son épanouissement et sa prise d'assurance sont mis en avant à travers des verbes de mouvement ; « marcher », « courir », « vagabonder », « se promener ». Mais, c'est son désarroi qui reprend le dessus pour laisser place à des pensées défaitistes puisqu'elle affirme à la fin du roman son désir de « brûler » les frontières pour aller chercher son épanouissement ailleurs.

Leïla fréquente régulièrement des lieux comme le *Café vert*, *L'Univers*, *Café de Paris*, *Café Sidi Béchir* et *L'International*. Communément proscrits aux femmes, ces lieux sont

41 *Ibid.*, p. 81.

considérés comme étant des espaces purement masculins. Après la rupture avec la famille, l'évocation de ce genre de lieux devient fréquente :

Nous nous sommes assises au Café de L'Univers, l'ancien bar des gauchistes. [...] Durant des années, j'ai volé des regards à travers sa porte vitrée et c'était la première fois que j'osai m'y attabler.⁴²

En s'attardant sur l'espace du bar au centre de Tunis, la narratrice parle d'hésitation puisque, même si le bar est un lieu censé être ouvert à tous, il demeure dans la culture tunisienne investi par une majorité d'hommes. De plus, il est indéniable que dans ces lieux, la présence des femmes perturbe d'une manière ou d'une autre l'ordre social. La présence peu commune des femmes (surtout lorsqu'elles ne sont pas accompagnées d'hommes) peut être considérée comme illégitime et mal vue. D'ailleurs, la narratrice souligne que certains bars ne sont fréquentés que par des « femmes libérées ». Une telle précision met l'accent sur la présence hors norme des femmes dans ces espaces qui ne sont pas conçus, selon la pensée dominante, pour des « femmes bien ». Nada et Leïla appartiennent à la catégorie des femmes « libérées » et « déviantes » puisque l'une a quitté son mari et l'autre a quitté sa famille. C'est pourquoi la narratrice déclare que leur présence dans ces lieux tabous et interdits est une sorte de défi pour elles mais aussi concrétise le désir urgent de prendre pleinement part à la ville. Dans un pays où, de toute évidence, les femmes investissent librement les rues, certains espaces demeurent inégalitaires et gouvernés par des règles tacites qui imposent à ces dernières des frontières mentales à ne pas franchir. Les femmes qui désobéissent à ces codes sociaux-spatiaux doivent assumer ce que la narratrice, dans le récit, désigne par « l'insolence » de leur posture :

J'ai retrouvé Nada au *Café de Paris*, en face de l'hôtel International.
Nous narguons la ville en nous disant que tous les cafés de la

42 CHAMKHI, Sonia. *Leïla ou la femme de l'aube*, *op.cit.*, p. 116.

cité nous appartient désormais. Le *Café de Paris* porte un nom prestigieux, Sartre et Simone de Beauvoir ne s'y sont jamais attablés, mais qu'importe! J'allume mes cigarettes infectes et commande notre café crème, appelé ici café direct et nous nous d lectons de notre insolence.⁴³

La démarche du personnage est alors à lire comme un acte de résistance à la pensée dominante. Les habits aux couleurs tapageuses de Nada ou encore la cigarette de Leila s'opposent au principe de discrétion enseigné comme règle de conduite dans l'espace public. De ce fait, en s'attablant dans des cafés ou en fréquentant les bars, Nada et Leila affirment vouloir reprendre possession de ce qui devrait leur revenir de droit.

Les femmes du bar

Le cadre spatial du bar est au centre du roman de Bahaa Trabelsi qui installe l'un de ces principaux personnages féminins dans cet espace singulier qu'est le bar *Abou Nouas*. Contrairement   Leila qui fréquente le bar pour se détendre et pour s'affirmer, Ihsane fréquente le bar à contre cœur et uniquement pour exercer son activité professionnelle de barmaid. Le lieu est présenté sous un angle négatif : « ces bars glauques de Casablanca »⁴⁴. Les propos de la jeune fille confirment la tension que suscite sa présence dans cet espace qu'elle occupe avec dégoût. Non seulement le lieu est en opposition avec les convictions religieuses de la jeune fille mais lui donne l'impression d'être souillée par le regard « concupiscent » des clients.   travers la présentation du lieu, nous retrouvons l'idée de l'espace-regard sous domination masculine s'oppose à la vulnérabilité du personnage :

Un bar! Lieu de débauche et de perditi . La figure de la modernité par excellence. Liberté? Non. Libertinage. Panth isme [...] Quelle honte! [...] La hantise de Ihsane est que ses frères et ses sœurs

43 *Ibid.*, p. 151.

44 TRABELSI, Bahaa. *Slim, les femmes, la mort...*, *op.cit.*, p. 14.

musulmans, ses compagnons de lutte pour une société saine, découvrent un jour qu'elle passe ses soirées dans cet endroit.⁴⁵

Les pensées de la jeune fille montrent sa culpabilité. Même si Ihsane a besoin de travailler pour financer ses études, elle ne peut se débarrasser de l'idée qui fait du bar le lieu de sa déchéance et de sa capture. Pour gommer l'effet néfaste du bar, Ihsane choisit de s'invisibiliser :

Dans la rue Ihsane frissonne. Le vent froid lui pince le visage. La tête baissée, d'un pas pressé, elle se dirige vers la station de bus. Personne ne la voit, ombre à forme indéfinie. Le bus s'arrête. Elle se fraye un passage dans la foule, poinçonne son ticket, soupire.⁴⁶

Dans les rues de la ville, tout comme dans sa chambre au foyer universitaire, elle choisit la discrétion absolue. Contrairement aux personnages étudiés précédemment, le rapport d'Ihsane aux espaces qui l'entourent montre son incapacité à trouver un équilibre : Au bar, elle se sent souillée, chez son amant elle se sent insatisfaite, chez son père elle se sent comme une proie, à l'université elle se voit comme usurpatrice et dans la rue elle cherche à fuir les autres. C'est ce qui explique que ce personnage finit par disparaître mystérieusement.

Bouthaina entretient aussi une relation étroite avec les bars. Contrairement à Ihsane, elle y trouve dans un refuge. Il faut noter que ce personnage est attiré par les espaces extérieurs, qui contrastent avec la réclusion de son espace domestique auquel l'assigne son devoir de mère : « Commencer par rentrer à la maison. S'occuper de Hind. Le bain. Le dîner. Puis prendre le temps de se rassembler. Dans la rue, elle frissonne, trébuche. Elle est éblouie par la luminosité. L'anarchie de la circulation. Elle émerge. De ses pensées. De sa léthargie. De son mal-être »⁴⁷. Les rues de la ville et par là même le bar

45 *Ibid.*, p. 30.

46 *Ibid.*, p. 54-55.

47 *Ibid.*, p. 45.

viennent contrebalancer la morosité de la maison conjugale, synonyme de devoirs et d'ennui. Sa mélancolie conduit Bouthaina au bar pour « noyer » ses frustrations et son échec amoureux.

Dans ce roman, l'espace du bar est réservé à une élite sociale marocaine favorisée. Néanmoins, même si la famille de Bouthaina soutient le mode de vie de leur fille, celle-ci n'échappe pas pour autant à leur désapprobation. Sa mère cherche à la dissuader de ne plus fréquenter les bars qu'elle qualifie de lieux « sordides ». Alors que Bouthaina refuse de céder à la pression dominante, elle veille à lui rappeler ses devoirs moraux qui s'opposent à sa présence dans les bars et évoque même la peur du regard des autres.

Dans *Les subalternes peuvent-elles parler?* Gayatri Chakravorty Spivak s'interroge sur le rôle des éclairés dans la prise de conscience générale des femmes opprimées : « Que doit faire l'élite pour prévenir la construction continue des subalternes? »⁴⁸. Dans cette perspective, l'étude des aspects du personnage à travers son statut social et l'étude de l'espace dans lequel il évolue montrent que les personnages féminins de femmes instruites, artistes, actives, femme au foyer, mère, ouvrière, étudiante, ont désormais conscience de leur position de subalternes et des pressions subies encore aujourd'hui à cause de leur genre. Pourtant, malgré leur grande volonté de briser les chaînes du conditionnement normé, nombreuses sont celles qui, bien au contraire, se positionnent comme les garantes des normes masculines et participent à la pérennité d'un système discriminatoire.

Qu'elles soient, mère, jeune fille ou divorcée, sur les bancs de l'université, dans la rue, à la maison ou encore à l'étranger, les femmes de notre époque sont pour la plupart du temps en lutte contre la contrainte d'une société phallogratique dont les règles relèguent encore de nos jours bien des femmes à

48 SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Les subalternes peuvent-elles parler?*, op.cit., p. 69.

l'arrière-plan. Elles sont niées par des impératifs sociaux assignés à leur statut, qui les classent en tant qu'être inférieur. Certaines continuent à s'invisibiliser, en choisissant le repli sur soi par peur d'être mises au ban en cas de révolte frontale. Ces femmes hésitent et ont peur car celles qui décident de tourner le dos à la culture du cloisonnement doivent être prêtes à subir la surveillance ou le rejet. Cette stratégie coercitive explique leur attitude clivée, génératrice de culpabilité.

À bas le cœur! À bas le corps!

Dans son livre *Sexe, Idéologie, Islam*¹, Fatima Mernissi réfléchit sur les fondements de la société et de la culture musulmane dans son traitement inégalitaire des sexes. Entre présent et passé, elle explique que dans le monde arabo-musulman, et par extension le Maghreb, la subordination des femmes s'est faite progressivement dans le temps comme une stratégie politique finement ficelée. L'historienne et journaliste Sophie Bessis rejoint l'analyse de Mernissi à propos de la mise sous tutelle de la femme devenue mineure. Depuis son point de vue d'historienne, elle explique comment les sociétés patriarcales, issues des religions monothéistes, ont pris soin d'instaurer un système de codes pour asseoir un ordre masculin sacralisé par les injonctions religieuses :

Religions et coutumes étroitement mêlées, se renforçant l'une l'autre, ont ainsi édifié les appareils normatifs de domination. Toutes ont permis de légiférer sur le corps des femmes, enfermant ce dernier dans un corset d'obligations et d'interdits.²

1 MERNISSI, Fatema, 1983. *Sexe, Idéologie, Islam*, traduit de l'américain par BROWER, Diane et PELLETIER, Anne-Marie, Paris, Tierce.

2 BESSIS, Sophie, 2017. « Le contrôle du corps des femmes à travers l'histoire. Essai de mise en perspective de la question de la santé sexuelle et reproductive des femmes dans le monde arabe », dans *L'Année du Maghreb : Genre, santé et droits sexuels et reproductifs au Maghreb*, n°17, p. 21-30.

Dans une entreprise de dépossession et effrayés par l'idée d'une autodétermination susceptible de menacer la filiation, les hommes ont instauré des codes sociaux dont le but a été de reléguer les femmes dans la seconde zone inférieure. Ses proches de sexe masculin, comme son père, son frère ou son époux, sont ses tuteurs et ont droit de vie ou de mort sur elles. Dépeintes comme tentatrices, les femmes sont devenues le symbole du péché car elles « possèderaient » un pouvoir sexuel supérieur à celui de l'homme. Alors, pour éviter qu'elles ne le détournent de ses devoirs sociaux et religieux, il semble impératif de les maintenir dans l'invisibilité. Pour ce faire, il faut préconiser la stricte séparation des sexes et le maintien d'un système hiérarchique machiste au sommet duquel trône le tuteur. Le système essentialiste et structuré, qui s'articule autour de la relation dominant-masculin/dominé-féminin, est encore d'actualité dans les sociétés du Maghreb postcolonial où les femmes sont parvenues à renverser, à plusieurs niveaux, les rapports de force en s'imposant notamment par la libération du corps dominé. Pourtant, une dynamique contradictoire anime encore les pensées et pratiques au sein de la société du Maghreb contemporain qui semble à la fois libéré par la modernité et figé dans ses dogmes d'antan, puisque des sujets comme la sexualité féminine ou les violences faites aux corps des femmes, demeurent tabous. Les tentatives pour s'en emparer suscitent inévitablement crispations et agressivité.

Mon corps... l'affaire des autres

Au Maghreb, les espaces et les rôles sociaux ont toujours été représentés au prisme de la dichotomie entre le féminin, appartenant à la sphère privée et le masculin appartenant à la sphère publique. De nombreuses études, ont montré que la dichotomie du féminin-privé et du masculin-public trouve ses origines dans la répartition traditionnelle des rôles faisant des espaces domestiques le terrain exclusif des activités féminines. Partir de cette relégation semble nécessaire pour s'interroger sur l'écriture du corps et de la sexualité car si l'être de la femme est lié à la sphère intime pourquoi son corps est-il considéré comme « corps-public », affaire de tous ?

Corps impossible et peau sous silence

Un tabou vieux comme le monde : surtout ne pas parler

En expliquant le rapport au corps et les approches adoptées pour assurer l'éducation sexuelle des enfants dans le monde arabe, la journaliste et écrivaine Shereen El Feki constate qu'il existe encore beaucoup de réserves sur cet épineux sujet puisque la plupart des pays : « [...] sont réticents, voire

s'opposent, à enseigner la sexualité à la jeunesse, même dans ses aspects les plus mécaniques et les moins excitants »¹. La réticence peut s'expliquer par le tabou du corps qui demeure le lieu de l'indicible. De rigueur dans la majorité des foyers maghrébins, le tabou peut être défini comme dans la pensée freudienne², par un ensemble de « peurs sacrées » qui portent deux acceptations opposées : d'un côté le « sacré », et de l'autre « l'inquiétant », « l'interdit » et « l'impur ». L'Afrique du Nord demeure pétrie par les prescriptions sociales et religieuses où le tabou tient une place prépondérante comme étant un : « [...] acte qu'on ne peut accomplir sans porter atteinte à un agencement universel qui est à la fois celui de la nature et celui de la société »³. Il s'ensuit que pour éviter tout préjudice à la morale des uns et des autres, parler du corps ou de la sexualité au sein de la sphère familiale est considéré en règle générale comme honte « *bchouma* » et toute dérogation est passible d'un jugement moral sévère.

Alors que les textes du Coran et les paroles du prophète « *hadith* », qui constituent les matériaux de la jurisprudence islamique, évoquent les questions relatives à la sexualité et au corps du musulman dans une série de préceptes entre licite et illicite « *Halal* » et « *Haram* », la tradition et les pratiques sociales éliminent ces questions. Ce schisme entre la parole libre et la parole prisonnière penche plutôt du côté de la tradition qui fait l'apologie des non-dits sur ces questions. Dans ce sens, le tabou devient un ensemble d'héritages culturels et de conduites qui alimentent la crainte puisque le tabou n'est plus une affaire morale entre l'Homme et son Dieu mais une affaire entre l'Homme et l'Homme.

1 EL FEKI, Shereen, 2013. *La Révolution du plaisir : Enquête sur la sexualité dans le monde arabe*, Paris, Édition Autrement, p. 151.

2 FREUD, Sigmund, 2001. *Totem et tabou*, traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch, Paris, Payot & Rivages, p. 35.

3 VALADE, Bernard, 2004. *Que reste-t-il de nos Tabous ?*, Rennes, PUR, p. 23.

Le silence alimenté par l'impératif du tabou est particulièrement perceptible dans les rapports au sein même de la famille maghrébine et notamment entre la mère et sa fille. Il se caractérise par deux attitudes complémentaires. Soit le silence s'installe par des accords tacites soit, si la parole existe (tendue ou timide), elle s'annonce porteuse d'un ensemble d'injonctions. C'est ce qui ressort dans le roman *Hizya* de Maïssa Bey qui illustre la complexité du rapport mère-fille placé sous un mutisme prégnant. En effet, lorsque les jeunes filles interrogent leur mère sur sa vision de l'amour, sur ses rapports avec leur père et sur ses expériences personnelles avant le mariage, celle-ci clôt immédiatement la discussion : « Taisez-vous, insolentes ! On ne parle pas de ces choses-là ! Un peu de décence ! N'avez-vous pas honte ? Si on vous entendait ! Vous n'avez rien d'autre à faire ? »⁴. Les injonctions formulées par la mère montrent qu'elle s'offusque face à la parole audacieuse de ses filles : elle les rappelle à l'ordre en invoquant l'impératif du respect associé à la honte. De tels propos provenant de la bouche de jeunes filles ne sont pas tolérables car les tenir est considéré comme un attentat à la pudeur ou « axe paradigmatique de toute éducation »⁵. Hizya et ses sœurs tentent d'instaurer un dialogue sur l'amour en brisant le silence, la mère adopte une position de repli. Hizya dit que l'absence d'une expérience amoureuse a rendu sa mère imperméable au désir, et à toute tentative de transgresser les codes. Pour veiller à la bonne éducation des filles et à la sauvegarde de leur santé morale, il faut les empêcher de s'aventurer dans des conversations compromettantes. Parler d'amour entraîne forcément sur le terrain de la sexualité. Ceci n'est pas permis aux « vierges » qui par leur statut n'ont pas encore le droit d'accès au plaisir. La mère renvoie ces « curieuses » aux règles de conduite d'usage qui : « exclut

4 BEY, Maïssa. *Hizya*, *op. cit.*, p. 28.

5 CHEBEL, Malek, 2003. *L'Esprit du Sérail. Mythes et pratiques sexuels au Maghreb*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, p. 235.

[...] toute éventualité d'un développement sexuel du corps féminin, dans un souci de le protéger, c'est-à-dire de préserver la virginité et la réputation de la jeune fille »⁶. La parole se trouve empêchée et le silence n'en ressort que plus profond. Le silence de la mère se double d'un manque de confiance envers ses filles. La narratrice déplore le manque d'intimité au sein de sa famille en décrivant le regard suspicieux de sa mère. À travers une pression psychologique quotidienne, elle est à l'affût d'indices compromettants :

Elle fouille partout. Dans les armoires. Dans et sous les tiroirs. Dans les livres et les cahiers, quelle secoue pour voir si un papier compromettant, une photo, une adresse, un numéro de téléphone ne s'y cache. Elle retourne toutes les poches de nos vêtements, gilets, vestes, robes. Elle déplie et replie tout ce qui est déjà rangé. Elle déplace les lits. Regarde sous les matelas. Fait l'inventaire des trousseaux de toilettes et des sacs. Inspecte le contenu des boîtes à chaussures [...]⁷

La frénésie des inquisitions journalières montre que la surveillance est un principe de rigueur dans les relations familiales. L'acharnement de la mère sur ses enfants-filles vise la sauvegarde de leurs qualités morales.

Il est évident que lorsque Hizya quitte la surveillance de sa famille en allant travailler au salon de coiffure ou pour se rendre à l'université, la mère considère cet accès au monde extérieur comme un véritable pas vers l'interdit et le délit. Soupçonneuse, elle s'attend en permanence à trouver un objet compromettant dans les affaires de son enfant. En dépit de cette inquisition silencieuse et dissimulée derrière l'envie de faire le grand ménage dans la chambre, Hizya se dit consciente des peurs qui traversent sa mère puisqu'en la présence des autres femmes de la famille, celle-ci véhicule un discours traditionaliste :

6 NAAMANE GESSOUS, Soumaya, 1997. *Au-delà de toute pudeur*, Casablanca, Eddif, p. 15.

7 BEY, Maïssa. *Hizya, op.cit.*, p. 45-46.

Je l'ai un jour entendu parler, sur un ton horrifié, d'une femme de sa connaissance qui avait découvert dans le sac de sa fille une plaquette de pilules contraceptives. J'ai eu un instant la tentation de lui dire que la mère aurait dû être au contraire rassurée : c'était bien la preuve que sa fille ne prenait pas de risques ! Mais ce n'est pas le genre de propos que l'on peut lui tenir.⁸

Alors que la mère représente une figure importante dans la construction identitaire de l'enfant déterminante pour sa vie d'adulte, la mère de Hizya instruit ses filles par le silence et les non-dits, renforcés par son manque de confiance qui frôle selon la narratrice l'obsession. Comme le constate Isabelle Charpentier en : « Socialisant les plus jeunes dans l'ignorance de la sexualité, les aînées, vecteurs principaux de l'éducation aux codes patriarcaux, continuent collectivement à jouer un rôle crucial dans la transmission normative, inlassable et précoce, de l'impératif doxique de la pudeur [*Hichma*] et de l'interdit sexuel »⁹. Ainsi, par peur, par pudeur ou simplement par indifférence, même si elle n'approuve pas les idées de sa mère, Hizya s'abstient d'exprimer ouvertement le fond de sa pensée sur la sexualité des jeunes filles de son époque.

L'absence de dialogue direct entre les deux personnages met l'accent sur la sécheresse de leurs échanges. Dans le récit, l'incommunicabilité entre la mère et sa fille réside dans la défaillance. Alors qu'une relation suppose un dialogue qui place les partenaires sur le même pied d'égalité, nous remarquons que les mots entre Hizya et sa mère sont presque inexistants ou se manifestent parfois sous la forme d'un rapport de communication inégalitaire à sens unique et essentiellement structurée par les ordres. Aucun des personnages ne brise le silence et les codes tacites de cette relation basée sur la pudeur ou ne tente réellement d'ouvrir l'échange sous une

8 *Ibid.*, p. 46.

9 CHARPENTIER, Isabelle, 2013. *Le rouge aux joues virginité, interdits sexuels et rapport de genre au Maghreb*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, p. 79.

autre forme de communication. Le rapport entre elles aboutit à une représentation relativement négative, placée sous le mutisme intériorisé par les deux femmes et débouchant sur l'absence de dialogue.

Alors qu'elle est armée intellectuellement pour affronter les idéologies traditionalistes de sa mère, Hizya opte à son tour pour le silence comme marque de « respect ». Ni la mère ni la fille n'osent ni ne tentent de franchir la barrière des codes sociaux en ouvrant le champ de la parole, si bien que, pour pénétrer le monde de sa mère, la jeune fille écoute clandestinement aux portes. Elle épie sa mère pour connaître ses pensées et ses opinions. Pour exemple, dans un autre échange avec ses amies, Hizya entend sa mère relater un souvenir d'enfance tiré d'un film égyptien qui met en scène l'amour « libre » entre un homme et une femme à travers des baisers, des danses et des chants :

« C'était la première fois de ma vie que je mettais les pieds dans une salle de cinéma, mais aussi la dernière, grâce à Dieu ! » [...] des Égyptiennes, « des musulmanes », précisait-elle pour mieux marquer son indignation devant les visiteuses, fumer, boire de l'alcool, danser à demi nues sur une plage et se laisser filmer dans un lit avec un homme qui, comble de l'horreur, n'était même pas leur mari ! « Que Dieu nous préserve de tout cela, quelle honte ! Quelle abomination ! » répétait-elle. Et ses amies reprenaient d'une seule voix : « Que Dieu nous protège et protège nos filles de ces turpitudes ! [...] »¹⁰

En écoutant clandestinement et en découvrant sans être vue, la jeune fille parvient à s'introduire dans les mystères du monde féminin dont elle est relativement exclue. Ainsi, à travers la multiplication des conjurations prononcées par sa mère, lui revient comme un boomerang l'impératif de la pudeur et de la honte indissociables du rapport homme-femme. Les propos de la mère se doublent d'un discours religieux qui justifie l'interdiction de ce genre de dérives

10 BEY, Maïssa. *Hizya, op.cit.*, p. 128-129.

jugées « scandaleuses ». Bien entendu, ce souvenir d'enfance vécu par la mère explique sa posture actuelle qui voit d'un mauvais œil toute expression du corps (dansant, chantant, embrassant, s'offrant, jouissant...). L'être jouissant est perçu comme désagréable et dérangent car il s'oppose à ses idées conservatrices en brisant la sacralisation du corps pudique et en franchissant les frontières du « mal et du bien ».

Comme le présente Michelle Perrot dans l'introduction de son livre, *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, le mutisme semble une caractéristique féminine récurrente dans toutes les sociétés, les cultures et les siècles :

Le silence est un commandement réitéré à travers les siècles par les religions, les systèmes politiques et les manuels de savoir-vivre. Silence des femmes à l'église ou au temple, plus encore à la synagogue ou à la mosquée où elles ne peuvent pas même pénétrer. Silence dans les assemblées politique peuplées d'hommes qui font assaut d'une mâle éloquence. Silence dans l'espace public où leur intervention collective est assimilée à l'hystérie du cri et une attitude trop bruyante.¹¹

À travers cette affirmation, il semble que le mutisme des femmes sur le tabou du corps enjambe les siècles. C'est ce que met en avant l'autrice marocaine Halima Hamdane dans *Laissez-moi parler!* En opérant un va-et-vient entre deux générations de femmes, le récit de Rabia prend place. Dans un discours aux phrases inachevées, la jeune fille de notables marocains du siècle dernier relate les circonstances de son mariage. Ses propos mettent en évidence sa peur d'ignorer tout du corps inconnu qui partagera sa vie : « [...] il faudrait s'habituer aussi à son odeur, à son corps [...] Je n'arrivais plus à fermer l'œil [...] j'avais des sueurs froides, rien que d'y penser. [...] il faut dire que j'étais terrifiée »¹² (H. Hamdane, p. 47). La peur du personnage est renforcée par le silence qui

11 PERRROT, Michelle, 1998. *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, p. 1.

12 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, op. cit., p. 47.

entoure la question de la sexualité dont elle est totalement ignorante. La future mariée, pour être rassurée, n'a le droit qu'à une seule réplique chuchotée discrètement dans la clandestinité par la tante. La future mariée exprime un véritable mal-être engendré par la loi du silence qui s'impose à elle et qu'elle ne peut percer car verbaliser son affect revient à briser l'impératif de la pudeur. Ce roman témoigne du rapport muet entre la mère et la fille qui se place sous le signe de l'incommunicabilité. Se résigner puis accepter et se taire semblent des dispositions ordinaires dans leur vie et celle de leurs consœurs :

On aurait dit qu'elles faisaient l'impossible pour éviter d'aborder le seul sujet qui m'intéressait. La question qui me brûlait les yeux, la gorge, l'entre-cuisse : que se passerait-il, une fois la porte de la chambre nuptiale refermée?¹³

Ici la question de l'honneur qui dépend impérativement du corps des femmes revient comme un leitmotiv. Vivant pourtant à deux époques, dans deux pays et deux situations différentes les récits des protagonistes se font écho. La posture de Rabia, enfermée dans la demeure des parents et éduquée dans le silence, est identique à la posture de Hizya, la jeune interprète algéroise, fille des cybers révolutions et des réseaux sociaux. Imposé et incorporé, le silence façonne le corps et l'attitude des deux protagonistes étudiées. Cela trouve son explication dans la tradition et l'éducation donnée. Les femmes et les jeunes filles doivent intérioriser les manifestations de l'affect parce que toute expression de l'intime est susceptible d'être interprétée comme un manque de respect envers la communauté. Le tabou de la sexualité et du corps n'est pas le seul apanage de l'éducation donnée par les mères aux filles. En effet, en évoquant le souvenir autour de l'éducation sexuelle à l'école, Soraya déplore le silence des adolescentes entre elles qui, comme marquées par

13 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 51.

l'éternel interdit, n'osent pas franchir le seuil du silence qui accentue « la misère sexuelle »¹⁴ des femmes. Si l'échange et la parole sont les seuls moyens que les individus ont pour établir des rapports équilibrés entre eux, le silence paraît dans ces textes comme le catalyseur de l'isolement féminin. Il condamne les personnages à vivre coupées de leurs proches dans une sorte de malaise continu puisque parler revient à manquer de respect. Les voix du corps sont tuées et tues. Rabia transforme la prérogative du tabou et du silence en une seconde peau qu'elle adopte tout au long de sa vie conjugale. Hizya parvient à dépasser le mutisme imposé dans la demeure familiale en ouvrant d'autres espaces de paroles avec d'autres agents extérieurs. C'est avec les femmes du salon de coiffure que la jeune fille parvient à aborder certains sujets « tabous » comme la sexualité ou l'amour clandestin. Chez ses parents, Hizya est une simple auditrice invisible cachée derrière les murs de sa chambre. Mais au travail, elle brise le silence, le tabou se dissout pour devenir sujet de plaisanterie entre femmes de tout âge.

À vos ordres votre « honneur » !

« L'honneur est essentiellement sexuel »¹⁵, c'est en ces termes que l'anthropologue algérien Malek Chebel définit l'honneur, sentiment reposant sur le tabou et la pudeur, maîtres mots qui structurent l'éducation des filles. Si le mutisme autour de la sexualité des femmes est de rigueur, c'est que le silence s'impose comme le seul garant de « l'honneur » ou encore du « déshonneur » collectif. Puisque l'honneur est avant tout sexuel, nier le corps et ses pulsions par le silence revient à nier ses éventuelles dérives, et ses « péchés », donc l'honneur sera préservé :

14 SLIMANI Leïla, 2017. *Sexe et mensonges, la vie sexuelle au Maroc*, Paris, Les arènes, p. 190.

15 CHEBEL, Malek, 2003. *Encyclopédie de l'amour en Islam Tome I*, Paris, Petite bibliothèque Payot, p. 409.

L'honneur et la pureté sont deux concepts, très chargés émotionnellement dans la société musulmane de l'Afrique du Nord, qui lient d'une manière presque fatale le prestige de l'homme au comportement sexuel des femmes placées sous son autorité (épouses, sœurs ou parentes célibataires).¹⁶

C'est à travers le récit de Rita dans, *Laissez-moi parler!* d'Halima Hamdane, que l'impact du tabou sur le corps des femmes semble le plus saisissant. En réalité, le personnage de Rita est à classer dans la catégorie « des femmes despotes ». Celle-ci s'oppose farouchement au mariage de sa sœur Zineb, sous prétexte qu'elle a dépassé l'âge d'enfanter et que cette dernière porte un handicap physique. Les jugements de Rita montrent qu'elle ne conçoit pas les rapports sexuels sans le but « sacré » de la reproduction. Face à la décision de Zineb qui réclame son droit au mariage et par là même son droit à une vie sexuelle, Rita répond avec virulence : « Eh bien! Je vais te le dire, moi qui n'ai jamais mis les pieds dans une école. Moi qui suis analphabète, je sais de quoi je parle. On se marie pour faire des enfants. Zineb a dépassé l'âge d'en avoir. Ce mariage est pour moi un mariage contre-nature. »¹⁷.

Rita affirme que le corps d'une « musulmane » n'est pas une entité libre, que ce dernier a des devoirs et qu'il doit obéir aux règles dictées par sa religion. Étant l'aînée de ses sœurs, elle s'octroie le droit naturel de refuser ce mariage pour éviter l'anathème sur sa famille : « Les femmes sont les gardiennes de la tradition et doivent, de ce fait, être vigilantes, et ne pas dépasser ce qui est autorisé »¹⁸. Alors, Rita, en bonne gardienne, s'arroge le droit de s'immiscer dans la vie privée de sa sœur, adulte et responsable, pour lui interdire son union dans le but de « sauver » les apparences.

Les répliques de Rita font écho à ceux de Rabéa qui avec la même violence condamne le comportement des femmes qui

16 MERNISSI, Fatima. *Sexe idéologie islam*, *op.cit.*, p. 190.

17 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 122.

18 *Ibid.*, p. 124.

échappent à la tutelle de la famille. En retraçant le parcours de la fille de sa voisine Mina qui, vivant seule en France, « s'est accordée » le droit et surtout la liberté d'épouser « un mécréant »¹⁹, Rabéa pointe du doigt la dissolution des mœurs puisque : « Aucune musulmane ne se marie sans l'accord de son tuteur ni ne contracte une alliance de ce genre »²⁰. La narratrice outrée use de l'adjectif « criminelle » pour décrire les agissements de la fille de sa voisine. En effet, pour elle, une femme qui dispose librement de son être, choisissant elle-même son mari, de surcroît un époux non-musulman, est une femme à condamner, une paria. Celle-ci est non respectueuse et irrespectable car elle met en péril « l'honneur » des croyants dont chaque musulmane « se doit » d'être la gardienne.

La mainmise sur la conduite des femmes et le regard négatif sur leurs corps au nom de la morale sociale et religieuse est également décrite dans le roman de l'écrivaine tunisienne Sonia Chamkhi. Nous retrouvons dans son roman *Leïla ou la femme de l'aube* la même intrusion dans la vie privée des femmes. Le récit relatant le quotidien de Leïla, après son retour chez ses parents, exprime l'absence d'intimité. Celle-ci occupe une chambre sans porte, l'absence de limite entre Leïla et ses proches montre une intimité bafouée. Leïla subit le même regard inquisiteur identique à celui posé sur Hizya. Alors que la mère de Hizya abolit les frontières de l'intime en instaurant un système de surveillance, la mère de Leïla s'inscrit dans la même lignée que Rita en multipliant les recommandations et les injonctions. L'échange des deux personnages ne se limite pas à un rapport tacite imposant le principe de chasteté que l'une doit respecter pour être aimée et acceptée. Pire encore, l'accord maternel implicite se transforme en une sorte de conditionnement psychologique qui tétanise entièrement le personnage :

19 « [...] Ne donnez pas vos filles en mariage aux mécréants tant qu'ils n'auront pas la foi » Coran, sourate *Al Baqara* (La Vache) 221, verset 221.

20 *Ibid.*, p. 127.

Leïla, elle, ne sut jamais dépasser les interdits et les injonctions morales patiemment et laborieusement inculquées par la mère. Sa sensualité naturelle était brimée par sa phobie de la faute. Leïla était habitée par la culpabilité et la peur [...]. Elle n'a pas uniquement peur de déroger aux règles divines, elle a en réalité peur de décevoir, de ne pas correspondre à l'attente de ses parents et plus précisément celle de sa mère.²¹

La mère de Hizya et de Leïla mais aussi la grande sœur de Zineb, par leurs attitudes soupçonneuses et leurs visions archaïques, s'acharnent à reproduire les normes ancestrales et séculaires : « assimilées alors au passé, à la tradition, dont elle s'érige en gardienne »²². Ces dernières traquent la vertu de leur fille envers qui elles se montrent intransigeantes pour perpétuer la tradition et reproduire le schéma essentialiste :

Sa mère et ses sœurs lui rappelaient souvent que le moindre écart dans son apparence physique jetterait l'anathème sur sa conduite morale. Très vite, Leïla perdit toute confiance en elle. Elle se sentait gauche, indésirable, un amas de chair dans un paquet biscornu. Elle se confinait dans la solitude lorsque ses copines de classe connaissaient leurs premiers flirts.²³

Dans sa correspondance amoureuse, la narratrice décrit toute une attitude clanique, une sorte de complot qui l'encerclé d'un regard pesant. Son père mais aussi ses sœurs l'accablent également de reproches et multiplient les rappels à l'ordre pour lui rappeler que la réputation de toute la famille dépend entièrement de son intégrité :

Et aux remarques désobligeantes de ma sœur Samira sur mon léger décolleté jugé outrancier, s'ajoute le regard désapprouvateur de mon père. Il ne se passa pas une journée sans reproches. A propos de ma tenue vestimentaire, du temps consacré à ma toilette ou à mon bain, du ton _Jugé impertinent_ sur lequel je répondais, ou encore des heures de sommeil considérées comme une preuve

21 CHAMKHI, Sonia. *Leïla ou la femme de l'aube*, *op.cit.*, p. 33-34.

22 SEGARA, Marta, 1997. *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, p. 101.

23 *Ibid.*, p. 35.

de paresse et de souci de soi. Une angoisse terrible s'était emparée de mon être. Je me sentais traquée comme une bête sauvage.²⁴

Le noyau familial ligué contre la jeune femme la dépossède non seulement de tout espace personnel mais surtout de tout droit sur son propre corps. La narratrice décrit son corps comme étant « un miroir » qu'il ne faut pas ternir par une mauvaise conduite puisque son corps est avant tout le « reflet » de la réputation familiale. Pour symboliser la tension et l'impact du regard collectif porté sur sa personne, la narratrice a recours à la métaphore de l'animal traqué par sa propre meute. Un processus qui vise à l'inhiber mais aussi à fragiliser ses élans :

Ce qui est en jeu alors, ce n'est pas un code d'actes permis ou défendus, c'est toute une technique pour surveiller, analyser et diagnostiquer la pensées, ses origines, ses qualités, ses dangers, ses puissances de séduction, et toutes les forces obscures qui peuvent se cacher sous l'aspect qu'elle présente. Et si l'objectif est bien finalement d'expulser tout ce qui est impure ou inducteur d'impureté, il ne peut être atteint que par une vigilance qui ne désarme jamais, un soupçon qu'on doit porter partout [...] ²⁵

En somme, en organisant les codes de conduites de leurs enfants entre la posture du « pur » ou de « l'impur » entre la conduite « convenable » et « non convenable », l'éducation normée de ces mères aboutit inévitablement à un processus de conditionnement tacite et violent. Les injonctions sur le corps précipitent la destruction de certains personnages et détruisent les rapports qu'entretiennent ces femmes avec les hommes. À cause de cette fabrique de la pruderie, le corps devient le lieu où se joue la tragédie de ces femmes remplies de honte et de dégoût. Leïla s'empêche de vivre une sexualité épanouie et intériorise la donnée du « péché » pour se conduire de façon irréprochable et satisfaire les exigences

24 CHAMKHI, Sonia. *Leïla ou la femme de l'aube*, op.cit., p. 39-40.

25 FOUCAULT, Michel, 2018. *Histoire de la sexualité 4, Les aveux de la chair*, Paris, Gallimard, p. 244.

des siens. Les récits sont le miroir de ces corps en tension pris entre la peur de la sexualité et l'envie d'accomplir pleinement leur désir. Prises entre deux forces opposées, parfois à bout de souffle, les personnages se laissent aller aux jeux de l'hypocrisie sociale en jonglant entre acceptation apparente et refus intériorisé.

Visiblement invisibles

Non seulement les injonctions et les non-dits visent à conditionner l'enfant, selon un modèle bien déterminé basé sur les tabous et le respect des normes par la subordination des femmes, mais ils tendent également à nier toute individualisation. Brimé dans ses élans et noyé dans les silences, le personnage féminin tend à s'effacer progressivement au profit du rayonnement de son groupe dont la famille est le noyau. Ce processus d'invisibilisation est déploré par le personnage de Hizya lors de sa demande en mariage. Tandis que les familles se confondent en négociations à propos de leur future alliance, la jeune fille est tenue au silence. Au milieu de l'assemblée des femmes, la narratrice se décrit comme une intruse, une instance extérieure à la « transaction » et au « débat » qui détermineront son sort à venir :

[...] ma mère a demandé un délai pour donner une réponse. C'est son père qui doit décider, bien sûr [...] et ses frères. Mettre en avant les éléments masculins, c'est ce que ma mère sait faire de mieux. Ce qui m'a paru le plus bizarre, peut-être même inquiétant, c'est que toutes les femmes, y compris celle de ma famille, parlaient de moi comme si je n'étais pas assise à leurs côtés. Aucune d'entre elle ne s'est adressée directement à moi [...] ²⁶

Hizya est écartée de la tractation car le pouvoir décisionnel revient au père ou aux frères qui doivent statuer dans ce genre de transaction. Le processus d'invisibilisation de la future mariée est également perceptible dans le récit de Rabéa qui, à travers la pléthore d'actions à accomplir,

26 BEY, Maïssa. *Hizya, op.cit.*, p. 118-119.

se trouve noyée dans les obligations assignées aux futures jeunes mariées : « Il fallait compléter au plus vite mon éducation. Au programme : couture, pâtisserie et surtout art de l'obéissance. Son mot d'ordre était : Ne pas répondre, baisser les yeux, baisser les mains, sourire et remercier »²⁷. Dans ce passage revient le même impératif de « baisser les yeux » exigé de Hizya dans le roman de Maïssa Bey. Le regard est à la fois un moyen d'expression non verbal des émotions et un moyen qui permet de voir puis d'être vu. Aussi, en l'infirmant à travers ce genre de pratiques éducatives, la mère assoit son emprise et refoule en sa fille toute possibilité de protestation.

Mais, tandis que Hizya et Rabia subissent ces tentatives d'invisibilisation par des agents externes comme la mère ou la belle-famille, d'autres personnages se font eux-mêmes agent de leur propre effacement. C'est le cas de Chemma qui tout au long de son récit se décrit comme un fardeau pour les autres. En réalité, l'auto-effacement du personnage s'associe au traumatisme de l'abandon et au sentiment de déshonneur qui en découle : « J'étais qu'une petite fille lorsque la honte, en la personne de ma propre mère est tombée sur ma famille [...] ». De plus, l'accumulation des actions en rapport avec l'effacement comme « courber l'échine », « raser les murs », « céder nos droits » montrent l'envie de Chemma de disparaître. La jeune fille se croit porteuse de la faute à l'origine du départ de sa mère avec son amant. Et, pour expier la faute de cette dernière, l'enfant restée à la maison veille à éviter la confrontation avec les siens en épousant la posture qui lui permet de ne pas être vue, de ne pas être entendue.

Adoptant le silence qui participe à l'effacement de son être psychique, Chemma dans le roman *Laissez-moi parler*, fait également tout pour ensevelir son enveloppe physique sous le poids des tâches quotidiennes. En effet, afin de contourner l'animosité et la colère des hommes qui projettent sur elle leur

27 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, op.cit., p. 54.

haine de la mère déshonorante, la narratrice met son corps à l'épreuve et se transforme volontairement en une ménagère, une esclave domestique :

J'avais compris, très vite qu'il fallait que je sois transparente. J'étais très vigilante. Je m'occupais de toutes les corvées, veillais sur chacun comme si j'étais cette mère ou cette épouse qui a failli. Je ne souffrais pas de cet état de fait que je trouvais normal, comme je ne me plaignais ni de leur indifférence ni de leur injustice. Je devais prendre sur moi, payer pour celle qui m'avait mise au monde, et qui un jour, avait tout rejeté.²⁸

Chemma s'autoproclame le souffre-douleur de son père et de ses frères, d'autant plus qu'elle estime cette posture normale pour une fille qui se doit de réparer le déshonneur engendré par sa mère. De même, dans ce processus d'autosuppression, la jeune fille cherche à éviter le regard accusateur des gens du village. Pour ce faire, elle accepte de quitter les bancs de l'école sans oser protester. Ainsi, en coupant avec les études, elle rompt définitivement avec son unique facteur de socialisation et par là même son unique élément de visibilité :

Epiés, fragilisés, nous étions la proie facile de toutes ses peurs. C'est au nom de ces peurs que je fus retirée de l'école à l'âge de douze ans. Mon père voulait protéger la famille. Désormais, la maison était mon port d'attache. Pas d'école, pas de sorties, pas de risques. J'acceptai sans opposer de résistance. Si cette décision pouvait mettre ne serait-ce qu'une once de répit dans le cœur de mon père, j'étais consentante.²⁹

Acceptation, silence et résignation résument la posture de Chemma. Par peur des représailles des hommes de sa famille qui guettent ses moindres faits et gestes, la jeune fille se dit incapable de trouver en elle les ressources suffisantes pour se rendre visible. Ce personnage féminin consent à sa lente extinction en se dépossédant progressivement d'elle-même à la fois dans sa relation au monde mais aussi dans sa

28 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 175.

29 *Ibid.*, p. 178.

relation avec ses proches. C'est ce qui explique, pense-t-elle, la disparition des regards, de l'affection et des échanges avec son père. Ce dernier ne la regarde plus et sa fille évite de se mettre sur son chemin pour ne pas attirer son courroux. Comme pour le personnage de Rabéa, le récit de Chemma évoque l'impératif des yeux baissés. La jeune fille qui voulait se faire toute petite a fini par précipiter sa disparition physique en errant comme une ombre invisible chez son père. Mais, si Chemma et Rabea dans *Laissez-moi parler!*, acceptent de devenir les invisibles pour satisfaire les volontés de leur entourage, Hizya, quant à elle, fait de cette invisibilité un pouvoir sans limites lui permettant de franchir les barrières des mondes qui lui sont interdits. Si elle est invisible pour les autres, les autres lui sont bien visibles et Hizya use de cette invisibilité pour aller à la découverte de leur monde, chasse gardée.

« Peau noire, masques blancs »³⁰ ou le corps inconvenable

Nous empruntons ici la métaphore au penseur Frantz Fanon pour présenter les techniques de modulation imposées au corps des femmes. L'emprise sociale-familiale sur le corps ne se résume pas au silence, à la surveillance et aux ordres qui « redressent » le comportement pour le conditionner selon la volonté du groupe. Dans cette fabrique des femmes « convenables », certains personnages subissent d'autres types de pressions psychologiques, fruits des regards extérieurs portés sur leur propre corps. Ils sont amenés à considérer leur physique et l'image qu'ils renvoient comme non conforme aux normes esthétiques dominantes. Les unes sont « trop brunes » les autres sont « trop noires » ou « trop métisses », aucune ne semble avoir la « bonne couleur » ni le bon visage. Dans ce sens, elles développent ce que Fanon

30 Titre de Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

appelle le : « complexe d'infériorité [...] par épidémisation de cette infériorité »³¹.

Les personnages féminins n'échappent pas à ce que le sociologue et linguiste Erving Goffman appelle : « la ritualisation de la féminité »³², qui fait que toute dérogation à cette ritualisation est considérée comme signe d'anormalité. C'est ce qui explique l'état émotionnel des personnages féminins qui considèrent leur apparence, souvent raillée, comme un lieu de misère où se mêlent paradoxalement rejet et affirmation de soi. Certains personnages sont soumis à un regard moqueur qui juge leur apparence physique et leur couleur de peau comme étant non conformes aux canons de la beauté en vigueur. Alors, qu'elles évoluent dans un milieu social qui brime l'expression de la féminité par les tabous et cultive le silence autour du corps jouissant, l'apparence corporelle joue étonnamment un rôle très important. Les femmes et les jeunes filles se voient imposées des diktats esthétiques pour les faire, encore une fois, correspondre à un paysage normé. Sujet de toutes les railleries et de toutes les pressions, la peau-corps différent(e) est portée par les personnages féminins comme une frontière sociale qui accentue la rupture avec leur environnement. De ce fait, la couleur de la peau est tantôt vécue comme une source de honte, de culpabilité et de conflits, tantôt assumée comme une singularité. Les « anormales » vont même jusqu'à faire émerger par le biais de leur différence des revendications personnelles. La différence physique devient alors, consciemment ou inconsciemment, une arme de résistance pour briser les canons de la beauté et les stéréotypes du genre qui tendent à les maintenir dans le conformisme et la banalité.

31 FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*, *op.cit.*, p. 8.

32 GOFFMAN, Erving, avril 1977. « La ritualisation de la féminité », dans *Présentation et représentation du corps*, Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 14, p. 34-50.

