

« Dans une bouche close, il n'entre point de mouche » : lorsque les écrivaines déjouent l'incommunication maghrébine intergénérationnelle

Mémoire de Master
Sous la direction de la Prof. Nathalie Vuillemin



Leïla Favre
Ch. des Vignerons 31
1807 Blonay
079 136 26 33
Mars 2025

Table des matières

Introduction	4
1. Marchander avec le silence.....	9
1.1 LE GESTE MATERNEL INTERPRÉTÉ ET MIS EN SCÈNE PAR LES FILLES	9
1.2 LA TRADITION ORALE TRANSMISE PAR LES MÈRES.....	16
2. La mise en écrit de la voix	23
2.1 L'ESSENCE ÉMANCIPATRICE DE L'ÉCRITURE : PORTRAITS DE MÈRES .	23
2.2 L'ÉCRITURE OU LA SAUVEGARDE D'UN HÉRITAGE	31
2.3 LA LANGUE DES INFIDÈLES, LA CONCILIATION ENTRE L'ICI ET L'AILLEURS	36
3. À la manière de Schéhérazade : la corps-oralité	45
3.1 L'INTIME ET LE DEHORS : L'AGENTIVITÉ FÉMININE SELON LES LIEUX	45
3.2 LE TINTEMENT DES <i>KHELKHALS</i> : LE CORPS SEXUÉ DÉSIRANT	56
Conclusion	66
Bibliographie.....	70

Introduction

Le mutisme et la pudeur imposés à la femme maghrébine sont des thèmes récurrents dans la littérature féminine d’Afrique du Nord. Ce silence, prescrit par les sociétés patriarcales arabes, a engendré une incapacité intergénérationnelle à communiquer. Écartée des structures socioculturelles et politiques, « [l]’histoire des femmes a trouvé refuge dans les mémoires enfouies, les journaux intimes, les secrets de famille, les romans, les coulisses de la vie ».¹ Ainsi, certaines écrivaines se sont penchées sur l’absence de communication entre les générations et ont exploré, à travers leurs textes, la représentation des relations ambiguës entre mères et filles. Le dialogue explicite entre l’enfant et la mère est presque inexistant dans les romans choisis pour ce corpus. La réticence à s’exprimer provient rarement des filles, mais bien des femmes issues des générations précédentes. L’étude de la figure maternelle doit considérer plusieurs variables, ce qui rend son analyse complexe :

La mère, au sens habituel du terme (c’est-à-dire la femme mariée dotée d’enfants légitimes), est un personnage *relatif* et *tri-dimensionnel*. Relatif parce qu’elle ne se conçoit que par rapport au père et à l’enfant. Tri-dimensionnel, parce que, en plus de ce double rapport, la mère est aussi une femme, c’est-à-dire un être spécifique doué d’aspirations propres qui n’ont souvent rien à voir avec celles de l’époux ou les désirs de l’enfant.²

Cette nature multidimensionnelle rend ces relations délicates. De ce fait, les liens mère-fille sont souvent codifiés, surtout au Maghreb. En effet, « la mère arabe est privative d’un monde qui l’a barricadée à l’intérieur du foyer »³ et « [s]on attitude est calquée sur la demande collective ».⁴ Les romancières, conscientes de cette réalité, savent tacitement que le dévouement maternel se base sur le « principe du devoir, loi de la nécessité »,⁵ en contraste avec les autres rapports familiaux qui, eux, suivent le « principe du plaisir, loi de l’affection ».⁶ À travers le regard de narratrices qui occupent le statut de filles et en recourant parfois au récit d’enfance, nos autrices s’efforcent de mettre « en valeur [...] une esthétique

¹ Zouari, Fawzia, *Pour un féminisme méditerranéen*, Paris, L’Harmattan, « Bibliothèque de l’iReMMO », 2012, p. 58.

² Badinter, Elisabeth, *L’Amour en plus. Histoire de l’amour maternel (XVII^e-XX^e siècle)*, Paris, Flammarion, 1980, p. 13.