Le culte de la blancheur

Les représentations publicitaires et les réseaux sociaux projettent majoritairement l'image d'une femme au physique irréprochable. Celle-ci est généralement grande, mince, aux mensurations dites parfaites. Aussi, être « légèrement négligée » diminue la possibilité d'être épanouie ou « bien vue ». Ce constat s'applique particulièrement aux femmes qui multiplient les actions pour être jugées conformes aux critères esthétiques dominants dans une société qui accorde de plus en plus d'importance à l'image. Le paraître impose sa tyrannie. C'est pour cette raison que le personnage de Hizya, employée dans un salon de beauté, est particulièrement intéressant. Comme un contrepoint à l'impératif de beauté, Maïssa Bey dans le roman *Hizya*, brosse le portrait d'une héroïne non conforme aux standards en vigueur. En effet, son personnage principal fait voler en éclat toutes les exigences de l'esthétique habituellement célébrée. Son sexe, son teint et son corps sont, dès sa naissance, jugés imparfaits, d'où les mines déçues des membres de la famille et de ceux qui se penchent sur son berceau. L'autoportrait brossé par la narratrice et son ironie débordante autour de son physique déplaisant témoignent de l'importance d'être une belle femme dans une société où la valeur « marchande » augmente en fonction des critères physiques :

Je suis grande. Mince. Brune. Un cumul qui peut s'avérer préjudiciable. En tout cas pour d'éventuelles demandes en mariage. Les brus les plus convoitées, celles qui ont le plus de succès auprès des mères en chasse dans les mariages et les hammams doivent arborer impérativement un teint d'albâtre, un bassin généreux et des fesses épanouies.³³

Le discours de son entourage est axé sur l'obsession de la beauté physique. L'importance des apparences mais aussi l'impératif d'être une femme « blanche » animent leurs débats. L'assemblée des femmes unanimes l'invite à embellir son

33 *Ibid.*, p. 74.

corps en usant des artifices pour « sauver son apparence ». Leurs propos et l'énergie déployée pour être conformes aux diktats de la beauté virent à la frénésie et la blancheur, véritable construction sociale, vise à faire d'elles un objet de désir :

« Tu devrais...oui, bien sûr, ne pas t'exposer au soleil! » [...] « Tu devrais, insiste-t-on, ne pas regarder à la dépense et acheter des crèmes de protection solaire ». Écran total, indice maximum! Les plus chères sont les plus efficaces, paraît-il. [...] Mais les crèmes à la bave d'escargot vendues chez les herboristes peuvent aussi faire l'effet. Plus naturelles et moins onéreuses, les recettes de bonne femme partagées entre copines ou distillées à longueur d'émission sur les chaînes de radio [...]»³⁴

En énumérant la pluralité des pratiques qui invitent au blanchissement ou à l'embellissement de la peau, la narratrice montre le désir incommensurable de plaire dans le but de trouver un mari. Le corps est foncièrement un objet de consommation qui doit être attractif et désirable. D'ailleurs, le paradoxe de la situation se trouve dans le métier même du personnage mis à mal à cause de sa négligence physique. En effet, Hizya travaille dans un salon de coiffure *Belles, Belles, Belles* où les femmes viennent s'épiler, se maquiller, se teinter, se lisser les cheveux et se coiffer. Sans réellement pointer du doigt l'obsession de la beauté observée chez ses clientes, la narratrice se montre indifférente et assume parfaitement son apparence.

Les diktats de la beauté s'imposent même au sein du noyau familial puisque Hizya est moquée par ses propres frères qui l'affublent de noms d'animaux. Lorsque la narratrice relate l'épisode de ses fiançailles, elle énumère les conseils précis donnés par sa mère pour la rendre désirable aux yeux de sa belle-famille et pour lui faire respecter le protocole de conduite de toute jeune fiancée, invitée à faire la connaissance de sa belle-famille pour la première fois :

34 *Ibid.*, p. 74-75.

Coiffée, maquillée, _oh très légèrement attention, il ne faut pas que ça se voit_ un peu de rouge aux pommettes et du fond de teint clair, oui c'est ça, bien clair, tu étales bien, sur le cou aussi et juste un peu de khôl pour souligner le regard, à peine, tu as compris? Et n'oublie pas de baisser les yeux en rentrant et de serrer les cuisses quand tu seras assise. Oui, comme ça!³⁵

Hizya est sommée d'être silencieuse, docile et belle. À travers ces trois impératifs, émerge dans les propos de la mère une nouvelle tension dans la vie des femmes. Il faut demeurer fidèle aux valeurs traditionnelles en effaçant son corps, pour préserver sa chasteté, mais il ne faut pas non plus manquer le train de l'évolution esthétique qui exige que la femme moderne soit à la pointe des artifices pour embellir son apparence dans le but de trouver un mari.

Les propos de la mère qui imposent à sa fille de se tenir correctement et d'être belle nous renvoient aux propos de la mère de Nejma dans *Laissez-moi parler!* de Halima Hamdane. En effet, femme d'une autre époque, celle-ci décrit le sort réservé à son corps par sa belle-mère qui ne la trouve pas assez conforme. Traitée comme du bétail, la mère raconte sa déshumanisation par une autre femme qui dénigre son apparence : « En guise de bienvenue, ma belle-mère, impotente, m'a dit de m'approcher d'elle, elle m'a fait ouvrir la bouche, m'a tâté les bras et les hanches. Apparemment, elle n'était pas très contente, j'étais trop maigre [...] »³⁶. De même, la crispation du corps sous le contrôle des exigences physiques est également évoquée dans le même roman à travers les propos de la jeune mariée Rabia qui relate à son tour la réaction de sa tante face à son physique désavantageux : « Cette fille n'a plus que la peau sur les os, il faut l'obliger à se nourrir. Que va dire sa belle-famille! Qu'il y a tromperie sur la marchandise! Elle avait montré à la ronde mes pommettes saillantes : Rita fait quelque chose! Que vont

35 *Ibid.*, p. 115.

36 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 198.

dire ses beaux-parents! Quelle catastrophe! »³⁷. Ici aussi le corps est explicitement traité comme une marchandise qu'il faut entretenir pour satisfaire les attentes de la belle famille.

Qu'il soit de la génération d'hier ou d'aujourd'hui, le féminin est, selon les textes, réduit au corps-objet, réifié, « marchandisé », associé aux produits de beauté et destiné à accroître son potentiel de séduction pour le plaisir du mâle. Chaque époque invente ses codes du moment. La femme qui veut plaire doit absolument être en accord avec les exigences dominantes mais aucun des récits étudiés ne mentionnent l'embellissement du corps dans la perspective d'un épanouissement exclusivement personnel. Aussi, il est important de signaler que le corps dans sa course folle à la séduction ne doit pas non plus franchir les frontières qui lui sont imposées. En lui demandant de se maquiller et de s'assoir en serrant les cuisses, l'impératif de plaire tout en veillant aux principes moralisateurs revient comme un leitmotiv. Plaire sans jouir. Sur quel « corps » danser?

La peau noire en question

Tout comme Maïssa Bey, l'écrivaine Sonia Chamkhi dans son roman *Leïla ou la femme de l'aube* brosse les contours d'un personnage féminin pas tout à fait conforme aux canons de beauté en vigueur en Tunisie : Leïla est une femme noire³⁸. La protagoniste, par son épiderme, cristallise les enjeux raciaux dans sa société. À l'instar de Hizya, Leïla, découvre sa couleur de peau sous le regard moqueur des autres. Dans son récit, l'insouciance du corps de l'enfant léger et heureux laisse place au corps fardeau d'une adolescente raillée et blessée parce que noire :

Nous avons onze ans tous les deux, nous courons sur la plage de Salammbô, et plongeons dans l'eau claire. L'eau a la saveur de ta

37 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 52.

38 Il a fallu attendre le 9 octobre 2018 pour que la Tunisie adopte une loi pénalisant toutes les formes de discriminations raciales.

peau d'ébène et l'éclat de tes yeux, couleur safran. Le bustier de mon bikini se soulève à chaque plongeon, de l'index de ta main potelée tu me montres mes petits seins dénudés pour que je les couvre [...] Je me savais négligeable, je me découvrais noire et laide. Petit canard détesté et traqué. Ma poitrine est lourde, ma taille s'est épaissie.³⁹

Tandis que Hizya arbore fièrement sa différence physique et se moque du cruel regard des siens, Leïla, découvre que sa couleur est source de fragilité et de stigmatisation. En effet, après l'épisode de l'altercation avec ses camarades, l'enfant entame un processus de mutilation dans les toilettes de l'école, où elle se réfugie pour piquer sa peau et voir son sang couler. La fragilité de Leïla n'est pas due aux agissements de ses camarades uniquement : elle est causée par l'attitude de sa propre mère « blanche » qui se montre impitoyable à son égard. Cette dernière, en dépit de son mariage avec le père de Leïla, cultive un mépris envers les personnes à la peau noire au point de véhiculer un discours raciste. Loin de valoriser son enfant métisse, elle lui intime un ensemble d'interdits pour faire valoir sa « part blanche » au détriment de sa « part noire » :

Déjà très jeune, sa mère la privait de plage. « T'es assez cramée comme ça ; tu veux devenir noire comme une olive?! » Leïla n'osa jamais lui dire, et peut-être, même pas envisager, qu'elle était noire, elle préférait penser, comme sa mère, qu'étant métisse elle était plus blanche que noire. « De toute tes sœurs, tu es celle qui ressemble le plus à ton père » ajoutait sa mère. Et il fallait entendre, tu es la moins jolie, tu as des attributs de négresse, des traits grossiers et des mollets de footballeur.⁴⁰

Quotidiennement répétés et de façon inopinée, les propos de sa mère la ramènent à sa couleur de peau. La mère est vectrice d'un discours humiliant mais aussi dévastateur qui engendre des blessures physiques et morales. Leïla doit non seulement redoubler d'efforts pour plaire physiquement à sa

39 CHAMKHI, Sonia. *Leïla ou la femme de l'aube*, op.cit., p. 15-16.

40 *Ibid.*, p. 34.

mère et à sa société qui cultivent le « culte de la blancheur » en évitant de bronzer mais, elle doit aussi faire en sorte de brimer sa féminité jugée trop débordante. Ainsi, la jeune femme évite de mettre en avant ses seins pour ne pas se rendre désirable et, par là même, augmenter le risque de tomber dans la « faute ». En conséquence, Leïla se précipite dans le rejet de soi et la haine de son apparence, d'où sa décision de couper ses cheveux pour rompre avec toute aspiration de beauté ou de sensualité :

J'ai coupé ma longue chevelure pour que plus jamais un Oriental ne puisse en décrire les volutes. Cette mutilation, j'en souffre encore mais je l'assume. J'ai erré, aboyé et poignardé mes phantasmes [...] Te voilà rassuré de me savoir plus laide que jadis et moins courtisée! [...] Les filles du pays sont tellement belles qu'il est difficile de ne pas avoir des complexes⁴¹.

Le regard de la mère et l'abandon de l'amant sont une source de violences, moins dicibles mais importantes. La douleur morale qui mine de l'intérieur le personnage ne peut se formuler qu'à travers la plainte silencieuse et la promesse que se fait Leïla d'avoir des enfants « aussi noirs que l'ébène »⁴².

Sois vierge et tais-toi!

Les pratiques culturelles ainsi que les rapports entre les personnages d'une même famille émanent des non-dits, des tabous et des injonctions qui en découlent. Ces pratiques éducatives matérialisent la nécessité de garder une mainmise sur le corps féminin et particulièrement sur sa virginité, ce qui confirme que le corps des femmes est un bien collectif :

La virginité de la jeune fille n'est pas considérée comme une propriété ou un état personne qui n'implique que celle-ci. Elle dépasse cette notion de personnalisation dans le sens de la continuité et du prolongement d'un système de valeurs où l'ensemble

41 *Ibid.*, p.140-141.

42 *Ibid.*, p. 97.

de la famille se considère impliqué, et revendique la propriété et la protection.⁴³

Dans la plupart des romans, la virginité est décrite comme un gage de perfection à la fois morale et physique. Semblable à l'impératif de la beauté corporelle, la virginité est présentée comme l'autre versant de la beauté féminine, elle en est même son capital le plus précieux. Elle s'impose comme étant une obligation canonique destinée à prouver son intégrité morale et son aptitude à trouver un mari. Pour que le corps d'une jeune fille soit « pur » et bon à être donné en mariage, la virginité est étudiée comme « option » non négligeable car elle fait le mariage.

Dans le roman *Laissez-moi parler!* de Halima Hamdane, la narratrice Chemma déplore le tabou de la sexualité au sein de sa famille qui ne lui a rien appris à ce sujet. Elle affirme être asexuelle et découvre son sexe pour la première fois entre les mains d'un médecin, la veille de son mariage :

En guise de leçon de chose moi qui ne connaissais rien aux hommes, j'eus droit à une visite chez le gynécologue de la ville voisine. Ma future belle-mère avait exigé un certificat de virginité. Craignant une supercherie, elle m'a accompagné chez le médecin et a insisté pour assister à l'examen. Elle a réglé la consultation et lancé un strident youyou qui faillit me crever le tympan.⁴⁴

La première découverte du corps s'associe pour elle à une perte d'intimité puisque la jeune fille est soumise à un examen gynécologique dans le but d'apaiser les inquiétudes de sa nouvelle belle-famille. L'examen de l'honneur et l'importance du certificat de virginité dévoilent la matérialisation du corps réduit à l'état d'objet. La scène chez le médecin montre que la pensée dominante estime qu'un corps en bonne santé destiné au mariage est un corps vierge. Toutefois, le rapport

43 ZEMMOUR, Zine-Eddine, 2002. « Jeune fille, famille et virginité. Approche anthropologique de la tradition », dans *Confluences Méditerranée*, n° 41, p. 65-76.

44 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 183.

à la virginité ne se résume pas uniquement à une membrane précieusement sauvegardée. La mariée, qui énumère les recommandations faites la veille de sa nuit de noce, montre qu'au-delà de ce rituel bien ficelé, le moment de défloration vise à lui faire prendre la posture de la vierge docile. En réalité, en s'offrant sans résister à ce mari inconnu, la jeune épouse est en réalité sommée de rester à jamais soumise corps et âme :

J'avais retenu la leçon de ma belle-sœur Sakina. Enlever le saroual et l'étaler, faire en sorte qu'il reste sous les fesses, qu'il serve de réceptacle pour le sang de l'honneur. Ne pas opposer de résistance, ne pas crier, se laisser faire pour que les choses se déroulent sans entrave. « Kamel est ton mari maintenant, et à ce titre, il a des droits sur toi ». ⁴⁵

Dans la scène du « sacrifice de la vierge », la jeune mariée doit jouer le rôle d'objet-réceptacle, qui confirme la posture de passivité. Le corps devient un instrument de sacrifice. La violence que prend l'opération de dépucelement marital place d'ores et déjà la sexualité de la femme sous le signe de la violence et de la misère.

Les romans révèlent que la sacralisation de la virginité n'est pas seulement du fait de la mère ou de la belle-mère qui suivent encore des préceptes séculaires. La virginité est aussi mythifiée par les jeunes filles d'aujourd'hui. C'est le cas d'Ihsane dans *Slim, les femmes, la mort...* de Bahaa Trabelsi. La jeune étudiante Marocaine se l'impose en tant que fervente défenseuse de la virginité qu'elle associe à la foi musulmane, aux principes de l'identité religieuse. Elle multiplie les actions de prévention auprès des autres étudiantes pour les sensibiliser à sa cause et pour leur rappeler l'importance de demeurer vierge. La sauvegarde de la virginité devient son cheval de bataille :

Une foi totalitaire qu'elle impose autour d'elle à coup de tracts et de racolage volubile auprès de ses sœurs musulmanes. Foi qu'elle

45 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 184.

tente de promouvoir au moyen d'une rhétorique ingurgitée à la va-vite. [...] Dieu merci pour Slim, les recommandations que la virgine enfant prêche à ses acolytes ne sont pas toujours valables pour elle. Ihsane n'est pas vierge.⁴⁶

La posture du personnage d'Ihsane mythifie et sacralise la virginité, seul critère de conformité aux valeurs du groupe. L'impératif de la virginité n'est pas le fait d'une communauté ou d'une autre, d'intellectuels ou de non instruits, elle n'obéit pas non plus à une zone géographique précise mi-rurale mi-urbaine. Elle n'est pas plus le fait d'une génération que d'une autre. Ihsane la citadine, barmaid, étudiante et militante, véhicule le même discours que les mères des régions les plus reculées du Maroc ou de l'Algérie.

L'envers de l'interdit : le corps conjugal

Le viol conjugal est une violence à bas bruit, car la sexualité sous la contrainte au sein du couple marié est l'un des plus grands tabous des sociétés arabes. Dans beaucoup de pays du monde : « le viol marital n'a été conceptualisé et légiféré que ces dernières décennies, vu le devoir "naturel" de la femme de se soumettre au maître »⁴⁷. Dans les pays arabo-musulmans, où on marie encore la fille à son violeur⁴⁸ pour éviter la honte, le terme « viol conjugal » n'existe pas dans la législation ou existe mais d'une manière très floue. La législation ne le reconnaît pas comme crime. C'est pourquoi, l'époux a le droit de disposer du corps de sa femme à sa guise. Contraindre l'épouse à avoir des relations sexuelles en portant atteinte à son intégrité physique et psychique n'est pas du tout considéré comme un crime mais comme un droit. Ce genre de rapport basé sur la force s'explique aussi par les

46 *Ibid.*, p.15.

47 *Ibid.*, p. 97.

48 En Tunisie où il a fallu attendre le 26 juillet 2017 pour que soit abrogée la loi 227 bis qui permettait à un homme ayant des relations sexuelles avec une mineure d'échapper à la détention en épousant sa victime.

unions maritales arrangées, encore très répandues. La jeune fille, ayant fréquenté sommairement son futur mari ou, pour les moins chanceuses, l'ayant découvert le jour du mariage, endosse rapidement son rôle d'épouse, de génitrice et d'objet de plaisir masculin. La découverte de la sexualité se fait pour la plupart dans ce cadre institutionnalisé :

Le mariage traditionnel- mariage arrangé- est monnaie courante dans ces pays comme l'Algérie le garçon charge sa mère d'aller lui (« acheter ») une fille. C'est un mariage qui n'est basé sur aucune relation entre les jeunes futurs époux. L'un ne connaissant pas l'autre, ils se retrouvent pour la première fois dans la chambre nuptiale. C'est là que s'effectue « le viol légal » sous les yeux des familles et des invités, dans l'euphorie générale.⁴⁹

Même si l'épouse subit le viol, elle ne le désignera jamais en tant que viol car elle estime que les rapports sexuels, même sous la contrainte, font partie du devoir conjugal sacré.

Le viol

Les couples mariés présentés dans les romans sont placés sous l'angle de « l'hétéronormativité »⁵⁰ et dans le cadre de l'institution du mariage arrangé. Il s'agit de l'unique espace où la sexualité est admise. C'est dans cette configuration que Charifa, dans le roman *Laissez-moi parler!*, raconte l'aspect mécanique de sa cérémonie de mariage entamée par son arrivée à Rabat dans un convoi de femmes. La narratrice se présente comme une bête menée à l'abattoir. L'introduction du pénis se fait dans un geste expéditif. Elle évoque sa première nuit avec le mari en mettant l'accent sur la rupture corporelle installée dès la première nuit :

Les conseils du coiffeur se sont révélés infructueux. Mon mari était à la fois brusque et impatient. Mon caractère impérieux n'a pas arrangé les choses. Notre corps à corps a été plus une lutte

49 SOUKEHAL, Rabah, 2003. *Le Roman algérien de langue française (1950-1990)*, Paris, PUBLISUD, p. 224.

50 Notion construite par Butler Judith, « *normative heterosexuality* », qui signifie hétérosexualité normative. (Traduction de KRUASS Cynthia).

qu'un acte d'amour. Cette première nuit nous a révélé cruellement l'un à l'autre : je lui avais autant déplu qu'il m'avait indisposé avec ses manières brutales et son allure.⁵¹

Ce rapport sexuel placé sous tension résulte de l'inexpérience des deux partenaires. Ces derniers s'ignorent complètement, puisqu'ils se découvrent pour la première fois, de plus, ils sont dès le départ démunis de toute initiation sexuelle. Si la femme est privée de dires sur le corps et la sexualité, il en est de même pour son mari, qui par manque d'expérience, se place dans un échange conflictuel à sens unique avec sa jeune épouse. Le terme « lutte » installe les prémices d'un rapport de force où le pouvoir de l'homme est inscrit en filigrane tout au long du récit de Charifa.

Pour les beaux yeux de la belle-mère

Dans le roman *Laissez-moi parler!*, d'Halima Hamdane, le personnage de Chemma a le même âge que Nejma, la jeune bachelière, fille de Charifa. Tandis que Nejma fait des études et envisage de quitter le pays pour poursuivre sa formation universitaire à l'étranger, Chemma est destinée à un mariage arrangé dans le village de ses parents. Celle-ci découvre la sexualité sous le signe de la violence, une violence causée par la même ignorance de son corps observée dans le récit de Charifa. Le mari, non initié et maladroit, transforme l'acte sexuel en une véritable scène de supplice :

Kamal n'a pas réussi à franchir la barricade de mon hymen. Il a tenté plusieurs fois de suite sans succès. Je sentais son cœur s'affoler et sa respiration s'accélérer. Il tremblait de la tête aux pieds. Il a fini par s'abattre sur moi de tout son poids au risque de m'étouffer. Il suait à grosses gouttes qui inondèrent mon visage et mon cou. Il ne s'est pas découragé pour autant. Après quelques instants, il s'est remis en position, s'agrippant cette fois-ci à mes épaules et poussant avec une force extraordinaire son bassin

51 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 199.

contre le mien. [...] Après plusieurs tentatives il fallut se rendre à l'évidence; nous étions incapables d'accomplir l'acte libérateur.⁵²

À l'évidence, le rapport sexuel ne se fait pas dans la contrainte puisque Chemma aide son époux dans l'acte de défloration pour annoncer la consommation du mariage à l'assemblée. Cependant, ce corps à corps est placé sous le signe du malaise et à la limite de la torture. Le rite de la défloration est ici synonyme de traumatisme d'autant plus que la brutalité monte en crescendo, s'amplifie jusqu'à atteindre son paroxysme dans la scène du « sauveur ». Face à l'incapacité du mari d'exécuter l'« acte libérateur » et face à son échec, la belle-famille et l'époux décident de faire appel aux services d'un « libérateur ». Il s'agit d'un autre homme qui effectue l'acte de défloration à la place du mari. Le viol institutionnalisé prend d'autres proportions plus graves puisque, en un commun accord, l'ensemble de la famille décide d'avoir recours « aux services » d'un étranger, sans demander le consentement de Chemma :

Sakina est entrée et sans ménagement m'a écarté les cuisses « coopère sinon ton père nous tuera! » Je pensais au ridicule de ses paroles pendant qu'elle mettait sur mon visage une étoile en mousseline. Il était préférable pour moi comme pour ce sauveur/libérateur qu'il y ait ce voile protecteur. Pas de regard, pas d'échange, ni vu ni connu. [...]. Mes cuisses se cadénassèrent instantanément. Tout en moi se révolta quand, avec brutalité, il tenta de m'écartier les cuisses. J'ai ouvert les yeux et j'ai vu son membre énorme, son visage bestial. Je pense que je fus prise d'une crise de démence.⁵³

Silencieuse face à cette scène invraisemblable, incapable de donner son avis, la narratrice décrit ce face à face avec l'inconnu venu la libérer de sa virginité comme un viol en réunion qui se déroule sous les regards complices du mari, du père et de toute la famille obsédée par la mise en sang du

52 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 185-186.

53 *Ibid.*, p. 187-188.

sexe féminin. Le paradoxe du récit de Chemma est saisissant. La jeune fille, sur qui la famille a veillé durant des années pour préserver son hymen, est ainsi donnée le jour de son mariage en pâture à un inconnu pour sauver la réputation d'un mari incapable de la déflorer.

Le récit de Khira est tout aussi révélateur d'une situation alarmante. Donnée par son père dans le cadre d'un mariage arrangé, celle-ci découvre pour la première fois son époux. En apercevant ce dernier, elle découvre qu'il est noir. La jeune mariée est prise de « dégoût » au point de vomir. C'est dans cette atmosphère nauséabonde que se fait le rapport sexuel :

La jeune mariée suait à grosses gouttes. Il tenta gauchement de lui retirer sa chemise de nuit. L'odeur âcre du vomi les indisposait autant l'un comme l'autre. [...] Des larmes douloureuses roulèrent sous ses paupières fermées. Elle se mordit l'intérieur des joues et attendit. Il lui retira « le saroual », pesa de tout son poids sur elle, une douleur lui déchira le bas ventre. Elle garda les yeux fermés même quand il ouvrit la porte, et que les youyous déchirèrent la nuit.⁵⁴

En dépit de son rejet physique et psychique du mari, elle ne fuit pas. Elle se livre à contre cœur et à contre corps pour satisfaire l'attente de la femme chargée de récolter la preuve de sa virginité. Non seulement, Khira doit faire face à un homme qui l'indispose mais elle doit avant tout répondre aux attentes des spectateurs derrière sa porte qui exigent la preuve de la consommation du mariage. L'épouse n'éprouve aucun plaisir. Pire encore, la sexualité se vit dans l'anxiété et dans la crainte de l'autre puisque la narratrice assimile son premier rapport sexuel à l'avènement de sa première mort. Khira erre comme une ombre auprès de cet homme, éternellement rejeté. Ainsi, le corps intime et le corps social ne font qu'un. Le corps des femmes est une affaire collective.

Dans le roman *Hizya*, le personnage de Leila explique son rapport à la sexualité conjugale vécue dans la sécheresse

54 *Ibid.*, p. 81-82.

des échanges et dans l'incompréhension du corps de l'autre. C'est ce qui transforme le rapport sexuel en un devoir sans plaisir pour elle. La narratrice décrit à son amie la contrainte du corps soumis au devoir :

Moi, quand tu en parles, je pense à toutes les fois où j'ai été contrainte d'accepter ces rapports sous prétexte que c'était mon mari. J'ai dû, oui, j'ai dû à certains moments éprouver...pas du plaisir, mais un commencement de...un frémissement qui aurait pu...Mais quand il n'y a aucune tendresse, aucune attention, aucun souci de l'autre...⁵⁵

La réplique du personnage, structurée par des ellipses et des phrases interrompues, dévoile le rapport frustré qu'entretient Leila avec la sexualité. Contrairement aux autres personnages qui ne décrivent pas ouvertement le rapport conjugal comme étant une contrainte, mais plutôt comme une norme, Leila se montre plus consciente de sa situation. Ses relations sexuelles basées sur l'incommunicabilité du désir la pousseront à demander le divorce pour pouvoir s'épanouir autrement.

55 BEY, Maïssa. *Hizya*, *op.cit.*, p.153.

Le voile islamique ou les cheveux au vent

Malek Chebel affirme que dans le monde arabe, la société et la culture imposent au corps des femmes des pratiques variées : « Il suffit que l'on considère les scarifications faciales, le tatouage, le *s'fab* (ou fermeture du vagin), la circoncision, le perçage du lobe des oreilles et autres manifestations concrètes sous l'angle de la transmission d'un code social, d'un pattern communautaire [...] »⁵⁶. L'une des pratiques répandues, exercée sur les femmes ou adoptée par elles, est le voilement corporel.

Considéré comme une prescription religieuse, le port du voile est perçu dans les sociétés musulmanes comme un gage de piété alors que les sociétés occidentales le traduisent comme un symbole de soumission. Entre la génération des grand-mères voilées, la génération de mères dévoilées et la nouvelle génération des filles re-voilées, à ce jour, le voile trouble les pensées.

56 CHEBEL, Melek. *Le Corps en Islam, op.cit.*, p. 175-176.

Pour décrire le retour massif du foulard dit moderne qui s'oppose à l'ancien habit des mères et des grand-mères, Sophie Bessis observe :

Des bourgades palestiniennes aux cités populaires marocaines, de plus en plus de jeunes filles et de femmes ne sortent que la tête enveloppée de leur *hijab*, au point qu'elles représentent désormais la majorité de la population féminine. [...] Si l'on s'avise de décrire à ces femmes les voiles de leur grand-mère ou de leur mère, blanc *safseri* de soie ou de coton des citadines tunisiennes, robes aux larges fleurs et tête couverte d'un fichu des paysannes de Kabylie ou d'ailleurs, amples caftans marocains aux capuchons laissant échapper quelques mèches de cheveux, mais aussi voiles épais des mozabites ne laissant découvert qu'un seul œil pour éviter d'être totalement aveugles dans la rue, elles oscillent entre le dédain et le dégoût. Tout cela, disent-elles, relève de traditions auxquelles elles se sentent parfaitement étrangères. C'est le *hijab* qui manifeste avec éclat leur inscription dans l'actuel. Symbole modernisé et mondialisé de la même antique oppression [...] ⁵⁷

La tendance au retour du voile soulignée dans ce passage soulève de nombreuses interrogations dans le sens où le motif du foulard va au-delà d'une pratique vestimentaire. Il devient le symbole d'une nouvelle génération de femmes à la fois revendicatives et soumises. En refusant le foulard de leurs mères, les voilées modernes s'engagent dans une forme de résistance. Leur choix et leur usage du voile divisent leurs rangs en trois catégories. Les voilées « pour le confort », motivées par la nécessité d'investir l'espace du dehors : elles utilisent le voile comme ruse pour contrer le pouvoir masculin. Le choix du voilement se fait alors au risque de reproduire, par un mimétisme inconscient et banalisé, un schéma essentialiste réducteur pour avoir un passeport pour circuler librement sans être importunée. Les voilées par « assimilation », motivées par une soudaine ferveur religieuse importée par les chaînes du satellite ou internet et par des

57 BESSIS, Sophie, 2007. *Les arabes, les femmes, la liberté*, Paris, Albin Michel, p. 79-80.

divers discours. Les voilées « pour la cause » qui adoptent le *hijab* non seulement par ferveur religieuse mais vont jusqu'à faire du foulard l'emblème même de leur militantisme politique.

La signification religieuse

Dans *Le Harem politique*, Fatima Mernissi décrit les trois acceptations du terme *hijab* :

La première dimension est une dimension visuelle : dérober au regard. La racine du verbe *Hjaba* veut dire « cacher ». La deuxième dimension est spatiale : séparer, marquer une frontière, établir un seuil. Enfin, la troisième dimension est éthique : elle relève du domaine de l'interdit. Il s'agit à ce niveau-là non plus de catégories palpables, qui existent dans la réalité des sens, comme le visuel ou le spatial, mais d'une réalité abstraite, de l'ordre de l'idée. Un espace caché par un *hijab* est un espace interdit.⁵⁸

Le mot voile, *hijab*, dans sa signification initiale renvoie au fait de soustraire : « soustraction à la vue ». Ce terme employé dans le *Coran* est évoqué comme un motif de protection : « Ô Prophète! Dis à tes épouses, à tes filles et aux femmes des croyants de se couvrir de leurs voiles, c'est pour elles le meilleur moyen de se faire connaître et de ne pas être offensées [...] »⁵⁹. Selon les interprétations, le *Coran* invite les musulmanes à se couvrir en cachant aux hommes une grande partie de leurs corps dont la vue peut troubler la foi et les mœurs du croyant. Cette injonction nous renvoie aux termes de « *awra* » et de « *Fitna* ». Néanmoins, plusieurs autres exégètes rejettent le « devoir d'invisibilité » en affirmant que l'impératif du voile n'est pas explicité dans le *Coran* mais résulte d'interprétations erronées d'*Oulémas* qui manient les textes selon la volonté du moment, sans prendre en considération le contexte socioculturel de l'apparition du *Coran*.

58 MERNISSI, Fatima, 1987. *Le Harem politique*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 119-120.

59 *Coran*, Sourat 33, *Al Ahzab* (Les Coalisés), verset, 59.

Une question identitaire

La période coloniale a transformé le voile en symbole identitaire qui vise à préserver l'unité nationale et la culture arabo-musulmane. Durant la colonisation, le port du voile représentait un habit à la fois traditionnel et identitaire (*Sefsari* en Tunisie, *Haiik* en Algérie et *Burnous* au Maroc). La femme est porteuse de ce symbole national qui vise la sauvegarde de la tradition, de la culture et s'oppose au projet du colonisateur qui envisage de « libérer » la femme indigène de la soumission en la dévoilant : « Chaque nouvelle femme algérienne dévoilée annonce à l'occupant une société algérienne aux systèmes de défenses en voie de dislocation, ouverte et défoncée »⁶⁰. Transformée en une véritable arme identitaire contre l'invasion des symboles culturels du colonisateur, le foulard et le corps deviennent des enjeux politiques.

Dans les sociétés postcoloniales, le port du voile a été revendiqué par les modernistes-réformateurs, encourageant la femme à participer à la marche du développement mais aussi exalté par les conservateurs pour rappeler à la femme son devoir de sauvegarde identitaire. Dans ce sens, ces dernières années, la recrudescence du voile a été étroitement liée aux changements sociopolitiques dans les pays du Maghreb. Les partis politiques continuent la même parade et, les plus conservateurs d'entre eux, vont faire de la femme voilée l'emblème même de leur idéologie religieuse dite moderne et modérée. Ainsi, le voilement du corps féminin est devenu un enjeu politique. Il est le sujet de débats contradictoires où les réflexions sur la question du genre se heurtent encore et toujours aux défenseurs de la tradition religieuse et sociale.

La problématique du voile est centrale dans la plupart des romans contemporains puisqu'ils mettent en avant des attitudes et des discours relatifs, au choix ou pas, du port du voile. Les récits expriment un profond décalage générationnel

60 FANON, Frantz, 2002. *L'an V de la révolution algérienne*, rééd, La Découverte, Paris, p. 24.

entre les mères et les filles dont le rapport au voile est instable, constitué d'aller-retour entre voilement, dévoilement et re-voilement.

Je ne vivrai pas dans le Djelbab de ma mère

Dans le roman *Je ne vivrai pas dans le Djelbab de mon père* de l'auteur égyptien arabophone Ihssan Abd El Kodous publié en 1982, il est question d'un conflit générationnel entre un père et son fils. Ce dernier décide de s'affirmer en quittant l'emprise de son géniteur et son habit traditionnel le *jilbab*. Cette même volonté de quitter l'habit de la mère est très présente chez les personnages féminins contemporains. Celles-ci, animées par d'autres aspirations que celles de leurs génitrices, choisissent de rompre avec la tradition de leurs mères en adoptant un mode vestimentaire différent. Ce choix découle du rapport étroit entre le désir d'émancipation et le corps féminin. À l'image de son propre pays qui bouillonne socialement et politiquement, semblable à une équilibriste, la femme à l'époque contemporaine tâtonne dans un incessant va-et-vient dans le temps :

Le mouvement d'émancipation des femmes est passé et passe toujours par la libération du corps féminin. De nos jours, cela est d'une brûlante actualité dans les pays arabes et musulmans qui lient fortement le religieux et le culturel. La Tunisie est, certainement, le pays du Maghreb où le débat sur le corps des femmes a été le plus précocement mené, abandonné et repris, selon le cours chaotique de son histoire. Le voilement ou le dévoilement des femmes appartient encore au monde oriental.⁶¹

À ce propos, la fiction fait ressortir deux postures qui se démarquent ; les mères, poussées par un désir de modernité, quittent l'habit traditionnel et les filles qui dans cette même

61 BRODZIAK, Sylvie. « Emna Belhaj Yahia Ecrire le féminin pour penser le sens de l'Histoire », dans *Revue Littérature Maghrébine et Comparée*, Publication de l'Association des chercheurs sur les littératures maghrébines et comparées, Rabat.

perspective de modernité, tournées vers la culture de la globalisation, optent pour le chemin inverse.

Des émancipées sous le voile ?

Le retour en force du voile et du « revoilement »⁶² des femmes est très présent dans *Jeux de rubans* de l'écrivaine tunisienne Emna Belhaj Yahia. Dans son récit, la narratrice principale Frida nous plonge au cœur de la Tunisie des années soixante jusqu'à 2011, aux portes de la révolution populaire. À travers les yeux de Frida, mais aussi à travers une multiplicité de voix, la narratrice homodiégétique décrit la nouvelle vague vestimentaire dans les rues de Tunis où les femmes voilées sont devenues majoritaires :

Je regarde les femmes auprès desquelles je fais la queue : nous ne sommes que deux à ne pas être voilées, c'est-à-dire à ne pas porter ce grand foulard qui enveloppe le cheveu et encadre le visage. Cela fait quelques années déjà qu'on commence à s'y habituer.⁶³

Chokrane est l'une de ces « foulardées » décrites par Frida. L'apparition de ce personnage pour la première fois dans le récit se fait dans un espace ouvert, dans un quartier branché de la capitale : elle est aux bras de son amant :

[...] une demoiselle tout de long vêtue et même jusqu'à la cheville, les cheveux enfilés sous une étoffe chatoyante. Elle est belle, mince, élancée, les yeux soulignés de noir, une touche de fard sur les pommettes, aussi souriante que lui. Mais sur la tête elle a un foulard. Oui elle a bien un foulard sur la tête.⁶⁴

Dans cette description physique, deux éléments semblent contradictoires ; le souci de plaire par l'usage des artifices et le corps de cette jeune fille couvert entièrement dans un souci

62 GÖLE, Nilüfer, 2004. « Le voile, le renversement des stigmates et la querelle des femmes », dans *Les femmes entre violences et stratégies de libertés Maghreb et Europe du Sud*, (dir.) VEAUVRY, Christine, ROLLINDE, Margerite et AZZOUQ, Mireille, Saint Denis, Éditions Bouchene, p. 216.

63 BELHAJ YAHIA, Emna. *Jeux de rubans*, *op.cit.*, p. 85.

64 *Ibid.*, p. 97.

de se dissimuler. L'étudiante est également décrite à travers les yeux de son amant Tofayl qui, secoué par un virulent dialogue autour du voile avec sa mère, décide d'interroger sa bien-aimée sur ses longues robes et son foulard :

Non, je porte aussi un jean et des baskets. Là regarde, j'ai deux grosses bagues en argent, un sautoir. Mon chemisier marron, en coton, est plutôt sympa, tu ne trouves pas ? Et les chaussettes sont de la même couleur. Pourquoi ne m'interroges-tu pas aussi sur ces aspects-là de ma tenue ?⁶⁵

Sa réponse montre l'envie de Chokran de mettre en avant son souci esthétique et son refus d'être réduite uniquement à ses choix vestimentaires. Pourtant, le souci du détail chez elle s'oppose aux véritables motivations qui se cachent derrière son choix du voile. En effet, elle affirme que sa décision est motivée d'une part par le suivisme, puisqu'à l'adolescence, elle voulait faire tout comme sa voisine Dalel. D'autre part, elle avoue avoir envie de se protéger contre les regards intrusifs des hommes :

Les hommes d'ici, surtout dans certains quartiers. Ils imaginent qu'une femme qui marche dans la rue est là pour qu'on lui sorte toutes les insanités. Ils sont légion. A un moment donné, ça te dégoûte, tu as envie de tout casser, de partir... Tu ne peux pas savoir.⁶⁶

Chokrane ne mentionne à aucun moment le lien de son voilement avec sa foi religieuse. Elle évoque avant tout un mimétisme qui vise à éviter le regard masculin puisque ce dernier lui renvoie l'image souillée de son propre corps. Le terme « bouclier » montre le sentiment d'insécurité face au harcèlement physique et moral subi dans la rue. Le choix du foulard pour « avoir la paix » peut se lire comme une solution intermédiaire pour contourner les tensions sociales. En effet, dans l'espace public, les hommes considèrent la femme voilée comme respectueuse et respectable, celle-ci est intouchable.

65 *Ibid.*, p. 147.

66 *Ibid.*, p. 148.

Placée aux antipodes des traditions, Chokrane pointe aussi du doigt le regard normé qu'a la société sur la femme voilée. Elle décrit les regards masculins, qui s'offusquent de la voir vivre pleinement ses désirs en partageant par exemple des moments de tendresses avec son amant : « Parce qu'ils croient que nous sommes différentes et que nous n'avons pas le droit de manifester notre tendresse à cause de quelques centimètres de plus dans nos jupes ou d'une étole plaquée sur nos cheveux. Est-ce qu'un morceau de tissu peut m'empêcher d'être moi-même ? »⁶⁷. La narratrice affirme que son voile ne doit pas l'emprisonner dans un comportement religieux déterminé. Elle refuse d'être cataloguée simplement parce qu'elle porte un signe à connotation religieuse. Pour Chokrane, être voilée ne signifie pas s'effacer puisqu'elle revendique haut et fort le droit d'agir comme elle l'entend. C'est dans ce sens que la jeune fille formule des propos virulents contre ceux qui affichent d'une manière ostentatoire leur foi, contre les rigoristes comme son amie Dalel et contre ceux qui s'érigent comme donneurs de leçons tout en véhiculant des propos contre le progrès. Elle refuse les modes de pensées figées sur l'impératif de la foi rigoriste et prône le libre arbitre :

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le voile n'est pas un signe d'assujettissement de celles qui le portent volontairement mais son contraire même : l'affirmation de leur personnalité. L'on assisterait même, sous le voile volontaire, à une vraie naissance de la personnalité. Le hijab est une tentative de stratégie personnelle visant à devenir acteur de sa vie.⁶⁸

Dans un discours laïc, tourné vers l'acceptation de l'autre, la jeune diplômée et enseignante de mathématiques réfute la réclusion dans une idéologie qui divise les individus en « objet sexuel » offert aux regards déplacés ou en « vierge effarouchée » qui refuse les plaisirs de la vie. Le discours

67 *Ibid.*, p. 151.

68 ZOUARI, Fawzia, 2002. *Le Voile islamique, Histoire et actualité, du Coran à l'affaire du foulard*, Lausanne, Favre, p. 62.

du personnage reflète les changements survenus dans la société tunisienne puisque les jeunes filles voilées, loin d'être passives, sont porteuses de revendications en rapport avec leur instruction, leurs ambitions professionnelles et même avec leurs droits de vivre des relations amoureuses sans craindre les préjugés. Au-delà de l'image de son voile-privé, Chokrane revendique son individualité en exigeant son droit d'être considérée comme un individu-sujet et non comme un objet de convoitise.

Les militantes hissent le voile

Dans le roman *Slim, les femmes, la mort...* de Bahaa Trabelsi, Ihsane symbolise cette nouvelle génération de musulmanes modernes et entrepreneuses qui vivent une sexualité libre. L'universitaire, militante, barmaid et religieuse voilée, investit activement la sphère publique pour changer le visage de la société marocaine. Si dans le roman *Jeux de rubans*, le port du voile est décrit par Chokrane comme une affaire individuelle, Ihsane quant à elle, témoigne d'un tout autre projet plus politique qu'individuel. Celle-ci milite « à coup de tracts » pour que le port du voile et le retour aux textes religieux redeviennent un impératif social. Selon elle, il faut sauver la jeunesse de son pays de la perte.

Alors qu'elle travaille comme barmaid, Ihsane critique le rapport des Marocains musulmans, clients du bar, en les qualifiant de débauchés. Selon elle, la modernité mène à des dérives intolérables sur une terre d'Islam. Son monologue intérieur témoigne du regard négatif et des jugements de valeurs qu'elle porte sur ses semblables : « Un bar! Lieu de débauche et de perte. La figure de la modernité par excellence. Liberté? Non. Libertinage. Pathétisme. La face cachée et hideuse de ce qu'ils appellent «la tolérance de l'Islam». Quelle honte! Agréer de pareils agissements dans un pays musulman »⁶⁹. Ses accusations se multiplient, d'autant

69 TRABELSI, Bahaa. *Slim, les femmes, la mort...*, *op. cit.*, p. 30.

plus qu'Ihsane qualifie le foyer des jeunes filles où elle réside de : « ramassis de putes à deux sous »⁷⁰. La jeune fille évolue dans deux espaces qu'elle dénigre car non conformes à son idéologie religieuse. Ihsane se sent en marge de la société aux mœurs jugées dissolues. De plus, Ihsane a peur d'être vue dans le bar où elle travaille de nuit, parce qu'elle craint la réaction de ses « frères » et de ses « sœurs » de combat, avec lesquels elle lutte pour assurer une société « saine » et sans vices. Alors qu'une marche s'organise entre Casablanca (les conservateurs) et Rabat (les modernistes) pour demander le changement de la *Moudawana*, et l'intégration de la femme dans les nouveaux plans de développement, Ihsane choisit de faire partie des militants rigoristes qui manifestent contre les changements demandés car considérés profanes et non conformes aux valeurs de la femme musulmane. Le narrateur évoque le rapport d'Ihsane avec son « identité musulmane » qu'elle défend farouchement puisqu'elle ambitionne même de participer à la construction d'une société musulmane différente. Ihsane s'active pour faire la propagande du voile. En « vraie musulmane », elle prend part aux manifestations en s'interrogeant sur le rapport des marocaines à l'Islam : « Toutes ces connes qui vont aller manifester pour ce plan d'intégration de la femme dans le développement. Sont-elles aveugles ? Ne voient-elles pas le danger ? Ont-elles oublié qui elles sont et d'où elles viennent ? Ne voient-elles pas les détracteurs ? La machination ? »⁷¹. Ihsane explique que l'émancipation des musulmanes est synonyme de rupture avec la religion, de ce fait, l'affaire devient illicite. Son discours est une apologie de la religion contre les valeurs étrangères apportées par l'Occident dit impérialiste et ennemi de l'identité culturelle musulmane :

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*, p. 31.

Les solutions sont dans l'islam, pense Ihsane, c'est notre seule possibilité de protéger notre dignité et d'assurer nos droits. Ne pas empiéter sur notre passé. Ne pas colorer nos valeurs de couleurs de l'occident. Les restituer dans leur véritable contexte, une société arabo-musulmane jalouse de son identité. Vite! Quitter le foyer. Rejoindre les rangs des défenseurs de la vraie liberté, celle de l'Islam.⁷²

Force est de constater que le voile d'Ihsane est à lire comme un signe religieux et politique qu'elle brandit non seulement pour exercer sa religion mais pour condamner tous ceux qui dérogent aux règles qu'elle estime sacrées. Le personnage, dans une remise en cause radicale des pratiques observées dans la société, rejette le droit à la différence, à la rencontre des cultures et au dialogue tolérant tel qu'il est véhiculé par Chokrane dans le roman d'Emna Belhaj Yahia. Réfractaire à l'universalisme, Ihsane invite à revenir aux sources de l'Islam pour reconstruire des valeurs justes.

Dans sa description de la manifestation de Casablanca Slim le narrateur décrit la ségrégation spatiale entre hommes et femmes qui militent pourtant pour la même cause : « La manif de Casa, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre. Islamistes. Rangs serrés. Obéissance et discipline. Les femmes voilées et à vapeurs » qu'il oppose au camp adverse : « La manif de Rabat, tous les brassages. Les féministes. Panachages de couleurs bigarrées. Mélanges d'hommes, de femmes et d'enfants. Alliance de toutes sortes. Complexité et joie de vivre »⁷³. La mise en parallèle des deux situations et l'opposition des deux idéologies montrent le danger du discours véhiculé par Ihsane et ses semblables, propice à une future fracture sociale :

[...] le nouveau contrat de société proposé -ou imposé- aux femmes arabo-musulmane porte les stigmates d'une régression, sans qu'on puisse pour autant parler d'un retour des traditions. La victoire sans partage du *hijab* sur les anciennes façons de se

72 *Ibid.*, p. 31.

73 *Ibid.*, p. 33.

voiler montre bien que ces dernières sont mortes, même si, dans quelques zones reculées, leur cadavre bouge encore.⁷⁴

Les propos de l'historienne Sophie Bessis qui annoncent la fracture sociale sont repris dans le roman de Bahaa Trabelsi lorsque, à travers une terminologie relative aux ténèbres comme « ombres », « fantômes », « assombrie », « spectres », le narrateur alerte des dangers que portent les femmes voilées qui militent activement contre les droits de leurs consœurs. Pour Ihsane, l'anathème est plus grand pour la femme qui doit être garante de l'identité religieuse. Aller à l'encontre de cette idéologie revient à ouvrir la brèche aux invasions idéologiques étrangères et participer à la déconstruction de la morale religieuse.

Maman, ne touche pas à mon voile

Tandis que le port du voile est pour Ihsane le symbole d'un engagement politique fort en faveur d'un Islam rigoriste, pour Chokrane une affaire individuelle qui ne s'oppose en rien avec ses aspirations à la modernité, le récit de Zina dans le roman *Laissez-moi parler!* en révèle un tout autre aspect. La rencontre de cette jeune marocaine avec le *hijab* et la pratique religieuse se fait en France. Après avoir quitté le Maroc, cette fille d'institutrice intègre l'école laïque où elle renoue avec son identité musulmane.

Le roman présente d'abord Radia, la mère de Zina. Tournée vers la modernité, son mode de vie et son mode vestimentaire dévoilent une femme accomplie, émancipée et combative qui fait le choix de s'expatrier avec ses deux filles après un douloureux divorce. À l'image de sa mère, Zina est présentée comme une lycéenne en accord avec son temps, parfaitement en osmose avec les principes et les valeurs inculquées au sein de sa famille :

A dix-huit ans, Zina aimait préparer des cocktails. C'était la reine de l'apéro, comme s'amusait à le répéter Radia. Elle inventait des

74 BESSIS, Sophie. *Les arabes, les femmes, la liberté*, op.cit., p. 79.

mélanges assez explosifs mais toujours appréciés. Elle ne buvait qu'un peu de champagne à l'occasion, mais les mélanges d'alcool n'avaient pas de secrets pour elle.⁷⁵

Pourtant, la complicité entre elles laisse rapidement place à la rupture quand la fille accuse sa mère de les élever dans l'ignorance de la religion musulmane. En réalité, l'apparition de Leila dans la vie de Zina bouscule les convictions de cette dernière. Sa nouvelle amie voilée la pousse à s'interroger sur l'opposition entre la société laïque où elles vivent et leur culture musulmane : « Tu sais, le foulard islamique, comme ils disent ridiculement, est strictement interdit. »⁷⁶ Le personnage est déstabilisé par l'image de sa camarade voilée en dépit des contraintes qui lui sont imposées : « Zina était abasourdie, elle avait du mal à y croire. Elle, sa mère et sa sœur fuyaient comme la peste les barbus et les voilées, et voilà comme une ironie du sort la première copine qu'elle se faisait en France en était »⁷⁷. La lycéenne est secouée par cette rencontre parce que son éducation initiale et l'idéologie de sa mère s'opposent entièrement à celle de son amie.

Pourtant, plus Zina se rapproche de sa camarade Leila et de sa famille, qui lui apprennent les pratiques religieuses, plus elle s'éloigne de sa mère, de sa sœur et de son éducation initiale jugée profane. La jeune fille va même jusqu'à accuser sa mère d'entraîner leur déchéance morale :

— Dieu! Tu oses parler de Dieu, toi! Tu nous as élevé comme des mécréantes, tu nous as coupées de nos racines, tu nous as volé notre identité. Tu te gargarises des mots d'un autre monde, d'une autre culture. Liberté! Liberté! Tu n'as que ce mot à la bouche. Moi, aujourd'hui je me revendique musulmane pratiquante, et que cela te plaise ou non, je ne sortirai plus qu'ainsi.⁷⁸

75 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 143.

76 *Ibid.*, p. 151.

77 *Ibid.*

78 *Ibid.*, p. 154.

Les arguments de Radia ne semblent pas convaincre sa fille qui l'accuse de ternir l'image de l'Islam. Zina ne revendique pas seulement son droit à pratiquer sa religion en adoptant le voile, elle condamne surtout la conduite de sa mère. C'est dans ce sens que l'écrivaine tunisienne Fawzia Zouari affirme que l'attitude critique de toutes celles qui choisissent de se re-voiler, alors que leurs mères ne le sont pas, s'explique par le décalage qui existe entre le monde des mères jugées incultes et le monde des filles instruites. C'est pourquoi, leur découverte des pratiques religieuses s'accompagne souvent d'un éloignement progressif ou d'une rupture radicale :

Avant de symboliser un ralliement politique et une rupture avec l'Etat, le voile désigne une rupture avec la famille et les anciennes générations de l'Islam non militant. [...] _Les militantes ne recourent pas au voile traditionnel de leur mère _mais dans une position critique vis-à-vis de la religiosité de ces dernières. Les jeunes militante accusent leur entourage féminin traditionnel d'irrationalité, de croyances désuètes, de superstition.⁷⁹

Zina véhicule un discours de plus en plus agressif envers sa mère et se montre de plus en plus radicale dans sa pratique. Pour cela, elle quitte le domicile familial décrit comme « profane » pour retourner vivre seule au Maroc. En revêtant le voile, elle rompt physiquement avec son passé, sa mère et avec le monde extérieur puisqu'elle décide de s'enfermer pour « racheter » son âme en apprenant le *Coran* et les *hadiths*.

Lever le voile : qu'en est-il pour les autres ?

La psychanalyste Françoise Dolto affirme que si une angoisse se heurte à la paralysie du langage c'est : « par le comportement du corps en société »⁸⁰ qu'elle va s'exprimer. Dans ce sens, le choix du voile est pour certaines femmes une réaction du corps face à une réalité sociale menaçante. En

79 ZOUARI Fawzia. *Le Voile islamique, Histoire et actualité, du Coran à l'affaire du foulard*, *op.cit.*, p. 61-62.

80 DOLTO, Françoise, 1992. *L'Image inconsciente du corps*, Paris Seuil, p. 367.

effet, si le voile est pour les unes associé à la ferveur religieuse, au militantisme, à la liberté de conscience et à l'émancipation, beaucoup d'autres femmes s'accordent à le définir comme un laissez-passer qui permet d'atténuer l'angoisse de circuler librement dans les rues. Il devient une sorte de langage-code adopté dans une contrainte volontaire.

*On ne peut pas cacher le soleil avec un tamis*⁸¹

Le changement des rapports sociaux de sexe défini et nourri par la tradition durant des siècles dans le Maghreb s'accompagne de la présence massive des femmes dans la rue et l'accroissement des violences dans l'espace public. Les femmes se voient confrontées aux agressions physiques et morales allant de la diffamation aux attouchements sexuels.

Loin de toute conviction religieuse, les répliques de Sonia, la jeune maquilleuse algéroise dans le roman *Hiçya*, présente le rapport au voilement comme le moyen de ne plus être importunée « Je l'ai mis pour que mon père, ma mère, mes frères, leurs amis, les voisins, les cousins, l'épicier du coin, le chauffeur du bus que je prends chaque matin, bref, les connards de toutes espèce me foutent la paix précise-t-elle »⁸². Puisque chaque individu a son mot à dire sur le corps de Sonia, la jeune fille préfère se plier à la norme pour faire bonne figure. Les femmes voilées sont majoritaires dans les rues d'Alger et si Sonia ne se conforme pas à l'image dominante, elle peut attirer les médisances. Son entourage aura alors le droit de l'empêcher de sortir pour exercer son métier au salon de coiffure. C'est à travers le compromis du voile que la jeune fille parvient à contrecarrer la pression sociale qui pèse de tout son poids sur elle. Toutefois, en dépit de son obéissance à la volonté du groupe, Sonia n'est pas totalement soumise. Elle s'est battue pour obtenir son diplôme, pour préserver son autonomie financière par le travail et pour refuser le

81 Proverbe du Maghreb qui signifie que la vérité est difficile à dissimuler.

82 BEY, Maïssa. *Hiçya*, *op. cit.*, p. 100.

remariage traditionnel qui, selon elle, risque de la priver de sa liberté. Dans son récit, elle assure que le harcèlement de rue est l'unique motivation de son foulard :

« Ce que les hommes évaluent eux, dit à juste titre Sonia, ce sont tes seins, tes fesses, et le balancement de tes hanches quand tu marches devant eux. Tu n'as pas remarqué ce qui se passe dans le regard des hommes, de tous les hommes sans distinction d'âge, quand il se laisse happer par une paire de fesses moulées dans un jean ? »⁸³

Sonia met en exergue la réification du corps féminin qu'elle décrit comme « offert » aux regards « frustrés » des hommes et raconte son sentiment d'humiliation après une agression sexuelle subie dans les transports en commun :

[...] dans un bus surchargé s'est collé contre moi le corps agité de mouvements saccadés dont je n'ai pas tout de suite conscience dans la cohue. Ce n'est que lorsque j'ai senti une main se glisser sur ma taille et remonter jusque sous les aisselles, jusqu'à mes seins, que je me suis vivement arrachée à cette ignoble étreinte. J'avais treize ans.⁸⁴

Prise en otage entre l'affirmation de son autonomie et le dégoût du regard pervers des hommes, Sonia adopte le voile comme « barbelés » contre les regards intrusifs. C'est ce qu'explique Djemila Benhabib dans son essai *L'Automne des femmes arabes* lorsqu'elle prend la société égyptienne comme exemple pour expliquer la recrudescence du port du voile. La journaliste et écrivaine algérienne associe le phénomène au harcèlement sexuel subi par les femmes dans la rue :

Ce n'est pas tant par piété que par résignation que bien des femmes portent le voile. Elles doivent se résoudre à faire oublier leur corps, car ce n'est qu'en devenant invisibles qu'elles peuvent prétendre à l'existence [...] la liberté de circuler ne peut s'envisager que dans la soumission à une exigence féroce et écrasante de conformité. Ce n'est qu'en soustrayant leur corps au regard des hommes que

83 *Ibid.*, p. 284.

84 *Ibid.*, p. 285.

les femmes peuvent envisager d'avancer ou, du moins, essayer de marcher. Car même si elles sont emmitouflées, il restera.⁸⁵

En réalité, Sonia est consciente que son habit ne lui assure pas une pleine protection et ne la prémunit pas des agressions extérieures. Elle n'est pas non plus une intouchable, car jugée « respectable » sous son foulard. C'est pourquoi, accablée par l'hypocrisie sociale, elle déclare que « même si tu t'ensevelis sous de grands voiles noirs, ils peuvent toujours imaginer ce qu'il y a dessous »⁸⁶. Elle explique comment la tenue vestimentaire module le discours des hommes dans la rue qui, ayant affaire à une femme voilée dans la rue, colorent leurs propos d'une foi hypocrite dans le but de séduire la « pieuse » proie :

[...] ne s'est jamais fait autant harcelé par des hommes, toutes générations confondues, que depuis qu'elle couvre ses cheveux d'un foulard. [...] Elle ne laisse dépasser aucune mèche et prend même soin de laisser tomber les paons de son voile sur ses épaules, d manière à dissimuler son cou. Mais rien n'y fait!⁸⁷

Le roman de Maïssa Bey, à travers une parole sans demi-mesure accordée au personnage de Sonia, soulève le problème de l'hypocrisie sociale dominante dans une société machiste décrite comme obsédée par le corps et par une sexualité toujours refoulée. Sonia choisit alors de se voiler sans grandes convictions mais elle choisit surtout de devenir, « sourde » et « muette » quand elle sort dans la rue. Pour montrer patte blanche et pour éviter d'être importunée, elle utilise le foulard comme un imperméable contre les mots abjects et les gestes offensifs qui « dévoilent » et déshabillent son intimité :

La question de la protection moyennant le voile est née de la croyance que la femme non voilée déstabilise l'ordre social. [...] Les agressions dans les transports publics, dans la rue, à l'université etc. expliquent pour bien des cas le désir de voilement, qui n'est

85 BENHABIB, Djemila. *L'Automne des femmes arabes*, *op.cit.*, p. 59.

86 BEY, Maïssa. *Hižya*, *op.cit.*, p. 102.

87 *Ibid.*, p. 210.

autre qu'un besoin de protection. Si elles désirent investir l'espace public tout en préservant leur honorabilité, cette entreprise doit être faite sous la protection du voile.⁸⁸

Pour s'approprier l'espace extérieur, la femme doit ainsi se munir d'un garant et d'une protection qui donnent l'illusion de son obéissance aux normes en vigueur. Sonia trouve une relative protection dans l'adaptation de sa tenue vestimentaire aux pulsations de la rue. Mais ce choix, adopté à « contre-corps », ne fait que mettre à nu la douloureuse réalité trop souvent banalisée du harcèlement sexuel dans les rues, puisque chaque injure, chaque regard insistant, chaque geste déplacé et chaque agression renvoie la femme à sa vulnérabilité et à son infériorité, dans cet espace qui ne lui appartient pas. Les propos du personnage ne sont que le reflet d'une crise personnelle et sociale, dans l'espace public devenu oppressant. À force d'étouffer ses désirs sous le voile pour rentrer dans la neutralité ou la normalité, le corps de Sonia finit par déborder de colère. C'est ce qui explique son envie urgente de quitter l'Algérie simplement pour pouvoir marcher à l'air libre.

Une féministe se voile

« Mais que le sentiment d'appartenance ne puisse, là encore se doter de légitimité que par le biais de la religion est, sans conteste, le signe de l'échec de leur génération et du recul de ce pays »⁸⁹. C'est par ce triste constat que Selma la narratrice de *Je dois tout à ton oubli* décrit le retour inquiétant du voile et de la pratique religieuse rigoriste en Algérie. Selma raconte ses retrouvailles avec ses anciens amis de l'université à Oran, un couple de militants devenus *hadj*⁹⁰ qui boivent du

88 BEN SALEM, Maryam, 2010. « Le voile en Tunisie. De la réalisation de soi à la résistance passive », dans *Féminismes islamiques*, Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée, n° 128, p. 63.

89 MOKEDDEM, Malika. *Je dois tout à ton oubli*, op.cit., p. 156.

90 Nom de ceux qui effectuent le pèlerinage à la Mecque.

vin dans la clandestinité pour ne pas provoquer l'indignation de leur entourage. Pourtant, ce qui sidère le plus la narratrice est le choix du voile « vaporeux » de son amie Zineb, voile qu'elle estime en contradiction avec ses anciennes idéologies politiques :

Selma voit Zineb nouer un foulard autour de sa tête. Interceptant son regard, Zineb porte les deux mains à ses oreilles et bafouilles : « Je crois que j'ai un début d'otite... - Ah oui, et tat qu'à faire des deux côtés ?! » La réplique cinglante de Selma provoque l'hilarité des deux hommes. Vexée, Zineb les plante là et fonce vers la voiture.⁹¹

Zineb dit que le port du voile est une marque de respect pour le pèlerinage récemment effectué. En réalité, si elle s'explique sur son choix vestimentaire, c'est parce qu'elle a longtemps milité pour les droits des femmes dans sa jeunesse, et particulièrement durant la décennie noire en Algérie : « Elle ne renie en rien les libertés conquises de haute lutte pendant des années d'université. Elle aurait même pu mourir pour ses convictions quand le seul fait de traverser la rue, tête et jambes nues, c'était se proclamer de ce camps-là »⁹². Zineb associe son rapport à la foi au traumatisme et à la terreur sociale vécue durant la guerre civile. Elle dit avoir retrouvé le chemin de la foi afin de ne pas laisser les obscurantistes accaparer le religieux et le détourner à leur guise. Ses propos sont ambigus étant donné qu'il existe chez elle une envie de pratiquer sa foi, non comme un signe de dévotion, mais comme une expression de solidarité au peuple algérien éprouvé par les intégristes. Pour cette ancienne militante, il ne faut pas laisser les intégristes représenter l'Islam, c'est à elle de diffuser, par le voile, une image moderne et pacifique de l'Islam. Le voile revêt chez elle une forme de militantisme. L'enseignante, qui a combattu les intégristes en se montrant tête et jambes nues à l'université, choisit quelques années

91 *Ibid.*, p. 154.

92 *Ibid.*

après de les combattre par une arme qui la couvre, une arme opposée à la première : le voile.

La récalcitrante

Tandis que certaines font le choix du *hijab* comme : « une protection totale, contre les regards qui détaillent, qui déshabillent, qui scrutent »⁹³, résister en dépit de la pression sociale est le défi que se lance l'héroïne du roman *Hizya*. Celle-ci refuse de porter le foulard tout comme son amie Sonia le revendique sous prétexte de se protéger contre le harcèlement de rue. La jeune coiffeuse porte même un regard critique sur les violences banalisées que subissent les femmes dans la rue d'Alger. Lorsque son amant Riyad lui demande pourquoi elle ne se voile pas, Hizya regrette que cette même question obsède l'ensemble de son entourage :

Je m'y attendais depuis quelques temps déjà. C'est une question à laquelle j'ai eu à répondre tant de fois que je pourrais lui servir la réponse type, celle que je réserve à mes tantes, cousines et autres femmes de mon entourage. Toutes celles qui voudraient me voir rentrer dans le rang. Dès que l'une d'elle revient à la charge, je prends un air pénétré et je dévide la bobine : « J'attends que la sagesse de Dieu m'inspire et me guide. Je ne me sens pas prête. »⁹⁴

Le monologue intérieur de Hizya traduit son refus de se voiler simplement pour se conformer aux attentes de ses proches. Le ton ironique de ses réponses révèle son regard critique sur l'énergie déployée par les autres pour la faire fléchir. En décrivant l'intrusion des femmes de son entourage dans ses convictions personnelles pour la faire adhérer au *hijab*, la jeune fille expose la panoplie des arguments qui lui sont servis : « Certaines vont plus loin en m'expliquant que c'est bien plus qu'une recommandation. C'est une injonction.

93 ALLAMI, Noria, 1988. *Voilées, dévoilées : Être femme dans le monde arabe*, Paris, L'Harmattan, p. 157.

94 BEY, Maïssa. *Hizya, op.cit.*, p. 208.

Ne pas s'y soumettre, c'est encourir un châtement divin »⁹⁵. Le discours moralisateur en rapport avec l'impératif religieux et la punition divine visent à intimider la « réticente » qui ne se plie pas aux règles de la « majorité » voilée.

La narratrice se montre réfractaire. Pour cause, le caractère sexiste du voile que Hizya pointe du doigt. Le *hijab* est devenu selon elle l'étendard de la foi ou de l'hérésie pour ceux qui le prônent. Marqueur idéologique de « la bonne » ou de « la mauvaise » fille, Hizya affirme que le vêtement de la femme est devenu un marqueur idéologie qui participe à son instrumentalisation. Désormais, les femmes sont cataloguées selon leur choix vestimentaire et se voient contraintes de choisir un camp ou un autre pour éviter les critiques et représailles. En relatant les mésaventures de sa petite sœur non voilée, la narratrice nous renvoie le regard agressif que porte la société sur le corps des femmes :

Kahina dont la chevelure noire, somptueuse, fait tourner des têtes. Au point parfois de lui valoir des remarques agressives de la part d'hommes, mais aussi de femmes, qui ne peuvent s'empêcher de réagir à tant de beauté imprudemment exposée aux yeux, et l'apostropher avec virulence.⁹⁶

Le corps épanoui de Kahina est considéré comme accessible sexuellement, car non voilé. Dans ce sens, il représente une menace pour les autres, d'où les réactions hostiles des passants dans la rue.

Alors que l'amant s'interroge sur la discrétion de Hizya et sa timidité qui s'opposent à son refus de porter le voile, la jeune fille s'interroge de son côté sur le lien logique entre le voile et le choix de la discrétion : « Ainsi, selon toi, porter un foulard sur la tête permettait de passer inaperçue? De marcher dans les rues d'Alger sans que personne, je veux dire aucun homme, ne nous remarque, ne nous agresse?

95 *Ibid.*, p. 208.

96 *Ibid.*, p. 209.

Un puissant répulsif anti-drague? Ce serait trop beau, trop facile »⁹⁷. L'accumulation de questions exprime encore une fois l'indignation de Hizya et son refus d'associer sa discrétion au voile. Car si Hizya est discrète, c'est simplement parce que comme ses consœurs, celle-ci se fait harceler dans la rue. Mais, pour elle, porter le foulard comme un moindre mal n'est pas une solution mais une aberration. Contourner la violence limite encore plus la liberté des femmes d'autant plus que dans sa société la coexistence entre les voilées et les non-voilées semble de plus en plus difficile.

Des mères contre le voile des filles

Les romans nous éclairent également sur le regard des mères, un regard qui s'avère diamétralement opposé à celui de leurs filles. Des personnages comme Zubayda, Frida ou encore Radia s'opposent au port du voile de la nouvelle génération pour des raisons bien différentes. Instruites, militantes et très actives dans la société, ces femmes devenues mères envisagent le re-voilement comme la menace d'un retour en arrière, « un backlash »⁹⁸ pour reprendre le titre de la féministe américaine Susan Faludi. Pour elles, le foulard entrave le processus d'émancipation pour lequel des femmes se sont battues. De même, elles témoignent de leurs frustrations face à l'incapacité de faire parvenir leurs voix auprès de leurs propres enfants ou auprès de leur entourage.

Il était une fois Zubayda...

Dans *Jeux de rubans*, Zubayda représente un personnage emblématique dans le processus de l'émancipation féminine en Tunisie. Cette femme fait partie de la génération du *Sefsari* qui, pour quitter l'étoffe traditionnelle jugée handicapante,

97 *Ibid.*

98 FALUDI, Susan, 1933. *Backlash La guerre froide contre les femmes*, Paris, Éditions des femmes.

fait le choix audacieux de se dévoiler dans les rues de Tunis, il y a déjà plus de cinquante ans :

Quant au drap qu'elle utilise comme arme d'autodéfense, c'est simplement son voile. Elle le porte comme ses sœurs et comme toutes les femmes de l'époque, dès l'adolescence. Quand elle le quitte, elle doit avoir-cinq ou trente-huit ans. Je fais mes premiers pas au lycée et j'observe la vie à travers ce que j'apprends et ce que j'arrive à saisir de l'ordre d'un monde en ébullition. Le dévoilement de Zubayda et des femmes de sa génération me semble normal, peut-être même flatteur et valorisant.⁹⁹

Le *Sefsari* était l'unique usage vestimentaire commun dans la société tunisienne à l'époque du protectorat et bien après, jusqu'à ce que le 13 août 1956 le Code du Statut Personnel déclare aux Tunisiennes qu'elles sont des femmes libres. En dépit des traditions ancrées dans les mentalités, beaucoup d'entre elles osent franchir le pas et sortent nues « *zonta* ». Ce dévoilement représente le premier pas vers l'émancipation de celles qui revendiquent l'égalité des droits. C'est pour cette raison que Frida, la narratrice éprouve vis-à-vis de la nudité de sa mère un sentiment de fierté. Le dévoilement signe un saut en avant vers la modernité et la fin du déterminisme sexiste.

La rupture avec les traditions, par le choix du dévoilement de la mère, est à lire aussi comme un acte politique puisque par cet évènement ces femmes « *zonta* » deviennent visibles. Elles s'approprient les espaces qui leur étaient interdits et elles préparent surtout le terrain pour leurs filles. Se dévoiler, pour Frida, revient à reconnaître la femme comme un être à part entière et non comme une ombre. Zubayda participe à l'affaiblissement à la domination patriarcale. L'admiration est aussi perceptible à travers les répliques de Tofayl, le petit-fils de Zubayda. Celui-ci raconte à Chokrane, le dévoilement de sa grand-mère et sa passion pour le Charleston :

99 BELHAJ YAHIA, Emna. *Jeux de rubans*, *op.cit.*, p. 23.

Zubayda décide de laisser tomber le drap blanc ou beige clair qu'elle a toujours glissé sur elle avant de sortir de la maison. Du coup, elle se met à marcher dans la rue, comme ça, simplement sans ce drap dont elle a l'habitude de s'envelopper la silhouette. Et elle se met à sortir comme ça pour faire les courses ou pour rendre visite à sa famille, sans poser de questions, sans chercher de réponses, tout comme toi.¹⁰⁰

Le récit met en avant le comportement nouveau qu'adopte Zubayda et son audace puisque cette mère s'est débarrassée de son *sefsari* dans une démarche empreinte la fois de « naturel » et de « défi » contre les normes attribuées depuis des millénaires aux femmes de sa génération. Vécu comme une libération dans les années soixante, le dévoilement ouvre la brèche pour une prise de pouvoir dans laquelle les filles vont s'engouffrer. D'ailleurs, l'acte de dévoilement, condamné par Ihsane ou encore Zina car en rupture avec la religion, est décrit par Tofayl et Frida comme dissocié de la pratique religieuse. Frida souligne que Zubayda et toutes les autres Tunisiennes qui se dévoilent demeurent très pratiquantes. Rejeter le *sefsari* ne signifie pas rejeter la religion puisque la narratrice raconte comment ces femmes « nues » réservent une place importante à la pratique religieuse et à la morale. Encore pionnière, Zubayda se réapproprie « le territoire » de son corps et annonce, à sa manière, la naissance d'un nouveau temps dans l'histoire encore troublé de la Tunisie.

Les inquiétudes d'une mère nue

Dans le roman *Jeux de rubans*, le dévoilement de Zubayda représente la réplique à « l'invasion » du voile constaté par Frida à Tunis. Au centre de deux générations, la narratrice observe que les grandes mères et les mères dévoilées font face aux filles qui se voilent. Dans son récit de la vie quotidienne au marché et dans les rues, Frida éprouve l'étrange sentiment d'être différente car elle ne porte pas le voile dans une ville de plus en plus dominée par cette « enveloppe » qui couvre le corps

100 *Ibid.*, p. 153.

de ses semblables. Frida avoue être inquiète et désarçonnée par la présence grandissante du voile qui s'oppose à ses propres valeurs et aux combats de ses prédécesseuses pour la liberté, la visibilité et l'individualité des femmes en Tunisie :

Ce sont des femmes sans plus. Sont-elles petites, grandes ou grosses, maigres, bien droites ou toute tordue? On pourrait les regarder une à une et répondre à ces questions. Or, bizarrement, ça ne semble pas compter. Elles sont comme une entité à laquelle l'habit donne un nom : des femmes points à la ligne. C'est peut-être cela qui me dérange.¹⁰¹

Le choix du terme « envahir » illustre bien un étrange rapport de force tacite entre celles qui sont voilées et celles qui ne le sont pas. La narratrice met l'accent sur l'ampleur de ce choix qui uniformise les femmes. Pour Frida, le nouvel habit non seulement fracture la société des femmes en deux clans opposés, les « voilées » et les « non voilées » mais surtout, il leur ôte toute possibilité de se différencier de la masse. Les femmes se réduisent alors à des silhouettes sans caractère, toutes identiques. Mais, selon Frida, ce code vestimentaire, « importé », ne reflète en rien les valeurs du pays. Pire encore, à son avis, cet habit annonce la perte des acquis pour lesquelles des femmes ont dû lutter depuis les indépendances. La narratrice s'interroge sur les changements survenus dans son pays et sur les motivations des femmes qui choisissent volontairement le voile et, elle se questionne également sur leur rapport à la religion :

Mais pourquoi faut-il que chez elles le changement soit vécu à travers la façon dont elles habillent leur corps? Comment s'habituer à ces nouvelles robes qui leur arrivent à la cheville, à ces métrages sur leurs cheveux? Que veulent-elles dire par là? Les femmes seraient-elles le support d'un texte qui se balade?¹⁰²

Frida s'inquiète de voir ses consœurs s'auto-effacer en rallongeant leur vêtement mais elle redoute davantage d'être

101 BELHAJ YAHIA, Emna. *Jeux de rubans, op.cit.*, p. 86.

102 *Ibid.*, p. 97.

stigmatisée. En étant non voilée elle peut être considérée comme désobéissante aux préceptes religieux et à la norme sociale. De ce fait, elle peut être désignée comme une femme non respectable : « Ceux qui classent les gens en catégories vont bientôt établir leur grille, et jeter les femmes qui ne portent pas cet habit en pâture aux pharisiens de tous poils [...] Quel noms d'oiseaux leur donneront-ils ? »¹⁰³. La colère du personnage est d'autant plus grande lorsque le fils de Frida tombe amoureux d'une fille voilée. Le conflit des générations est très présent entre une mère qui défend les valeurs de la liberté et un fils qui fait le choix d'épouser une fille voilée.

Frida appréhende la décision de son fils en essayant de lui faire comprendre que le voile est « un panneau publicitaire » qui reflète l'hypocrisie sociale. Elle affirme que les femmes utilisent le foulard pour montrer leur « respectabilité » et certains commerces exigent d'elles d'être voilées pour donner une réputation « honorable » à leur établissement. Le foulard est un motif social et économique qui augmente l'hypocrisie des uns et des autres :

Les femmes voilées jouent par rapport à Frida un rapport de repoussoir. Ici le voile n'est pas un couvre-chef, mais un signe inquiétant. Inquiétant car situé aux antipodes du corps valorisé qui est l'axe éthique et le socle porteur de l'œuvre. Il constitue le signe de la *différence* dans son sens le plus adverse. C'est en signe légal. Il efface les singularités et annule les particularités. C'est pourquoi son introduction dans sa vie, à elle, par son propre fils désarçonne Frida au point où elle n'arrive plus à connaître son propre sang et donc sa propre identité.¹⁰⁴

103 *Ibid.*, p. 105.

104 BEN CHARRADA, Hayet, 2012. « La représentation de la femme ou les jeux d'écriture dans *Jeux de rubans* de Emna Belhaj Yahia », dans *Littérature tunisienne de langue française : une autre voix(e) de la tunisianité*, (dir.) M^HENNI, Mansour, Interculturel Francophonies, n° 21, juin-juillet, p. 169.

Frida essaye d'alerter Tofayl sur les dangers d'une telle attitude qui va à l'encontre des valeurs de leur famille. Ce dernier finit par partager partiellement les inquiétudes de sa mère « Si Frida n'avait pas tort ? Puisque, rien ne garantit que, plus tard, les partisans de ce mode vestimentaire ne cherchent pas à l'imposer à tout le monde. Cela s'est déjà fait ailleurs »¹⁰⁵. De plus, en croisant son ancienne aide-ménagère, nouvellement voilée, Frida sent la situation lui échapper lorsqu'elle constate le pouvoir du mimétisme :

Frida rentre le visage défait et m'apprend qu'elle vient de croiser dans la rue Ismahène bizarrement vêtue, le corps et la tête enveloppées dans de longs tissus qui lui arrivent à la cheville et laissent tout juste son visage à l'air libre [...] Mais cette jeune fille a simplement eu envie d'imiter celles qu'elle voit dans la rue, chaque jour un peu plus nombreuses.¹⁰⁶

L'intervention de son compagnon Zaydûn qui tente de la rassurer ne la convainc guère. Frida, de plus en plus révoltée par l'intrusion du voile dans sa vie, le décrit comme une abomination et une machination destinée à faire revenir les fantômes du passé. Toutefois, la narratrice est consciente que le mimétisme découle d'un sentiment d'insécurité et d'une envie de contourner le harcèlement masculin. À travers la description du quotidien des ouvrières, Frida explique comment celles-ci sont contraintes de porter le foulard pour circuler librement :

Jeunes, peu instruite, parfois même analphabètes, ne sachant pas trop comment prendre soin d'elles-mêmes, de leur corps, de leur féminité, inondées par la publicité sur écran et surtout harassées par le regard des mâles qui rôdent dans les quartiers et les voient sortir tous les matins, traverser les ruelles, [...] elles ont trouvé dans ce foulard blanc, rose ou pistache et ces quelques centimètres de plus dans la longueur des jupes, une aide précieuse. A l'homme qui sous prétexte qu'elles quittent le domicile, aurait envie de jeter sur elle le soupçon, leur nouvel habit est là pour dire : attention,

105 BELHAJ YAHIA, Emna. *Jeux de rubans*, *op.cit.*, p. 205.

106 *Ibid.*, p. 76.

pas touche! Je suis une femme honorable et je sors gagner ma vie et celle des miens.¹⁰⁷

Il s'agit du même motif évoqué par la jeune coiffeuse Sonia, dans le roman *Hiszja*; le voile est un sésame pour obtenir une certaine liberté provisoire. En transmettant le témoignage de l'une de ses aide-ménagères, Frida explique que le foulard s'impose comme un des moyens pour « clouer le bec » des hommes de leur famille, de leurs employeurs hommes, des harceleurs dans la rue, et de toutes les voix médisantes. La répartition spatiale des sexes désorganisée par ces femmes travailleuses impose un contrôle intensif sur leurs déplacements dans la rue. Alors pour détourner le regard du « contrôleur » social masculin, ces femmes se munissent d'une marque d'honorabilité, à savoir, le voile. Toutefois, même si la narratrice semble parfaitement comprendre les motivations de ces femmes, qui tentent de contourner les contraintes, elle ne peut s'empêcher de relever le rôle de « frontière » et d'« obscurité » que pose le voile sur les rapports sociaux puisqu'il divise les individus en « bons musulmans » ou en « mauvais musulmans ». Entre le choix délibéré du voile et la contrainte de le porter, le foulard ne fait que renforcer un système d'oppression et de hiérarchie des sexes, puisqu'à travers la pratique « du bouclier », le voile renvoie la femme : « à son statut social d'objet, d'échange défini alors que l'homme est sujet »¹⁰⁸. Frida, la mère, la femme, l'universitaire est consciente des contraintes qui pèsent sur les femmes et admet que les rapports entre les sexes ne sont plus les mêmes. Mais celles qui sont sorties du système qui les infériorisait, adoptant à nouveau le voile, ne font qu'augmenter son inquiétude. Ainsi, le passé des épouses, des concubines, des coépouses et des filles soumises semble planer sur le présent des femmes instruites, universitaires, ouvrières et femmes

107 *Ibid.*, p. 88-89.

108 BOURDIEU, Pierre. *La Domination masculine*, *op.cit.*, p. 27.

d'affaires. Frida affirme que ce passé-présent est au cœur du discours islamiste et patriarcal qui réussit à embrigader une grande partie de la population. Inquiète pour la liberté des femmes, Frida voit dans le voile l'origine de leur mal-être et plus largement du malaise social.

J'accuse!

Le conflit générationnel à propos du voile trouble également les rapports entre Radia et sa fille dans le roman *Laissez-moi parler!* d'Halima Hamdane. La mère, universitaire marocaine portée par un élan moderniste, élève ses deux filles sur le principe de la nécessité pour une femme de s'accomplir pleinement. Son désir d'émancipation la pousse à immigrer en France pour y enseigner la langue arabe. Mais, Radia fait face à l'hostilité de la communauté musulmane qui la rejette en se basant sur son vêtement et désapprouve sa conduite jugée trop libérée :

Nous souhaitons que nos enfants n'oublient pas leurs origines, qu'ils puissent lire le Coran et les hadiths dans la langue de leurs ancêtres sans recourir à des traductions. Voilà ce que nous souhaitons, mais apparemment on se moque de nous. On ne nous prend pas au sérieux, sinon on nous aurait envoyé un homme ou une musulmane.¹⁰⁹

L'hostilité de l'accueil réservé à la nouvelle enseignante lors de son premier jour de travail et le regard dénigrant que pose le directeur sur sa tenue montrent une première fracture entre les aspirations de la jeune mère et son nouveau milieu. En la jugeant sur son apparence physique, son opposition à l'interdiction de l'alcool, son refus du port du voile et son approbation des valeurs occidentales, le directeur l'accuse de ne pas être une authentique musulmane. Pourtant, Radia se définit elle-même comme une musulmane qui s'épanouit dans sa pratique religieuse, non dans le suivisme des règles établies mais dans la pure réflexion spirituelle. Elle revendique

109 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 142.

surtout le droit de tout un chacun de mener sa vie comme bon lui semble. À l'instar de Frida, Radia pense que le voile est un instrument qui vise à déstabiliser la femme :

Avant leur venue en France Zina avait discuté avec sa mère du port du voile. Radia lui avait dit que c'était une interprétation erronée du Coran. La femme musulmane avait-elle ajouté n'a pas besoin de se cacher pour éviter à l'homme la transgression sexuelle. [...] Comment une femme pourrait-elle participer à la vie sociale, s'instruire et travailler si elle est étouffée sous le voile?¹¹⁰

Dans un entretien avec Houria Abdelouhed, le poète syrien Adonis affirme que : « L'homme ordinaire est du côté de la religion parce que la religion va de pair avec le pouvoir. Et, comme il est du côté du pouvoir, il veut dominer la féminité »¹¹¹. C'est bel et bien cette domination que pointe le discours de la mère qui met en garde sa fille contre les dérives de l'instrumentalisation. Radia rejette l'impératif du voile qu'elle considère comme une machination masculine pour commander le corps de la femme et pour excuser l'incapacité des hommes à contrôler leurs pulsions sexuelles. Pour elle, le voile empêche les femmes de s'accomplir et d'avoir une vie sociale épanouie :

Je ne t'ai jamais rien imposé, ma fille. Libre à toi de pratiquer la religion et de l'exhiber publiquement en portant le « hidjab »! A mon sens l'islam n'a pas fait du voile une obligation [...] Je pense que nous devons nous adapter à notre siècle et au milieu où nous vivons.¹¹²

Alors que la mère tente d'instaurer un dialogue en invitant sa fille à porter un regard rationnel sur leur situation, Zina refuse l'avis de sa mère, car elle le juge blasphématoire et contraire à la morale. Tout comme Frida, Radia s'inquiète du rapport des femmes aux discours rigoristes qui reviennent

110 *Ibid.*, p. 151.

111 ADONIS, 2015. *Violence et Islam, Entretiens avec Houria Abdelouhed*, Paris, Seuil, p. 81.

112 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 154.

en force à la fois au Maroc et en France. Incapable de mettre en garde sa fille, la mère se heurte à la fracture familiale qui pousse son enfant à la renier définitivement. Nilüfer Göle le souligne : « La place de la femme dans la vie publique, sa visibilité corporelle et son accès à la citoyenneté sont devenus des enjeux majeurs entre réformistes et conservateurs dans l'ensemble des pays musulmans »¹¹³. Cet enjeu est perceptible dans tous ces romans à travers le mode vestimentaire des femmes qui représente un débat toujours d'actualité. Si les mères sont conscientes des enjeux qui se cachent derrière la ferveur religieuse soudaine et derrière la recrudescence du port du voile, les filles présentées dans les récits, s'inscrivent bien au contraire dans l'optique d'un retour accéléré en arrière.

113 GÖLE, Nilüfer. « *Le voile, le renversement du stigmatisme et la querelle des femmes* », *op.cit.*, p. 217.

Les « désirantes » ou le sexe indécent

Dans son livre, *L'Amour interdit : sexe et tabous au Maghreb*¹, préfacé par l'autrice Leïla Slimani, la journaliste Michaëlle Gagnet affirme que dans un contexte législatif répressif qui pénalise encore les relations sexuelles hors mariage, la sexualité est vécue comme un « sport de combat ». L'enquête interroge des hommes et des femmes, hétérosexuels et homosexuels, et montre que la sexualité « libre », pourtant réprimée par les textes de loi, existe bel et bien, mais de manière clandestine. Les pratiques sexuelles vécues dans des conditions spartiates débouchent sur des pratiques sociales dangereuses et des tragédies individuelles tues, telles que la reconstruction de l'hymen, l'avortement qui se passe en cachette chez « les faiseuses d'anges » et l'abandon des bébés nés hors mariage.

Le discours sur le sexe porte l'empreinte de la domination masculine puisque la femme est décrite la plupart du temps comme une partenaire soumise et non comme un sujet pleinement actif. Les contraintes qui s'avèrent plus pesantes

1 GAGNET, Michaëlle, 2019. *L'Amour interdit : sexe et tabous au Maghreb*, Paris, L'Archipel.

quand il s'agit de la sexualité féminine expliquent cela. En effet, comme l'affirme Michel Foucault, la question de la sexualité s'est déplacée progressivement dans le temps pour être essentiellement liée au corps féminin : « Or au cours d'une évolution très lente, on pourra voir ce foyer se déplacer : c'est autour de la femme que petit-à-petit les problèmes seront centrés [...] c'est la femme et le rapport à la femme qui marqueront les temps forts de la réflexion morale sur les plaisirs sexuels »². Alors qu'une sexualité féminine, dans un cadre avant et hors mariage, émerge progressivement, le silence autour de ces pratiques est de mise. Le désir des femmes est marginal car il s'inscrit essentiellement dans la transgression et la clandestinité. À l'instar des funambules, les personnages féminins font du désir une véritable affaire d'adaptation. Au mépris des contraintes, ces équilibristes du désir vont au-delà des interdits en laissant parler leur corps. Aussi, dans les récits contemporains, les pratiques sexuelles féminines, telles qu'elles sont décrites, « libres et consenties », hors des liens institutionnalisés, sont avant tout à lire comme des actes de transgression

Le corps introuvable

Dans *Sociologie d'une révolution : L'an V de la révolution algérienne*, Fanon affirme que : « L'Algérienne a honte de son corps, de ses seins, de ses menstrues. Elle a honte d'être femme devant les siens »³. Fatima Mernissi partage le même regard et déplore le rapport étouffé et non égalitaire qu'ont les femmes et les hommes dans ce domaine :

Les hommes apprennent à s'attendre à une pleine satisfaction de leurs élans sexuels. Leur identité masculine en dépend directement.

Les femmes, au contraire, apprennent très tôt à restreindre leurs

2 FOUCAULT, Michel, 1984. *Histoire de la sexualité, vol. 2 : L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, p. 277.

3 FANON, Frantz, 1975. *Sociologie d'une révolution : L'an V de la révolution algérienne*, Paris, Maspéro, p. 92.

élans sexuels. On décrit le vagin et l'utérus en détails aux petites filles, ainsi que les effets « destructeurs » du pénis sur ces deux petites parties du corps féminin.⁴

À la frontière entre réalisation du désir et frustration, le corps vacille entre deux attitudes contradictoires. Il est le lieu de la reconduction de l'essentialisme assimilé depuis des générations et de l'affranchissement de toutes les normes sociales.

Le sexe muet

Conditionnés par une éducation normée et mise sous tutelle, certains personnages, en dépit de leur volonté de connaître les plaisirs, se trouvent amputés de leur capacité d'agir. Des protagonistes comme Soraya, dans le roman *Laissez-moi parler!*, éprouvent le désir mais ne passent jamais à l'acte. L'ambivalence du discours engendre l'absence d'action. Dans une lettre envoyée à son amie, elle explique les aléas d'une vie entre deux mondes, celui de leurs mères et le leur. Une ambivalence qui fait naître un corps entre deux : « Nos mères nous ont inculqué dès notre jeune âge les règles qui ont façonné leurs propres vies. On admettait la mixité à l'école mais à condition que les deux sexes soient sous surveillance permanente. Pas de sorties autrement qu'entre filles »⁵.

Installée à l'étranger après avoir épousé un Norvégien dont elle est tombée amoureuse, Soraya décrit l'impossibilité de vivre une vie sexuelle épanouie à cause de son éducation basée sur la nécessité de se préserver contre les initiatives du sexe masculin présentées toujours comme néfastes. Celle-ci parle de « désobéissance » du corps mais aussi de « barrière », car son corps demeure incapable, même dans le cadre du mariage, de se libérer des interdits :

Je veux me débarrasser de ma peau! La jeter au loin. Je veux retrouver ma nudité première. Je veux qu'on me rende ce qu'on

4 MERNISSI, Fatima. *Sexe, Idéologie, Islam, op.cit.*, p. 191.

5 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 227.

m'a pris! Je me sens une handicapée de la vie, du désir, de la jouissance. Tu sais ce que c'est quand le corps refuse le contact? Le baiser qui donne envie de vomir, le corps qui se convulse au toucher. Il n'y a pas pire qu'un corps désobéissant. La parole de nos mères m'a marquée au fer rouge. Mon corps est tétanisé. Je suis incapable de vivre ma vie de femme.⁶

La situation de Soraya s'oppose à celle des personnages qui possèdent un « corps-public » et qui subissent le mariage et la sexualité sous la contrainte. Soraya est désireuse de jouir de sa vie maritale avec l'être aimé. Pourtant, la jeune épouse se dit incapable de se « laisser pénétrer » par son mari. Ce passage extrait de sa lettre est à lire comme une véritable plainte car, en dépit du cadre du mariage et en dépit des sentiments amoureux, Soraya laisse voir un corps agonisant et une sexualité incapable d'exister. Le corps « cadennassé » du personnage ne parvient pas à s'épanouir avec le partenaire pourtant choisi et aimé. Les termes signifiant la maladie et l'emprisonnement du corps lésé, « amnésique », « néant », « chaînes », « étau » sont révélateurs du désarroi de la jeune mariée qui ne parvient pas à se libérer de l'emprise mentale d'une éducation basée sur la stricte séparation des sexes.

La narratrice utilise le terme « truqué » pour dénoncer la manipulation du corps de l'enfant-fille qui dès la naissance est conditionné pour ne pas « se laisser prendre » dans une relation « sans contrat ». En ce sens, ni les plaisirs ni les désirs ne figurent dans l'éducation reçue. C'est pourquoi Soraya affirme avoir été dépossédée de son corps pour être couverte d'une autre peau couleur pudeur. Par conséquent, l'amour ne semble rien changer à sa misère physique et morale. Pourtant, face à son corps muet et son sexe sourd, la narratrice déclare haut et fort sa volonté de sortir des chaînes de son conditionnement « Je veux être femme avant d'être mère! »⁷ pour libérer sa part de féminité. Les termes employés par le

6 *Ibid.*, p. 227-228.

7 *Ibid.*, p. 228.

personnage de Soraya s'inscrivent dans un véritable processus de conquête de soi :

Fais confiance à tes sens, à ton corps! Goûte les choses et éprouve-les par toi-même! Il n'y a que cela de vrai! Crois-moi! Je vais quitter mon mari. J'ai enfin pris cette décision! C'est pourquoi je t'écris aujourd'hui. Je m'unirai à celui que ma tête et mon corps accueilleront avec ferveur. Je veux réconcilier ces deux-là. Je prends ma vie en mains et si je me trompe, je recommencerai.⁸

L'auteure de la missive avoue à sa confidente son projet de partir. Il est intéressant de noter que, pour Soraya, le premier pas vers sa reconquête de son corps et sa réconciliation avec soi passent par sa coupure avec l'institution du mariage tant glorifié par sa mère. Il s'agit là d'une rupture symbolique avec l'ensemble des préceptes sociaux et le conditionnement qui ont engendré le mutisme de son corps incapable de jouir. L'éveil des sens de Soraya s'envisage dans un processus d'individualisation basé sur un nouveau départ sensuel. Celle-ci envisage une rééducation de son corps, pour découvrir le « goût » de sa vie à sa manière.

L'autre issue : Sur le fil du rasoir

Semblable à Soraya, imperméable à la jouissance avec un marié pourtant aimé et désiré, Hizya, dans le roman de Maïssa Bey, est tout aussi incapable de franchir le seuil de ses désirs. Même si la jeune fille déclare être à la recherche d'une passion « dévorante », celle-ci se trouve, contrairement à ses amies, dans l'incapacité d'interagir dans un processus de séduction avec l'être aimé. Comme maintenue par des chaînes invisibles qui entravent psychologiquement la libre circulation du désir, Hizya peine à aller vers l'autre-masculin. Alors que les jeunes de son âge se délectent des caresses volées furtivement dans la rue, Hizya reste dans la posture passive de l'attente doublée par la peur « Certains couples se laissaient aller à des rapprochements impossibles dans d'autres lieux. Aucun

8 *Ibid.*

d'entre eux ne semble se soucier du regard des autres. Je suis bien la seule à sursauter quand la porte s'ouvre »⁹. Pour vaincre sa peur, cette dernière développe une habilité au mensonge, seul moyen de contourner le contrôle sur sa liberté surveillée. Le mensonge devient une seconde peau pour cette jeune fille qui jongle avec le système de surveillance instauré par la famille et son désir de vivre un épanouissement physique effectif. C'est pourquoi le corps épanoui dans la rencontre clandestine avec l'amant et la mer laisse rapidement place à l'impératif de la vigilance. Hizya semble heureuse à mi-corps :

Le froid, le vent, les vagues, les embruns n'ont pas raison de mon émerveillement. Je me déchausse. Comme une enfant, une enfant en liberté provisoire, Je cours pieds nus sur le sable. [...] Avant de rentrer, je me frotte longuement les pieds. [...] Ma mère, avec des antennes de détection, pourrait retrouver des traces de sable dans notre chambre.¹⁰

L'association du mensonge et de la vigilance, dans le but de préserver le désir, explique la retenue dont parle Hizya : « Pendant ce temps, nous nous découvrons. Encore hésitant. Encore maladroit »¹¹. Les termes « intimité », « amour » et « sexualité » sont inévitablement porteurs de violence. C'est ce qu'elle explique en décrivant la réaction des gens devant un couple qui s'affiche ouvertement en situation de proximité corporelle :

Et alors comment rendre cela audible auprès de ceux qui, au seul énoncé de ce mot, tendraient vers nous un doigt accusateur ? Auprès de ceux qui, lorsque nous sommes ensemble, nous regardent avec une telle insistance que nous nous sentons forcément coupable. Ceux qui, en voyant assis côte à côte sur un banc dans une allée du jardin d'Essai profèrent à voix basse en passant devant nous des obscénités ou des malédictions. Ceux qui nous jugent, nous condamnent, et d'un simple regard nous faxe la sentence.¹²

9 BEY, Maïssa. *Hizya, op. cit.*, p. 207.

10 *Ibid.*, p. 262.

11 *Ibid.*, p. 207.

12 *Ibid.*, p. 189-190.

Ce sont les mêmes violences morales ou physiques qui reviennent souvent dans les propos des personnages. Les passants ont les mêmes réactions agressives, tant à la vue d'un corps féminin dévoilé, qu'à la vue de couples amoureux. La gêne ressentie par Hizya s'explique par son incapacité à assumer ses désirs jugés coupables. Dans ses confidences à ses amies, elle évoque même le phénomène social de « la chasse aux couples » par la police et les gardiens des parcs à Alger.

Ce triste constat est décrit par la réalisatrice Michaëlle Gagnet dans le prologue de son livre à propos de la vie sexuelle et affective des jeunes au Maghreb. Résidente en Tunisie, celle-ci raconte comment les couples dits illégitimes sont la cible des condamnations sociales et tombent même sous le coup de la loi lorsqu'ils s'aventurent à afficher leur sexualité dans l'espace public : « Les amoureux vivent encore dans la peur. Pour un baiser échangé ou un geste de tendresse un peu appuyé, n'importe qui peut se retrouver en prison accusé d'attentat à la pudeur ou d'atteinte à la morale publique »¹³. La chasse aux couples et à la sensualité ne se limite pas aux périmètres de l'espace public. Les couples non officiels ont interdiction de prendre une même chambre d'hôtel. Si les voisins se plaignent de les voir entrer dans un appartement ensemble, la police n'hésite pas à faire une descente, pour les accuser d'adultère, voire la fille de prostitution. L'accomplissement du désir devient donc un combat de tous les jours. En prenant le risque d'aller au-delà des contraintes, Hizya tout comme son amie Sonia ou Nej, est un personnage qui reste au bord de ses aspirations. Elle flirte avec des bribes de désirs sans pour autant pouvoir les atteindre. En refusant de laisser s'épanouir son corps, Hizya a pour unique horizon tout au long de la fiction la frustration et l'aliénation.

13 GAGNET Michaëlle. *L'Amour interdit : sexe et tabous au Maghreb, op.cit.*, p. 4.

Mon sexe a honte

La liberté provisoire frein du plaisir est aussi vécue au quotidien par Leïla dans le roman *Leïla ou la femme de l'aube* de Sonia Chamkhi. Brimée par le racisme de sa mère et de la société tunisienne, la jeune femme parvient, à l'âge adulte, à découvrir son pouvoir de séduction. Le personnage est une femme accomplie et à première vue émancipée des normes sociales. Malgré cela, les propos de sa mère résonnent comme une mise en garde qui l'empêche de franchir concrètement le seuil de ses désirs. C'est en des termes crus que sa mère dresse une barrière contre la volonté de sa fille :

Leïla réalisa qu'elle pouvait plaire aux hommes et susciter leur désir. [...] Partagée entre des sentiments contradictoires, elle fut flattée par les regards virils et sensuels, mais se sentait incapable d'en tirer une véritable satisfaction. Les leitmotifs de sa mère malmenaient son tympan : « Ne cède jamais à un homme. Lorsqu'un homme possède une femme, il se refroidit à son égard. Et n'oublie jamais que tu es métisse et que les Tunisiens sont racistes. Déjà, tes chances d'en épouser un, sont réduites, mais si jamais tu cèdes sans mariage, tu sabotes définitivement ton avenir.¹⁴

Leïla n'arrive pas à trouver un juste milieu entre sa volonté de satisfaire ses désirs et sa peur de manquer à ses devoirs familiaux : « Céder pour Leïla, c'est donc faillir, mais renoncer au plaisir, c'est redevenir la pauvre femme que son mari a quittée. Leïla est déchirée. Elle rêve de s'abandonner, de se réconcilier enfin avec son corps et ses émotions »¹⁵. Son refus persiste lorsque son amant la supplie de se donner à lui. La narratrice va même jusqu'à renier son corps par manque de confiance en elle : « Je t'en prie Leïla, laisse-moi me réjouir de toi. J'ai refusé, déchirée entre l'appel de la vie et le tourment de mon manque de confiance, en moi, en toi, en notre avenir. »¹⁶. L'expression de sa féminité se décline sous

14 CHAMKHI Sonia. *Leïla ou la femme de l'aube*, *op.cit.*, p. 35-36.

15 *Ibid.*, p. 36.

16 *Ibid.*, p. 45.

l'emprise de la douleur et de l'empêchement. Même si elle arrive à approcher la sexualité, Leïla, la femme divorcée et amante farouche, demeure au « bord » du plaisir, tout comme Hizya. La jouissance manquée les poursuit comme une malédiction puisque dans la dernière missive à son amant, Leïla affirme renoncer définitivement aux plaisirs du corps, et Hizya ne semble pas réellement passionnée par sa relation amoureuse.

Le corps torturé par ses propres contradictions est également le sort d'Ihsane dans le roman *Slim, les femmes, la mort...* de Bahaa Trabelsi, puisque la jeune fille considère son enveloppe charnelle comme une immondice. La scène du bain est décrite comme un rituel de purification débarrassant l'étudiante des impuretés qui l'entourent au travail et au sein même de sa relation avec son amant Slim. Déchirée par une opposition entre ses devoirs religieux et ses désirs de femme, Ihsane éprouve une impression de souillure qui lui colle à la peau au point de provoquer le dégoût d'elle-même :

Elle est restée un long moment sous la douche, car comme après toutes les nuits où elle rentre du boulot, elle ne s'est pas contentée des ablutions classiques, l'oudou sghir, qu'elle devrait exécuter pour la prière. Elle s'est appliquée à se laver méticuleusement en accomplissant le rituel de l'oudou lékbir que normalement, les musulmanes m'accomplissent qu'après un acte sexuel ou à la fin de leurs règles.¹⁷

En effectuant les grandes ablutions et en noyant son corps dans un rituel sacré, elle tente de retrouver l'équilibre perdu dans le monde extérieur jugé profane. Mais le malaise de ce personnage ne résulte pas uniquement du désaccord entre sa religion et le monde de la nuit qu'elle fréquente. Le dégoût de sa propre personne est surtout le fruit d'un traumatisme familial. Ihsane dévoile des souvenirs de son adolescence, une tranche de sa vie décrite comme marquante et porteuse de grandes souffrances :

17 TRABELSI, Bahaa, *Slim, les femmes, la mort...*, *op.cit.*, p. 27.

Ihsane avait treize ans mais en paraissait plus. Il lui semblait que sa poitrine était énorme et provocante tant son père la fixait de ses yeux troubles. Un jour il a décidé de ne plus aller boire dehors. Il ramenait sa bouteille à la maison et exigeait que ce soit elle qui lui serve. Bizarrement sa mère était contente. Les regards lubriques de son mari sur sa fille ne la dérangent pas. Ihsane avait peur de lui. Il ne l'a jamais touchée. Il se contentait de la regarder. Elle se sentait déshabillée par ce regard. Ihsane avait honte d'elle-même et de son corps.¹⁸

Souillée par le regard lubrique de son père alcoolique, elle développe une véritable haine de son corps. À nouveau, la thématique du regard et de la honte sont étroitement liées. Ils nourrissent chez le personnage la perception négative de son image corporelle. L'impression de souillure est doublée par un sentiment d'effroi paralysant la victime à chaque fois qu'elle pense à ce père « assassin ». Ce traumatisme signe l'ultime point de rupture entre la jeune fille et son corps. Cette dernière découvre pour la première fois son pouvoir de séduction sous le prisme de la violence et de l'indifférence :

A cause du regard de son père. La première fois qu'elle a fait l'amour, elle s'en souvient, c'était l'année de son bac, l'année de la mort de son père. Avec un garçon insignifiant. Une après-midi terne sur un coup de tête. Pour survivre. Etreinte brutale qui lui avait ravi sa virginité et qui l'avait laissé sur sa faim.¹⁹

Même si le rapport sexuel relaté dans son souvenir est un rapport parfaitement consenti, le narrateur le présente sous une atmosphère chargée de tensions. Un premier rapport qui représente un acte de défi et un acte de libération pour Ihsane lui permettant de briser le souvenir du père tout en dépassant son emprise perverse. Pourtant, cette dernière interprète sa sexualité comme un acte hypocrite incompatible avec sa religion. De ce fait, la honte et le dégoût la rendent incapable de s'épanouir dans son milieu et inapte à s'épanouir dans une

18 *Ibid.*, p. 29.

19 *Ibid.*, p. 52.

relation sexuelle avec Slim. Son mal-être la pousse plus tard à disparaître sans laisser de traces.

Le corps-souillure est aussi décrit dans le récit de Nada dans *Leïla ou la femme de l'aube*. Alors que celle-ci vit une sexualité assumée et multiplie les amants, la jeune femme décrit pourtant son corps comme une « saleté » d'où cet aveu fait à son amie Leïla : « Je me sens tellement sale que lorsque quelqu'un me montre de l'amour je me sens redevable »²⁰. La première découverte de son corps se fait sous le regard intrusif, violent et malsain de l'autre, son cousin. Violée par ce dernier, Nada développe un rapport étrange avec son bourreau puisqu'elle va à sa rencontre de manière volontaire et régulière. Dans ses confidences, la narratrice ne revient pas sur les détails du viol mais nous pouvons en déduire que le traumatisme est vécu comme une dépossession, un véritable rapt. Nada se décrit comme une victime-coupable si bien que, dans sa vie de femme, elle affirme ne pas pouvoir se refuser à tout homme qui lui témoigne de l'intérêt.

Les multiples visages de la violence morale et physique engendrent chez les personnages un sentiment de honte, une entrave à l'épanouissement de leur sexualité. Ces corps honteux, condamnés au silence par le principe de l'honneur et morcelés par les divers traumatismes poussent les femmes et les jeunes filles à se faire violence et inhibent toute possibilité de jouissance. Subissant une pression externe et interne, le personnage féminin vit une sexualité entravée et toujours agressive. Avoir un rapport sexuel, c'est se heurter aux autres mais c'est aussi se faire violence et participer à sa propre persécution. En dépit de la libération évidente des protagonistes, qui sont toutes des intellectuelles et bien investies dans le monde du travail, ces femmes trainent la malédiction du corps-objet. Elles aspirent toutes à une vie sexuelle épanouie, pourtant elles ignorent réellement le sens du plaisir. Se dénigrer et s'entourer par la peur les empêchent

20 CHAMKHI Sonia. Leïla dans *Leïla ou la femme de l'aube*, *op.cit.*, p. 168.

de faire corps avec leur corps. Plus les interdits résistent plus les femmes demeurent clivées et reconduisent à bien des égards les archétypes d'une constante misère sexuelle.

Sexualité assumée et déconstruction des stéréotypes

La morale traditionnelle organisée autour de la sexualité hétéronormative encadrée par l'institution sacrée du mariage est une dominante dans les romans. Les femmes et les jeunes filles qui sont présentées par les six autrices, en grande partie, subissent une sexualité silencieuse, liée à l'essentialisation de leur sexe. Elles affrontent une violence sociale qui rend plus rigides les chaînes autour du corps. Celles-ci doivent encore jongler avec leur autofrustrations qui fait d'elles des femmes à la lisière du désir. Pourtant, dans ces mêmes romans, d'autres personnages quittent cette posture stéréotypée de la victime passive. Nombre d'entre-elles, violentée par la vie, décident de braver les interdits en prônant notamment leurs droits à une vie sexuelle libre au sein de rapports consentis. Même si dans la plupart des récits l'acte sexuel n'est ni narré ni décrit ouvertement, la sexualité est évoquée à travers des suggestions et des évocations indirectes. Le pouvoir de dissidence des protagonistes ne se limite pas au choix d'une vie sexuelle libre, mais se manifeste aussi à travers la circulation d'une parole libre, audacieuse et dénonciatrice.

Au cœur de topos relativement nouveaux comme l'adultère au féminin, la masturbation des jeunes filles ou encore le concubinage clandestin encore prohibé dans les sociétés du Maghreb, la fiction projette désormais sur le devant de la scène des héroïnes en phase avec leur être et leur temps. « Je veux être femme, avant d'être mère »²¹, c'est ce que déclare Soraya dans le roman *Laissez-moi parler!*. Les récits mettent en scène des personnages qui quittent leurs rôles sociaux de mère, d'épouses ou de filles bien rangées pour se concentrer sur leur plaisir. Ces femmes ne sont plus des

21 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 228.

objets de séduction mais osent et agissent en tant qu'amantes dominatrices, séductrices ou encore concubines pleinement épanouies. Leurs postures inédites et leurs nouveaux discours rompent entièrement ou en partie avec les pratiques séculaires qui les enfermaient dans la pruderie ou dans le silence. Les personnages féminins affichent l'expression de leur désir. Maîtresses ou presque de leur vie, elles ne sont plus vouées exclusivement à la satisfaction des désirs masculins mais veulent assumer les leurs. L'acte sexuel quitte alors la sphère essentialiste du devoir conjugal à portée reproductive pour rentrer dans le cadre de la simple jouissance du corps et connaître le plaisir des sens.

Les amantes

La sexualité des femmes, comme présentée dans les romans, peut aussi être une source d'épanouissement. C'est la déclaration de Dada Yitto dans le roman *Laissez-moi parler!* qui l'atteste : « Notre première nuit fut merveilleuse! »²². Lancée fièrement à l'assemblée présente au cœur de la veillée mortuaire, son aveu révèle les relations illégitimes que cette ancienne esclave a eu avec son maître. Ce qui surprend le plus dans les propos du personnage, c'est sa facilité à décrire ouvertement le plaisir éprouvé face aux femmes conservatrices de l'assemblée qui sont sans pitié pour toute dérogation aux règles de l'Islam :

Mehdi la main tremblante me caressait le visage, me disait des mots doux. Il me serrait tellement fort contre lui que je ne pouvais plus distinguer les battements de mon cœur du sien [...] je lui rendis ses baisers et ses caresses. Le contact de son corps me transporta et enflamma tout mon être.²³

La narratrice se positionne comme réceptrice et émettrice de plaisir. Le caractère illicite de la relation avec son amant ne semble pas freiner ses désirs : elle affirme n'éprouver ni

22 *Ibid.*, p. 63.

23 *Ibid.*

honte ni remords. Au cœur de l'échange amoureux, Yitto parle d'une véritable prise de conscience de son corps. Elle se décrit comme l'élue, puisque son statut de maîtresse aimée et choisie, l'oppose au statut des épouses imposées par des unions arrangées. Il s'agit aussi d'un pas non négligeable vers la visibilité pour Dada Yitto qui, à travers ce premier rapport sexuel, prend conscience de sa présence dans le monde et s'affranchit surtout de sa position d'esclave pour devenir la femme aimée. Son éveil sexuel s'accompagne de sa volonté de connaître au plus près le sens de la jouissance : « Je compris que j'étais en manque. En manque de son amour, de son odeur, de ses caresses, de ses paroles. C'était insupportable ! »²⁴. Libérée de ses chaînes, l'amante devient sujet désirant qui réclame à son tour son droit au désir. L'accomplissement physique s'accompagne également d'une osmose intellectuelle entre les amants :

Nous étions insatiables en amour comme en paroles. Mehdi avait pour moi des mots doux et des surnoms tendres qui me faisaient chavirer. Il caressait ma peau et me parlait de la finesse de son grain, de sa douceur, de son odeur, de la beauté de sa couleur.²⁵

Rapidement découverte après la grossesse de Dada Yitto, la relation clandestine attire les courroux de la famille et provoque la rupture de Yitto avec sa préceptrice : « Elle me fit dire par un émissaire que je l'avais trahie [...] qu'elle se mordait les doigts d'avoir si mal placé sa confiance, que si elle avait entrevu cette triste issue, elle n'aurait pas déployé des trésors de patience et d'affection pour parfaire mon éducation »²⁶. En dépit des condamnations et de son chagrin d'être rejetée, elle reste résolument focalisée sur ses propres aspirations et rejette tout sentiment de culpabilité. Dada Yitto, par le simple passage à « l'acte du corps », se définit comme

24 *Ibid.*, p. 72.

25 *Ibid.*, p. 66.

26 *Ibid.*, p. 67.

rescapée. L'expérience affective et charnelle s'accompagne d'une double rupture avec les normes sociales puisque Yitto casse avec l'impératif de la virginité mais elle brise surtout la dialectique du maître-esclave. En s'appropriant sa liberté sexuelle, dans un rapport d'égalité avec son maître-amant, elle redevient un être libre, d'autant plus que Mehdi ne lui témoigne pas seulement son désir mais lui permet surtout d'affirmer ses idées.

Ihsane, dans le roman *Slim, les femmes la mort...* est aussi un personnage qui s'inscrit dans un processus de renaissance. Même si elle estime que sa pratique sexuelle est en opposition avec sa foi, la jeune fille ne s'en prive pas. Elle s'engage dans une relation libre avec Slim. Son amant dévoué déploie tous les moyens pour lui faire connaître l'orgasme, elle qui porte la haine du père et ses traumatismes d'enfance Slim, devient l'outil de jouissance d'Ihsane « aucun homme des hommes qui étaient présents à la marche n'aurait la faculté de l'exciter, ne la fouillerait de sa langue jusqu'à ce qu'elle jouisse »²⁷. Les tumultes de sa vie sexuelle trouble la présentent pourtant comme une dominatrice qui renverse les rôles habituels entre hommes et femmes. Pour la doxa, Ihsane dans le lit de son amant ne peut que s'exercer au plaisir, le recevoir et non le dispenser.

De même, Frida dans le roman *Jeux de rubans* d'Emna Belhaj Yahia, se met à l'écart de la société en choisissant de vivre ouvertement avec son amant Tofayl. Il est vrai que dans *Jeux de Rubans*, les rapports sexuels ne sont pas mentionnés, toutefois, dans une société tunisienne, le choix de Frida de vivre en concubinage avec son amant la place dans une posture de défi :

L'arrivée de Zaydûn, et tout bascule. Je me réinstalle en moi-même, retrouve ma route [...] Lui et moi ne comptons pas nous marier, pour la simple raison que nous en avons décidé ainsi et que

27 TRABELSI, Bahaa. *Slim, les femmes, la mort...*, *op. cit.*, p. 54.

nous sommes liés par quelque chose de plus fort auquel elle ne donne pas de nom mais qu'elle comprend et respecte.²⁸

Frida exprime par son union illicite sa volonté de quitter l'entreprise décevante du mariage qu'elle a déjà connu. En dépit du soutien de sa mère, qui finit par accepter cette union hors normes, la narratrice décrit sa vie de couple dans les rues de Tunis comme une épreuve quotidienne dans une société où les marques de tendresse ne sont pas monnaie courante :

J'appelle Zaydûn pour qu'il vienne me chercher à Bab Driba. Dès que je me surprends à son cou, qu'il m'entoure de ses bras, et que je le sens vrai et fort, tout s'arrange. La place Bab Driba n'a pas l'habitude de ces gestes, mais tant pis : pour survivre, on apprend à braver les tempêtes.²⁹

Selma, héroïne du roman *Je dois tout à ton oubli*, est aussi une femme qui « brave » les tempêtes des conventions en choisissant de s'exiler en France et de partager sa vie avec un occidental. Ayant caché sa relation de concubinage à sa famille restée en Algérie, l'arrivée improvisée de la mère à Montpellier s'avère une opportunité pour la jeune femme. D'une part, Selma décide de dévoiler son mode de vie peu conventionnel, d'autre part en s'affichant avec Laurent, elle brave la mère autoritaire qui n'a pas l'habitude de ce genre d'union libre :

Selma, elle, se demandait comment la mère allait réagir en rencontrant Laurent, son compagnon. Une onde de joie vengeresse l'avait parcourue à cette pensée. Elle vivait avec un « mécréant » depuis dix ans et « ils » n'en savaient rien.³⁰

La narratrice affirme tenir à sa liberté lourdement acquise. Le fait de dévoiler sa relation avec Laurent s'inscrit dans une volonté de ne pas « tricher » avec la vérité, en la présentant entière et sans tabou, au risque de heurter sa mère

28 BELHAJ YAHIA, Emna. *Jeux de rubans*, *op.cit.*, p. 21.

29 MOKEDDEM, Malika. *Je dois tout à ton oubli*, *op.cit.*, p. 37.

30 *Ibid.*, p. 105.

et de s'attirer sa colère : « Selma n'ignorait pas que la plupart des Maghrébins qui vivent en France s'interdisent certains comportements libérés quand ils reçoivent les leurs qui débarquaient du pays. Par souci de heurter, de s'épargner les médisances colportées »³¹. Mais, l'audace de Selma fait face au silence de sa mère qui, par son mutisme, creuse encore plus la distance entre elle et sa fille.

En transgression

Alors que le mariage revêt une importance capitale pour encadrer la pratique sexuelle et avoir la main mise sur le corps des femmes, beaucoup de personnages féminins n'hésitent pas à se singulariser en optant pour l'union libre. D'autres héroïnes déconstruisent l'institution « sacrée » du mariage en menant une vie affective et sexuelle parallèle et choisissent l'adultère. C'est le cas de Bouthaina dans le roman *Slim, les femmes, la mort...* de Bahaa Trabelsi. Bien décidée à vivre pleinement sa vie de couple avec son amant Slim, celle-ci suit scrupuleusement les conseils de sa mère qui sont tout autant surprenants puisque cette dernière lui demande de garder à la fois le mari et l'amant : « garder le mari indésirable mais vrai dans un premier temps et, ma foi, puisque telle est sa lubie du moment, de garder aussi l'amant désirable mais faux »³². Les propos de la mère révèlent son originalité et sa tolérance. Il ne s'agit plus de la mère qui juge et qui impose ses décisions pour appliquer la morale et veiller à la réputation de la famille. Tout comme la mère de Frida dans le roman *Jeux de rubans*, qui accepte le concubin de sa fille, la mère de Bouthaina ne condamne pas la liaison extraconjugale de sa fille et tente même de l'aider à trouver son équilibre.

Par ses choix audacieux et son comportement « contre les normes », Bouthaina brise l'image de la femme dévouée à son statut de mère qui se consacre corps et âme à son foyer

31 *Ibid.*, p. 107.

32 TRABELSI, Bahaa. *Slim, les femmes, la mort...*, *op. cit.*, p. 21.

au détriment de ses propres aspirations et en oubliant parfois même son corps. Le narrateur décrit l'indifférence de cette femme face à sa petite fille Lina : « si peu présente. Même quand elle est là, elle n'est pas là. Ses gestes ne sont pas doux. On dirait qu'elle se fiche d'elle. Ce qui est important, c'est de la laver, de la faire manger et surtout qu'elle dorme »³³. L'amour que porte Bouthaina à sa fille est un amour quasi mécanique, parfois même absent puisqu'elle est préoccupée exclusivement par son amant et obsédée par son envie de le rejoindre.. En effet, à travers des pratiques peu étendues dans sa société comme celle de fréquenter des bars et de boire de l'alcool, Bouthaina part à la rencontre d'elle-même et franchit un à un les obstacles : « Sortir ! Prendre l'air. Faire comme lui. Boire. Le retrouver dans l'odeur de l'alcool, le brouhaha des bars, les vapeurs de la nuit [...] Bouthaina avale son premier verre comme si c'était la panacée à tous ses maux. Elle en redemande »³⁴.

Tout comme le personnage de Selma dans le roman *Je dois tout à ton oubli*, Bouthaina s'attaque de front à tous les tabous : la sacralisation de la maternité et la pureté éternelle de la femme. Ses choix et son désir de liberté finissent par déranger ses parents habituellement tolérants. Sa mère qui la qualifie de « débauchée » montre que l'attitude de la jeune femme finit par attirer les critiques de son entourage qui pointent du doigt l'incapacité du père à « dresser » convenablement sa fille : « Nous ne sommes pas en Occident ici, nous sommes au Maroc »³⁵. Par conséquent, à la fin du récit, les recommandations de sa mère l'invitent à abandonner sa relation clandestine qualifiée de honteuse et les milieux jugés sordides qu'elle fréquente : « Essaie au moins de ne pas t'afficher avec lui partout et surtout dans ces bars sordides

33 *Ibid.*, p. 48.

34 *Ibid.*, p. 49.

35 *Ibid.*, p. 67.

qu'il affectionne. Fais-le pour ta fille. Et par respect pour ton père »³⁶.

La fin du récit apporte à Bouthaina la découverte d'un autre genre de sexualité. Slim l'entraîne dans une soirée échangiste au cœur de Marrakech. La protagoniste semble déchirée par l'envie de satisfaire les pulsions de son amant et le refus de cette nouvelle expérience qui la déroute :

Le maître de maison de son côté flirte dans un coin avec un magnifique garçon d'une vingtaine d'année. [...] Bouthaina les yeux exorbités regarde Leila se lever de la banquette, puis s'asseoir sur les genoux de Slim. Ils échangent un long baiser. [...] Bouthaina quitte le Riad en trébuchant, s'égare. Elle passe à côté d'une pièce. Par la porte entr'ouverte elle aperçoit le maître de maison à genoux, léchant le ventre de son jeune amant pendant que de ses mains lui pétrit les fesses. Ils sont nus tous les deux et semblent prendre beaucoup de plaisir.³⁷

Incapable de saisir les orientations sexuelles de Slim et incapable aussi de supporter son indifférence à son égard, Bouthaina, l'amante qui a osé défier sa famille et sa société, se laisse à la fin du récit dominée et humiliée par son amant :

Slim glisse ses mains sous le tee-shirt de Bouthaina, puis, comme elle ne bouge pas, qu'elle se raidit, du bout de ses doigts, il pince la pointe de ses seins. Elle a envie de crier, mais elle se mord la lèvre, désirant qu'il lui fasse encore plus mal. Elle le fixe, arrogante. Il la prend par les cheveux et l'oblige brutalement à se mettre à genoux devant lui. — Suce-moi, dit-il. Tu es ma femme et je fais de toi ce que je veux, ajoute-t-il hargneux.³⁸

La violence de cette scène érotique annonce la mort du personnage qui se heurte à la cruauté de l'amour à sens unique et se trouve finalement incapable d'affronter ses propres démons.

L'amour, la sexualité et la mort sont aussi les préoccupations du personnage de Nada dans *Leila ou la femme de l'aube*, roman

36 *Ibid.*, p. 65.

37 *Ibid.*, p. 158-159.

38 *Ibid.*, p. 160.

de Sonia Chamkhi. La protagoniste choisit ici d'avoir plusieurs relations adultérines pour oublier sa vie conjugale décrite comme « conflictuelle » et « sans intérêts ». En premier lieu, Nada est décrite comme une femme qui donne libre cours à ses désirs en multipliant les jeux de séduction :

Tu te rappelles quand tu avais lancé le défi d'avoir autant de petits amis que les lettres de l'alphabet! Je me souviens que tu es sortie avec deux garçons dont le prénom commençait par A, Ahmed et Adnène je crois, et tu ne voulais en comptabiliser qu'un seul. Tu disais que l'essentiel était de collectionner autant de prénoms que de lettres [...]³⁹

Nada confie à son amie sa liaison extraconjugale : « Leïla j'ai un amant. Il m'écrit des lettres d'amour et de passion. Sa correspondance illumine mes nuits d'hiver et rafraîchit mes siestes solitaires que je gaspille auprès d'un mari oublié par la grâce des mots »⁴⁰. Les motivations de Nada sont d'abord d'ordre intellectuel puisque les « mots » sont le moteur de sa relation adultérine, d'où le choix de la correspondance avec cet amant :

[...] Depuis, je ne puis me soustraire au désir ardent de t'appartenir. Ma peau te réclame et je porte la brûlure de l'attente. Quelle maîtresse serai-je lorsque ma tendresse se muera en passion? Quelle courtisane serai-je, lorsque cette volupté tenue en sourdine s'inventera un lieu et un temps? Lorsque nous ne pourrons plus ignorer que nous deux, sommes habités par le même élan, et que les grains de pollen attisent le vent?⁴¹

Nada n'hésite pas à prendre le pouvoir dans la relation et renverse les rôles établis entre les sexes. En position de dominatrice, détachée, elle affirme que les rapports extraconjugaux ne sont que des étapes d'évasion. Elle ne veut pas connaître l'épaisseur psychologique de son amant, ses motivations et ses réelles aspirations, elle le méprise :

39 CHAMKHI, Sonia. *Leïla ou la femme de l'aube*, *op.cit.*, p. 148-149.

40 *Ibid.*, p. 130.

41 *Ibid.*, p. 131-132.

« Peu importe qui il est, il me donne l'occasion de rêver, je prends ce qu'il y a à prendre. Il n'est pas le premier et ne sera pas le dernier »⁴². Habitée à dominer ses amants, elle refuse sa posture de femme trompée lorsqu'elle découvre enfin que son dernier amant a une liaison avec sa secrétaire. Nada perd le contrôle et bascule dans la déraison : « J'ai pris le couteau de mon sac et je l'ai planté dans sa poitrine. Il a titubé ; il est tombé à mes pieds. Je l'ai poussé pour le terrasser et ensuite le retourner [...] c'est alors que je lui ai asséné plusieurs coups au dos et aux reins jusqu'à ce qu'il perde connaissance »⁴³. Sa folie vengeresse se poursuit lorsqu'elle décide de mutiler le corps de sa victime : « Je l'ai ensuite coupé en plusieurs morceaux que j'ai répartis en plusieurs paquets. J'ai méticuleusement enveloppé ces derniers dans du papier boucher. Enfin, je l'ai distribué aux chiens errants [...] »⁴⁴. À travers la scène de mutilation décrite à l'inspecteur dans une parfaite indifférence, la protagoniste s'érige encore une fois en « éducatrice ». Il est intéressant de souligner que les personnages qui s'accomplissent au sein des relations extraconjugales semblent inévitablement dans la violence meurtrière. Bouthaina et Nada, désireuses de s'approprier leurs désirs en transgressant les normes sociales, subissent une fin tragique.

D'autres perspectives

La réappropriation du corps passe très souvent par des étapes troubles, basculant parfois même dans la violence. Mais il existe aussi des discours ou des gestes qui annoncent des velléités d'émancipation et des passages à l'acte, que ce soit par la danse, la masturbation ou les fantasmes. Alors que Hizya dans le roman de Maïssa Bey déplore le manque de communication avec sa mère à l'intérieur de l'espace familial,

42 *Ibid.*, p. 154.

43 *Ibid.*, p. 176.

44 *Ibid.*

la parole est bien présente, en « libre circulation » dans le salon de coiffure qu'elle fréquente. Le personnage de la jeune fille Sonia en est l'exemple concret. Étouffée par son choix du voile pour éviter le harcèlement de rue, celle-ci fait de l'espace de son travail le lieu où se libère sa parole et par là-même son corps et ses désirs :

Elle sait, d'une remarque apparemment anodine, rabattre le claquet de certaines clientes qui ne peuvent s'empêcher de distiller, à longueur de séances de coiffure ou de maquillage, leur science religieuse. Une science souvent toute nouvelle, très sommaire et très confuse. Ce sont souvent des prêches déguisés à l'intention des jeunes filles ignorantes et exposées à tous les dangers que nous sommes censées être.⁴⁵

Révoltée par les fausses dévotes qui s'autoproclament exégètes du *Coran*, Sonia pousse la provocation à son paroxysme en abordant devant celles-ci des sujets interdits comme la masturbation féminine : « à titre de renseignement seulement, précise-t-elle, si la masturbation féminine est licite ou illicite, et ce que disent les docteurs de la loi interrogés à ce sujet »⁴⁶. Provocatrice, la jeune fille veut signifier aux « imamettes » que la loi du silence sur la sexualité des femmes n'a pas lieu d'être. L'ironie mordante de Sonia montre que se réapproprier le corps passe d'abord par la libération de la parole.

Cette idée d'avoir une sexualité à soi est présente chez Leïla dans le roman *Leïla ou la femme de l'aube*, qui après réflexion affirme qu'il faut dissocier amour de sexualité pour que les partenaires puissent saisir le sens de la jouissance :

Leïla eu une révélation : pour connaître la jouissance, il faut consentir à ce que le sexe soit une finalité en soi. Pour pouvoir jouir d'un homme, il faudrait ne point s'encombrer de sentimentalité.⁴⁷

45 BEY, Maïssa. *Hiçya*, *op.cit.*, p. 102-103.

46 *Ibid.*, p. 103.

47 CHAMKHI, Sonia. *Leïla ou la femme de l'aube*, *op.cit.*, p. 135.

Cette réflexion montre sa volonté de dissidence et le refus d'une sexualité stéréotypée, politiquement correcte. Sonia comme Leïla se débarrassent du sentimentalisme pour explorer toutes les possibilités de plaisir : « Leïla réalisa d'un coup les vertus insoupçonnées du phantasme et s'endormit en joie »⁴⁸. La masturbation n'est pas la seule pratique libératrice. Dans cette atmosphère étouffante, les personnages se tournent vers la pratique de la danse pour jouir de leur corps en toute liberté :

Je me suis mise à danser en remuant frénétiquement. Je lançais la tête vers l'arrière avec une certaine tension mais dans une joie évidente. Je faisais de tout petits pas de danse au seuil de la porte du couloir, je soulevais les bras, me déhanchais dans un mouvement synchrone, puis d'une main, traçais des cercles dans l'air. A plein poumon j'ai entonné le chant de Taha [...] Je dansais en chantant à gorge déployée dans une sorte d'abandon dérisoire. Comme enivrée de mon propre corps.⁴⁹

La protagoniste rêve de connaître le plaisir enfin libéré des contraintes et aspire à l'éveil des sens non coupable. Ceci explique son attrait pour la danse et les chants qu'elle entonne tout au long du roman. Lorsque le silence devient pesant, lorsque la sexualité libre devient impossible, le corps jubile par le biais de la danse. Cette même échappatoire est choisie par Hizya dans le roman de Maïssa Bey. À la fin du roman, le narrateur décrit une scène de transe entre Hizya et sa petite sœur qui, encouragées par les regards silencieux de leur mère, se mettent à s'épanouir sous le soleil terrasse. Le corps en mouvement des jeunes filles s'oppose à la torpeur de la mère : « Des déhanchés, des ondulations, des mouvements d'épaule sur des musiques rythmées qui emplissent d'un désordre bruyant le patio »⁵⁰. La narratrice décrit les effets « réparateurs », « exorcisant » et « libérateurs »

48 *Ibid.*, p. 135.

49 *Ibid.*, p. 41.

50 BEY, Maïssa. *Hizya, op.cit.*, p. 278.

de la danse, cette pratique prohibée par les diktats religieux qui la considèrent comme « hérétique ». Le mouvement du corps prend tout son sens lorsque le narrateur affirme que les deux jeunes filles dansent comme : « Oublieuses de toutes les conventions, de toutes les chaînes, elles dansent pour libérer les démons qui sont en elles. C'est ce que disent souvent les femmes. Entre elles. Et elles dansent »⁵¹. La passion pour la danse permet la renaissance physique. L'exultation du corps par l'art fait écho à la masturbation. Insatisfaites dans leur vie de couple et étouffées derrière les tabous et les injonctions, elles s'abandonnent aux plaisirs solitaires pour marquer encore une fois leur refus de l'aliénation. La danse, ou encore la parole « choquante », est une manière parmi tant d'autres de reprendre possession de son corps. Loin de reconduire les stéréotypes de la femme sensuelle, orientale, ou encore de la femme objet et réceptacle de la semence masculine, les femmes décrites ici s'avèrent des entités libres. En dépit du tragique des destins, les textes nous mettent en présence de femmes et des jeunes filles qui s'extirpent des constructions sociales et culturelles. La parole transgressive et l'acte hors normes manifestent leur rébellion. Leur épanouissement personnel se transforme en un impératif non négociable.

Si le corps des femmes et leur sexualité sont au centre des tiraillements idéologiques, sociaux et individuels, c'est parce que ces derniers sont placés sous la dictature de leur groupe d'appartenance où : « La féminité est devenue un objet du licite et de l'illicite, à savoir un objet codifié. C'est le sommet de la déformation et de la négation du féminin, de la femme et du désir »⁵². Comme l'affirme Abdelwahab Bouhdiba : « l'étude de la sexualité dans les sociétés arabomusulmanes révèle que la déréalisation du statut féminin a fini pratiquement, et à quelques exceptions près, par enfermer la femme dans un double rôle d'objet de jouissance et de

51 *Ibid.*

52 ADONIS. *Violence et Islam, Entretiens avec Houria Abdelouabed, op.cit.*, p. 84.

générique »⁵³. Qu'il s'agisse du corps de la femme tunisienne, marocaine ou algérienne, il devient corps-public, objet de la domination du groupe, révèle le mal-être féminin. Le corps social efface le corps intime et privé : le corps de la jeune fille appartient à tout le monde (mère, père, frères, voisins hommes) tandis que le corps de la femme mariée appartient à son mari et à sa belle-famille.

Rares sont les représentations qui mettent en scène un corps purement autonome. La tourmente triomphe. Celle-ci est due à ce que nomme Pierre Bourdieu la « codification » du corps des femmes qui se définit comme étant une : « relation sociale somatisée, loi sociale convertie en loi incorporée »⁵⁴. En incorporant les prérogatives de la conduite normée, les femmes et les jeunes filles deviennent imperméables au plaisir. Incapables de se résigner et incapables de s'accomplir, elles se heurtent à l'impossibilité d'aller au-delà des limites initialement incorporées. Pourtant, les écrivaines, par la fiction, refusent de sombrer dans les discours et les représentations misérabilistes des femmes éternellement sous contraintes. Bien au contraire, par l'écriture, elles font vivre toutes les femmes et à côté de la figure désincarnée de la jeune fille dépossédée de son corps et subordonnée au plaisir de l'homme, font jaillir la figure de l'amante, de la séductrice et de la concubine qui reprennent le contrôle de leur vie. Nées sous la plume des autrices, Nada, personnage de Sonia Chamkhi, Bouthaina, héroïne de Bahaa Trabelsi et Selma, la protagoniste de Malika Mokeddem, renversent l'état dit naturel des choses, choisissent de vivre une sexualité libre de toute contrainte, se réapproprient leur corps et font espérer lectrices et lecteurs.

53 BOUHDIBA, Abdelwahab. *La Sexualité en Islam*, op.cit., p. 261.

54 BOURDIEU, Pierre. *La Domination masculine*, op.cit., p.60.

L'homosexualité face à la timidité des textes : « ça n'existe pas chez nous » ?

Si la sexualité hétéronormative des femmes, parfois exaltée et dissidente, parfois normée et sous contrainte, est largement décrite dans les six romans, les rapports lesbiens sont définitivement passés sous silence. L'omerta autour de : « l'union du même avec le même »⁵⁵ traverse la plupart de ces textes fictionnels et révèle un autre aspect de la misère sexuelle des femmes, comme le constate aussi Abderrahmane Moussaoui :

À leur corps défendant, les auteures de cette littérature de revanche abattent un à un les tabous qui étouffent la vie intime des femmes. Toutefois, il en subsiste un dernier, quelquefois timidement évoqué, rarement traité de front, et plus rarement encore ouvertement revendiqué. C'est celui de l'homosexualité, a fortiori féminine.⁵⁶

Considérée dans la religion musulmane en tant que la plus perverse des déviations, l'homosexualité est l'un des derniers bastions de résistance de la pensée essentialiste au Maghreb. Cette sexualité décrite comme déviante est stigmatisée dans beaucoup de pays même les plus libéraux, qui demeurent encore conditionnés par une sexualité binaire hétéronormée. Les pratiques religieuses et culturelles au Maghreb incriminent l'homosexualité qui demeure l'un des tabous les plus tenaces dans le monde arabe. Le simple fait d'en parler est intolérable. Les lois liberticides et les pratiques sociales marginalisent les formes non normatives de la sexualité tout en les rendant invisibles. Ne pas en parler revient à les nier catégoriquement, car considérées comme inexistantes. Pour reprendre les

55 BENKHEIRA, Hocine, 1997. *L'amour de la loi : essai sur la normativité en Islam*, Paris, PUF, p. 298.

56 MOUSSAOUI, Abderrahmane, 2016. « Charpentier Isabelle, Le Rouge aux joues. Virginité, interdits sexuels et rapports de genre au Maghreb », dans *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 140, Publications de l'Université de Provence.

termes de Gibson Ncube, nous décrivons la sexualité *queer* comme étant une « sexualité marginale » :

Afin d'éviter l'emploi des notions purement occidentales pour décrire un phénomène qui se réfère au monde arabo-musulman, nous avons choisi d'utiliser le terme « sexualité marginale ». Étant donné qu'il n'existe pas de termes autochtones pour décrire les rapports sexuels entre personnes du même sexe, le terme « sexualité marginale » empêche toute sorte d'emploi des termes contentieux.⁵⁷

Le discours littéraire sur l'homosexualité, par sa présence ou par son absence, sous-entend l'éternel non-dit du corps différent, hors normes. Trois romans seulement abordent ce sujet et demeurent centrés sur l'homosexualité masculine uniquement. Semblable à celle des femmes, l'homosexualité masculine se vit dans l'obscurité, les secrets et la peur. Ceci est perceptible dans la présentation que fait Selma de la vie affective de son ami Goumi dans le roman *Je dois tout à ton oublié* de Malika Mokeddem :

Les relations sexuelles de son ami ne s'assouissent plus qu'à la sauvette. Dans les endroits les plus improbables. La prudence l'exige. L'inquisition a multiplié les délations des voisins, des faux amis. Et les concierges se sont érigés en cerbères d'une morale pestilentielle.⁵⁸

Ici revient le motif du corps-public et de la sexualité clandestine emprisonnés sous le joug des mentalités. Si Goumi cache son orientation sexuelle, c'est simplement parce que celle-ci peut faire de lui la cible de violences. L'aveu de cet homme, sur sa situation mais également sur celle de son amant Omar lève le voile sur la frustration que vivent les homosexuels en Algérie :

Il n'y avait aucune crainte qu'Omar le trahisse. Depuis qu'il avait déclaré forfait et s'était marié, Omar se sentait encore plus mal

57 NCUBE, Gibson, 2018. *La sexualité queer au Maghreb à travers la littérature, Histoire et perspectives méditerranéennes*, Paris, L'Harmattan, p. 7.

58 MOKEDDEM, Malika. *Je dois tout à ton oublié, op.cit.*, p. 54.

dans sa peau qu'auparavant. Alors il s'est mis à vouer un véritable culte à la constance à Goumi. Non l'homosexualité ne l'exposait pas plus que son athéisme. Il se gardait de le crier sur les toits, évidemment.⁵⁹

Goumi accuse l'attitude hypocrite de la société algérienne où l'homosexualité masculine ne dérange pas si l'homme tient le rôle du dominant et non du pénétré, assimilé à la posture de la femme. En étant le « pénétrant », Goumi reste viril et peut en être fier. La société dénigre en réalité la situation d'homme objet comparable à la situation des femmes. Seul le sentiment d'infériorité dérange et non l'acte sexuel en lui-même :

Sa réputation était celle d'un homme à femme, qui parfois, se paie des extras masculins. Fanatique ou autres machos de tous poils, ce que ces abrutis exècrent et méprisent c'est le rôle féminin dans la relation homosexuelle. Ce qu'ils refusent, nient, c'est l'idée d'une jouissance partagée. Pour eux il y a la noblesse des baiseurs et l'avilissement des baisés, les femmes et leurs assimilés, les sous-individus. Les baiseurs eux, honorent la virilité masculine. Ils forcent le respect lorsque leurs ardeurs soumettent mâles et femelles. Cette considération-là permet de la sauvegarde. Goumi se moque : « Avec leur conception de la sexualité réduite à la fornication à sens unique, ces crétins ne peuvent concevoir que les "baiseurs" puissent aussi se vouloir baisés.⁶⁰

Incapables à la fois de s'assumer en vivant leurs désirs et face à l'incapacité à se conformer aux obligations sociales, les personnages homosexuels rentrent également dans le cercle de la misère sexuelle dont souffre la plupart des femmes dans les six romans.

59 *Ibid.*, p. 54.

60 *Ibid.*, p. 55.

Au nom d'un chemin qui se construit :
en perte ou en quête de soi ?

Le choix de certains prénoms est révélateur de la lutte des personnages dans l'ensemble des romans : Hizya, Kahina, Nejma, Bouthaina, Frida ou encore Leila sont autant de références puisées dans la mythologie berbère, dans la littérature arabe classique ou encore dans l'art mexicain. Ces noms mettent en avant des femmes aux destins remarquables et aux noms inoubliables. Si les autrices font de tels choix onomastiques, c'est sûrement pour manifester leur volonté d'inscrire leurs personnages féminins dans la transgression contre la permanence de la suprématie masculine, son système de valeurs et sa vision du monde.

Ces femmes et ces jeunes filles dénoncent et rejettent les compromissions et l'hypocrisie. Elles peuvent dans ce sens être assimilées à des Kahina¹, des Hizya, des Zénobie ou encore à des Antigone modernes qui disent non au système patriarcal. Au prix parfois de leurs vies, seules contre tous, les femmes, à leurs manières, elles aussi disent « non » à l'oppression et se rebellent pour être entendues. Peut-on voir dans ces représentations nouvelles la « mort » définitive du patriarcat ?

1 Voir, HALIMI, Gisèle, 2006. *La Kabina*, Paris, Plon.

L'antagonisme des sexes et la revalorisation des rapports

« Parlant des femmes, je parle des hommes »¹, c'est en ces termes que la psychiatre et anthropologue marocaine Rita El Khayat établit un rapport entre les nouveaux défis que la femme maghrébine doit relever en ce XXI^e siècle et la nécessité d'inclure les hommes dans les débats autour du féminin dans l'espoir d'obtenir une équivalence effective des sexes. À partir de ce lien de cause à effet, il est nécessaire de regarder du côté des représentations fictionnelles du masculin dans les romans contemporains.

Il faut d'abord noter que l'autoritarisme masculin et son pouvoir tutélaire sont essentiellement consolidés par des codifications sociales, religieuses appuyées par les lois. La réalité inégalitaire des sexes a depuis longtemps creusé la fracture entre le féminin et le masculin. C'est pourquoi ils évoluent dans un mouvement d'attraction-répulsion qui

1 EL KHAYAT, Rita, *Le Maghreb des femmes, les défis du XXI^e siècle*, *op.cit.*, p. 157.

les installe dans : « une relation de dépendance »². Pierre Bourdieu explique que la rupture entre l'homme et la femme est alimentée par un processus de « fascination-haine », de « complicité-adversité ». Elle se manifeste dans un système interrelationnel basé sur des oppositions binaires entre : « dominant/dominé [...] actif-pénétré/passif-être pénétré »³. Aussi, qu'il soit amant, père, frère ou mari, le personnage masculin a été abordé dans une perspective de domination duelle permettant au sexe dit « fort » de prendre encore l'ascendant sur sexe dit « faible ».

Pour l'amour du père et la haine du géniteur... encore !

Les littératures du Maghreb ont toujours présenté le père comme le noyau de la cellule familiale. Il est garant de l'ordre moral du groupe sur lequel il a les pleins pouvoirs. Dans ce sens, les enfants appartiennent à leur père. Ce qui explique aussi la place centrale qu'occupe le père dans les six romans. Ces derniers sont porteurs de représentations négatives faisant référence à l'éternel conflit paternel, où le père qui privilégie encore sa descendance masculine est mis sur le banc des accusés. Pourtant, dans certains récits, des pères témoignent du besoin de se rapprocher de leurs filles et manifestent naturellement leur affection. La place du père devient particulièrement intéressante lorsque ce dernier, portée par un désir de modernité et par l'amour, brise le système de mise sous tutelle du féminin en devenant le vecteur principal de l'émancipation et de l'accomplissement de sa fille.

Regard incestueux et yeux aveugles

Dans les textes de notre corpus, les pères sont des semi-anonymes. Rares sont ceux dont le prénom est cité.

2 HERITIER, Françoise, 2002. *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, p. 14.

3 BOURDIEU, Pierre. *La Domination masculine*, op.cit., p. 112.

Ces derniers sont présentés sous le regard des filles. Pour cette raison, le regard prend une place importante dans la définition de la relation père-fille. Il n'est pas étonnant que le narrateur, dans le roman *Slim, les femmes, la mort...*, insiste sur la description du regard comme étant le premier élément qui unit Ihsane à son père. Ses yeux « menaçants » montrent l'inconstance de ce personnage qui suscite à la fois la haine et la pitié de sa fille. Le narrateur insiste sur la « perversion » de ce dernier : « [...] son père rentrait à la maison ivre, il lui arrivait de cogner sa mère. Cette dernière ne se défendait pas. Elle se contentait de protéger son visage. Pour le reste, elle se laissait faire »⁴. La figure paternelle est porteuse de tensions au sein de l'ensemble de la famille.

L'enfance d'Ihsane est assimilée à la violence dont elle est témoin. Le récit relatif à son adolescence laisse entrevoir une autre forme de violence en rapport direct avec son corps. Il s'agit du regard incestueux du père qui pèse sur elle, la traque et la menace. À la violence physique se superpose une violence morale, puisqu'à treize ans Ihsane découvre l'autre facette de ce père alcoolique et prédateur :

Il lui semblait que sa poitrine était énorme et provocante tant son père la fixait de ses yeux troubles. Un jour il a décidé de ne plus aller boire dehors. Il ramenait sa bouteille à la maison et exigeait que ce soit elle qui le serve. Bizarrement, sa mère était contente. Les regards lubriques de son mari sur sa fille ne la dérangent pas. Ihsane avait peur de lui. Il ne l'a jamais touchée. Il se contentait de la regarder. Elle se sentait déshabillée par ce regard.⁵

Par son regard pervers et les pensées incestueuses dont il est porteur, le père franchit l'un des tabous universels. Ajoutés à l'emprise du mari féroce sur sa femme battue, les yeux « lubriques » et « immondes » du père signent la rupture définitive entre Ihsane et celui-ci. Ne pouvant passer à l'acte en possédant le corps de sa fille, le père fait d'Ihsane son

4 TRABELSI, Bahaa. *Slim, les femmes, la mort...op.cit.*, p. 28.

5 *Ibid.*, p. 29.

souffre-douleur. Sa violence monte en crescendo quand, comme le dit sa fille, ce dernier prend un plaisir « pervers » à l'« insulter » et à l'« humilier ». Poussant un peu plus loin ses abus de pouvoir, il prend la décision de la déscolariser. Le père, figure antipathique, incarne le souvenir d'une enfance saccagée par la honte, la peur et la violence.

Le regard du père incestueux, cherchant à violer symboliquement sa fille, fait écho au regard du père trahi dans le roman *Laissez-moi parler!*, d'Halima Hamdane. Si le père d'Ihsane exprime la haine de sa fille par un intérêt vicieux, le père de Chemma témoigne de la même violence en niant entièrement l'existence de sa fille étant donné qu'il refuse de la regarder. Son regard est aveugle. En effet, pour se venger de son épouse en fuite avec son amant, le père fait porter la culpabilité de l'infidélité à leur propre fille. Chemma devient l'enfant invisible. De toute évidence, le regard est porteur de rancunes, d'autant plus que, comme l'affirme la narratrice, ce regard est révélateur de la peur qui habite secrètement son père et ses frères qui craignent de voir le seul élément féminin restant dans la famille attirer à son tour le déshonneur. Par conséquent, la peur masculine dans ce récit est à associer avec ce que Françoise Héritier présente comme étant : « les doutes classiques sur la fidélité et la paternité (parce qu'ils craignent leur infidélité; parce qu'ils ne sont jamais certains de leur paternité) : ce qui est craint, c'est à la fois l'accaparement d'énergie sexuelle de l'homme, mais aussi son détournement dévoyé »⁶.

En relatant son histoire, la narratrice explique comment le regard vide du père blessé est doublé par le silence. Devenue jeune fille, son père décide de la couper du monde extérieur. À l'instar du père d'Ihsane, le père de Chemma, terrorisé par l'idée du déshonneur, prive sa fille de sa scolarité. Paradoxalement, le désamour du père et son mépris ne

6 HERITIER, Françoise. *Féminin/Masculin II. Dissoudre la hiérarchie*, op.cit., p. 60.

gènèrent pas de l'animosité de la part de sa fille. Chemma excuse son indifférence et brosse un portrait émouvant et pathétique de cet homme blessé :

Mon père Kacem est devenu un zombie. [...] il avait sombré dans un mutisme accablant. Il s'était recroquevillé sur lui-même. [...] Je souffris particulièrement de son attitude à mon égard. Avant, il s'intéressait à moi et me témoignait une grande affection. Après, le regard qu'il posait sur moi était si méprisant que je fis en sorte de ne plus me mettre sur son chemin. Mon père ne vivait quasiment plus que dans sa chambre.⁷

La narratrice n'évoque le nom du père qu'une seule fois dans le récit de son enfance. À travers ce portrait, elle oppose l'amour du père d'avant l'incident à la rancœur du géniteur cocufié. L'image du père aimant laisse place à l'image d'un père vulnérable. Accablé, le mari trompé, incapable de guérir, tente à son tour de devenir invisible aux yeux de la société, en se cachant sous sa capuche et en s'isolant à jamais dans sa chambre.

Amour taciturne

Les thèmes du père silencieux et du « mal amour » sont repris par l'écrivaine tunisienne Sonia Chamkhi dans *Leïla ou la femme de l'aube* qui présente l'image d'un père à la frontière de l'affection et de l'indifférence. Le père est décrit semblable à un fantôme alcoolique plongé dans le mutisme. Malgré sa présence physique, ce personnage semble manqué à cette cellule familiale. D'où l'indignation de Leïla qui se sent accablée, abandonnée et seule sans ce père pourtant aimé :

Il y a un tas de choses que je sais faire, t'en es-tu jamais aperçu ? D'ailleurs tu es tout le temps saoul ! J'ai dû tout apprendre seule et souvent à mes dépens, le sais-tu ? J'ai aussi appris à me protéger parce que tu ne l'as jamais fait. [...] Je rêve du jour où tu prendras ma défense, où tu me donneras raison lorsque le droit est de mon côté. Père, tu ne m'aimes plus ou alors si mal...⁸

7 TRABELSI, Bahaa. *Slim, les femmes, la mort...op.cit.*, p. 178-179.

8 CHAMKHI, Sonia. *Leïla ou la femme de l'aube, op.cit.*, p. 42.

Le monologue intérieur dévoile combien le père ignore la vie de sa fille et comment cette dernière se sent désorientée par ce silence, par leurs faux semblants d'échanges ponctués d'ellipses et de phrases incomplètes. Cependant, au récit au présent se superpose le récit au passé évoqué dans le chapitre intitulé « *Foutoua* » et qui revient sur le rapport fusionnel du père avec ses filles. À travers ce retour en arrière, le père alcoolique, silencieux et effacé laisse place au souvenir d'un père héroïsé et protecteur. La description physique de ce personnage est très brève : « Il était fort et beau. Ses jambes légèrement arquées accentuaient l'impression de puissance tellurique qu'il dégagait »⁹. Néanmoins, par l'évocation du souvenir, le narrateur insiste sur la force de ce père « impressionnant », un héros qui n'hésite pas à venger sa fille face à un instituteur violent.

Au fil du récit-souvenir, la présence fantomatique du père est remplacée par un homme qui occupe une position centrale dans la vie de ses filles. Tandis que le présent de la narration montre la distance entre Leïla-adulte et son père, le passé de la narration revient sur le récit de la grande fusion entre Leïla et son père. Contrairement au père indifférent de Chemma et au père incestueux d'Ihsane qui entravent la scolarité de leur fille, le père de Leïla est perçu comme le principal responsable de sa réussite scolaire et sociale. Celui-ci accorde une importance particulière à l'instruction de ses filles. Alors que nous avons insisté sur le rôle de la matriarche dans l'éducation des enfants, nous assistons dans ce roman en particulier à un renversement de situation. En prenant soin de ses filles, à l'extérieur et à l'intérieur de la maison, le personnage du père est une figure novatrice. Il prend désormais la place de la mère en s'occupant activement des devoirs de ses filles. Les répliques du personnage témoignent de sa profonde implication dans le succès de ses filles. Fervent défenseur de l'égalité des droits et de la réussite, celui-ci les

⁹ *Ibid.*, p. 47.

encourage à briller socialement tout en mettant en valeur leurs capacités intellectuelles et leur puissance d'agir :

Lorsqu'il revenait de sa longue journée de travail, il lui demandait souvent de réviser ses leçons pendant qu'il soupa. [...] « Je veux que tu sois la meilleure. Les autres gosses n'ont rien de plus que toi : une paire d'yeux pour regarder, des oreilles pour écouter, et une bouche pour parler. Vous êtes à égalité. » [...] « Tu as de la matière grise cachée dans ta cervelle, tu es plus intelligente. »¹⁰

C'est à l'âge adulte que les ruptures s'accumulent. L'alcoolisme du père, le divorce de la fille et le mode de vie de Leïla ont eu raison de leur complicité. Pourtant, en dépit du silence qui augmente et du fossé qui se creuse, l'amour paternel demeure palpable jusqu'à la fin du récit. L'épisode du déménagement de Leïla et le chapitre de l'agonie du père soulignent le visage « blême » de cet homme inconsolable et dépité par le départ de sa fille : « Seule, elle le tira à bras-le-corps et l'allongea sur le divan du séjour. [...] Leïla veilla auprès de lui jusque dans son agonie. Au petit matin, lorsqu'il expira son dernier souffle, elle lui ferma les paupières et l'embrassa sur son front noir et lisse comme une olive charnue »¹¹.

L'amour paternel, très fort dans l'enfance, se soldant par une rupture à l'âge adulte, est inscrit dans la relation de Selma avec son père dans *Je dois tout à ton oubli* de Malika Mokeddem. Décédé, le père est absent du foyer. La narratrice le décrit donc à travers ses souvenirs. Semblable au père de Leïla, ce personnage est décrit comme un héros surgissant de l'obscurité pour sauver sa fille de la tempête de sable. La fillette l'admire encore plus lorsqu'il se dresse contre le regard menaçant de sa mère : « D'instinct, elle a emprunté le chemin par lequel rentrera son père absent de la maison. C'est lui qui la trouve, quatre heures plus tard, roulée en boule, couverte de sable, muette. Il la prend contre lui, la porte jusqu'à la

10 *Ibid.*, p. 47-48.

11 *Ibid.*, p. 187.

maison »¹². En effet, rejetée par sa mère autoritaire, Selma enfant cultive l'amour du père « *Baba* » décrit comme un homme impressionnant : « Il avait de l'allure son père [...]. Elle attendait patiemment qu'il se soit levé pour l'approcher. Ses yeux charbonneux, dont le regard exprimait toute sa passion contenue, finissaient par lui sourire »¹³. Pourtant, à la puberté, les relations fusionnelles père/fille se teintent de « méfiance » et de « suspicion » puisque le père décide de prendre ses distances lorsque Selma se dresse contre lui pour l'empêcher de violenter sa mère. Cet acte est considéré comme une trahison et trouble durablement leur fusion.

Ne te tais pas ma fille

L'image du père aimant est également présente dans le récit de Charifa dans *Laissez-moi parler!*, lorsqu'elle raconte sa fusion avec son père biologique et sa complicité avec son père adoptif. Leur image est doublement positive. D'une part, elle s'oppose à la figure de la mère violente et d'autre part, elle est celle d'un père attentionné :

Il interdisait à ma mère de lever la main sur moi et m'emmenait partout avec lui. Le soir assis sur le seuil de la porte, il me racontait des histoires qu'il tenait de son père.¹⁴

En partageant le même espace que sa fille et à travers la magie des contes échangés oralement, le père prend la place traditionnellement octroyée à la mère et crée à son tour une entente complice avec sa fille. Loin d'être reçue comme salubre, la proximité inhabituelle du père et de sa fille, provoque la colère de la mère qui a peur de voir sa fille se transformer en garçon.

La mort du père biologique fait surgir sur le devant de la scène une autre représentation : le père adoptif, second père tout autant aimé. Nous le découvrons dans la deuxième partie

12 MOKEDDEM, Malika. *Je dois tout à ton oubli*, op. cit., p. 24.

13 *Ibid.*, p. 138.

14 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, op.cit., p. 191.

du récit de Charifa. La fusion avec ce dernier débute par le choix fait par la narratrice de citer son prénom dès l'incipit : « Jilali ». Comme l'affirme Fatima Ahnouch¹⁵, lorsque le personnage féminin, issu d'un milieu traditionnel, nomme le masculin, en brisant l'anonymat et la distance imposée par les normes traditionnelles, ce choix place ouvertement les personnages dans le cadre des relations positives. Jilali, le mari de la tante, appelé aussi « l'oncle », est présenté à travers des termes valorisants. L'énumération des actions de ce père de substitution insiste sur sa singularité par rapport aux autres hommes de l'époque : « Jilali nous cajolait toutes les deux. Il revenait toujours avec des cadeaux. Quand nous allions au hammam, il cuisinait pour nous des plats savoureux et nous accueillait avec du jus d'orange et un sourire bienveillant »¹⁶.

Toutefois, alors que les pères dans les six romans de notre étude sont généralement présentés à travers le regard de leurs enfants-filles, le père de Nejma et de Malika sont présentés à travers les yeux de l'épouse. Parallèlement à l'image positive du père adoptif et du père biologique, la troisième partie du récit de Charifa aborde la paternité de son propre mari. Critiqué pour sa posture d'époux dictateur, celui-ci est paradoxalement présenté en père très aimant. En réalité, la particularité de ce dernier réside dans sa vision moderniste de l'avenir de ses filles. Alors qu'il opprime son épouse Charifa, le père œuvre pour offrir à ses filles la meilleure instruction. C'est ce dont témoigne Charifa : « Mes filles encouragées, par leur père, je dois le reconnaître, ont poursuivi leurs études et réalisé leurs rêves »¹⁷. Par ailleurs, alors que le père opprime sa femme et refuse de la consulter pour toute décision, il fait de ses filles ses conseillères. Charifa met en évidence la place privilégiée que le père garantit à ses enfants : « L'affection, la

15 AHNOUCH Fatima, 2014. *Littérature francophone du Maghreb. Imaginaire et représentations socioculturelles*, Paris, L'Harmattan, p. 99.

16 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 197.

17 *Ibid.*, p. 201.

complicité, l'estime, il les donnait à nos enfants. L'aînée était son bras droit. Elle l'accompagnait dans ses démarches et le conseillait dans ses choix »¹⁸. La mère montre comment son mari, aux idées traditionalistes, approuve toutes les décisions de ses filles et cherche constamment à réunir l'ensemble des facteurs nécessaires à leur réussite : « Il interdisait aux filles de participer aux corvées de la maison sous prétexte qu'elles devaient se consacrer exclusivement à leurs devoirs scolaires »¹⁹.

La posture du père à la fois conservateur et moderne est aussi perceptible à travers la figure du père de Bouthaina dans *Slim, les femmes, la mort...* de l'écrivaine marocaine Bahaa Trabelsi. Malgré l'absence de paroles émises, c'est à travers du dialogue entre la fille et la mère que le lecteur ou la lectrice le découvre. Son épouse rappelle à Bouthaina le soutien infailible de son père lors de son divorce : « Il ne te reproche jamais rien. Ton père t'a toujours appuyée. Invariablement. Même dans ce divorce ridicule. Et maintenant il est obligé de supporter les conséquences de cette liaison ignominieuse »²⁰. Celle-ci décrit aussi l'importance du rôle joué par le père dans l'ascension sociale de sa fille devenue architecte. Bouthaina affirme à son tour que son père a tout sacrifié pour l'épanouissement de ses enfants :

Nous avons tout ce qu'il était possible d'avoir. L'éducation. Les voyages. La culture. Les livres. Le cinéma. Les expositions. Le théâtre. Les sports? [...] Mon père, cet être extraordinaire à mes yeux, qui m'a comblée de savoirs, m'a servi de modèle, a été le premier homme de ma vie, n'a jamais su me dire : je t'aime.²¹

Dans *Jeux de rubans* de l'écrivaine Emna Belhaj Yahia, l'image du père fusionnel avec son enfant est au cœur de tout un chapitre écrit en italiques. Un passage central dans

18 *Ibid.*, p. 202.

19 *Ibid.*

20 TRABELSI, Bahaa. *Slim, les femmes, la mort...*, *op.cit.*, p. 102.

21 *Ibid.*, p. 47.

le roman qui relate les souvenirs d'une famille bourgeoise tunisienne avant la fin du protectorat. En remontant le cours du temps, la narratrice décrit un père « beau », « élégant », « moderne » qui la fascine et qui partage avec elle des moments de complicité. Encore fillette, elle avoue à son père-confident sa peur d'épiler son corps avec la pâte à sucre caramélisée utilisée, dit-elle, pour « torturer » les mariées :

Il lui répond que, lorsqu'elle sera grande, il lui achètera pour son mariage une crème qui donne le même résultat que le sucre caramélisé, mais ne fait pas du tout mal. Cela la rassure.²²

Le tabou du corps n'existe pas ici et la fillette choyée par son père se sent libre de lui faire part de ses interrogations. Le père prend la place de la mère dans l'éducation de la fille. De même, soucieux de son bien-être, ce dernier interdit à la mère de percer les oreilles de l'enfant. Cette décision, décrite par la narratrice comme un choix moderniste, se confirme lorsque ce père pionnier encourage Frida à poursuivre ses études à l'étranger. Le rapport fusionnel du père qui exprime son amour à ses filles rompt avec l'image classique du père indifférent ou encore violent. Sa douceur brise le schéma qui associe l'affection et la sensibilité uniquement à la mère.

Ne touche pas à mes filles

Le personnage du père dans le roman *Hizya* de Maïssa Bey est semblable aux pères affectueux. Ses répliques donnent à voir le visage d'un homme algérien traditionaliste et autoritaire. Il contrôle dans les moindres détails la vie de sa femme et de ses enfants : « Un homme de son temps avec toutes les caractéristiques viriles des hommes de son temps. Moustache sévère et regard tranchant sous des sourcils très fournis. Bourru et austère. Incapable de transiger sur son rôle et sa position de chef de famille »²³. Les rôles générés sont parfaitement endossés dans cette famille. En observant par

22 BELHAJ YAHIA, Emna. *Jeux de rubans, op.cit.*, p. 123-124.

23 BEY, Maïssa. *Hizya, op. cit.*, p. 54.

exemple le choix des programmes télé, le père et les frères, soucieux de la bonne morale, imposent des émissions autour de la politique et de la religion. La mère et ses filles, une fois seules, disposent du droit de décider et se tournent vers les feuilletons et les émissions culinaires.

L'attitude discriminante du père se manifeste dans son traitement différentiel en faveur des garçons. En maître qui se satisfait de sa supériorité, ce dernier intime des ordres uniquement à ses filles. Il lui semble naturel d'être le chef qui dirige les femmes de la maison. La voix off de Hizya, qui se manifeste toujours en italiques dans le récit, critique cette attitude excessive : « Sa manie de donner des ordres une fois qu'il est installé devant la télé. De vous déranger et de vous demander, à ta sœur et à toi, mais jamais à tes frères, de vous lever à tout bout de champ pour le servir ou lui apporter quelque chose »²⁴.

Le dialogue entre le père-maître et la fille-inférieure est perceptible dans l'affirmation des idées archaïques et la volonté d'exercer le pouvoir. Tandis que Hizya interroge son père sur les droits des femmes, les combattantes ayant activement participé à la guerre de Libération de 1954 aux côtés des hommes, et lui demande pourquoi celles-ci n'ont obtenu aucun droit en matière d'égalité entre sexes, ce dernier s'indigne tout en affirmant que : « la révolution s'arrête là où commence le droit des hommes, c'est-à-dire des individus de sexe masculin, à préserver leurs droits immémoriaux et inaliénables »²⁵. Le père assimile la revendication de la liberté et de l'égalité à un affront qui menace le pouvoir patriarcal, précieux héritage sacré des ancêtres. Il faut noter que né le 1^{er} novembre 1954, le père est très attaché au passé de son pays, ce qui pousse la narratrice à parler d'une véritable « addiction » à l'histoire et à la guerre. Le retour permanent sur la mémoire du pays, les références à la guerre de Libération, à

24 *Ibid.*, p. 59.

25 *Ibid.*, p. 57.

ses martyrs, le choix des prénoms de ses enfants et l'évocation de l'occupation française alimentent l'incapacité de faire face aux changements qui surviennent dans le présent.

En apparence, le père croit avoir la main mise sur sa famille, mais en réalité, celui-ci n'a plus que l'illusion du contrôle. La narratrice explique que même si les femmes sont conditionnées pour craindre le père et le mari derrière le simulacre « des têtes baissées » se cache une autre réalité. Au moment où le patriarche croit faire plier ses filles et sa femme, par la colère et par le silence, il s'avère que ce sont elles qui, à coup de ruses, le plient à leurs volontés. C'est ce dont témoigne Hizya avec beaucoup d'ironie : « [...] il faut beaucoup de souplesse, de diplomatie, de simulacres et de ténacité pour l'amener exactement là où on veut, et lui faire croire que nous nous plions à ses seules exigences. Ma mère surtout excelle dans ce rôle »²⁶. Pour cette raison, la narratrice évoque un sentiment empreint de pitié et d'amour pour cet homme écrasé par le poids des traditions qui se gargarise dans des convictions rétrogrades l'empêchant de vivre avec son temps. En dépit de son attachement au passé, le père porte un regard critique sur les pratiques religieuses rétrogrades. En effet, lorsque le frère, embrigadé dans une pratique rigoriste de la religion, critique l'éducation jugée laxiste du père et la liberté outrancière dont jouissent ses sœurs, le père se dresse comme le défenseur des droits de ses filles. Il est évident qu'après l'altercation entre les deux hommes, le traitement préférentiel en faveur des garçons, observé au début du roman, laisse place à un discours en faveur de la liberté des femmes. Le père, soutien de ses filles, attaque, avec virulence, les propos, rétrogrades, de son fils, à qui il demande de quitter la maison.

Ce personnage, qui au début du récit nie l'égalité des sexes, s'oppose farouchement à l'idéologie extrémiste. Dans une longue tirade adressée au fils embrigadé par les extrémistes,

26 *Ibid.*, p. 64.

le père condamne son attitude et lui reproche ses préjugés. Il affirme contre toute attente que la valeur d'une femme réside dans ses capacités intellectuelles, dans son bon sens et non dans la façon dont elle s'habille et se comporte : « [...] Quant à tes sœurs, tu peux dire, si tes nouveaux amis te posent la question, que c'est moi, leur père, qui les autorise à sortir tête nue! Tu entends? L'essentiel est ce qu'elles ont dans la tête, et non sur la tête »²⁷. Le dialogue qui oppose les idées phalocrates et extrémistes du frère au discours progressiste du père étonne Hizya qui assimile cet échange à un moment « historique ». Elle découvre derrière les silences du père et ses apparences de patriarce autoritaire, les répliques d'un partisan de la liberté des femmes et d'un soutien avéré pour celles-ci. Hizya garde enfin l'image des « yeux pleins de larmes » de son père et de sa « voix brisée », à l'annonce de sa réussite au baccalauréat.

Il est évident que les représentations négatives de pères féroces et « viscéralement haïs »²⁸ restent présentes dans les romans contemporains. Pourtant, certains pères, aux postures nouvelles, forcent le respect de leurs filles par leurs idées progressistes et l'amour prodigué sans distinctions de sexes.

Les frères, le fils et les amis : ce dont souffrent les hommes

Les larmes des frères

Le frère est toujours considéré dans la société patriarcale comme la continuité du père. C'est au cœur d'une réflexion sur la notion de famille que l'image d'Abdelkader et de Boumediene s'offre aux lecteurs dans le roman de Maïssa Bey. Ces derniers sont nommés ainsi par le père : « en

²⁷ *Ibid.*, p. 161.

²⁸ GFAITI, Hafid, 1996. *Les Femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan, p. 256.

hommage au président défunt et à l'Émir »²⁹. Les deux frères sont présentés dans une structure familiale algérienne traditionnelle et contemporaine qui leur accorde naturellement une place privilégiée et leur donne les pleins pouvoirs sur leurs sœurs. Pourtant, même si, à différents moments du récit, la narratrice pointe du doigt le rapport inégalitaire entre frères et sœurs, c'est avant tout sur la souffrance existentielle des deux jeunes hommes qu'elle insiste. Selon la narratrice, ses frères sont porteurs de secrets et de parties sombres qui accablent leur être. La première apparition de Boumediene, le frère aîné, est liée à l'idée de souffrance. Ce dernier est en échec social et peine à trouver du travail depuis qu'il a quitté le lycée. Les propos ironiques de Hizya marquent le rapport de cause à effet entre l'attitude d'une mère qui rejette l'échec de son fils sur la société et un fils qui cultive sa position de victime. Aucune action n'est entreprise par Boumediene qui : « subsiste comme il peut. Il se laisse porter par la vie, comme tant d'autres »³⁰. En réalité, à travers l'image du grand frère en situation d'échec, le récit interroge la situation de la jeunesse algérienne confrontée aux problèmes politiques et économiques, dont le chômage. Face au peu de perspectives, ces *hiyistes*³¹ de la médina d'Alger, désœuvrés, se laissent tenter par l'exil clandestin ou par le rigorisme religieux. Le frère aîné prend progressivement ses distances. La métamorphose du personnage est inévitable quand il s'engouffre dans l'extrémisme religieux. Influencé par ses compagnons, le jeune homme adopte à son tour une attitude fanatique et devient prêcheur de la bonne conduite :

Il ne faisait plus la prière dans la même mosquée que lui. Il se retirait de plus en plus de la vie familiale. Il faisait, quand il était présent des réflexions très critiques sur notre mode de vie, allant

29 BEY, Maïssa. *Hizya, op. cit.*, p. 55.

30 *Ibid.*, p. 82.

31 Mot formé lors de la crise algérienne du début des années 1990 pour qualifier une personne désœuvrée qui passe sa journée adossée à un mur.

jusqu'à dire un jour qu'il ne comprenait pas que mon père ait pu autoriser une de ses filles à aller travailler, et qui plus est dans un salon de coiffure – un lieu de perte à l'entendre.³²

Hizya met aussi en scène la souffrance silencieuse de son autre frère Abdelkader. En présentant ce personnage, la narratrice reprend la métaphore de l'ombre et de la lumière utilisée pour décrire la descente aux enfers du frère aîné :

Abdelkader n'est pas heureux. Cela crève les yeux. Mais on ne parle pas de ces choses-là en famille. Chez lui, la part d'ombre a presque tout envahi. Elle brouille et recouvre l'image que nous avons de lui. Ne subsiste que celle d'un jeune homme qui peine à trouver sa place dans la famille. Mais aussi à trouver une place dans un monde qui rejette tous ceux qui, comme lui, n'ont pas d'outils pour creuser une brèche et s'y introduire.³³

Tout comme Boumediene, Abdelkader fait face aux manques de perspectives qui l'empêchent de s'épanouir. Il évolue dans une société qui le met en difficulté. De plus, le choix du silence dresse une barrière entre le frère et la sœur. La fracture est plus visible lorsque la narratrice exprime ses craintes à l'égard de ce frère qui la surprend en visite aux ruines de Tipaza au bras de son amant Riyad. Tétanisée par la peur, elle dresse un tableau sombre de ce qu'elle imagine être une des conséquences désastreuses : sa dénonciation par Abdelkader : « Il me semble peu probable – mais sait-on jamais ? – que ma mère aille jusqu'à la visite chez le gynécologue pour me faire établir un certificat de virginité. J'ai connu tellement de filles à la fac qui ont dû passer par l'humiliation de cet examen »³⁴. Mais alors que Hizya s'attend à être violentée par son frère dans la rue, humiliée et sanctionnée, elle est bien au contraire surprise par le silence complice de son frère.

32 *Ibid.*, p. 160-161.

33 *Ibid.*, p. 80-81.

34 *Ibid.*, p. 295.

L'incident s'avère d'une importance capitale dans le cours des événements puisqu'il permet pour la première fois un dialogue direct entre les deux personnages. Le lecteur assiste alors à l'unique échange entre Hizya et Abdelkader. Il est d'ailleurs provoqué par Hizya et prend les devants pour briser le silence. Ses courtes répliques incomplètes, effrayée d'avoir été prise en « flagrant délit », s'opposent aux longues tirades du frère, qu'il ponctue à son tour par de brefs silences. Le jeune homme, dont la parole se libère, se lance dans une longue réflexion sur les convenances sociales qui l'accablent en lui rappelant sans cesse ses devoirs d'homme et son rôle de grand frère. Ainsi, derrière la figure du « monstre », se cache un jeune homme, tout aussi épuisé que sa sœur, victime du conditionnement social, du bourrage de crâne et des codes qui font de lui un « bourreau » des sœurs et le « gardien » de leur honneur. Les propos d'Abdelkader témoignent de l'impasse dans laquelle il se trouve. Il insiste sur son écartèlement entre la reconnaissance du droit de sa sœur à vivre pleinement sa vie et la tentation de se conformer à son rôle de mâle-châtieur :

[...] Tu comprends, la responsabilité du grand frère, la confiance des parents, la réputation de la famille... tout ce qu'on te met dans la tête depuis que tu es tout petit... [...] Mais, contrairement à ce que tu peux croire, je ne suis pas un monstre. C'est de voir cette expression de terreur sur ton visage qui m'a fait mal et m'a fait réfléchir ensuite.³⁵

Ses confessions montrent un jeune homme piégé par les normes et tirillé par les contraintes familiales et sociales : faut-il prendre la position de « virilité » qu'exige de lui la société en étant un frère « dominant »? Ou bien faut-il céder la place à ce que lui dicte son cœur pour prendre la place du frère confident et complice? Le dialogue entre les deux personnages brise le mythe du frère monstrueux, et distant et silencieux. Elle s'étonne de voir son frère rire et parler fort avec ses amis. Issus d'une famille dans laquelle les

35 *Ibid.*, p. 297.

hommes et les femmes ne font pas partie du même monde et ne communiquent pas, le frère et la sœur se découvrent soudainement :

Je découvrais un jeune homme fragile et tourmenté, travaillé par un vif sentiment d'échec et surtout nombreux d'une précarité qu'il vit très mal et à laquelle il tente désespérément d'échapper. C'était comme si je le voyais pour la première fois.³⁶

En dépit de la tentation de dominer sa sœur, Abdelkader éprouve un besoin presque vital de se rapprocher d'elle. Maintenus à distance l'un de l'autre par des codes sociaux qui les séparent, le frère et la sœur semblent se rencontrer pour la première fois sur cette terrasse de la maison qui devient l'espace de l'aveu. Dans un exercice de mise à nu des sentiments, ils osent se parler et les confidences fusent. Abdelkader confie à Hizya sa relation avec une jeune fille et lui fait part de ses difficultés à pouvoir jouir d'une vie de couple « normale » puisque sa bien-aimée a aussi un frère qui entrave son épanouissement. Le frère et la sœur vivent par conséquent une situation semblable, un amour empêché et frustré. En faisant entendre la voix masculine, l'autrice abolit la relation de domination pour installer le masculin et le féminin sur un pied d'égalité parce que toutes les souffrances se valent. Le jeune homme et la jeune fille sont fragilisés et contraints par le même système qui les monte les uns contre les autres et les divise. Les deux ne sont pas conscients du désarroi de l'un et de l'autre. Abdelkader découvre avec effroi la peur que son pouvoir de « grand frère » suscite chez sa sœur. Hizya, à son tour, comprend la fragilité dissimulée derrière les allures de l'homme insensible.

La tourmente d'un fils

Dans le roman d'Emna Belhaj Yahia, *Jeux de rubans*, l'autrice tunisienne dévoile l'image d'une mère qui œuvre pour abolir les valeurs et les croyances religieuses désuètes et donner à

³⁶ *Ibid.*, p. 298.

son fils une éducation tournée vers la modernité. Il faut noter que *Jeux de rubans* est le seul roman de cette étude, avec *Slim, les femmes, la mort...* de Bahaa Trabelsi, qui donne un espace conséquent à la parole de l'homme en tant que personnage à part entière et non en une présence-absence ou en apparition secondaire. La prise de parole de Tofayl rend perceptible le conflit idéologique qui déchire la relation exclusive entre une mère divorcée et son fils unique. Dès le début, la symbiose est illusoire puisque dans le chapitre intitulé : « Pourquoi on se déchire ? », la narratrice Frida s'interroge sur le choix de son fils de s'unir à une jeune fille voilée.

Ainsi, Frida se révolte contre ce fils qui se détourne des valeurs modernistes qui lui ont été transmises. Tandis que Tofayl prône l'importance des libertés individuelles, sa mère s'oppose au voilement, considéré comme une menace qui pèse sur les libertés difficilement acquises par les femmes de son pays. Dans ce roman, la parole est libre entre les personnages masculins et les personnages féminins qui dialoguent ouvertement entre eux. Dans un long échange entre les deux personnages autour de la question du voile, les relations deviennent de plus en plus tendues entre une mère en colère et un fils accablé par les tensions familiales :

T'inquiète, maman, ils sont grands ouverts. C'est plutôt toi qui devrais ouvrir les yeux sur ce qui t'arrive. Tu te montes la tête, tu en veux à Chokrane parce que tu crois qu'avec elle je t'échappe. Tu oublies que je n'existe pas uniquement pour réaliser les rêves que tu as portés.³⁷

Frida s'indigne quand elle rencontre une opposition de la part de son fils. Outre le dialogue, la description physique du jeune homme montre que la crise l'installe dans une grande souffrance : il tremble, son regard est fermé, sa chaise grince, sa figure devient pâle et rouge. En réalité, mis à part le conflit social, la tension entre les deux personnages découle principalement de deux facteurs. D'une part, Tofayl s'indigne

37 BELHAJ YAHIA, Emna. *Jeux de rubans*, *op.cit.*, p. 113-114.

des jugements de valeur que porte sa mère sur sa bien-aimée. D'autre part, il exprime par-dessus tout sa volonté de vouloir « choisir » sa partenaire et de pouvoir se réaliser pleinement loin de sa mère. Le jeune homme se trouve dans un conflit à la fois générationnel et idéologique, car il partage les idées de sa mère, mais comprend et respecte aussi les choix de Chokrane.

Le désarroi du jeune homme est également perceptible dans le chapitre intitulé : « Tofayl et l'étoile qui s'éteint », dans lequel le jeune homme devient à son tour narrateur. Il revient sur les souvenirs de son enfance et sur l'éducation rigide donnée par sa mère. Il existe dans le titre de ce chapitre la référence à la lumière et à l'obscurité, employée par Hizya dans le roman de Maïssa Bey, pour décrire la souffrance de ses frères plongés dans la mélancolie. De ce fait, le choix du verbe « s'éteindre » montre que Tofayl, cache un profond mal-être. Dans un long monologue intérieur, le personnage déclare que la présence dévorante de sa mère est sa véritable source de mélancolie, car croyant lui assurer un équilibre, en le surprotégeant, celle-ci ne cesse de l'infantiliser. Tandis que Frida lutte contre l'endoctrinement des jeunes en Tunisie, son fils se trouve paradoxalement en manque de liberté.

Dans la maison vide, Tofayl se désole des fréquentations sélectives de sa mère. Le narrateur critique le modèle sur lequel Frida bâtit la vie de son fils et celle de ses proches. Il affirme qu'en étant distante socialement et « sélective », sa mère se prive et le prive de la diversité. Le jeune homme se trouve par conséquent empêtré dans des moules préfabriqués par une mère qui, au nom de la liberté, ne cesse de vouloir orienter son comportement :

Tout en les aimant, je ne leur ressemblais pas et je ne ressemblais pas à leurs amis, ceux qui leur rendaient visite et qui semblaient partager leurs opinions, leurs goûts, et prendre plaisir à être avec eux. [...] J'ai fini par penser que les mots, les idées, empêchaient

mes parents de connaître les hommes réels. Comment pouvaient-ils les connaître s'ils ne les fréquentaient pas ?³⁸

Le récit du conflit renvoie implicitement à la lutte des classes dans laquelle s'engouffre inconsciemment ou volontairement Frida. En côtoyant des personnes de son rang, issues de la bourgeoisie tunisoise intellectuelle, le narrateur affirme que sa mère est incapable d'accepter les différences et incapable surtout de s'adapter dans le nouveau paysage social de son pays. Par là même, en refusant de ressembler à sa mère, en rejetant son mode de vie aux pensées restreintes, Tofayl s'inscrit dans la lignée des personnages féminins rebelles qui déclarent haïr leur mère et réfutent leur idéologie. À l'instar des personnages féminins qui se battent contre l'ascendance familiale, cause de leur malaise, Tofayl se bat à son tour pour avoir son propre « territoire » de pensées et d'action.

Un homme homosexuel

Dans *Je dois tout à ton oubli*, la parole est accordée à un autre personnage masculin à travers la voix de Goumi. Ce dernier n'est ni père, ni frère, ni fils, mais l'ami très proche de Selma Moufid. Outre son rôle d'ami dont la présence libère les confidences, Goumi tient le rôle de miroir pour Selma puisqu'il reflète ce qu'elle refuse de voir ou ce qu'elle ne parvient pas à comprendre telle que la complexité de sa relation avec sa mère. Dans le chapitre intitulé « Contre toi », la narratrice analyse sa relation avec cet ami rencontré par hasard devant l'université d'Oran et explique leur proximité par la similitude de leur destin. En effet, alors que Selma fuit sa tribu du désert, Goumi fuit sa famille qui veut lui arranger un mariage : « Tu me vois dire à mes bougnoules de parents, bourges ou pas : je ne me marierai jamais, je suis homo ? »³⁹. Présentés comme l'alter ego l'un de l'autre, les deux personnages sont incompris et incompatibles avec leur entourage. Tout comme Selma,

38 *Ibid.*, p. 140-141.

39 MOKEDDEM, Malika. *Je dois tout à ton oubli*, *op. cit.*, p. 32.

Goumi choisit la fuite et le silence comme alternative pour ne pas tomber sous le joug de ses parents. En dépit de ses apparences joyeuses et confiantes, la narratrice affirme que son ami, aujourd'hui grand avocat à Oran, est en souffrance à cause de son orientation sexuelle qui ne lui permet pas de s'épanouir dignement dans la société arabo-musulmane : « Ses relations sexuelles de son ami ne s'assouissent plus qu'à la sauvette. Dans les endroits les plus improbables. La prudence l'exige. L'inquisition a multiplié les délations des voisins, des faux amis »⁴⁰. Tout en refusant de quitter le pays sur les conseils de son amie, sa vie intime se fait dans la peur et la frustration. Comme la plupart des personnages féminins, Goumi subit la surveillance, la domination du corps par les lois hétérosexuelles. Aussi, empêché d'afficher son identité, il accepte de survivre dans les faux semblants.

Ton amour me détache : la passion dans tous ses états

Dans l'introduction de son ouvrage *Sociologie du couple*, Jean-Claude Kauffman affirme que « Le couple n'est plus ce qu'il était. Il se transforme avec rapidité et en profondeur. [...] tout ce qui touche à la vie quotidienne et à la vie privée, autrefois transmis par la tradition, est mis en questionnement généralisé »⁴¹. Le sociologue associe ce changement à la liberté puisque la question du choix du partenaire ne dépend plus de la famille comme aux siècles derniers, mais découle d'une décision personnelle. Cette transformation est aussi perceptible dans les six romans et dans les trois sociétés où les couples qui se choisissent librement prennent une place importante. Deux catégories prédominent : le couple « illicite », uni hors les liens du mariage et le couple « licite » construit en conformité avec les lois religieuses et sociales du Maghreb. Les relations hommes/femmes qui dominent sont celles dites illégitimes et regroupent des partenaires

40 *Ibid.*, p. 54.

41 KAUFFMAN, Jean-Claude, 2017. *Sociologie du couple*, Paris, PUF, p. 3.

hétérosexuels porteurs d'une vision moderniste du couple et de la réciprocité de l'amour. Ce sont des homme/femme divorcés ou des jeunes filles-jeunes hommes indépendants financièrement et instruits, qui décident de vivre leur union hors les normes sociales. Contrairement aux relations dans le cadre reconnu du mariage, ces relations difficiles à vivre encore aujourd'hui installent les personnages féminins et masculins dans un épanouissement sous haute tension.

Le refus du mariage

Dans la société traditionnelle maghrébine, le mariage est considéré comme le fondement de l'ordre social. Cette vision s'oppose à la conception du couple présenté dans le roman *Jeux de rubans*, où l'écrivaine tunisienne Emna Belhaj Yahia présente des partenaires libres et complices comme Frida et son concubin Zaydûn qui rejettent l'institution. Ils ne se marient pas : « [...] pour la simple raison que nous en avons décidé ainsi, et que nous sommes liés par quelque chose de très fort »⁴². Ayant déjà eu une expérience décevante et prônant par-dessus tout l'autodétermination des femmes, Frida décide d'imposer le « non-mariage » à son compagnon. Ce choix est une réponse aux normes sociales patriarcales qui ne reconnaissent la légitimité d'un couple que dans le cadre institutionnalisé de l'union « sacrée ». Frida montre à sa mère Zubayda, qui en dépit de son ouverture d'esprit tente de la pousser vers le mariage, et à son fils Tofayl, qui subit les moqueries de ses amis à cause de la situation de sa mère, que l'homme et la femme, peuvent exister et s'accomplir loin du stéréotype du couple conjugal.

La présence de Zaydûn, le concubin, est mise en rapport avec l'épanouissement d'un couple bien assorti. Son arrivée signe le retour de Frida à l'amour et aux plaisirs après un divorce douloureux. Le chapitre réservé au monologue de ce personnage masculin revient sur les circonstances de leur

42 BELHAJ YAHIA, Emna. *Jeux de rubans*, *op. cit.*, p. 21.

rencontre et confirme la fascination qu'il a pour sa partenaire. Pour lui, Frida est le contre-exemple de sa propre mère « docile » et « résignée » qui cherche à lui imposer un mariage arrangé avec sa cousine. La modernité de Frida, sa force et son esprit de femme battante renforcent l'admiration de son partenaire. La proximité des deux personnages devient en elle-même source de puissance. Pour cette raison, Zaydûn met l'accent sur la valeur de la relation homme/femme basée sur le partage : « C'est juste ça notre amour, se donner l'un à l'autre de la force, alors qu'aucun de nous n'en a »⁴³. Il est évident qu'à travers la construction de ce couple atypique, où s'affrontent les visions traditionnelles et modernes au sein d'une même famille, l'auteur invite à réfléchir sur la notion de famille, d'amour ou encore sur la question des libertés individuelles. L'union de ces deux personnages, née dans la minorité citadine tunisoise, soulève de délicates questions, sujets de vifs débats en un pays où le modèle dominant, reconnu par la loi, est celui du couple conjugal, hétérosexuel et patriarcal. C'est ce que relève Sylvie Brodziak en soulignant que : « Par l'écriture, elle [l'écrivaine] fait du sujet de société qu'est le couple un motif fictionnel constitutif de son questionnement sur le destin de la Tunisie »⁴⁴. Dans ce sens, l'image et le discours du couple qui se libère des contraintes séculaires est à l'image de leur pays qui tâtonne timidement vers le progrès en s'inscrivant dans un processus de déconstruction des archaïsmes.

Le couple Frida/Zaydûn fait écho au couple de Selma et Laurent dans le roman *Je dois tout à ton oubli* de l'écrivaine algérienne Malika Mokeddem. Selma et son compagnon Laurent, installés à Montpellier, subvertissent le schéma traditionnel du couple. Ils transgressent les interdits : un couple mixte qui refuse le mariage et l'enfantement. Si l'histoire de couple de Laurent et de Selma ne prend pas une

43 *Ibid.*, p. 77.

44 BRODZIAK, Sylvie. « *Emma Belhaj Yabia Ecrire le féminin pour penser le sens de l'Histoire* », *op.cit.*

place importante dans le roman, celle-ci est néanmoins décrite dans le chapitre intitulé : « L'unique semaine avec elle », dans lequel la narratrice décrit la réaction de sa mère face à son compagnon, découvert par hasard après la visite surprise à sa fille en France : « Elle vivait avec un “mécréant” depuis dix ans et “ils” n'en savaient rien. [...] Selma s'était contentée d'annoncer : “C'est Laurent.” La mère avait marqué un temps d'arrêt avant de tendre, timidement, la main vers lui »⁴⁵. Consciente que son couple étonne et dérange, Selma affirme que la rencontre de sa mère avec l'homme « étranger » lui procure une « joie vengeresse ».

Tout comme le couple illégitime de Frida et de Zaydûn, l'union concubine de Selma et de Laurent « un mécréant », brise les codes de la famille-tribu-société. Selma la « rebelle » annonce sa différence à sa mère qui se trouve déstabilisée par cette union inhabituelle. Laurent est quant à lui présenté à travers une accumulation d'actions qui d'une part attire la curiosité de la mère et d'autre part éveille en elle une admiration silencieuse :

Si Laurent ne correspondait à aucun des archétypes masculins de la mère, il lui plaisait. C'était évident. Mais jamais elle ne l'avouerait. Comme jamais elle ne demanderait à Selma ni depuis combien de temps ils vivaient ensemble, ni s'ils étaient mariés, ni pourquoi ils n'avaient pas d'enfants.⁴⁶

L'image de ce couple égalitaire intrigue la mère. Laurent, très impliqué dans la sphère familiale, ne ressemble ni à ses fils, des maîtres qui attendent d'être servis, ni à son défunt mari violent, ni à ses autres beaux-fils qui accablent ses propres filles d'interdits. Consciente que son concubin Laurent est l'antithèse des hommes de son entourage, consciente aussi que leur relation dérange, Selma manifeste ostensiblement des gestes langoureux de tendresse pour heurter sa mère, dressée en observatrice :

45 MOKEDDEM, Malika. *Je dois tout à ton oubli*, op.cit., p. 105.

46 *Ibid.*, p. 105-106.

C'était l'occasion de forcer la mère à découvrir sa fille, pour une fois [...] C'est pourquoi Selma n'allait pas se retenir d'embrasser son homme, non musulman, devant la mère et continuerait à trinquer avec lui, à boire du vin à table...⁴⁷

Tandis qu'en France la mère oscille entre fascination et curiosité pour ce couple hors normes, cette dernière ne peut s'empêcher de rejeter sa fille lorsque Selma lui demande de l'accueillir pour un séjour dans le désert algérien avec son concubin. Le couple, à l'union libre, demeure banni par peur du regard de l'entourage au désert, regard archaïque qui peine encore à tolérer le divorce des femmes et ne peut accepter les couples mixtes « dés-institutionnalisés ».

L'amour est une légende terriblement contemporaine

Dans le roman *Hizya* de Maïssa Bey, le couple légendaire du XIX^e siècle que forment la princesse Hizya et son cousin Sayed, est mis en parallèle avec le couple du XXI^e siècle de Hizya l'interprète-coiffeuse et son amant Riyad, le vendeur de téléphones. Comme une projection l'un de l'autre, ces deux couples qui se sont choisis sont le symbole des unions construites sur l'amour et sur la transgression :

[...] certains soirs, ils se retrouvaient clandestinement, à l'abri des regards aux alentours du campement. La description du corps de Hizya et l'évocation très précise des jeux érotiques auxquels ils s'abandonnaient ne peuvent que jouer en faveur de cette version.⁴⁸

Si ce jeune couple se place de prime abord dans la transgression, c'est parce que les circonstances de leurs rencontres clandestines les installent dans le secret, mais aussi parce que la jeune fille de vingt-quatre ans projette de contrecarrer les projets de sa mère qui la prédestine à un mariage arrangé. L'outil pour y arriver sera l'amour, pense-t-elle. En ce sens, l'union d'Hizya la Bédouine et de Sayed,

47 *Ibid.*, p. 108.

48 BEY, Maïssa. *Hizya*, *op.cit.*, p. 184.

« couple choisi », est pour la jeune fille une promesse de liberté et d'épanouissement possible :

Elle a les pieds nus. Pour venir à lui, elle a ôté ses lourds *kebelkhal* d'argent. Et légère, portée par une joie vive, aussi vive que le rire d'un matin de soleil, elle court. Portée par une joie sans fin, elle va vers lui [...]. Allongé sur le sable, Sayed attend. Il l'attend. Quel bonheur déjà dans l'attente du bonheur!

La description du fantasme de la rencontre amoureuse basée sur l'affectivité s'oppose à la vision de l'union arrangée. Lorsque le récit met en scène les retrouvailles secrètes du jeune couple Hizya et de Riyad, la narratrice assimile cette étape à « l'exploit » et à la « transgression ». L'idée de transgression est confirmée lors des retrouvailles toujours sous tension. Appartenant à une famille conservatrice, Hizya craint d'être démasquée. Pour ce couple, l'acte transgressif de l'amour est vécu dans la frustration. Pourtant, la peur n'entrave en rien le désir des jeunes amants qui bravent la surveillance et parviennent à construire une vie de couple (ensemble ils vont à la mer, au musée et à la pizzeria). Mais, le silence prend une grande place dans la relation de ce couple qui bute contre un obstacle invisible les maintenant dans un échange figé et incomplet. La voix off souligne le phénomène en s'interrogeant sur la finalité d'une telle relation basée sur les mensonges, sur la clandestinité et sur le silence entre les partenaires. En dépit de certains passages qui décrivent les promenades romantiques au bord de la mer ou encore au musée, dans la relation de Hizya/Riyad prédominent des situations de non-communication. Même le dialogue direct autour du port du *hijab* montre la fragilité de leurs échanges et les fractures causées par les non-dits. Plus les personnages tendent vers la parole, plus ils s'en éloignent. C'est ce que confirme la réaction de Riyad, qui, peu convaincu par la réponse de Hizya sur le port du voile, met soudainement fin au débat, provoquant ainsi l'indignation de la voix off :

Tu as peur de le choquer? Tu as peur d'entendre quelques mots déplacés sortir de ta bouche? Toujours cette maudite pudeur. Il

faudrait peut-être avant d'envisager un futur commun, que tu t'interroges sur le genre de relation que vous avez instauré entre vous. Des silences, des non-dits, des contournements pour éviter tout sujet qui fâche...⁴⁹

L'idée du couple figé par le silence est d'autant plus présente à la fin du roman lorsque Hizya s'interroge sur les fondements de sa relation avec Riyad à qui elle cache tant de secrets. Tout en parlant de « sérénité », le silence de la narratrice et celui de son partenaire font naître la peur et l'insatisfaction. Face à l'impossible mise à nu, l'enthousiasme du couple se transforme en lassitude :

Je me retourne vers l'homme qui marche à mes côtés. Il est prévenant. Il est rassurant. Il est attentif. [...] Pourquoi ai-je soudain la très nette sensation d'une discordance? Les mots s'élançant, s'effleurent, se confrontent, s'entrechoquent parfois avec une stridence douloureuse, mais qui ne font pas route ensemble. Je ne suis sûre de rien.⁵⁰

C'est ce qui explique pourquoi à la fin du récit Hizya remplace le prénom de Riyad par le prénom personnel « lui ». Cet anonymat subi préfigure l'inscription de ce couple dans la voie de la tradition. L'absence des formules dialogiques et la non-verbalisation de l'affect concourent à la rupture symbolique des deux personnages. Même si ce couple se place dans la transgression des normes, il demeure conditionné par la « culture de la pudeur ». La voix off montre que Riyad et Hizya ne parlent pas le même langage, ce qui donne l'impression d'être en face d'un couple « choisi », mais dissonant. En s'interrogeant sur sa propre relation, la narratrice établit des connexions avec l'histoire légendaire de Hizya et Sayed et se questionne sur la volonté du poète de mettre uniquement en avant la beauté physique de la princesse du désert sans réellement parler de son être. Ce même poète qui ne cesse d'énumérer les exploits guerriers de Sayed le bien-aimé. Hizya se demande si le couple,

49 *Ibid.*, p. 211.

50 *Ibid.*, p. 319-320.

en dépit du fait de se choisir en pleine conscience, peut sortir de la configuration traditionnelle de la « belle silencieuse » et de son « guerrier prévenant ». À la fin du récit, la narratrice, non sans ironie, dresse le tableau de sa future vie d'épouse-mère où le pronom « nous » écrase le « je », où le rêve de l'amour légendaire s'effrite progressivement face à la monotonie de la vie de famille :

Nous nous aimerons dans un grand lit. Porte fermée. [...] Nous sortirons les vendredis après-midi pour des balades. L'été nous irons passer quelques journées au bord de la mer. [...] Nous aurons une vie ordinaire. Nous formerons une famille identique en tous points à des milliers d'autres familles.⁵¹

L'amour comme promesse de liberté est aussi le moteur qui anime le personnage de Leïla dans *Leïla ou la femme de l'aube* de l'écrivaine tunisienne Sonia Chamkhi. Séduite par l'idée de l'amour, semblable à celui que partage le couple de l'histoire légendaire arabe Majnoun et Leïla, et lassée par sa solitude, la narratrice décide de renouer avec son amour d'enfance Iteb. Cependant, loin d'être pénétrée par le charme d'une vie de couple réussie et épanouie, Leïla oscille entre illusion, désillusion et dépit. Le choix d'entreprendre une relation épistolaire à sens unique annonce une relation basée sur la pauvreté de la communication. Dans un premier temps du récit-lettres, la jeune femme donne à l'amour un pouvoir libérateur associé au défi. Celle-ci veut aller contre la volonté de sa mère raciste qui lui ordonne d'épouser un homme blanc. Son amant Iteb sera pour elle « l'homme choisi ». Le choix de l'homme aimé, de surcroît noir, montre que, par le biais de l'amour, Leïla brave les injonctions de sa mère : « Moi Iteb, c'est toi que j'épouserai ! J'aurai des enfants qui auront la noirceur de la nuit et son mystère [...] »⁵². Pourtant, la promesse d'épanouissement laisse place à la désolation lorsque, dans un deuxième temps du récit-lettres, l'amour devient synonyme de frustrations et

51 BEY, Maïssa. *Hiçya*, *op.cit.*, p. 327-328.

52 CHAMKHI, Sonia. *Leïla ou la femme de l'aube*, *op.cit.*, p. 44.

de désillusions. La narratrice se remémore des passages de son ancienne correspondance avec son amant :

Tu insinuais que mes choix éteint critiquables, tu désapprouvais mon métier, ses tournages de nuit, ses gens que tu estimais de mœurs légères et tu me reprochais d'embrasser sur la joue mes amis et mes confrères : « T'es trop ambitieuse Leila, on peut se suffire de peu ». Mais Iteb, je n'en voulais pas de cette vie conformiste et étriquée.⁵³

La promesse de liberté, faite par l'homme aimé, ne se concrétise pas puisqu'Iteb freine les élans de sa compagne en critiquant son mode de vie d'artiste libérée. Tandis que Leila, la cinéaste, est animée par la volonté de réussir, son amant ne parvient pas à la suivre et décide finalement de la quitter. La jeune femme déchantée en se rappelant ses échanges avec cet homme à l'esprit si étroit. La narratrice affirme que leurs différentes visions du monde creusent l'écart entre les deux anciens amants. Ces derniers sont incapables de renouer les liens. Les dialogues, tout au long du roman, construits en de courtes répliques, installent les deux personnages dans une grande tension. Iteb renonce à son rêve de devenir musicien, quitte le pays et délaisse la femme aimée pour se contenter d'une vie « simple » en Belgique. Leila, animée par sa colère, va jusqu'au bout de sa quête identitaire alors qu'Iteb, décrit comme lâche, abandonne leurs projets communs et assassine ses propres rêves. Consciente de l'incompatibilité de leurs ambitions, Leila prend la décision qui bouleverse sa vie : quitter le pays pour enfanter par insémination artificielle. Si l'amour est porteur de courage (affronter la famille), le désamour est porteur du dépassement de soi puisque Leila décide de franchir la frontière des interdits moraux en devenant mère célibataire.

L'instrumentalisation du masculin

L'amour « clandestin » est également le thème de ce même roman à travers le couple Nada/Rabi. La relation des amants

53 *Ibid.*, p. 120.

installe la transgression puisqu'il s'agit d'un amour adultérin. Dans ce récit, la narratrice Nada affirme que son amant est porteur d'épanouissement moral. Leur relation est entretenue par une correspondance amoureuse : « J'ai un amant. Il m'écrit des lettres d'amour et de passion. Sa correspondance illumine mes nuits d'hivers et rafraîchit mes siestes solitaires, toutes ces heures froides que je gaspille auprès d'un mari oublié par la grâce des mots »⁵⁴. L'amour est, source de plénitude, car la douceur des échanges épistolaires et l'image de l'amant poète s'opposent à la violence d'une relation conjugale tourmentée, avec un mari alcoolique :

Je me suis mariée il y a six ans, dit-elle, eh bien j'ai épousé un imbécile. Hier encore je me suis disputée avec lui. [...] « Il est rentré dans la nuit éméché, il a réclamé de l'argent, s'est emparé des quelques billets qui nous restaient pour finir le mois. [...] il a saisi un gros caillou et a fracassé le pare-brise de la voiture. »⁵⁵

Les affrontements avec le mari entrent en contradiction avec le bien-être ressenti avec l'amant. Face à une vie conjugale agonisante, Nada trouve dans l'adultère un accomplissement à la fois émotionnel et érotique. Loin de se conformer aux attentes d'un mari ennuyeux, Nada choisit de s'émanciper par le biais des fantasmes que lui procure la correspondance amoureuse : « Peu importe qui il est, il me donne l'occasion de rêver, je prends ce qu'il y a à prendre. Il n'est pas le premier et il ne sera pas le dernier. Je ne veux pas le connaître, je préfère l'inventer »⁵⁶. Les récits relatés dans les missives de l'inconnu lui permettent de s'accrocher à l'idée d'un amour salvateur, s'affranchissant des tabous où les amants partagent la volonté de se soutenir mutuellement. Pour vivre pleinement sa passion, Nada s'engage dans la lutte et décide, contre la volonté de sa famille, de quitter son mari pour vivre avec son amant. Tout comme Leïla, la rupture avec son entourage

54 *Ibid.*, p. 130.

55 *Ibid.*, p. 116-117.

56 *Ibid.*, p. 154.

se concrétise dans trois événements majeurs : le divorce, la rupture familiale et le déménagement.

Pourtant, l'amour se heurte à l'échec lorsque Nada découvre que son amant est un manipulateur aux multiples conquêtes. Le tragique ne tarde pas à rattraper Nada qui, face à ses rêves brisés, bascule dans la violence meurtrière :

J'ai serré davantage jusqu'à ce que la vie s'épuise en lui et que son corps devient moi, inerte. Je l'ai ensuite découpé en plusieurs morceaux que j'ai répartis en plusieurs paquets. J'ai méticuleusement enveloppé ces derniers dans du papier bouché.⁵⁷

L'amante blessée est déterminée à agir contre l'aliénation sentimentale. Aussi, elle répond par le passage à l'acte. Non seulement elle met à mort l'objet de son désir déçu, mais elle savoure la mutilation de sa dépouille.

Cette même configuration de la violence est mise en scène à travers le couple Slim/Bouthaina dans *Slim, les femmes la mort...* de Bahaa Trabelsi. Ce roman est le seul récit qui met, au centre de l'intrigue, un homme présenté à travers les yeux de sa première amante Bouthaina. Celui-ci identifie son histoire de couple à la célèbre passion entre le poète Jamîl Ibn Ma'mar⁵⁸ et sa bien-aimée Buthayna, dans la poésie arabe. Un mythe au féminin qui attire Slim : « Un prénom rare et désuet. Un prénom d'héroïne de tragédie avec un parfum d'amour absolu, interdit [...] Un prénom, un destin »⁵⁹. Slim le séducteur, à l'humeur changeante, se décrit comme accablé par la présence de sa première maîtresse, qu'il se dit incapable d'aimer. Il la présente comme un poids dont il souhaite se défaire : « Elle s'est mise en tête de m'épouser cette conne ! Elle est complètement givrée. [...] Elle me saoule, elle me nargue, elle me racole, elle m'attache à elle comme une bouée

57 *Ibid.*, p. 176.

58 Jamîl ibn Ma'mar (VII^e siècle apr. J.-C.), poète arabe, célèbre par la constance de son amour pour Buthayna.

59 TRABELSI, Bahaa. *Slim, les femmes, la mort...*, *op. cit.*, p. 13.

de sauvetage »⁶⁰. À l'instar de Nada dans *Leïla ou la femme de l'aube*, Bouthaïna fait de l'adultère le moyen de transcender une vie plate. En conséquence, le récit revient sur la vie de cette mère écrasée par une vie conjugale ennuyeuse. Sans hésitations, Bouthaïna décide de défier les codes sociaux et la morale pour s'engager dans une aventure extraconjugale avec Slim. En dépit des avertissements de son entourage, elle quitte son mari pour vivre pleinement sa relation avec l'amant qu'elle envisage d'épouser. Son divorce est vécu comme une libération. Contrairement à ses attentes, la passion se heurte au sadisme et à la perversion de l'être aimé :

Et voilà que la princesse est tirée vers le bas. Humiliée, mille fois trahie, mille fois abandonnée, délirante, elle coule... Et boit. Le calice jusqu'à la lie.⁶¹

Tandis que la jeune femme, guidée par son amour, cherche une nouvelle issue à son couple et projette de fonder une famille unie avec son amant, Slim se déclare rebuté par « les moules » et « les contraintes » du schéma traditionnel de la famille. Il s'avoue incapable d'aimer et, en même temps, incapable de se détacher de Bouthaïna. Consciente de la précarité de sa relation amoureuse, la jeune femme va jusqu'au bout de ses désirs. Parallèlement au récit de Slim, l'accumulation des questions de la part de Bouthaïna montre qu'elle est consciente de la stérilité de leur amour. Face à un homme décrit comme « manipulateur », elle sombre dans une forme de léthargie morbide. Son monologue annonce la fin d'une passion tumultueuse et épuisante :

Pourquoi est-ce que je continue à entretenir cette liaison foireuse ? [...] Qu'est-ce que je lui trouve cet abruti ? Tout est devenu tellement faux. Sans intérêt. Slim est fuyant, brutal, excédé.⁶²

60 *Ibid.*

61 *Ibid.*, p. 22-23

62 *Ibid.*, p. 19.

Le dernier dialogue dans le roman et la scène du viol soulignent le jeu malsain de Slim, amant passionné et bourreau pervers qui entraîne son amante dans une descente aux enfers. Celle-ci n'est plus l'aimée ni l'amie, elle devient un objet que Slim traîne de force dans ses soirées libertines à Marrakech. À la fin du récit, nous retrouvons le couple dans une posture de dominant-dominée. Slim le prédateur humilie Bouthaïna en lui infligeant des postures sexuelles qui la rebutent et l'oblige par la suite à prendre le volant en état d'ébriété. Inapte à établir une relation paisible, le couple se fait violence. Mal assemblés, ils font écho à Nada et Rabi dans *Leïla ou la femme de l'aube*. Alors que, Nada tue son amant et le mutilé, Slim provoque la mort de son amante dans un accident de voiture au moment même où celle-ci décide de quitter.

Le critique Jean Déjeux insiste sur la tragédie que vit le couple dans les textes de la littérature francophone du Maghreb : « Le couple reste fragile. Chacun s'aime soi-même dans l'autre et on "se récupère", rapidement pour se savourer seul. Tout passe ici comme si, sauf exception, la femme n'était véritablement elle-même, libre et efficace, qu'après sa séparation d'avec l'homme. La femme seule s'arrange bien »⁶³. Ce constat est aussi perceptible dans les couples des six romans puisque, mis à part le couple concubin de Frida/Zaydûn et celui de Selma/Laurent, les autres « amants illégitimes » demeurent incapables de se réaliser positivement. Les couples se choisissent et s'aiment à l'extérieur des codes sociaux, mais demeurent pour la plupart menacés par leur environnement. Leurs propres limites les installent dans un échange complexe et fragile. Même s'ils refusent de se positionner dans l'ancienne configuration du dominant-subordonnée, la confrontation parfois silencieuse, parfois tragique, reste inévitable.

63 DÉJEUX, Jean. *La littérature féminine de langue française au Maghreb, op.cit.*, p. 142.

Le discours sociopolitique dans les textes : Les porteuses de paroles

Dans le titre de ce chapitre, les femmes « porteuses de paroles » sont assimilées aux « porteuses de bombes », ayant participé aux actions armées durant la guerre de Libération en Algérie. Par le choix d'associer la parole au militantisme, est posée la problématique de la « parole » ou du choix de la « non-parole » comme arme de résistance. Longtemps maintenues dans le silence de la pudeur et l'autocensure, les écrivaines occupent une position de plus en plus importante dans le champ littéraire. Ayant dépassé les questionnements de l'intime et les « méandres du Je »¹, elles se tournent de plus en plus vers les questions sociales et s'interrogent sur l'histoire, la politique et la situation de leur pays. Dans une société où le tabou culturel de dire « je », existe encore ; le « je » des personnages qui parlent haut et fort se mêle inévitablement au « nous ». Le choix de faire correspondre

1 Voir CHAULET-ACHOUR, Christiane, 2007. « Écrire ou non son autobiographie? Écrivaines algériennes à l'épreuve du moi : Karima Berger, Maïssa Bey et Malika Mokeddem », dans BOIDARD, Cristina (dir.), 2007. *Francofonía*, Université de Cadix.

le personnel avec le collectif s'avère souvent problématique, car il soulève des sujets sur des terrains difficiles tels que la religion ou la morale. Alors, faire le choix d'aborder des sujets parfois interdits est à lire comme un acte politique. Les paroles des femmes sont de plus en plus dirigées vers ce qui se passe dehors et au loin. Tandis que certaines écrivaines sont sensibles aux paroles des femmes, d'autres sont sensibles à leurs silences tout aussi sinon plus éloquents.

Mutisme sonore : le silence est-il une « parole intermédiaire » ?

À contre-silence est le titre d'un entretien publié chez Paroles D'aube, dans lequel Maïssa Bey est interrogée sur son rapport à l'écriture et les motivations de son projet artistique. Dans celui-ci, elle affirme écrire pour briser le silence et pour : « dire, avec toute la liberté que peut donner l'alibi de la fiction, la réalité vécue par les femmes en Algérie »². En réalité, le mutisme semble être la caractéristique féminine récurrente dans toutes les sociétés, les cultures et les siècles :

Le silence est un commandement réitéré à travers les siècles par les religions, les systèmes politiques et les manuels de savoir-vivre. Silence des femmes à l'église ou au temple, plus encore à la synagogue ou à la mosquée où elles ne peuvent pas même pénétrer. Silence dans les assemblées politiques peuplées d'hommes qui font assaut d'une mâle éloquence. Silence dans l'espace public où leur intervention collective est assimilée à l'hystérie du cri et une attitude trop bruyante.³

C'est pour cette raison que plusieurs œuvres littéraires manifestent un grand intérêt pour la part silencieuse de la parole. Il faut dire qu'après la Seconde Guerre mondiale et après la découverte des camps de concentration et d'extermination, les récits naissent pour dire l'absence, le

2 MARZLOFF, Martine et BEY, Maïssa. *À contre-silence*, *op.cit.*, p. 26.

3 PERROT, Michelle, 1998. *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, p. 1.

traumatisme et le vide. La littérature de la Shoah voulant raconter et témoigner de l'horreur se heurte au silence et à la difficulté de formuler l'indicible. Pour se reconstruire, les survivants et les orphelins du génocide, marqués par un lourd héritage, se sont longtemps cachés derrière le silence. C'est bien plus tard que des textes de témoignage et des récits fictionnels comme celui de Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*⁴, abordent le rapport existant entre l'écriture, le souvenir et la perte posant après Adorno et Celan, la question fondamentale : l'art peut-il exprimer l'indicible ou le tabou ?

La corrélation entre la parole et le silence est palpable dans le roman de Maïssa Bey, à travers son héroïne Hizya qui représente le personnage le plus silencieux des six romans de cette étude. Son mutisme est paradoxalement le plus criant : elle garde tout au long du récit sa parole prisonnière qui contraste avec la parole criarde de sa voix intérieure.

La fille qui se tait

Dès le début du roman l'autrice plante un décor caractérisé par la sérénité : le silence de la terrasse, laquelle est coupée du brouhaha de la maison. Cet espace est propice au recueillement du personnage. Toutefois, avec le changement de cadre, le silence sublimé disparaît pour laisser place à d'autres silences moins paisibles et plus douloureux. Le silence est manifeste au sein même de la famille qui baigne dans l'incommunicabilité : « [...] Taisez-vous, insolentes [...]. — Mais taisez-vous, petites effrontées ! »⁵. Dans une timide tentative d'échange entre les deux filles et leur mère, la reprise de l'injonction se taire montre la volonté de refuser et d'empêcher la communication. Le silence de la terrasse s'étend et déborde sur les habitants de la maison. L'échange escamoté paraît cependant fort bruyant, car il représente une véritable stratégie langagière, adoptée par la mère qui, à travers

4 PEREC, Georges, 1975. *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, Paris.

5 BEY, Maïssa. *Hizya*, *op. cit.*, p. 28.

le pacte du mutisme, entretient l'oppression de ses filles. Dans ce récit, le non-dit du dialogue est stérile et empêche la voix de résonner. Dès lors, le silence de la mère est instrument de domination. Imposé, le silence est précisément au service de l'oppression. Sa devise : faire taire pour mieux régner. Confrontée au vide qui l'entoure, la narratrice s'interroge sur le vécu de sa mère à travers l'accumulation des questions qui résonnent dans le silence : « Qu'aurait-elle voulu faire, si elle avait eu la possibilité de choisir sa vie ? Des études ? Exercer un métier ? Lequel ? Choisir celui qui partagerait sa vie ? Aller à la découverte du monde ? »⁶. Les questions orales matérialisent la fracture entre les deux subjectivités. Le silence devient une « partie intégrale de la chaîne communicationnelle »⁷, d'autant plus que les échanges entre les protagonistes sont presque inexistantes. Hizya demeure incapable de mettre des mots sur l'existence silencieuse de sa mère. Celle-ci, à force de silence, s'efface progressivement dans le récit. Les interrogations de la fille passent, comme la vie de sa mère, sous silence. Pour cette raison Hizya affirme que sa famille croule sous le silence et les dissimulations qui deviennent une ligne de conduite collective. Alors, comme intériorisant l'injonction du silence, la protagoniste exerce à son tour un contrôle volontaire sur sa voix, en ne laissant échapper d'elle aucune des questions qui la taraudent.

Dans *Le livre à venir*, Maurice Blanchot affirme qu'« une œuvre littéraire est, pour celui qui sait y pénétrer, un riche séjour de silence, une défense ferme et une haute muraille contre cette immensité parlante qui s'adresse à nous en nous détournant de nous »⁸. En accord avec cette réflexion, le

6 *Ibid.*, p. 275.

7 ADLER, Silvia, 2014. « De quelques silences intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française », ELBAZ, Robert Elbaz et SAQUER-SABIN, Françoise (dir.), *Les espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, p. 41.

8 BLANCHOT, Maurice, 1986. *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, p. 298.

silence de Hizya représente le signe révélateur de son envie de se détacher du groupe. Petite, à force d'être refoulée, Hizya cesse de poser des questions. Son silence paraît comme l'aboutissement inéluctable d'une éducation basée sur les non-dits et l'évitement. Habituee à la parole confisquée, elle décide d'adopter à son tour le silence comme étant un fait ordinaire. Mais, le mutisme de Hizya n'est pas relatif à la résignation observée chez sa mère. Bien au contraire, elle adopte ce que Charles Bonn appelle le « silence fécond »⁹ qui traduit au-delà de son mutisme, une réelle envie de se détacher d'un univers familial qu'elle juge exaspérant et non conforme à ses ambitions de liberté. De ce fait, l'absence de parole franche peut être considérée comme une stratégie d'éloignement permettant à la jeune fille d'exercer une force plus subversive que la parole. Son actualisation se manifeste dans des phrases courtes et à travers la structure de la phrase inachevée. L'épaisseur du silence traverse la narration pour en faire son véritable espace d'actualisation. La profondeur et la gravité du silence étonnent la voix off qui s'indigne de voir la jeune fille répondre au silence familial par un silence encore plus radical : « Et toi? Qu'est-ce que tu lui donnes en échange? Tes silences butés, tes soupirs exaspérés et des portes fermées à double tour sur ton désir de t'isoler »¹⁰. Le choix de l'isolement et du mutisme que cultive délibérément le personnage est à lire comme une « arme » de vengeance et de résistance. En gardant le silence sur sa vie intime, en refusant de se dévoiler sous son vrai jour, Hizya devient l'inaccessible et intouchable. Sa liberté est sacrée, donc elle la protège en l'entourant de silence. Il est significatif de voir qu'un personnage qui voue un culte aux mots (la poésie, les romans) choisit le silence comme ultime recours. Le mutisme comme bouclier aide à contrecarrer le silence inquisiteur de

9 BONN, Charles, 2016. *Lectures nouvelles du roman algérien. Essai d'auto-biographie intellectuelle*, Paris, Classiques Garnier, p. 225.

10 BEY, Maïssa. *Hizya, op. cit.*, p. 32.

sa mère. Le silence de Hizya n'est pas uniquement un silence « d'oppression », mais bel et bien un silence « refuge », exploité comme protection de soi. Tel que le suggère la voix off, la jeune fille, instruite et active, a les armes nécessaires pour parler, pour affronter et pour assumer les conséquences de sa parole. Pourtant, Hizya se tait pour se préserver. Elle adopte le silence en tant qu'art de vivre, lui permettant surtout de créer un espace personnel propice aux rêves. Seulement, derrière le vœu de silence Hizya se tapit une profonde envie de parler et d'extérioriser ses tourments. En effet, tentée par la parole, la protagoniste se dit désireuse de passer aux aveux en brisant la carapace du silence qu'elle s'est fabriquée. C'est ce que dévoilent les pensées du personnage à travers la scène imaginaire où Hizya, à cœur ouvert, confie à ses parents sa relation amoureuse :

Je me vois leur dire franchement, tranquillement, « Je sors avec un homme. » [...] Et pendant que je me joue la séquence, pendant que me toise ma mère effarée, mon père abasourdi, je ressens sur ma joue une douleur cuisante. [...] La brûlure d'une gifle assénée avec une telle violence que je titube et finis par choisir de me taire... avant même d'avoir parlé.¹¹

La narratrice donne à la scène virtuelle de la confrontation une chute violente, d'où la métaphore de la gifle douloureuse ressentie sans même l'avoir reçue. Ici, l'élan de la parole inventé se heurte au silence réel souligné par des phrases inachevées. Hizya est face à l'impossibilité de se dévoiler entièrement par peur des conséquences, car selon elle, sa parole est sans valeur face à l'autorité des parents. Pour une jeune fille pleine de vitalité et de curiosité telle que Hizya, devoir se taire est une frustration permanente. Malgré le désir de se dire, elle demeure prostrée dans le silence, d'où sa fuite dans une relation clandestine tout aussi vouée au mutisme. Le silence répressif du début du récit se transforme en un silence voulu et surtout salvateur.

¹¹ *Ibid.*, p. 186.

Entre l'impossibilité d'articuler une pensée et la décision de ne plus vouloir l'articuler, Hizya reprend le flambeau du silence transmis par sa mère. À la fois révélateur et dissimulateur de pensées, le mutisme demeure une attitude privilégiée. Une sorte d'héritage que la jeune fille décide consciemment d'adopter puis de délaisser lorsqu'elle intègre le salon de coiffure et apprend tant bien que mal à parler ouvertement.

La voix qui mord

Il est évident que le silence caractérise la posture de Hizya. *A contrario*, son mutisme s'efface à des moments précis pour laisser place à une autre parole fondée sur l'ironie, la franchise et la critique sans ménagement. Il s'agit de la voix off, une sorte de voix intérieure qui naît sous la forme d'un monologue où le personnage, isolé et mécontent de ses agissements, fait son propre procès : « De manière générale, le sentiment de solitude est le principal ressort qui conduise un personnage à monologuer »¹². Le roman alterne ainsi entre une parole enterrée, décrite comme « lâche », et une parole extériorisée, formulée à travers un discours direct libre et supposée « franche ». En guise de contre-exemple à la voix principale de la protagoniste, Maïssa Bey invente une voix aux tonalités multiples, expression du double audacieux du personnage. À travers le procédé de la focalisation interne, la voix off s'attaque de front à tout ce que Hizya est incapable d'affronter ouvertement. La voix off condamne le silence de Hizya qualifié d'héritage féminin destructeur. Elle s'attaque aux comportements des femmes qui usent de stratagèmes et d'hypocrisie sociale pour sauver les apparences, dans le but d'avoir en toutes circonstances un comportement-discours lisse. Les interventions de la voix off vont en *crescendo*. Elle s'attaque aux fondements mêmes d'une éducation basée sur

12 BERTHELOT, François, 2001. *Paroles et dialogues dans le roman*, Paris, Nathan, p. 191.

le principe du silence. Elle dénonce la passivité de Hizya et son manque d'audace puis exige d'elle un passage effectif à l'acte. Pour elle, les filles ne ressemblent plus à leurs mères. Elles sont plus conscientes, donc mieux armées pour changer les mentalités. Pour ce faire, les femmes doivent passer par la voie/voix de l'insolence, seul moyen radical pour apporter un changement effectif :

En attendant, si tu veux te révéler dans toute ta splendeur, bouge-toi! Secoue-toi! Agis. Tu crois que c'est en t'apitoyant sur ton sort que tu pourras avancer? [...] C'est exactement ce qui te manque : l'insolence! Vas-y! Bouge! Avance! Et au trot!¹³

La voix veut sauver Hizya de son mutisme. Elle verbalise ouvertement ce que la jeune fille est incapable de dire et joue aussi le rôle de moteur en lui proposant des solutions concrètes susceptibles de l'aider à améliorer sa situation : « Mais toi, tu veux choisir ton mari toi-même. Ne laisse à personne le soin de décider pour toi. Eh bien, dis-le! Dis-leur ce que tu as derrière la tête. Ce serait ça, le courage! »¹⁴.

Tandis que Hizya demeure dans la pudeur, la voix off s'exprime sans aucune retenue. Ses propos soulèvent non sans sarcasme des sujets qui heurtent la sensibilité de Hizya telle que la sexualité, des tabous qu'une jeune fille « bien élevée » et « formatée » ne doit pas expliciter ouvertement. Outre la sexualité, l'amour sacré de la patrie représente un autre tabou que la voix off soulève sans ménagement. Celle-ci explique que le désamour patriotique et le désir d'exil ne sont que des réponses logiques dans un pays qui martyrise ses femmes placées au rang des mineures :

Tu ne peux pas comprendre que vivre use dans un pays où la vie précisément est un combat quotidien? Un combat dont on ne sortira pas vainqueur. Surtout quand on naît femme.¹⁵

13 BEY, Maïssa. *Hizya*, *op. cit.*, p. 77-78.

14 *Ibid.*, p. 89.

15 *Ibid.*, p. 107.

Tandis que la jeune fille instruite et indépendante demeure incapable de changer son existence, la voix intérieure lui parle des femmes moins armées qu'elle qui parviennent pourtant à se faire entendre. Alors que Hizya s'accroche à la figure légendaire, la voix off lui rappelle des héroïnes modernes, moins glorieuses, mais qui luttent au quotidien pour arracher leurs droits :

Elles se battent contre tous ceux et toutes celles qui veulent les faire reculer. Mais regarde, regarde un peu ce qui se passe autour de toi! Presque chaque jour. [...] Les héroïnes sont dans la rue. Simplement dans la rue. Elles sont des milliers qui avancent. Qui tentent d'avancer.¹⁶

Dans une même stratégie de provocation, la voix off, par une ironie mordante, n'hésite pas à pousser Hizya au bout de ses retranchements. Elle l'invite à réfléchir sur la misère sexuelle des femmes, assurément en rapport avec les tabous imposés par une société où les femmes d'hier critiquent la liberté des femmes d'aujourd'hui. Avec un regard lucide sur la réalité, la voix intérieure parle avec vigueur de celles qui osent se libérer, tout en mettant l'accent sur leur fragilité. Son but est d'éveiller la conscience de Hizya afin de lui montrer comment les femmes se font violence. La voix intérieure exprime l'urgence d'agir face à l'injustice, sans peur ni retenue. En évoquant la vie des femmes modernes, la voix off, irritée, soulève le tabou du harcèlement sexuel subi par ces nouvelles libérées et montre comment le pouvoir sexuel des hommes est un indémodable instrument de tyrannie qui se renouvelle et s'adapte à tous les espaces et à tous les contextes (au travail, dans la rue, à l'université) :

Tu revois ses mains de boucher, sa bouche qui s'ouvrait dans un sourire qui ne laissait aucun doute sur ses intentions. [...] Tu as compris ce qu'il voulait de toi quand il a refermé la porte et t'a invitée à prendre place sur le fauteuil à côté de lui, une main sur

16 *Ibid.*, p. 112.

ton épaule [...] il y avait des filles qui ne sortaient pas de son bureau aussi vite que toi!¹⁷

La voix off propulse dans le récit la question des violences faites aux femmes et dénonce la condamnation de celles qui osent dénoncer. Encore une fois, la voix intérieure dépasse les récits légendaires et attache ses propos à une réalité concrète liée aux femmes qui dérangent :

Parce qu'elles continuent à avancer. Autour de toi, chaque jour, des femmes, des jeunes filles _ni princesses ni filles de pacha_ se font insulter, agresser, parfois violer. Certaines parce qu'elles sont dans la rue, simplement. D'autres parce qu'elles portent des vêtements jugés provocants, offensants pour la morale. On les accuse de trouble à l'ordre public. Des tarés, des frustrés, des excités, et parfois des gamins à peine pubères, considèrent qu'elles occupent un territoire qui leur est réservé et qu'elles le polluent par leur seule présence.¹⁸

Ce passage trempé dans l'indignation frappe par sa virulence. L'ironie laisse place à un discours très tranchant, comme si la parole longtemps contenue par Hizya sortait enfin sous la forme de cri. La voix révoltée s'attaque aux comportements misogynes qui banalisent les violences à l'égard des femmes. À nouveau, le patriarcat est pointé du doigt. La voix off dénonce le fondement de toute une société qui voit une menace dans la modernité des femmes actives. Dans la rue, la violence sonne comme un rappel à l'ordre et comme un rappel des limites. Il est vrai que les hommes au Maghreb, pour la plupart, n'ont plus réellement le droit de vie ou de mort sur les femmes, mais ils ont encore le pouvoir de leur ternir le chemin en le balisant d'obstacles dont la violence et le harcèlement sont les exemples concrets.

L'audace de la voix off la pousse à soulever les autres tabous révélateurs du malaise des femmes telle la sexualité étouffée. Lorsque, par honte ou par peur, Hizya cache ses

17 *Ibid.*, p. 145-146.

18 *Ibid.*, p. 221-222.

rêves érotiques, sa voix intérieure lui rappelle l'urgence d'écouter ses désirs enfouis. L'économie langagière, observée précédemment chez la jeune fille, est relayée par le langage de son corps incapable de résister à la loi du silence imposée. Tandis que Hizya ne parle pas de sexualité, sa voix intérieure lui signifie que ses frustrations finissent par remonter à la surface comme un appel à la vie et au plaisir :

Encore un rêve érotique ! Un rêve très érotique ? Quoi ? Le mot te gêne ? Ce serait mal ? Mal de revivre ce rêve, ou mal de l'avoir fait ? [...] c'est la... la... la jouissance qui t'a réveillée. Quelque chose de nouveau, de... de délicieux. [...]. tu ne l'as pas poussé, ce cri que tu retiens. Tu ne veux pas qu'on sache. Qu'on puisse entrevoir la stridence de ce cri d'autres vertiges, d'autres reniements. Ils sont dans ta tête les barreaux.¹⁹

En s'adressant à la jeune fille, la voix off cherche à briser les peurs qui paralysent Hizya. La narration, spontanée, favorise l'audace de la voix intérieure qui fonctionne parfois comme un personnage à part entière. La parole prononcée en off revêt une fonction subversive qui secoue Hizya pour la faire dévier de ce chemin tout tracé pour elle.

Le salon qui parle

Alors que le silence porté par l'héroïne Hizya est une dominante dans le récit, il existe un lieu où la voix est en libre circulation : le salon de coiffure. Si le silence de la terrasse déteint sur les habitants de la maison devenus tous silencieux, l'agitation du salon de coiffure déteint sur les femmes qui deviennent toutes prolixes. En personnages secondaires, celle-ci porte une parole sans tabous. La présence exclusive des femmes dans cet espace fermé la libère entièrement. Dès que la porte du salon est franchie, la parole des personnages fuse. Le discours des personnages secondaires met à mal les idées de la société patriarcale qui accentuent le malheur des citoyens. C'est ce que note Sonia, qui tout comme la voix off,

¹⁹ *Ibid.*, p. 238.

assimile la vie en Algérie à une tragédie sociale et prend pour exemple les couples mal assemblés :

Il y a peut-être des exceptions, mais moi je n'en connais pas! Le bonheur chez nous n'existe pas! Quand tu cherches l'expression « bonheur en Algérie », l'ordinateur te répond systématiquement : « *Error 404. Not found* »! Essaie donc!²⁰

Sonia s'attaque au maintien du poids de l'ordre patriarcal et en particulier à l'institution du mariage qu'elle désacralise avec beaucoup de légèreté : « Qui a dit que les mariages sont indissolubles? Le divorce, c'est une option. C'est même déjà inscrit sur le livret de famille qu'on te remet le jour du mariage! Quand ça ne va pas, tu cliques sur "effacer" et hop "*delete*". »²¹ Les propos de la jeune fille se noircissent lorsqu'elle évoque le nouveau slogan de la jeunesse algérienne « No future », pas de futur, un message inscrit en grand sur les tables et les murs de l'université, mais aussi sur les réseaux sociaux. Sonia s'attaque à une société qui tue les rêves. Ce personnage féminin déçu fait partie de la jeunesse désorientée qui brandit des slogans mortifères :

Comment pouvez-vous encore croire que ce pays a besoin de nous? Les plus pistonnés, les plus obstinés s'en iront. Les meilleurs aussi. Tant mieux pour eux! Tant mieux aussi pour les pays qui vont les accueillir et profiter de ces médecins sous-payés, ces ingénieurs performants, ces informaticiens doués pour la formation desquels ils n'auront rien dépensé!²²

Dans cette réplique, l'emploi du pronom démonstratif « ce » marque le rejet du pays et la volonté de creuser la distance. La jeune fille, diplômée en informatique, perd la foi en une société qui ne croit pas non plus en elle, et qui ne valorise pas les compétences de ses enfants. Il est évident qu'à travers les propos amers de ce personnage, Maïssa Bey prend position contre les fléaux qui secouent son pays, à savoir : le système de

20 *Ibid.*, p. 100.

21 *Ibid.*, p. 101.

22 *Ibid.*, p. 140.

corruption en Algérie, la fuite des cerveaux et l'exil clandestin. Dénonçant les perspectives professionnelles biaisées, Sonia s'attaque aux représentants de la loi et aux instances du pouvoir qui contournent parfois les textes en organisant par exemple des mariages sans la présence physique de l'un des conjoints ni leur consentement effectif. Ce cas de figure concerne évidemment les femmes. La jeune fille procède seule (accompagnée des hommes de sa famille) à la signature du contrat de mariage en Algérie, alors que son futur époux est au Canada :

Tu viens de découvrir que tu vis dans un pays où les accommodements avec la loi et les contournements sont courants, et simples, si simples? [...] Il suffit de s'adresser aux bonnes personnes! C'est la présence de tes tuteurs, ton père ou ton frère ou encore ton oncle qui est nécessaire... et parfois suffisante.²³

Tout comme la voix intérieure de l'héroïne Hizya, Sonia use d'un franc-parler, renforcé par un langage cru, pour dénoncer le comportement misogyne de certains hommes algériens qui vivent à l'étranger et qui cultivent des idéologies résolument archaïques, car incapables d'épouser des femmes étrangères et incompetents dans le choix de leur épouse. Ils « achètent » alors, avec des dollars, les filles de leur pays, les font venir à l'étranger pour leur servir de « bonne épouse » brillante éventuellement par leur esprit pour bien éduquer les enfants. D'autres propos tenus par des femmes anonymes, clientes du salon de coiffure, témoignent d'une sexualité souffrante. Elles décrivent la trivialité des relations sexuelles sous la contrainte entre époux, narrant les violences exercées sur le corps des femmes :

Je m'en veux de cette soumission, de ma docilité qui me contraint à serrer le drap de toutes mes forces entre mes dents pour ne pas hurler de dégoût certains soirs quand, après avoir éteint la lumière [...] il tâtonne à la recherche de mon corps, ou du moins d'une partie précise de mon corps.²⁴

23 *Ibid.*, p. 303.

24 *Ibid.*, p. 216.

De telles confessions demeurent tabous, car elles touchent à l'intime et s'attaquent aux fondements sociaux et culturels du pays. En donnant la possibilité au personnage féminin de dire la volonté de réussir sa vie, le harcèlement sexuel, le mariage qui s'inscrit dans les rapports de force, l'urgence de l'épanouissement amoureux, les failles du système politique et la difficulté à trouver le bonheur dans une société « mortifère », l'autrice offre aux femmes la possibilité de se réaliser par l'acte verbal. Ces voix rebelles qui transgressent et qui parlent inscrivent le roman *Hiszja* dans une réalité sociale et politique très contemporaine. Les voix qui s'y succèdent transgressent les codes, conjuguent le mot au silence pour faire le procès d'un système social qui déçoit toute une jeunesse algérienne.

Le choix de l'écrit ou les mots en faillite

En dépit de la tentation du silence, les femmes parlent et elles ont beaucoup à dire. Du salon de coiffure d'Alger aux cafés de Tunis, les manifestations de la parole changent. Tandis que les jeunes filles et la voix off de *Hiszja* dans le roman de Maïssa Bey parlent de manière crue, Sonia Chamkhi dans *Leïla ou la femme de l'aube*, fait prendre à ses personnages le chemin de l'écriture : la correspondance, à mi-chemin entre la parole et le silence. L'intertexte est alors un lieu de dialogue²⁵ qui, par le croisement des signes, fait interagir le silence intériorisé avec la parole expulsée sous la forme de lettres, de chansons, de proverbes en dialecte tunisien traduits en français par la narratrice.

Je t'enverrai des lettres

« Dieu a créé le monde en sept jours, je vais m'en donner autant, même plus, et t'écrire, Iteb. Chaque jour, une lettre. Je

25 Voir KRISTEVA, Julia, 1978. *Sémiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil.

romps le pacte de la retenue [...]»²⁶. C'est avec cette affirmation que la protagoniste de *Leila ou la femme de l'aube* annonce le contrat qu'elle signe pour faire entendre sa voix. L'emploi du verbe « rompre » montre que la prise de parole s'annonce, dès l'incipit, semblable à un acte violent et transgressif. Le choix du passage à l'écriture, assimilé à la création divine, est une libération. Toutefois, il faut préciser que dans ce roman, il ne s'agit pas réellement de correspondance, car Leila, l'expéditrice, ne reçoit aucune réponse à ses lettres. Dans un tournant décisif de sa vie, en déballant ses cartons lors du déménagement, la jeune femme décide d'écrire pour trouver enfin l'apaisement.

Le silence est maître dans les échanges de Leila avec son père fantôme, son amant fuyant et avec son entourage. Le manque d'échange génère une grande intranquillité chez elle. Bien décidée à envoyer ses lettres, celle-ci annonce en ces termes, l'objectif de l'écriture : « Je vais te quereller, déchirer le voile de ton silence et tisser les fils d'Ariane t'obligeront à enlacer le corps nu de mon opulente histoire »²⁷. Cette déclaration associe encore une fois l'écriture à la violence. Pourtant, écrire s'annonce d'ores et déjà comme une sorte de thérapie qui permettra à Leila de raconter et de se raconter. En effet, la lettre est d'abord un lieu de rencontre avec soi, la correspondance appartient à la littérature de soi. C'est ce que posent la *Première lettre* et la *Deuxième lettre* dans lesquelles la narratrice parle de son enfance et de son parcours personnel et professionnel, placés sous le signe de la douleur. La liberté chèrement acquise est comparée à un « butin de guerre ». Par la double référence à Kateb Yacine et à André Gide avec *Les Nourritures terrestres*, Leila associe sa détermination aux obstacles de sa réalité de Tunisienne noire issue d'un milieu pauvre. Aujourd'hui cinéaste et enseignante à l'université, elle affirme que la reconnaissance obtenue dans son domaine

26 CHAMKHI, Sonia. Leila dans *Leila ou la femme de l'aube*, *op. cit.*, p. 17.

27 *Ibid.*

est le fruit d'une place arrachée au prix de longues années d'obstination et d'acharnement : « Il m'a fallu m'endurcir pour concrétiser un rêve aussi fou que celui d'exprimer l'imaginaire sur une place publique qui daigne à peine me concéder le droit d'exister »²⁸. Par ses aveux, l'autrice de la lettre révèle une société impitoyable envers les femmes qui veulent réussir.

L'enchaînement des lettres fonctionne tel un journal de bord. Au fil des pages, l'expéditrice y consigne son passé et son présent. C'est au bout de la *Cinquième lettre* que la narratrice parle du mal-être de celles qui l'entourent et dont elle dénonce l'état végétatif parfois volontaire. Elle décrit l'expérience de l'une de ses sœurs qui, accablée par le racisme de ses concitoyens, décide de s'enfermer pour rompre avec le monde extérieur :

Radhia, l'aînée, ne veut plus quitter les jupons de sa mère, elle ne cherche plus de mari, elle dit que les hommes blancs l'apprécient, mais qu'immanquablement les mères la refusent. Cloîtrée à la maison, elle ne travaille même plus. [...]. Elle nous a confié que sous prétexte de la différencier d'une collègue qui portait le même prénom, son employeur la désignait par Radhia l'*oussifa*.²⁹

Leila est accablée par l'attitude de sa sœur aînée, décidée à s'isoler pour ne jamais devoir affronter le réel. Au lieu de braver les contraintes, Radhia, la femme active et moderne, régresse et s'auto-infantilise. L'image de la femme collée à la robe de sa mère et entièrement dépendante d'elle en atteste. La *Cinquième lettre* est une critique spécifique, adressée à l'administration défaillante de la société tunisienne qui entrave le travail des artistes et néglige le financement de leurs projets. Leila, qui veut « communiquer le beau », peine à réaliser ses productions. Découragée et révoltée par ce manque de considération, Leila s'interroge dans sa *Sixième lettre* sur la notion de citoyenneté pour une femme peu habituée à l'espace public qui la rejette :

28 *Ibid.*, p. 22.

29 *Ibid.*, p. 70-71.

[...] j'ai réalisé, d'un coup combien je vivais dans un enclos, isolé, protégé, aseptisé! Je ne suis raliée à aucun mouvement d'ensemble, ni syndicat, ni parti, ni association, ni ONG. Puis-je vraiment être une citoyenne à part entière en vivant en dehors de l'espace public?³⁰

À nouveau, la parole dénonce l'enfermement physique et moral des femmes qui abîme les élans de la création. L'action et les initiatives artistiques sont jonchées d'obstacles, cela pousse la jeune femme à parler d'impuissance. Leïla accuse les dirigeants de son pays d'oppresser ses citoyens. Elle relate, avec colère, la mort de l'ancien président Bourguiba en avril 2000³¹. Dans cette nouvelle missive, elle dénonce le complot du gouvernement totalitaire de Ben Ali³² et l'accuse d'avoir organisé des funérailles silencieuses pour le leader, en excluant le peuple et en faisant taire les intellectuels :

En fin d'après-midi, exaspérée, j'ai téléphoné à Sélim, mon ami journaliste : « Je suis écœurée, comment osent-ils nous dénigrer, nous mépriser à ce point! » Samira, assise à côté du téléphone, me réprimanda : « Les journalistes sont sur écoute, tu veux nous mettre en prison ou quoi? » « Il faudrait mettre la moitié du peuple en taule alors! » rétorquai-je.³³

Pour autant, Leïla, qui a osé défier l'empire de la peur instauré par le gouvernement, finit par se sentir démunie face à l'accumulation des handicaps sociaux. Tandis que Sonia, dans le roman de *Hizya*, décrit un pays qui se détourne de ses intellectuels, Leïla parle d'un pays qui complotte contre ses citoyens, qui étouffe leur liberté d'expression et de penser. Les mots du personnage expriment la précarité que vivent les femmes émancipées qui font inconsciemment peur aux

30 *Ibid.*, p. 82-83.

31 Premier président de la République tunisienne (1957-1987) connu pour ses actions en faveur de la libération des femmes.

32 Président de la République tunisienne (1987-2011). Destitué après un mouvement de protestations populaires inaugurant le Printemps arabe.

33 CHAMKHI, Sonia. *Leïla ou la femme de l'aube*, *op.cit.*, p. 83-84.

hommes. Les victimes des agressions dans la rue. Leïla parle de la difficulté de vivre dans un pays où la violence contre les femmes dans l'espace public ne cesse d'augmenter :

Il y a deux jours, je rentrais chez moi à une heure pourtant de grande affluence, un jeune homme du haut de sa moto m'a assené un coup au dos. Je suis tombée sur les genoux. Il n'a même pas cherché à voler mon sac propulsé loin de moi. Il m'a terrassée. Je n'ai pas porté plainte. J'ai juste décidé de me terrorer.³⁴

La violence urbaine est particulièrement symbolique puisque dans sa *Sixième lettre*, datée du 13 août qui coïncide avec la journée de la fête de la femme, Leïla se dit à terre et veut se relever, se débarrasser du passé et des souvenirs encombrants pour vivre. Cette lettre porte le titre de « l'appel à la vie ». Pourtant désabusée, elle clôt sa dernière lettre par une citation extraite de *Fragments d'un discours amoureux* du critique littéraire Roland Barthes : « Je n'ai rien à te dire, sinon que ce rien, c'est à toi que je le dis » comme pour signifier à son amant, que même si la parole est un exutoire, devant l'incompréhension, le silence demeure la seule solution : « [...] seul est vrai ce que les mots ne peuvent signifier et qu'il appartient à chacun d'éprouver dans l'intimité de sa solitude : la nostalgie de l'amour absolu, le goût de la mort, l'abîme de la vérité et l'odeur de la mère »³⁵.

Chant et Coran

Le roman de *Leïla ou la femme de l'aube* est saturé de citations tirées du *Coran*. Le texte sacré côtoie les paroles des chansons et donne au récit l'intonation de l'oralité. Ces références insérées en italique, proverbes, dictons, paroles de chansons et citations, sont présentes lors des monologues intérieurs et lors de la rédaction des lettres. Les références religieuses, liées à la culture de l'autrice tunisienne Sonia Chamkhi, rythment la parole de son personnage Leïla. La première

34 *Ibid.*, p. 83.

35 *Ibid.*, p. 191.

citation extraite du *Coran* XXIV, traduite par Denis Masson, est employée dès la deuxième page du roman, au moment même où le personnage finit d'annoncer son âge, sa couleur de peau, sa stérilité et son rapport à l'amour : « *Elles sont encore comparables à des ténèbres sur une mer profonde : une vague la recouvre, sur laquelle monte une autre vague ; des nuages sont au-dessus. Ce sont des ténèbres amoncelées les unes sur les autres* »³⁶. Ce passage, extrait de la sourate « *An-nur* » « la lumière » renvoie à la sensation de trouble qui secoue le personnage déçu par les relations amoureuses et familiales et qui semble chercher la lumière dans l'obscurité environnante. La spiritualité religieuse est appuyée par la référence au texte philosophique de Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* : « *À chaque âme appartient un autre monde ; pour chaque âme, chaque autre âme est un arrière-monde.* »³⁷. Cette citation s'accompagne d'une accumulation de questions oratoires dont les termes appartiennent au champ lexical de l'anéantissement comme « usé », « secouée », « gouffre », « abîme », « fond », « dévorer », « aveugle » et qui confirment l'idée de tourmente vécue par la jeune femme.

Dans la *Deuxième lettre* adressée à Iteb apparaît la seconde référence au *Coran* avec la sourate CXII, « *Al-Falaq* », « l'Aurore » : « *Je cherche la protection du Seigneur de l'aube contre le mal qu'Il a créé ; contre le mal de l'obscurité lorsqu'elle s'étend ; contre le mal de celles qui soufflent sur les nœuds* »³⁸. La narratrice raconte à Iteb les cauchemars qui la hantent et sa visite chez une voyante qui lui déclame cette sourate pour chasser les craintes et les fantômes qui l'habitent. Notons que ce même passage est cité par l'auteur marocain Tahar Ben Jelloun dans son roman, *La Prière de l'absent*³⁹, lorsque le personnage Sindibad éprouve une peur extrême et se met à invoquer la protection

36 *Ibid.*, p. 12.

37 *Ibid.*, p. 13.

38 *Ibid.*, p. 32.

39 BEN JELLOUN, Tahar, 1981. *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil.

divine. L'autrice utilise « la sombre magie poétique »⁴⁰ du texte religieux, opaque, pour décrire l'univers d'un personnage habité par la peur et incapable de trouver son équilibre. Une sourate ouvre donc le roman, il en est de même à la fin. L'autrice conclut avec un autre passage du *Livre* :

Dieu est lumière des cieus et de la terre! Sa lumière est comparable à une niche où se trouve une lampe. La lampe est dans un verre; le verre est semblable à une étoile brillante. Cette lampe est allumée à un arbre béni : l'olivier qui ne provient ni de l'Orient ni de l'Occident et dont l'huile est près d'éclairer sans que le feu ne la touche.⁴¹

La métaphore de l'arbre et de la lumière dans cette ultime citation extraite de la sourate « *An-nur* » ou lumière contraste avec l'image de la jeune femme qui sombre dans la noirceur. Leïla, à la fois silencieuse et prolixe, continue à être ballottée entre ses échecs et sa détermination. La jeune femme se dit abandonnée par ce Dieu de la « lumière » et des « mots », puis annonce sa rupture avec la parole pour faire enfin le choix du silence. Outre les citations coraniques, l'autrice puise dans le répertoire musical pour accompagner les lettres et les pensées de son personnage. Aussi, lorsque Leïla utilise le refrain de la chanteuse libanaise Fayrouz et du compositeur Ziad Rahabeni : « *Finek inta mella inta! — Où es-tu? Qui es-tu* », elle cherche à interroger l'amant absent-exilé en Belgique⁴². Ce dernier se permet de critiquer sa conduite alors qu'il ignore tout de son combat personnel et des obstacles qu'elle a dû franchir pour être une femme accomplie. Outrée par l'attitude désintéressée de son amant, l'autrice des lettres affirme, à son tour, être gagnée par un sentiment d'exil. C'est ce que nous découvrons dans la troisième missive adressée à Iteb où la jeune femme utilise les paroles du chanteur de Raï algérien Rachid Taha : « [...] *manich mennek gîri oua'dou*

40 SOLLERS, Philippe, 2014. *Littérature et Politique*, Flammarion, Paris, p. 66.

41 CHAMKHI, Sonia. *Leïla ou la femme de l'aube*, *op.cit.*, p. 189-199.

42 *Ibid.*, p. 23.

jèbni – je ne suis pas des vôtres, si ce n'est le destin qui l'a voulu »⁴³. Des paroles qui supposent la séparation et qui accompagnent les paroles de la chanteuse égyptienne Najet Al Saghira : « *Ya gorbity ouinta ba'id anni, ya gorbity ouinta érib menni – ô mon exil et toi bien loin de moi, ô mon exil est toi tout proche de moi* »⁴⁴ et le refrain d'une chanson égyptienne d'Abdelhalim Hafedh fredonnée dans la rue : « *h'atta fi ah'dh'an el-babeyb, chouk ya élbil- même dans les bras du bien-aimé, des épines ô mon cœur!* »⁴⁵. Le choix des paroles mélancoliques annonce la rupture du personnage avec l'amant et la famille.

L'autrice utilise également les chansons du folklore tunisien, mélodies sur l'être torturé et insatisfait : « *Yamma ouaja'touba ma tadbribouch el-bent ouaja'touba ya mimiti – Ô mère! Ne battez pas la fille, vous lui faites mal* »⁴⁶. Cette chanson est à l'origine déclamée comme une supplication pour dénoncer les violences physiques faites à une jeune fille désireuse de connaître « les délices ». Les paroles réclament la libération de la « belle », tenue en otage par sa famille. Cet extrait apparaît dans la *Sixième lettre* pour souligner la situation d'une femme prise en otage d'une société étouffante. Pour cette raison, tout de suite après cette citation, Leila affirme que sa douleur découle, se confond et englobe celle de tant d'autres femmes qui lui ressemblent.

Alors que le premier chapitre recèle des paroles de chansons en rapport avec la souffrance et l'exil, le deuxième chapitre du roman annonce, lui, la révolte. Comme épuisée par ses batailles, la narratrice chante l'affrontement tel que le fait le chanteur de variétés tunisien Hedi Habouba, ou encore les couplets des chansons tunisiennes populaires : « *essaber mallit mennou lemta tmmaniou fiyya [...] la patience, j'en veux plus, vous n'êtes pas des gens cléments et vous ne savez pas ce*

43 *Ibid.*, p. 41.

44 *Ibid.*, p. 105.

45 *Ibid.*, p. 72.

46 *Ibid.*, p. 84.

que j'en dure... »⁴⁷. En se référant au patrimoine musical de la Tunisie, l'auteur installe son personnage dans une sorte de détachement, d'audace et de défiance puisque le récit met l'accent sur l'intention de la protagoniste de prendre sa revanche sur ce qui entrave sa vie.

Dictons et proverbes

L'intertextualité crée une dynamique de dialogue entre deux cultures qui cohabitent au cœur du roman *Leïla ou la femme de l'aube*. D'une part, la culture française avec certaines références littéraires comme André Gide et René Passeron et des références musicales comme les paroles du groupe de rock français Les Nègresses vertes. D'autre part est présente la culture maghrébine-orientale-africaine dans les chansons étudiées précédemment aux côtés des références littéraires comme celles empruntées à l'auteur égyptien Naguib Mahfouz ou au poète tunisien Abou el Kacem Chebbi, certains termes sont également puisés dans le dialecte tunisien. La langue française semble, à certains moments du récit, insuffisante pour traduire l'intensité de la situation, alors, le recours au dialecte paraît inévitable.

L'emprunt des dictons et des proverbes à la langue maternelle paraît un recours nécessaire lorsqu'il s'agit de traduire l'intime, l'émotion ou la culture tunisienne comme le prouve l'inventaire suivant. Tout d'abord, pour décrire sa décision de passer du silence à l'écriture, Leïla utilise le dicton : « *elli fi galbi bi la'roug nsella— et ce que j'ai dans mon cœur, avec ses racines je l'arracherai* »⁴⁸. Ce dicton imagé vient appuyer les affirmations de la jeune femme. La métaphore des racines et la violence de l'arrachement montrent la douleur de l'extraction du silence. Cette douleur est toutefois assumée puisque Leïla formule, à travers ce dicton, l'intensité de la rage qui la pousse à s'exprimer.

47 *Ibid.*, p. 128.

48 *Ibid.*, p. 17.

Outre l'espace de la parole écrite et dite dans quatorze lettres, il existe dans notre corpus un autre espace où la parole est rompue pour laisser place au silence. Présent comme un choix inévitable, le silence, tant repoussé par la jeune femme, se manifeste à travers les maximes. Loin d'être rejeté en dehors du discours narratif, le silence s'impose comme partie intégrante du récit et la jeune femme finit par le revendiquer :

Ekteṃ serrek ou kbabi
Fel-ardb stīm gđâma
[...]
Ton secret, enterre-le
Soixante pieds sous terre.⁴⁹

Ici, le narrateur externe, interpellé par la maxime, prodigue un conseil. Toutes les lettres écrites à Iteb ne peuvent réduire la distance entre Leila et Iteb, et les confidences faites entre Nada et Leïla ne peuvent pas non plus décrire l'horreur du meurtre commis et dissimulé par Nada. C'est pourquoi, par cet extrait inspiré de sa mère, la jeune femme, pourtant décidée à parler, affirme que les mots sont incapables de dire l'indicible. Par désespoir, elle se résout à se tourner vers le silence. Cette maxime ne fait que renforcer l'argumentation de l'héroïne. Mais la parole chantée, écrite dans les missives et déclamée en dictons, finit, elle aussi, par devenir muette. Les mots du personnage sont parfois des mots en faillites. Leila échoue dans son « pacte de parole » et son silence prend une tonalité tout aussi amère que sa parole initiale.

« Laissez-moi parler! » : je déborde

Le titre du roman d'Halima Hamdane, *Laissez-moi parler!*, comporte en lui-même une richesse de sens et annonce clairement une envie de prendre la parole. Le titre formule l'intention subversive du texte, puisque le personnage, apparemment retenu dans le silence, se dégage de tout ce

⁴⁹ *Ibid.*, p. 182.

qui l'empêche de parler. Mais, une multitude de femmes, encouragées par la voix principale, se mettent aussi à parler.

Mille et une paroles...

Laissez-moi parler! ce roman de l'écrivaine marocaine Halima Hamdane est écrit à la manière d'un conte. C'est sans doute la présence d'un conteur principal, femme, et la répétition de la formule « laissez-moi parler », au début de chaque récit, qui permettent de rapprocher ce roman des contes des *Mille et une Nuits*. Dans ce roman bien installé dans la tradition orale, le personnage féminin qui parle peut être assimilé à la conteuse Shérazade qui prend la parole et raconte des histoires pour survivre. Pourtant, Dada Yitto, voix principale, ne déclame pas des histoires merveilleuses. Elle puise dans son histoire personnelle pour raconter et commenter les récits des autres femmes. Tandis que Shérazade, enfermée près d'un homme sanguinaire, parle pour survivre, Dada Yitto, ancienne esclave, aujourd'hui libre, parle pour partager le récit de sa « prise de liberté » arrachée au prix de nombreuses blessures : « Yitto continua à dérouler sa pelote de souvenirs nuit après nuit »⁵⁰. L'âge avancé du personnage légitime sa prise de parole sans pudeur, sans peur. Face à une assistance composée de femmes âgées, mais aussi de jeunes (la jeune fille Nejma, mais aussi Kenza), Dada Yitto parle de sa vie d'esclave, de son aventure illicite, de ses ébats érotiques et de son divorce, etc. Ses mots fonctionnent comme un témoignage qui permet à la nouvelle génération, d'hommes et de femmes, de prendre conscience de l'itinéraire difficile parcouru par certaines :

Elle avait honte pour ceux qui avaient fait du rapt et de l'esclavagisme leur gagne-pain, comme elle souffrait d'être née femme, dans une société où la femme avait peu de moyens, et presque pas de voix.⁵¹

50 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 57.

51 *Ibid.*, p. 54-55.

En partageant son expérience de captive puis de femme trahie par son mari, Dada Yitto souhaite donner un exemple à la bachelière Nejma. Dans ce but, elle se lance dans un long débat avec sa jeune amie sur les femmes soumises à la fatalité :

Toutes ces personnes qui attendent que Dieu leur envoie une corde, m'exaspèrent. [...] Elles se plaignent tout le temps, et de tout. [...] Khira et ses semblables doivent faire la paix avec elle-même, et sortir de l'état dans lequel elles se complaisent!⁵²

Le discours de ce personnage est proche de celui de la voix off dans le roman de *Hiyya* de Maïssa Bey. Tous deux tiennent les femmes responsables de leur assujettissement. Irritée par les récits relatés, Yitto dénonce la passivité de ses consœurs. Selon elle, par leur silence, les femmes renforcent le joug qui les contraint. Dada Yitto, pointe du doigt celles qui refusent de rentrer en rébellion et explique à l'assemblée des auditrices que non seulement les femmes sont dans la plainte passive, mais qu'elles s'écrasent mutuellement. En assimilant les règles des hommes, elles deviennent complices et bourreaux de leurs consœurs :

[...] chaque fois qu'une femme s'émancipait, la voix d'une autre s'élevait pour la tirer en arrière. Nous n'avons plus besoin des hommes pour nous assujettir, nous sommes capables de faire pire qu'eux!

Yitto insiste sur la « domestication » des femmes même parmi les plus averties d'entre elles. Cette idée apparaît lorsque le personnage parle des femmes instruites qui, en dépit de leur émancipation, sont incapables de se positionner clairement entre une tradition très présente et une modernité souhaitée. Le discours de Yitto tient toute la société pour responsable, car ce sont les préjugés qui empêchent les femmes de jouir pleinement de leur liberté :

[...] Les hommes ont marché sur la lune, et notre société vacille encore et toujours entre la « hchouma » qui entremêle la pudeur,

52 *Ibid.*, p. 85.

la honte, la peur du jugement des autres et le « haram », l'interdit religieux. Certes aujourd'hui les femmes sont plus libres, elles sont éduquées et indépendantes financièrement. Mais elles sont comme celles d'hier. Il y a celles qui acceptent de se plier et celles qui lèvent la tête. [...] Il est temps d'enterrer les tabous et de laisser les femmes jouir de choisir librement leurs amours ou leurs croyances.⁵³

Les paroles de ce personnage attestent de l'importance qu'a la liberté des femmes. Avertie et expérimentée, Dada Yitto appelle à la fin du « contrôle » sur les femmes et appelle à la résistance. En rappelant que les femmes d'hier et les femmes d'aujourd'hui sont à la fois différentes et semblables, la narratrice explique qu'elles sont toutes face aux mêmes défis : transgresser ou se soumettre. Les propos de Dada Yitto ne cessent de souligner la fragile liberté des femmes qui risque d'être compromise si ces dernières continuent à s'acharner les unes sur les autres.

Et, paroles contraires

Le discours de Yitto heurte la sensibilité d'une assemblée de femmes majoritairement conservatrices. Si la narratrice insiste sur la nécessité d'établir une solide sororité, c'est simplement parce que le discours tenu par certaines s'oppose au sien. En effet, l'enchevêtrement des dialogues montre les opinions divergentes des auditrices. Les discours pour la liberté s'opposent aux discours contre la liberté. Certaines, au sein de la même assemblée, accablent les femmes modernes et instruites à l'instar de Rabéa qui s'interroge sur les agissements de Bouchra, la fille de sa voisine partie étudier en France. L'étudiante entretient une relation illégitime avec son professeur marié. Lorsqu'elle tombe enceinte, Bouchra, tétanisée par la honte et la peur du déshonneur, met en scène un faux mariage avec son ami homosexuel pour tromper sa famille et éviter le scandale. Tandis que Rabéa revient sur le calvaire de cette jeune mère célibataire pour faire reconnaître

53 *Ibid.*, p. 133.

son enfant devant les autorités marocaines⁵⁴, elle l'accable de reproches. Elle attaque l'instruction de la jeune fille qui, selon Rabéa, l'enfoncé dans la déchéance :

[...] comment une jeune femme comme Bouchra avait pu perdre la tête de la sorte. Avait-elle besoin de faire tant d'années d'études pour se retrouver dans une pareille impasse? Peut-on adopter la transgression comme mode de fonctionnement? La liberté peut-elle rendre fou?⁵⁵

Les femmes instruites sont suspectes, car accusées de s'être détournées des valeurs dites justes. Sarra reprend le discours réactionnaire de Rabéa en ajoutant que les femmes qui ont la chance de s'instruire, de voyager et de conquérir le monde doivent s'accrocher à leur culture d'origine pour sauvegarder les valeurs sociales et familiales. Ces exigences envers les femmes instruites encouragent Nadia, la jeune sœur de Nejma, à pousser un cri de détresse. Accablée par les attentes de la société, elle s'avoue tout aussi démunie que les femmes non instruites :

Alors tu penses que l'instruction nous met à l'abri des dangers, qu'elle nous protège! Je ne suis pas de ton avis. Nous évoluons dans une société, nous subissons sa loi et sa tyrannie. Ce que nous apprenons à l'école est si éloigné de nos vies, de nos sensibilités! Toutes les femmes instruites ou pas, sont bien démunies pour affronter la vie [...]⁵⁶

En réunissant des femmes de toutes générations au chevet d'une mourante, l'écrivaine marocaine Halima Hamdane confronte plusieurs univers qui ne se réunissent que rarement. Les langues qui se délient et les paroles qui combler le silence de la mort sont à lire comme un message contre le mutisme séculaire des femmes qui décident de se donner la parole à tour de rôle. Elles ont toutes quelque chose à dire. Certaines,

54 Les enfants nés de père inconnu ne bénéficient pas d'un statut légal au Maroc et ne sont pas inscrit à l'état civil.

55 HAMDANE, Halima. *Laissez-moi parler!*, *op.cit.*, p. 132.

56 *Ibid.*, p. 225.

par la parole décomplexée, véhiculent un message positif et un souffle de liberté pour les femmes. D'autres accablent sévèrement leurs consœurs. Cette rupture très marquante dans le roman montre la réconciliation encore difficile entre le Maroc d'hier et le Maroc d'aujourd'hui.

Les femmes ne meurent plus à la fin

« Filles d'Agar, nous avons été, nous serons une seule fois expulsées à travers elle, Agar ou plutôt Hajjer d'avant l'Hégire, Hajjer l'isolée et depuis dans le désert de la vie entière, nous allons et nous venons, nous dansons, nous nous affolons toujours entre la première et la seconde colline. »¹

L'épigraphe fait référence à la figure biblique d'Agar, *Hâjar*, servante égyptienne offerte à Abraham par son épouse stérile Sara afin de lui assurer une descendance. Puis, quand Sara réussit miraculeusement à mettre au monde son enfant Isaac, elle ordonne à son mari de bannir Agar par peur de voir cette esclave revendiquer le droit à la filiation. La figure féminine d'Agar chassée et exclue n'a été retenue dans la littérature que pour son rôle de mère errante avec son fils Ismaël dans le désert. Pourtant, en dépit de sa fragilité, l'errante se dresse contre les éléments et se bat sans relâche pour survivre. Cette icône mythique est sœur des figures féminines étudiées qui nourrissent l'idée du départ pour fuir, pour rompre et pour enfin exister à part entière. Plus explicitement, si ce chapitre

1 DJEBAR, Assia, 1991. *Loïn de Médine*, Paris, Albin Michel, p. 305.

reprend le titre de l'écrivaine algérienne Ahlam Mostaghanem *Les femmes ne meurent plus d'amour*² c'est pour confirmer que les fins tragiques des femmes meurtries comme Agar ne conviennent plus à leurs descendantes. Les personnages sont pour la plupart sœurs de l'« autre » Agar qui lutte pour survivre. Les personnages des six romans, en dépit de leurs meurtrissures, sont inflexibles et veulent changer la donne. À cette fin, elles s'inscrivent dans un parcours modulé par la volonté de briser les clôtures imposées par la communauté continuellement ballottée entre son aversion de la modernité et sa volonté de rattraper le mouvement de la mondialisation.

Les femmes et les jeunes filles sont ouvertes à la modernité, mais elles se disent accablées, infantilisées et épuisées de vivre sous la contrainte. Les tensions familiales, les incompatibilités amoureuses, les ambitions brimées, les rêves brisés les poussent à ne jamais « vouloir-pouvoir » se fixer quelque part. Dans un milieu où ils sont incapables de se réaliser pleinement, les sujets féminins dans les romans étudiés sont attirés par la mobilité. Le « départ » est l'ultime moyen pour construire leur propre identité dans des territoires conformes à leurs aspirations. Aussi, les protagonistes se déplacent constamment : voyage, errance, exil, déménagement et immigration *harrga*³ sont autant de projets envisagés par ces femmes et ces jeunes filles.

De l'errance au pays natal : la saison des départs

« Qui vit à l'étranger marche dans un espace vide au-dessus de la terre sans le filet de protection que tend à tout être humain le pays qui est son propre pays, où il a sa famille, ses collègues, ses amis, et où il se fait comprendre

2 L'écrivaine arabophone raconte l'histoire de Hela, une jeune femme qui décide de chanter aux funérailles de son père, tué par les intégristes durant la guerre civile des années 1990 en Algérie (pratique proscrite dans la religion musulmane). À partir de là, Hela, se place dans la transgression.

3 Action de brûler les frontières « *el harrga* », départ clandestin.

sans peine dans la langue qu'il connaît depuis l'enfance »⁴. C'est en ces termes que l'écrivain tchèque Milan Kundera présente la situation complexe de la vie d'un émigré pris dans un insoutenable vide causé par l'ébranlement des repères et par la nostalgie de la langue maternelle. L'exil dans son sens premier est une séparation géographique forcée, expulsion due à des circonstances contraignantes d'ordre politique. Dans son sens le plus large, l'exil est un éloignement volontaire qui survient à la suite d'une situation difficile. L'exil involontaire, décrit comme violent, s'accompagne du sentiment de déracinement. Dans sa deuxième acception, lorsque l'exil est voulu, l'exilé-émigré, dépasse l'idée de l'exil, facteur d'aliénation pour en faire une expérience essentielle à l'accomplissement personnel. Ce dernier sens est privilégié dans les œuvres rencontrées où l'idée de la quête identitaire est étroitement rattachée à la poétique du voyage et du départ. Ainsi en est-il chez Malika Mokeddem et Emna Belhaj Yahia qui installent leurs protagonistes dans l'urgence du départ.

La solitude de la femme nomade

Selma, le personnage principal du roman *Je dois tout à ton oubli*, ressemble, à bien des égards, à la figure emblématique de la voyageuse au destin remarquable que fut Isabelle Eberhardt. Solitaires et insatisfaites, les deux femmes (le personnage fictif installé dans le siècle présent et la figure réelle du XIX^e siècle) nourrissent des idées de liberté. Toutes les deux quittent leur milieu d'origine pour aller à la découverte d'autres contrées en choisissant avec audace des chemins peu empruntés par les femmes de leur milieu ou de leur époque. Alors que l'une quitte le Nord pour le Sud algérien, l'autre s'éloigne du désert de l'Algérie pour habiter Montpellier. Isabelle Eberhardt n'hésitant pas à écrire :

4 KUNDERA, Milan, 1984. *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, p. 116.

Un droit que bien peu d'intellectuels se soucient de revendiquer, c'est le droit à l'errance, au vagabondage. Et pourtant, le vagabondage, c'est l'affranchissement, et la vie le long des routes, c'est la liberté. [...] Être seul, être pauvre de besoins, être ignoré, étranger et chez soi partout, et marcher, solitaire et grand à la conquête du monde.⁵

C'est en effet cette liberté que revendique Selma, la protagoniste de Malika Mokeddem⁶ dans *Je dois tout à ton oubli*. Contrairement au mouvement chez Isabelle Eberhardt, associé à une évasion et à une errance à la recherche de la spiritualité, le mouvement chez le personnage de Selma est d'abord associé à un désir d'émancipation qui devient quête vitale de vérité lorsque la jeune femme fait des va-et-vient entre les deux rives de la Méditerranée pour élucider les énigmes d'un infanticide. Son parcours est en réalité structuré autour des fuites et de départs qui ont lieu aux moments charnières de sa vie. Aux yeux de Selma, l'espace devient le premier obstacle à franchir pour permettre l'éloignement géographique. Elle quitte le désert pour aller étudier à Oran, puis quitte l'Algérie pour exercer la médecine en France. Entre le récit au présent et l'analepse, entre nostalgie et colère, Selma semble vouloir répondre à la même question obsédante : suis-je vraiment au bon endroit ?

Au départ, le motif de la fuite est intimement lié à la période de l'enfance, point de départ de toutes ses autres évasions. C'est par la séparation spatiale que la petite Selma creuse le premier fossé physique et affectif avec son entourage :

Dès qu'on me lâchait, je me sauvais. On m'avait surnommée « la petite fugueuse ». Tout le monde avait fini par se persuader que j'étais vraiment démente. Alors on m'avait fichu la paix. De jour

5 EDERHARDT, Isabelle, 1988. *Œuvres complètes*, tomes I-II, Paris, Grasset, p. 27.

6 L'écrivaine est issue d'une famille de nomade. Un héritage familial qu'elle raconte dans son roman *Les hommes qui marchent*.

comme de nuit, je rôdais partout et j'allais somnoler dans un creux de la dune, dans une *séguia* de l'oued, cachée parmi les roseaux.⁷

Comme pour annoncer son rejet des siens et préparer son futur départ, Selma repousse à chaque fois les limites de l'espace. À partir de là, la « petite fugueuse » dérange et est très vite diabolisée. En suscitant l'inquiétude dans son entourage, elle parvient à dépasser les limites du foyer et gagne son premier espace de liberté. Plus personne n'ose entraver sa course. Ensuite, la fuite se fait sur le chemin de l'école et par le biais de l'instruction. Ce processus est présenté comme un acte d'une douce révolte. S'extirper à un milieu discriminant où l'enfant « possédée » n'a pas sa place, n'est pas fruit d'un arrachement subi et violent, mais d'un processus naturel. Par conséquent, la découverte de la lecture s'accompagne d'un plus grand désir d'évasion. Les études deviennent le prétexte pour préparer un plus grand départ. En persévérant, elle parvient à quitter le désert pour la ville. Son choix de partir loin du désert et de se détacher des liens familiaux est un acte de résistance d'autant plus fort que la jeune fille dépasse ses origines sociales d'enfant de pauvres et d'illettrés en accédant à une école renommée : « Elle n'en revient pas d'être là, elle, la fille de pauvres. D'être là enfin seule. D'avoir échappé à l'univers carcéral du désert, au cachot de ses traditions [...] Un seul but monopolisait sa volonté et son désir : décrocher le bac et fuir loin de sa famille. Loin du désert. Partir! »⁸.

Jeune adulte, Selma est rattrapée par sa volonté de fuir encore une fois. Un désir qu'elle partage avec son amant. À l'étroit dans une société en proie au fanatisme, les amants veulent fuir ensemble encore plus loin en quittant le pays. Leur projet émane de l'impression d'être en permanence à l'intérieur d'un piège. Tous deux expriment la volonté de reprendre possession de leur propre univers placé sous

7 MOKEDDEM, Malika. *Je dois tout à ton oubli*, *op.cit.*, p. 39.

8 *Ibid.*, p. 30-31.

contrôle. Alors qu'enfant, Selma se sentait incomprise des siens, désormais adulte, elle se sent mise au ban par tout un pays. Sa relation avec Farouk ne peut s'épanouir à l'intérieur de dogmes et de contraintes. Elle est alors rattrapée par sa volonté de fuir encore. Toutefois, hantée par le désir de partir, elle réalise qu'elle ne fait que repousser ses problèmes. Après des années passées entre départs et fuites, les démons auxquels Selma ne veut pas faire face finissent par refaire surface à travers le souvenir de l'infanticide. Des souvenirs flous de sa mère en train d'étouffer un bébé lui reviennent. Alors, la narratrice repart au désert dans le but d'élucider ce mystère :

Soudain, il lui apparaît qu'elle n'a fait que déguiser sa propre fuite en une succession de ruptures assumées. Elle a toujours détalé en se persuadant qu'elle progressait vers des exigences plus grandes de liberté.⁹

Mais, la fuite vers l'avant observée au début du récit qui a plongé le personnage dans une sorte d'amnésie laisse place à la fin du récit à un inévitable retour en arrière. Pour reconstituer le puzzle de ses souvenirs perdus et retrouver la mémoire du traumatisme enfoui, Selma revient au désert, espace de tout son amour et de toute son aversion. De retour dans son village natal, Selma est toujours cette « enfant » dénigrée. Le comportement des autres, en phase avec les idées véhiculées au sein de sa famille, n'a pas changé à son égard. Mais ce retour vers des espaces familiers n'est là que pour dessiner la ligne de fuite qui se poursuivra puisque la fin du roman se passe dans un bus. Le personnage quitte encore une fois le désert pour Oran.

Une question de survie : « La retournée »

Dans le roman, le désir de fuite inextinguible de Selma fait écho à celui d'un autre personnage féminin que la jeune femme rencontre par hasard dans l'avion en partance pour

⁹ *Ibid.*, p. 45.

la France. Il s'agit de Fatiha qui se raconte dans le chapitre intitulé « Vous occupez ma place ». Bien que secondaire, ce personnage mérite notre attention, car dans son récit, le « départ », la « fuite », « l'exil », le « retour », puis la seconde fuite sont représentatifs de l'idée de l'intranquillité qui pousse la jeune femme à se réinventer ailleurs, au prix de sa vie. Fatiha raconte l'histoire de sa double fuite de l'Algérie. La première est motivée par l'envie de survivre à la violence familiale puisqu'elle dit avoir quitté la maison pour échapper aux coups de la mère brutale et à la tyrannie des frères. La deuxième est également associée à une volonté de survie. Après de longues années d'exil en France, Fatiha est invitée en Algérie par son frère qui souhaite faire la paix avec elle. Or, ce dernier n'ayant jamais pardonné la « désobéissance » de sa sœur, la séquestre pour venger son honneur bafoué. Encore une fois, la fuite, dans l'urgence, est vécue non comme une rupture douloureuse, mais comme un choix pleinement assumé. Les récits de vie de Selma puis de Fatiha s'emboîtent et démontrent que la mobilité quasi frénétique entre les différentes villes de l'Algérie puis de l'étranger est vécue comme l'élan de vie indispensable à la réalisation et à la réconciliation avec soi-même. L'exil est définitivement salutaire. Plus que jamais, ces deux protagonistes sont conscientes de l'importance d'aller se rencontrer elles-mêmes dans l'ailleurs et choisissent de prendre le chemin de l'exil pour se libérer :

Encore dans l'élan de l'arrachement, les fugueuses apprennent à la savourer. Moins pour atterrir, mais que pour s'en griser comme d'un précipité des promesses de leurs délivrances. Tous les élancements, les « membres fantômes » de ces amputées ne peuvent rien contre la conscience aiguë que la liberté est au bout de toutes leurs blessures.¹⁰

La fuite peut être assimilée au nomadisme. Les déplacements ne sont pas seulement l'errance d'un personnage solitaire,

10 *Ibid.*, p. 124.

contraint et mal dans son milieu, ils sont à lire aussi comme un mouvement de quête identitaire qui permet à Selma et à Fatiha de répondre à leurs interrogations existentielles. La constante mobilité de ces deux femmes est une stratégie de résistance. Selma ou encore Fatiha ne s'arrache pas à son milieu dans la contrainte et la violence, elle le quitte en toute conscience pour explorer d'autres possibles.

L'inévitable départ

Alors que chez Malika Mokeddem l'idée de départ prend la forme d'une fuite et d'une séparation géographique nécessaire associée à la quête du moi, Emna Belhaj Yahia exploite le motif sous la forme de la rupture idéologique avec le pays. L'idée de départ s'impose pour Frida dans *Jeux de rubans* comme l'ultime réponse à la crise sociale qui déchire le personnage. L'universitaire fuit une Tunisie qui change selon elle pour le pire. Celle-ci est incapable de se reconnaître dans le paysage social marqué par un retour en arrière et par la recrudescence du port du voile.

Le premier chapitre « Moi, Frida j'apprends à braver la tempête » est en rapport avec la militante qu'est Frida. Même si l'état de son pays l'inquiète, Frida prend la décision de combattre pour ne pas céder à la tentation du départ. Tout comme l'héroïne du roman *Leila ou la femme de l'aube* qui critique dans une lettre à Iteb le régime de Ben Ali qui muselle la presse et surveille ses citoyens, Frida raconte à son fils sa peur des pratiques assassines de ce même pouvoir qui s'attaque aux intellectuels mécontents. Engagée par la plume contre l'oppression et la tyrannie qui sévissent, Frida décrit sa vie paralysée par l'angoisse dans son pays où les libertés sont traquées :

Comment te dire cette compagne fidèle qui vous dévore, vous réveille la nuit, vous chuchote qu'on vient vous chercher là, sous les yeux de vos enfants, de ceux que vous aimez, qu'on va peut-

être les embarquer aussi? Pourquoi? Parce que vous avez l'audace de ne pas applaudir à la bêtise, de vouloir un coin du voile. Je la cachais tout le temps cette peur au ventre, à toi, surtout à toi, parce que je voulais te paraître forte, invincible et capable de te protéger contre tous les dangers.¹¹

Pourtant, la volonté de « braver les tempêtes » s'effondre lorsque Frida fait face à une crise idéologique qui la sépare de son fils à propos du port du voile et des choix personnels faits par les uns et les autres. Ce conflit familial révèle à Frida son incapacité à se reconnaître dans son pays où le paysage se métamorphose de jour en jour, laissant place à un retour en force du voile et de l'hypocrisie religieuse. Désorientée, elle prend la décision de s'exiler pour quelque temps. La déchirure familiale et la crise idéologique forcent le départ de Frida. Même si elle a « bravé la tempête » des préjugés liés à sa vie de couple et à son statut de divorcée, même si elle a affronté les menaces qui freinaient sa liberté d'intellectuelle et même si elle a su cohabiter avec ses inquiétudes face à un paysage social troublant, sa fuite à la fin du récit s'avère inévitable. Incapable de tolérer davantage les inégalités dont elle est témoin, incapable de vivre dans une société qui ne la satisfait plus idéologiquement et incapable de comprendre les choix de son fils, Frida se trouve contrainte à l'exil qui la reconforte. C'est ce qu'explique son compagnon Zaydûn dans la lettre adressée à Tofayl :

Frida, je la trouve en ce moment heureuse d'être ici, longtemps après, mais un peu fatiguée, et très imprudente. Malgré, ou peut-être à cause de son euphorie, quelque chose la tire vers je ne sais où. J'espère que ça finira par s'arranger. Peut-être se laisse-t-elle prendre par les lumières et la dynamique d'une métropole qui convient mieux à ceux qui ont vingt ou trente ans qu'à ceux qui en ont soixante. Elle s'introduit dans le paysage comme si elle en faisait partie intégrante [...] ¹²

11 BELHAJ YAHIA, Emna. *Jeux de rubans, op.cit.*, p. 109.

12 *Ibid.*, p. 175-176.

Ainsi, de retour dans la ville où elle fut étudiante, Frida retrouve le goût de l'Autre. Son départ ouvre sur l'altérité qui l'apaise. Comme au temps de leur jeunesse, Zaydûn et Frida trouvent dans le départ hors des frontières un nouveau souffle. C'est aussi pour cette raison que Zaydûn compare le sentiment de liberté dans la métropole parisienne à l'asphyxie ressentie dans les rues de Tunis, suffoquant sous la résurgence de l'appartenance identitaire et le retour du passé qui la déstabilisent :

Inconscient de nos limites, nous avons l'outrecuidance de ne vouloir appartenir à aucun microcosme et de croire que le monde entier nous appartenait. Persuadés que rien de ce qui était humain ne nous était étranger, nous ressentions avec plus de force l'adhésion à une idée que l'adhérence à un territoire. Ce n'était pas une posture, mais l'air qu'on respirait, l'horizon qui s'offrait alors à nous. C'est pourquoi aujourd'hui, chez nous, celui-ci nous paraît incroyablement rétréci.¹³

Ces mêmes horizons étouffants, la crainte de la réaction et les vives tensions sociales, dénoncés tout au long du roman par Frida, annoncent les prémices d'une révolution tunisienne que Frida, malade à Paris, apprend de la bouche de son fils à la fin de l'ouvrage.

À la croisée des chemins

Le départ vécu par Frida et Selma est un acte de délivrance et de réconciliation avec le monde. Il marque un nouveau cycle dans la vie du personnage. Tandis que le départ-fuite se manifeste chez certains sous la forme d'une insurrection violente contre une autorité et aboutie à une séparation géographique, le départ se concrétise chez d'autres sous la forme d'une fugue vers les profondeurs de l'imaginaire. Silencieux, le départ vers l'onirisme est présent dans notre corpus et témoigne tout autant que la séparation physique, d'une envie de dépasser les limites. Décrit comme un acte

13 *Ibid.*, p. 177-178.

salutaire, le rêve alimente l'appel à l'insurrection. Mais comment, en dépit de toutes les libertés qu'il offre, le rêve peut-il parfois être un acte de départ manqué?

Élégie pour le départ

Si Maurice Blanchot, en parlant de l'hybridité du langage, affirme que les mots sont : « des monstres à deux faces »¹⁴, c'est parce que le texte nous dévoile généralement deux côtés d'une même pièce : la face transparente et la face opaque d'un même sujet. Ces deux déclinaisons sont présentes dans l'énonciation du roman *Hizya* de Maïssa Bey. Ainsi, au-delà de l'image de la fille brimée qui accepte le jeu des apparences, l'autrice dévoile la deuxième facette de Hizya : celle d'une résistante qui milite par le biais des rêves et s'évade de sa prison par les pensées. À sa manière, elle brise les frontières familiales qui l'encombrent et l'empêchent de s'accomplir pleinement. Pour donner un peu plus de relief à son quotidien et pour fuir la normalité, le personnage entame une véritable odyssee du cœur et de l'esprit. D'abord, Hizya fait du rêve un lieu de survie propice à déclencher ses premiers départs imaginaires. L'espace romanesque qu'est la terrasse représente le premier lieu d'évasion par la contemplation de la mer au loin et des maisons qui s'étendent à perte de vue. Mais ce sont avant tout les livres qui signent les premiers départs de Hizya puisqu'elle se réfugie dans l'onirisme et dans la lecture, seuls espaces intimes dégagés de la fêrule de la mère suspicieuse : « Dieu, si elle pouvait savoir ce qui me trotte dans la tête ! Ce qui se cache sous mes silences. Ce qui se passe en moi lorsque j'ouvre un de ces livres dont elle ne lit même pas le titre ! »¹⁵.

Les premiers départs du personnage ont lieu lorsque la jeune fille fait connaissance avec la figure emblématique de Hizya, princesse du désert. Cette rencontre livresque est une sorte de voyage initiatique. La poésie représente pour la

14 BLANCHOT, Maurice, *La Part du feu*, *op.cit.*, p. 328.

15 BEY, Maïssa. *Hizya*, *op. cit.*, p. 46.

lectrice l'occasion de s'ouvrir à un monde inconnu : celui de l'amour transgressif et de la découverte du corps (évoquant des jeux érotiques entre Sayed et Hizya dans le poème). L'état statique de la jeune algéroise du XXI^e siècle contraste avec les mouvements libres de son homonyme Hizya, la Bédouine morte en 1295 de l'Hégire. Le rêve devient le déploiement symbolique du départ et les vers du poème, qui décrivent les pérégrinations des amants, conduisent la lectrice vers les steppes de Biskra qu'elle parcourt, en toute liberté :

Mon cheval gris m'entraînait vers Hizya

[...] Mon cheval, tel un aigle, m'emporte dans les airs
en direction de Ben Sghir, avec la belle aux bras tatoués. [...] ¹⁶

Dans ce poème, l'énumération d'une multitude de lieux fait de l'errance des amants la conquête d'un nouveau monde synonyme, pour la lectrice, d'épanouissement amoureux sans entraves. C'est aussi parce que le poème ne dévoile pas tous les détails de cette relation interdite entre Sayed et Hizya, que la Hizya contemporaine laisse son imagination l'emmenant à la conquête de territoires interdits. Par procuration, la narratrice construit son propre itinéraire pour aller ailleurs révéler son autre visage, celui d'une jeune fille épuisée de se conformer aux normes et désireuse de désobéir : « L'Autre. Je veux dire cette autre en soi. Cette autre que l'on tente désespérément de tenir en laisse parce que l'on sait bien, oui, on sait ce qu'il nous en coûtera si elle parvient à se frayer un chemin jusqu'à la lumière du jour »¹⁷. Toutefois, si le rêve permet l'évasion, il ne participe aucunement à la construction d'un départ concret. En effet, la réalité est là pour barrer le chemin des fantasmes et pour rappeler au personnage que ses chaînes existent encore et l'empêchent de « partir » vivre ouvertement cet amour tant rêvé. La voix intérieure montre comment le sentiment de peur paralyse les pas de la fille et

16 BEY, Maïssa. *Hizya*, *op.cit.*, p. 335-336.

17 *Ibid.*, p. 52.

l'empêche de partir pour concrétiser ses aspirations. Hizya ne cesse d'intérioriser sa quête de liberté et est incapable de l'exprimer :

Si tu lui laissais un peu plus de place, à cet autre ? Celle qui se cache tout au fond de toi et dont la seule présence te tétanise. Celle que toi, oui toi, tu ne veux pas écouter. Tu as peur ? Peur de quoi ? Tu sais bien de quoi il est question, ne détourne pas la tête. Peur de démolir l'image qu'on a de toi ? Peur qu'elle te pousse à aller trop loin ? Bien plus loin que tu pourrais l'imaginer ?¹⁸

Ses désirs sont étouffés à l'intérieur d'un cercle vicieux. Au problème de la peur d'être rejetée s'ajoute celui des préjugés qui empêchent Hizya d'aller au-delà de ses limites et ne lui permettent pas non plus d'accéder au chemin lumineux dont elle rêve. En réalité, la jeune fille n'est ni passive, ni résignée, ni statique, ni mobile. Prise dans une contradiction absolue, son désir de libération n'aboutit à aucun acte effectif de fuite, mis à part celui de prendre le risque de mener une vie amoureuse clandestine avec Riyad en se permettant parfois des sorties gâchées par la peur d'être vue :

C'est plutôt la résignation, l'habitude, la certitude de mon impuissance qui ont fini par annihiler en moi toute velléité de réaction, toute révolte frontale. La peur aussi. Je sais que je ne suis pas de la trempe de celles qui osent répliquer et ainsi s'attiser les réactions souvent imprévisibles, souvent violentes de certains hommes.¹⁹

Personnage ambivalent, l'héroïne de ce roman n'est ni entièrement dissidente, ni entièrement obéissante. Hizya arrange, comme elle peut, sa vie de rebelle dans une prison à portes ouvertes. Elle veut, mais ne peut inventer son chemin comme elle l'entend. En croyant se réapproprier sa liberté par les études, le rêve, le travail, elle ne fait que s'enliser dans le conformisme et ne donne jamais de « chemins » à ses revendications. En dépit des incitations de sa voix off

18 *Ibid.*, p. 171.

19 *Ibid.*, p. 104.

pour la sortir de sa torpeur et en dépit d'une profonde remise en question des normes qui régissent sa vie, la jeune fille ne parvient que partiellement à échapper à son existence normative par le biais du rêve. Une solution intermédiaire, mais éphémère.

Contrairement à Frida dans *Jeux de rubans* ou à Selma et Fatiha dans *Je dois tout à ton oubli*, qui insatisfaites par une situation déterminée, se donnent les moyens de rompre avec leur environnement et partent réellement vers l'ailleurs, Hizya reste coincée dans la platitude des tâches ménagères de sa maison aux murs délabrés dans un vieux quartier de la Casbah d'Alger. Ses déplacements se résument à des allers-retours entre la maison et le salon de coiffure (parfois quelques virées clandestines à la mer ou à la pizzeria) et ses départs ne dépassent pas les frontières de l'imaginaire.

En ayant recours à la réactualisation du mythe algérien de culture orale, Maïssa Bey passe de l'imaginaire au réel pour montrer que la révolte contre les traditions séculaires est possible. Pourtant, son personnage de la jeune fille algéroise, aspirant à être le double de Hizya la rebelle, ne parvient pas à trouver le chemin de la vraie liberté. Minée par des flux et des reflux de révolte, jonglant entre deux mondes contradictoires, sa transition vers une révolte réelle (rupture et départ) reste irréelle et n'aura jamais lieu. Hizya ne parvient ni à changer son être, ni à changer son monde, elle demeure prisonnière d'elle-même, de son self-contrôle, seconde nature chez la jeune fille « bien rangée ».

Le réveil de Hizya est amer puisqu'à la fin du roman, elle annonce la mort du rêve et l'impossible départ : « Nous aurons une vie ordinaire [...] Je finirai par oublier le poème. »²⁰ La morale collective et ses normes sont très présentes dans les pensées de la jeune fille qui, en dépit de ses tentatives de déroger aux règles, intériorise la domination masculine et cède aux dérives du conformisme. Les deux forces présentes en ce

²⁰ *Ibid.*, p. 229.

personnage ne prendront jamais le dessus l'une sur l'autre pour réaliser un « départ » accompli. Immobile au milieu de ses propres batailles, habitée par diverses possibilités, partir ou rester, se conformer ou se rebeller, le personnage s'enlise dans le marais des apparences sociales.

De l'autre côté de la rive, les pensées de Frida, entrant au bloc opératoire, se dirigent vers ce pays qu'elle a quitté :

Je vois alors, à deux pas de moi, une foule immense de jeunes qui prennent une mer scintillante et agitée où ils peuvent naviguer librement, trouver le souffle qu'on leur a volé, l'alphabet qu'on leur a refusé, l'information qu'on leur a cachée. Ils parlent sans arrêt les uns aux autres et tous ensemble, en chœur, au monde entier, un chœur à qui l'histoire, se mettant à portée de main, semble offrir soudain une grande page à écrire.²¹

Chez l'écrivaine algérienne Malika Mokeddem et chez l'écrivaine tunisienne Emna Belhaj Yahia, le départ est une décision qui s'avère féconde et survient à un moment charnière dans la trajectoire des personnages. Le départ, associé à l'état d'urgence, permet au personnage de fuir une réalité insupportable. Partir demeure une étape subversive et décisive dans le parcours des protagonistes : elle permet à Selma et Fatiha de se survivre, de se réinventer et à Frida de s'apaiser.

Femmes statiques

L'affirmation formulée par Hizya, qui voit en sa relation amoureuse et dans sa projection de future mère de famille, la fin d'un rêve d'émancipation et la continuité inévitable du conformisme social, nous amène à faire un parallèle entre ce personnage et d'autres figures féminines secondaires dans les romans étudiés. Entre Hizya la rêveuse, Selma la nomade et Frida la voyageuse, il existe une catégorie de femmes statiques, immobiles comme celles présentées par Malika Mokeddem dans le roman *Je dois tout à ton oubli*. Dans ce récit, la narratrice

21 *Ibid.*, p. 210.

Selma, au fil de ses allers et retours au désert, ne peut s'empêcher de constater l'état végétatif dans lequel vivent ses propres sœurs et les femmes de sa famille. Ces dernières évoluent dans un univers fermé et partagent la vie cloîtrée de leur mère dans un espace qui finit par les engloutir : « La cadette est grosse. Elle a divorcé. Houria aussi. Elles ne travaillent pas. Elles vivent avec leurs enfants chez leur mère »²². Pour montrer la pesanteur qui résulte de leur inaction, la narratrice décrit les habitudes alimentaires de ces femmes « assises » qui semblent s'enliser dans un état de renoncement :

Des vies passées assises ou à piétiner dans quelques mètres carrés. [...] Préparations de gâteau, friandises, couscous et autres féculents, elles dévorent à longueur de journée. [...] Une chorégraphie rituelle, sensuelle, pour confire ces dames à demeure, en communion.²³

L'énumération des charges domestiques souligne l'enfermement qui pèse de tout son poids sur ces dernières. Dans cette description est présenté l'archétype de la femme traditionnelle vouée à une vie sédentaire à l'intérieur d'un espace fixe et fermé. Modelées en fonction des attentes des autres, ces femmes finissent par s'immobiliser dans un univers caractérisé par la lenteur et la lassitude qui ne favorisent en aucun cas l'évasion. Au portrait de Selma, la femme-mouvement, s'oppose celui des sœurs-figées, traitées comme des entités invisibles. Leur claustration devient le sort commun qu'aucune d'entre elles ne tentera de fuir :

Mariages éclairs et retour dans sa maison où elles végètent, rendues au statut de mortes-vivantes régi par la mère. Avec ses autres filles, elle palabre à longueur de journée. Elles partagent les mêmes liens, al même vie éteinte.²⁴

22 MOKEDDEM, Malika. *Je dois tout à ton oubli*, *op.cit.*, p. 62.

23 *Ibid.*, p. 66-67.

24 *Ibid.*, p. 79.

L'adhésion au système qui les fige et leur absence de dynamisme proviennent de leur volonté de s'auto-enfermer pour préserver un modèle d'éducation favorable au maintien des traditions. La dépendance de ses sœurs indignes Selma, surtout que ces dernières ne cherchent aucune échappatoire et adhèrent aux normes imposées. L'état « statique » de ces femmes du désert algérien est un écho à la vie de la jeune tunisoise dans le roman *Leila ou la femme de l'aube* lorsque l'héroïne décrit à son tour la rupture sociale de sa sœur qui arrête de travailler et se met à écouter des cassettes de propagande religieuse à longueur de journée. Dans le roman *Je dois tout à ton oubli*, l'autrice fait référence à l'essentialisation des femmes élevées dans un schéma éducatif qui tend à faire d'elles d'irréprochables mères et à faire dépendre leur destin des autres. Pour cette raison, une fois la matriarche décédée, la narratrice affirme que ses sœurs se trouvent désemparées. En visite au cimetière, la démarche lourde de ses sœurs inactives parce que cloîtrées s'oppose à la vive allure de Selma. L'absence de liberté de mouvement et l'adhésion sans rechigner à ce système fermé finissent par étouffer leur personnalité.

Disparition et fuite macabre

Le fait de « quitter » peut aussi être la quête de l'oubli à la suite d'une disparition mystérieuse comme celle d'Ihsane dans le roman de l'écrivaine marocaine Bahaa Trabelsi *Slim, les femmes, la mort...* Celle-ci est déchirée entre ses aspirations religieuses et le désir d'assumer ses désirs. Cette posture annonce la rupture de ce personnage avec la société qui incarne, à l'instar d'autres jeunes filles du Maghreb contemporain, l'image d'une jeune musulmane se cherchant à la croisée de deux chemins opposés. Ce sont ses conflits intérieurs qui la poussent à disparaître sans laisser de traces : « Elle se marie, paraît-il [...] ». — Elle épouse un garçon qui est avec elle à la fac. Ils vont

s'installer à Kénitra »²⁵. Par son départ silencieux, la jeune fille veut rompre avec sa vie nocturne et avec son amant Slim. Sa disparition laisse place à une multitude de suppositions qui confirment la fragilité observée précédemment chez ce personnage. Tandis que pour certaines, le départ annonce la volonté de se fabriquer une nouvelle identité, chez Ihsane, le départ a lieu pour préserver sa propre identité, menacée par les parasites externes en contradiction avec ses valeurs religieuses.

Bouthaina, la seconde amante de Slim, décide aussi de partir pour rompre avec le chaos sentimental qui l'entoure. Ce personnage, à la fin du roman, est dans une sorte de frénésie émotionnelle qui le pousse à se déplacer d'un endroit à un autre : Rabat, Marrakech, l'hôtel, la médina, le Riad. Des déplacements successifs à la recherche d'un moyen de se réconcilier avec l'amant manipulateur. Elle obtient réponse à ses questions et découvre enfin que sa relation amoureuse est stérile. À ce tournant de l'intrigue, la révélation du départ apparaît à Bouthaina comme l'ultime échappatoire pour fuir un amour chronophage. Paradoxalement, alors qu'une grande partie du récit met en scène la jeune femme sous l'apparence d'une amante esclave de ses sentiments, au moment de sa décision, elle se transforme en une personne lucide et déterminée : « C'est décidé, je vais le quitter, songe-t-elle, en le regardant boire au goulot la dernière moitié de la bouteille de vodka [...] Elle est impatiente d'arriver chez elle et de le larguer chez lui »²⁶. Mais, lorsqu'elle parvient à voir clairement en Slim l'image d'un manipulateur, son départ-fuite se solde par la mort. Dans la voiture destinée à l'emmenner loin de son bourreau, Bouthaina perd la vie.

25 TRABELSI, Bahaa. *Slim, les femmes, la mort...*, *op. cit.*, p. 169.

26 *Ibid.*, p. 161-162.

Les harragettes²⁷

Dans son essai *Partir – Le départ*, le philosophe Jean-Luc Nancy précise que le fait de « quitter » est précédé par « l'attente, l'espoir et l'inquiétude »²⁸ associés à la situation de la « partance ». L'individu en partance²⁹ est un être dont la ligne de départ est déjà tracée et non négociable. Ici, nous associons la partance au phénomène de la « *harraga* » qui : « désigne, dans les dialectes arabes maghrébins, l'émigration irrégulière. Le mot est formé sur la racine du verbe “brûler” : au sens figuré, il signifie une transgression »³⁰. L'immigration clandestine, par son ampleur grandissante depuis les années 2000, occupe une place de plus en plus importante dans les textes de la littérature du Maghreb, le cinéma maghrébin. De nombreux travaux de chercheurs tentent de comprendre les tenants et les aboutissants de ce fléau entraînant la mort de plusieurs jeunes chaque année.

La partance vers l'ailleurs, par la *harga* est un sujet abordé par certains personnages féminins tels que Leila, dans *Leila ou la femme de l'aube* de Sonia Chamkhi, et Sonia dans *Hizya*, roman de Maïssa Bey, personnages qui voient en l'exil une possible délivrance. Ces deux jeunes femmes sont « en état de partance », car animées par l'inquiétude et les frustrations. Tandis que les figures féminines étudiées ci-dessus partent ou échouent dans le projet du départ, Sonia et Leila sont dans un temps de départ suspendu, en attente de réalisation. L'une déambule dans les rues nourrissant l'idée d'un exil en Belgique, l'autre erre sur la toile pour inventer un chemin qui

27 Le terme *Harrag* n'existe qu'au masculin. Nous inventons ici un féminin à ce terme car les embarcations clandestines font de plus en plus place à des femmes qui font le choix de « brûler ».

28 NANCY, Jean-Luc. *Partir – Le départ*, Montrouge, Bayard, p. 13.

29 Même si ce terme est rarement attribué à l'humain.

30 CHENA, Salim, 2015. « La productivité marginale de la *harga*. Réification de l'exil, subjectivation des exilés », dans *Politique africaine* n° 137, p. 49-69.

la mère en Europe. Toutes les deux sont des « *barragettes* » en attente de départ.

Lorsque Leïla quitte...

« Puis-je encore, se dit-elle, supporter cet univers âcre et humide comme une cellule de prison, affronter ses risibles et implacables hypocrisies? Toutes les villes de ce pays sont avides et ingrates. »³¹ Cette affirmation prononcée par le personnage de Leïla préfigure l'idée d'exil et s'impose comme l'ultime solution pouvant sortir la jeune femme de sa ville-pays décrit comme une prison. C'est en effet, par cet incessant va-et-vient, entre le présent et le passé que nous comprenons que la vie de Leïla n'est en réalité qu'une suite de départs et de ruptures.

En désaccord idéologique avec sa famille conservatrice, Leïla se dit en désaccord avec le gouvernement de son pays jugé corrompu. Ses engagements politiques pour défendre les artistes tunisiens opprimés placent la protagoniste dans une posture de lutte. Une démarche solitaire qui se matérialise dans les déambulations de la femme errante entre les rues de Tunis, désireuse de se réapproprier sa ville par la marche. Mais, les déambulations urbaines ne suffisent pas à supprimer l'amertume du personnage face aux injustices et aux handicaps sociaux.

Après avoir raconté la rupture avec l'amant et avec le mari, Leïla raconte l'autre rupture fondamentale dans son parcours, celle de son départ de la maison familiale devenue trop oppressante : « Ils cherchent à me pousser à bout, pensa Leïla, à briser en moi toute prétention à la singularité. Ils veulent que je sois comme eux, cloîtrée, vaincue, sans quoi ils me forceront à la rupture irrémédiable. Je résisterai. »³² Elle ne cesse au fil du récit de se réinventer en prenant le risque de

31 CHAMKHI, Sonia. Leïla dans *Leïla ou la femme de l'aube*, *op. cit.*, p. 14-15.

32 *Ibid.*, p. 77.

partir et d'être exclue par les siens. Le départ est encore une fois porteur de solitude et de rupture.

Résolument en partance, Leïla quitte le mari, Leïla quitte l'amant, Leïla quitte la famille, Leïla quitte sa ville et enfin Leïla se prépare à quitter le pays. En effet, à partir du chapitre intitulé « Donne-moi une terre », l'idée d'une urgente rupture géographique s'impose quand la jeune femme exprime sa volonté d'accomplir un départ irréversible. Tandis que dans ses lettres Leïla accuse son amant Iteb de lâcheté parce qu'il a fait le choix « facile » de l'exil en Belgique, elle décide à son tour de s'expatrier pour ne pas céder à la fatalité. Leïla, associe ses départs à son désir de liberté pour être par exemple une mère célibataire sans être jugée ou empêchée. Consciente de ne pouvoir accomplir son projet de maternité en Tunisie, sans mariage ni compagnon, la jeune femme se dit, à son tour, prête à quitter le pays.

L'envie d'émigrer ne découle pas seulement du projet de se faire inséminer en Belgique. En utilisant le terme « brûler » en référence aux « *harragas* », la jeune femme s'inscrit dans la lignée des désespérés ou des déçus du système, qui brûlent les frontières pour exprimer leur désenchantement ou pour trouver une reconnaissance ailleurs : « J'ai une confiance à te faire, Iteb! J'ai envie de quitter le pays "de brûler" comme on dit dans le quartier de mon enfance. [...] Je partirai loin sans me retourner; je sais aujourd'hui que lorsqu'on regarde en arrière, on devient une statue de sel »³³.

Pour le docteur en sciences politiques Salim Chena, la *harga* des jeunes au Maghreb est une réponse à une situation de misère sociale et de rétrécissement de l'espace. L'exil clandestin est pour eux un : « moyen de contourner les restrictions à la circulation des personnes, la précarité de l'emploi, la marginalisation des circuits clientélistes, bref l'ensemble de ce qui fait la "male vie" »³⁴. Leïla, la jeune

33 *Ibid.*, p. 155.

34 CHENA, Salim, 2012. « Sidi Salem et el harga », dans *Hommes et Migra-*

artiste toujours prête à se battre pour ses convictions, se sent finalement démunie. Mal dans sa famille et mal dans son pays, elle aspire à une reconnaissance sociale par le départ-exil-*harraga*. Pourtant, la fin du récit ne renseigne pas réellement sur le passage à l'acte du personnage. D'ailleurs, l'évocation du texte de la *Genèse* et de l'épisode de l'ensevelissement de Sodome montre que la fuite telle que vécue par Ado-Édith, la femme de Lot, changée en statue de sel pour avoir désobéi à Dieu, ne convient pas réellement à Leila. Cette dernière ne veut pas d'une vie avortée. Le départ est pour elle le seul moyen pour se désengluier du passé. Par le choix de la désobéissance sociale et familiale, celle-ci est déterminée à poursuivre sa marche sans finir pétrifiée.

Sonia la Harraga du Web

Sonia, autre personnage remarquable dans le roman *Hizya* de Maïssa Bey, se distingue par une parole crue qui met à mal toute la société algérienne. Consciente des horizons étroits qui étouffent ses ambitions, la jeune informaticienne nourrit le rêve de quitter son pays. Pour elle, l'exil est une obsession. Pour y parvenir, elle passe son temps sur les sites de rencontres pour trouver un riche immigré qui sera le « pont » pour elle vers une vie autre. Dans un environnement ouvert sur l'international et à l'heure d'internet, les aspirations des jeunes filles changent, leurs démarches émancipatrices aussi. Et, contrairement à Hizya qui rêve du prince charmant libérateur, Sonia se veut moins timorée et plus pragmatique. Son but est de se marier, moyen comme un autre d'atteindre son objectif : le départ. Le projet d'exil de Sonia est en réalité impulsé par le désir de réappropriation de soi. La jeune diplômée active se sent persécutée et projetée de fuir sa prison sociale afin de faire valoir ses droits sur une autre terre. Même en ayant conquis l'espace extérieur, Sonia se sent socialement discriminée, bridée par le regard des autres, ce

tions, n° 1300, p. 52-61.

même regard qui considère sa présence dans l'espace public comme un mal :

Je ne sais pas si tu peux le comprendre, mais moi, ici, je ne respire pas, je ne vis pas : je survis. Mes parents, mes frères, mes cousins, les hommes dans la rue, tous me donnent le sentiment que je ne m'appartiens pas. Que mon corps ne m'appartienne pas! [...] J'en ai assez d'être entourée de barbelés, où que j'aïlle! Je n'en peux plus de ces regards, de ces remarques, de ces appels à l'ordre, de ces agressions quotidiennes!³⁵

En décalage avec son environnement et à bout de souffle, la jeune fille tient des propos d'autant plus troublants lorsque, pleinement consciente de son handicap social, elle affirme que son malheur provient de son incapacité à s'adapter à une société régie par les hommes qui voient en elle une intruse. Sonia peine à trouver sa place en Algérie. Sa crédibilité de femme active est la cible des soupçons. Lors de confessions faites à son amie Hizya, elle livre sa vision de la liberté féminine dans un pays sexiste :

C'est quoi une femme libre? Une pute, rien de moins, rien de plus. En gros, si tu veux être libre, c'est que tu veux te prostituer. Et quand tu dis que tu veux marcher dans la rue, oui, simplement ça, marcher le nez au vent, sans sentir autour de toi cette pression qui t'étouffe et te donne envie de hurler, on te prend pour une folle!³⁶

Sonia met l'accent sur le rapport de la fuite avec son désir de liberté. Ses questions sont celles d'une fille d'aujourd'hui qui, même en ayant investi la sphère publique, reste victime du regard qui contrôle. Comme l'affirme le personnage, la liberté de ses consœurs est un leurre, car peu reconnue dans la société patriarcale qui assimile le désir de liberté à un désir de débauche et à la folie, sous prétexte que les femmes libres s'écartent tôt ou tard du chemin de leur « père ». Face à ce constat, Sonia voit l'Europe comme la terre promise qui lui permettra d'exercer ses droits sans avoir l'impression

35 *Ibid.*, p. 102.

36 *Ibid.*, p. 103-104.

d'être traquée ni jugée. Liée à des principes et à une attitude d'autodétermination, Sonia formule tout au long du récit son besoin de s'affranchir des conventions et son désir de franchir les frontières qui lui sont assignées. Son besoin de mobilité et son projet d'immigration répondent à la soif d'arrêter de « survivre » pour vivre pleinement. Sonia se met en porte-à-faux avec ses parents et ses frères. Ces derniers perçoivent son mode de vie comme une provocation et veulent la faire plier. Contre les violences psychologiques, le mariage de convenance facilitant l'immigration est l'outil de sa riposte. C'est elle qui détient les armes de son émancipation. Mais, sa famille lui prépare un mariage arrangé avec un immigré algérien au Canada, et Sonia se heurte à la réalité de son impuissance :

Mais comment te dire ? [...] Pas plus que ma mère ou ma grand-mère qui, au siècle dernier, n'ont vu leur mari que le soir de leurs noces. [...] Parce que, malgré mes grands discours sur la liberté, malgré mes emportements et mes déclarations, je ne fais que remettre mes pas dans les leurs. [...] ³⁷

Sonia n'est cependant pas une femme libérée, car, même si elle s'attaque aux normes misogynes de la société, à aucun moment du récit, elle ne parvient à retourner le stigmat. La *harrga* de Sonia se fait au prix de sa propre brûlure. Elle se compare à une marchandise troquée contre quelques dollars. Croyant véritablement être maîtresse de son destin, et pensant pouvoir construire son bonheur, elle réalise qu'elle n'est que l'instrument du *Mektoub* régenté par sa famille.

Les nouveaux rapports homme/femme montrent que les constructions socioculturelles du féminin et du masculin, basées sur les stéréotypes figés codifient le comportement des unes et des autres en leur attribuant des rôles spécifiques qui les confortent dans des situations de mal-être. Les paroles libérées des personnages témoignent des discriminations basées essentiellement sur le genre qui empêchent l'accès

37 *Ibid.*, p. 310.

à une liberté effective des deux côtés puisque même les frères souffrent de leur image de « monstre ». Pourtant, en dépit de la réinterprétation des rapports entre les hommes et les femmes et de la valorisation contemporaine de l'égalité, les obstacles ne cessent de se diversifier. Nombre de ces personnages décident de vivre en marge de la morale prédominante, tandis que d'autres obéissent à l'ordre régnant et retournent au silence qu'elles ont cru pourtant pouvoir briser. C'est dans ce sens que la fuite s'impose comme une évidence. Qu'elle soit effective ou rêvée, la fuite devient pour ces opprimées une forme de contestation. L'envie de partir pour quitter un état d'insécurité et de malaise se manifeste dans la « déviance » et l'affrontement. La fuite apparaît donc comme le premier exercice de liberté conscient. Et, même si parfois sous la contrainte, elles baissent les bras, même si elles ne gagnent pas toutes les batailles, aucune d'entre elles ne répugne à lutter pour survivre et pour échapper à la tentation de se soumettre à nouveau, ne serait-ce que par le rêve.

Conclusion

Dans les six romans de cette étude, le lecteur et la lectrice se trouvent au cœur de l'Algérie, du Maroc et de la Tunisie du XXI^e siècle. En mutation, ces sociétés sont encore aujourd'hui tiraillées entre un conservatisme tourné vers la sauvegarde des valeurs traditionnelles et une logique progressiste. Les femmes, parfaitement émancipées, se trouvent, à l'instar de leurs sociétés, dans un entre-deux. Sorties de l'invisibilité, elles s'activent pour en finir avec le statut de mineure et revendiquent une égalité effective avec les hommes. Toutes les autrices inscrivent leurs récits dans un cadre socioculturel caractérisé par un malaise social latent. Ces dernières insistent sur la vision normée de leur société qui consolide le pouvoir du masculin, gardien des visions traditionalistes. La question de l'essentialisme demeure un point commun entre les récits qui nous donnent à voir des femmes et jeunes filles intranquilles, car émancipées ou en voie de l'être.

Des thèmes récurrents reviennent aussi dans l'ensemble des romans comme la sexualité presque épanouie ou absente, les rapports contrariés avec la famille, la mère adjuvante et ennemie de sa fille, les échanges de plus en plus positifs

avec le masculin et l'image d'une société qui se détourne de sa jeunesse, où le bonheur est en sursis. Ces thématiques présentées en filigrane laissent les personnages féminins semi-émancipés, ni tout à fait libres, ni tout à fait résignés. Les six autrices racontent l'itinéraire de femmes qui s'engagent progressivement dans la quête d'elles-mêmes. La sexualité et les départs/fuites sont aussi des topos communs à tous les récits dans lesquels le dépassement des normes passe par la rébellion du corps pour certains personnages et par la rupture géographique pour d'autres. De même, en un message positif, les récits se clôturent tous par des fins suspendues.

Parallèlement aux lieux communs, des spécificités relatives à chaque pays sont présentes. Les protagonistes des autrices tunisiennes Emna Belhaj Yahia et de Sonia Chamkhi s'engagent dans une confrontation frontale avec les normes. Frida dans *Jeux de ruban* dénonce un retour en arrière de sa société où la recrudescence du voile domine le paysage et menace selon elle les acquis. Leïla, dans *Leïla ou la femme de l'aube*, s'indigne face à la passivité de ses sœurs qui assimilent l'émancipation à la débauche.

Concernant les romans des autrices algériennes, même si les héroïnes sont tournées vers l'émancipation, celles-ci n'osent à aucun moment une confrontation directe avec le pouvoir masculin qui les aliène. Maïssa Bey dans *Hizya* met en avant des jeunes filles qui tissent leurs chemins dans les mensonges ou les compromis. Malika Mokeddem, dans *Je dois tout à ton oubli*, brosse le portrait d'une jeune femme qui s'exile pour s'émanciper, mais qui ne parvient pas à établir un dialogue avec sa propre mère.

Les écrivaines marocaines racontent l'opposition entre tradition et modernité. *Slim, les femmes, la mort...* de Bahaa Trabelsi oppose Bouthaina, femme tournée vers la modernité à Ihsane, la jeune fille qui la perçoit comme une menace. Ces deux personnages ne trouvent pas un réel épanouissement. L'une meurt à la fin du récit et l'autre disparaît. L'écrivaine

Halima Hamdane dans *Laissez-moi parler!*, construit une opposition identique à travers sa protagoniste Yitto, esclave affranchie, qui s'inspire de ses combats pour devenir le chantre de la liberté des femmes. Malgré sa détermination, elle se heurte au discours conservateur de ses consœurs qui condamnent, pour la plupart, la liberté des filles, jugée menaçante pour leurs valeurs musulmanes.

Ainsi, tandis que certains textes témoignent d'un renouvellement de perspectives, d'autres reconduisent les pensées du passé.

Le renouvellement des perspectives du genre chez les autrices réside dans le choix des protagonistes. Résolument tournées vers la modernité et en rupture avec un système patriarcal discriminant et blessant, les femmes et les jeunes filles, par leurs discours et par leurs manières d'agir, ébranlent les stéréotypes. Les autrices brisent la figure du personnage en refusant de les condamner aux traits dits féminins comme la beauté, la délicatesse ou la fragilité. Elles octroient à leurs personnages des caractéristiques, qui selon les normes sexistes, sont réservés au masculin, comme le langage cru, la volonté, la force, la violence, ou encore le courage. Quatre romans sur six proclament la fin de la survalorisation du masculin et décrivent l'ébranlement du pouvoir patriarcal. Avec des méthodes différentes, les femmes et jeunes filles, refusent de céder, car elles sont conscientes qu'il « faudra encore longtemps, bien des années, bien des combats, bien d'improbables victoires, pour que l'histoire devienne mixte, faite par et pour les deux sexes qui composent notre commune humanité »¹. Enfin, il n'est plus réellement question de parler d'un sujet-féminin exclu, victime ou en détresse, parce que les femmes et les jeunes filles dans la fiction contemporaine, malgré leur intranquillité apparente, parviennent à contourner

1 BESSIS, Sophie, 2017. *Les Valeureuses, Cinq Tunisiennes dans l'Histoire*, Tunis, Elyzad, p. 223.

le système pour dire qu'elles ne sont ni ne seront jamais plus résignées.

Remerciements

Je tiens à exprimer ma plus grande gratitude à madame Sylvie Brodziak de m'avoir aidée à porter ce travail à bon port. Je lui suis reconnaissante pour ses relectures, ses corrections, ses conseils, sa confiance, ses encouragements et surtout pour la force qu'elle m'a toujours insufflée.

J'exprime ma reconnaissance à mes professeurs du département de littératures française et francophone de CY Cergy Paris Université et à mes professeurs de l'Institut supérieur des langues de Tunis.

Je remercie mes parents et mes frères pour leur soutien infailible. Même si vous ne saviez pas vraiment ce que je faisais, vous m'avez, à votre manière, inconditionnellement encouragée. Maman, Zohra Bennour, tu as tant mobilisé les pouvoirs du ciel pour moi. Alors pour ça, et pour tant d'autres choses, je vous serai éternellement reconnaissante.

Merci à Ismahane Khalid, Anis Chouchene, Sandrine Joelle Eyang, Dora Mahjoubi, Soulef Khalid et Houda Hamidou d'avoir épaulé mes rêves.

Bibliographie

Corpus étudié

BELHAJ YAHIA, Emna, 2011. *Jeux de rubans*, Tunis, Elyazad.

BEY, Maïssa, 2015. *Hiçya*, La Tour d'Aigues, L'Aube.

CHAMKHI, Sonia, 2008. *Leïla ou la femme de l'aube*, Tunis, Elyazad.

HAMDANE, Halima, 2006. *Laissez-moi parler!*, Paris, Le Grand Souffle.

MOKEDDEM, Malika, 2008. *Je dois tout à ton oubli*, Paris, Grasset.

TABELSI, Bahaa, 2004. *Slim, les femmes, la mort...*, Casablanca, EDDIF.

Ouvrages et articles sur l'histoire, la société et la religion

ADONIS, 2015. *Violence et Islam, Entretiens avec Houria Abdelonabed*, Paris, Seuil.

ALLAMI, Noria, 1988. *Voilées, dévoilées : Être femme dans le monde arabe*, Paris, L'Harmattan.

BENKHEIRA, Hocine, 1997. *L'amour de la loi : essai sur la normativité en Islam*, Paris, PUF.

BEN SALEM, Maryam, 2010. « Le voile en Tunisie. De la réalisation de soi à la résistance passive », dans *Féminismes islamiques, Revue des Mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 128.

BESSIS, Sophie, 2017. « Le contrôle du corps des femmes à travers l'histoire. Essai de mise en perspective de la question de la santé sexuelle et reproductive des femmes dans le monde arabe », dans *L'Année du Maghreb : Genre, santé et droits sexuels et reproductifs au Maghreb*, n° 17.

BESSIS, Sophie, 2017. *Les Valeureuses. Cinq Tunisiennes dans l'Histoire*, Tunis, Elyazd.

BESSIS, Sophie, 2007. *Les Arabes, les femmes, la liberté*, Paris, Albin Michel.

BESSIS, Sophie, 1992. *Femmes du Maghreb : l'enjeu*, Paris, J-C Lattès.

BOUHDIBA, Abdelwahab, 1975. *La Sexualité en Islam*, Paris, PUF.

CHARPENTIER, Isabelle, 2013. *Le rouge aux joues virginité, interdits sexuels et rapport de genre au Maghreb*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.

CHEBEL, Melek, 2013. *Le Corps en Islam*, Paris, PUF.

CHEBEL, Malek, 2003. *Encyclopédie de l'amour en Islam Tome I*, Paris, Petite bibliothèque Payot.

CHEBEL, Malek, 2003. *L'Esprit du Sérail. Mythes et pratiques sexuels au Maghreb*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

CHENA, Salim, 2015. « La productivité marginale de la harga. Réification de l'exil, subjectivation des exilés », dans *Politique africaine* n° 137.

CHENA, Salim, 2012. « Sidi Salem et el harga », dans *Hommes et Migrations*, n° 1300.

DOLTO, Françoise, 1992. *L'image inconsciente du corps*, Paris Seuil.

EL FEKI, Shereen, 2013. *La Révolution du plaisir. Enquête sur la sexualité dans le monde arabe*, Paris, Édition Autrement.

EL KHAYAT, Rita, 2001. *Le Maghreb des femmes. Les défis du XXI^e siècle*, Rabat, Marsam.

EL KHAYAT, Ghita, 1988. *Le Monde arabe au féminin*, Paris, PUF.

FANON, Frantz, 2002. *L'An V de la révolution algérienne*, réed., Paris, La Découverte.

FANON, Frantz, 1952. *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil.

FALUDI, Susan, 1933. *Backlash. La guerre froide contre les femmes*, Paris, Éditions des femmes.

FOUCAULT, Michel, 2018. *Histoire de la sexualité 4. Les aveux de la chair*, Paris, Gallimard.

FREUD, Sigmund, 2001. *Totem et tabou*, traduit de l'allemand par Serge Jankelevitch, 3^e édition, Paris, Payot & Rivages.

GAGNET, Michaëlle, 2019. *L'Amour interdit : sexe et tabous au Maghreb*, Paris, L'Archipel.

GOFFMAN, Erving, 1977. « La ritualisation de la féminité », dans *Présentation et représentation du corps*, Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 14.

GÖLE, Nilüfer, 2004. « Le voile, le renversement des stigmates et la querelle des femmes », dans VEAUVRY, Christine, ROLLINDE, Margerite et AZZOU, Mireille (dir.), *Les femmes entre violences et stratégies de libertés Maghreb et Europe du Sud*, Saint-Denis, Éditions Bouchene.

KAUFFMAN, Jean-Claude, 2017. *Sociologie du couple*, Paris, PUF.

LACOSTE-DUJARDIN, Camille, 1996. *Des mères contre les femmes ; maternité et patriarcat au Maghreb*, Paris, La Découverte.

MERNISSI, Fatima, 1987. *Le Harem politique*, Paris, Albin Michel.

MERNISSI, Fatima, 1983. *Sexe, Idéologie, Islam*, traduit de l'américain par BROWER, Diane et PELLETIER, Anne-Marie, Paris, Tierce.

MOUSSAOUI, Abderrahmane, 2016. « Charpentier Isabelle, Le Rouge aux joues. Virginité, interdits sexuels et rapports de genre au Maghreb », dans *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* n° 140, Publications de l'Université de Provence.

NAAMANE GESSOUS, Soumaya, 1997. *Au-delà de toute pudeur*, Casablanca, Eddif.

PERROT, Michelle, 1998. *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion.

SLIMANI Leïla, 2017. *Sexe et mensonges. La vie sexuelle au Maroc*, Paris, Les Arènes.

VALADE, Bernard, 2004. *Que reste-t-il de nos Tabous ?*, Rennes, PUR.

ZEMMOUR, Zine-Eddine, 2002. « Jeune fille, famille et virginité. Approche anthropologique de la tradition », dans *Confluences Méditerranée*, n° 41.

ZOUARI, Fawzia, 2002. *Le Voile islamique. Histoire et actualité, du Coran à l'affaire du foulard*, Lausanne, Favre.

Ouvrages et articles sur les théories de la littérature et les études de genres

BACHELARD, Gaston, 1989. *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF.

BARTHES, Roland, 1985. *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil.

BERTHELOT, François, 2001. *Paroles et dialogues dans le roman*, Paris, Nathan.

BLANCHOT, Maurice, 1993. *La Part du feu*, Gallimard, Paris.

BLANCHOT, Maurice, 1986. *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard.

DE BEAUVOIR, Simone, 1949. *Le Deuxième Sexe II. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard.

GUHA, Ranajit (dir.), 1982. *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society Vol I*, Delhi, Oxford University Press.

HAMON, Philippe, 1998. *Le Personnel du roman*, deuxième édition, Genève, DROZ.

HÉRITIER, Françoise, 2002. *Masculin/ Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob.

KRISTEVA Julia, 1978. *Sémiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil.

PEREC, Georges, 1974. *Espèces d'espace*, Paris, Galilée.

SOLLERS, Philippe, 2014. *Littérature et Politique*, Flammarion, Paris.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, 2009. *Les subalternes peuvent-elles parler?*, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam.

Ouvrages et articles critiques sur les littératures du Maghreb

AHNOUCH, Fatima, 2014. *Littérature francophone du Maghreb Imaginaire et représentations socioculturelles*, Paris, L'Harmattan.

BONN, Charles, 2016. *Lectures nouvelles du roman algérien. Essai d'autobiographie intellectuelle*, Paris, Classiques Garnier.

BRODZIAK, Sylvie. « Emna Belhaj Yahia écrire le féminin pour penser le sens de l'Histoire », dans *Revue Littérature maghrébine et comparée*, Rabat, Publication de l'Association des Chercheurs sur les Littératures maghrébines et comparées.

CHAULET-ACHOUR, Christiane, 2007. « Écrire ou non son autobiographie? Écrivaines algériennes à l'épreuve du moi : Karima Berger, Maïssa Bey et Malika Mokeddem », dans BOIDARD, Cristina (dir.) *Francofonía*, Université de Cadix.

CHAULET-ACHOUR, Christiane, 2001. « Renaître et poursuivre », dans *Algérie, littérature/ Action*, 49-50.

DEJEUX, Jean, 1994. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala.

ELBAZ, Robert Elbaz et SAQUER-SABIN Françoise (dir.), 2014. *Les espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française*, Paris, L'Harmattan.

GFAITI, Hafid, 1996. *Les Femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan.

M^HENNI, Mansour (dir), 2012. *Littérature tunisienne de langue française : une autre voix(e) de la tunisianité*, Interculturel Francophonies, n° 21.

NANCY, Jean-Luc, 2011. *Partir – Le départ*, Montrouge, Bayard.

NCUBE, Gibson, 2018. *La sexualité queer au Maghreb à travers la littérature, Histoire et perspectives méditerranéennes*, Paris, L'Harmattan.

SEGARA, Marta, 1997. *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan.

SOUKEHAL, Rabah, 2003. *Le roman algérien de langue française (1950-1990)*, Paris, PUBLISUD.

Autres textes littéraires

BEN JELLOUN, Tahar, 1981. *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil.

DJEBAR, Assia, 1991. *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel.

DJEBAR, Assia, 1980. *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Édition Des femmes.

EDERHARDT, Isabelle, 1988. *Œuvres complètes*, tomes I-II, Paris, Grasset.

HALIMI, Gisèle, 2006. *La Kabina*, Paris, Plon.

PEREC, Georges, 1975. *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël.

STENDHAL, 1927. *Le Rouge et le Noir*, Paris, Le Divan.



Imprimé en France pour les Éditions Le Manuscrit

Dépôt légal : février 2023