³ Chebel, Malek, *L’Imaginaire arabo-musulman*, Paris, Presses Universitaires de France, « Sociologie d’Aujourd’hui », 2013, p. 45, [en ligne] <https://shs.cairn.info/l-imaginaire-arabo-musulman-9782130620563?lang=fr> (consulté le 19.12.2024)

⁴ *Ibid.*, p. 45-46.

⁵ Halimi, Gisèle, *Fritna*, Paris, Plon, 1999, p. 16-17.

⁶ *Ibid.*, p. 17.

du “féminin” ».⁷ Leur objectif est de créer un rapprochement entre des femmes qui, empêtrées dans une incapacité sociale, culturelle et affective, peinent à se comprendre.

Nous commencerons par énoncer comment les femmes de notre corpus essaient consciemment ou non, de tisser un lien entre elles. Les filles, pour négocier avec le silence, s'appuient principalement sur l'observation et l'interprétation du quotidien des mères. Les autrices, via leurs narratrices, utilisent ces procédés pour mettre en scène la figure de la mère, cet Autre, « à travers [leur] propre vision [...] à l'affût de la moindre trace féminine ».⁸ Puis, tout en préservant la perspective des filles, nous nous concentrerons sur la mise en lumière des récits oraux transmis par les mères. En effet, les générations des mères, souvent exclues de l'écriture et de la lecture, réactualisent « [l]es contes, l'oralité, la magie et le pouvoir des mots ».⁹ Nous nous interrogerons donc sur la manière dont les discours oraux des aînées sont perçus et appréhendés par les plus jeunes.

Nous examinerons ensuite, à travers une partie dédiée à la mise en écrit de la voix, comment les jeunes remodèlent l'image des mères, s'appropriant ainsi une vision nouvelle et personnelle de ces dernières. Nous nous pencherons également sur la volonté des romancières de préserver la parole orale à travers une écriture féminine et individuelle. En prenant la plume, les jeunes générations prêtent leur voix à celles, discrètes, des mères. L'écriture, en plus de défendre un héritage maghrébin et féminin, devient un moyen de s'individualiser. Grâce à l'appropriation d'une prose ancrée dans l'intime et le singulier, les femmes de lettres dépassent l'incommunication de rigueur et redessinent les contours de leur(s) histoire(s) collective(s). La structure narrative de *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar permet d'illustrer notre propos. En évoquant l'enfance de la narratrice et sa collaboration avec les *fellagas*¹⁰ lors de la guerre d'Algérie, l'autrice nous plonge dans l'histoire personnelle de son héroïne marquée par la résistance. À travers ce récit, Djebar établit plusieurs parallèles avec la conquête française de l'Algérie en 1830. Ainsi, elle mêle quête identitaire et mémoire collective. Enfin, nous aborderons l'incontournable débat sur l'utilisation de la langue française, langue de l'Autre, pour raconter les récits de vie arabes.

⁷ Naudier, Delphine, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, n°44 (avril 2001), p. 60.

⁸ Ahnouch, Fatima, *Littérature francophone du Maghreb : Imaginaire et représentations socioculturelles*, Paris, L'Harmattan, « Espaces Littéraires », p. 35.

⁹ Farhoud, Samira, « Femmes arabes au harem : la magie et le pouvoir de l'oralité dans l'écriture de Fatima Mernissi », *Présence francophone : revue internationale de langue et de littérature*, n°1 (janvier 2012), p. 139.

¹⁰ Combattants algériens, marocains et tunisiens, partisans de l'indépendance de leurs pays.

L'émancipation de la parole féminine est inséparable de l'affranchissement du corps féminin. Car par l'écrit, la femme s'exprime et s'expose :

Ainsi, il est impératif [qu'elle] prenne la parole à travers la plume, mais cette entreprise ne peut atteindre les objectifs de construction d'une nouvelle identité sauf si elle est indissociable du corps. Alors, l'écriture des femmes se doit de trouver, dans le corps et par le corps, un mode de libération et d'expression de soi tout à fait nouveau.¹¹

La suite de ce travail sera donc dédiée à l'étude des lieux où le corps féminin, parvient, ou non, à s'affranchir. Au sein des espaces intérieurs ou extérieurs, privés ou publics, les corps des femmes, tout comme leurs voix, tentent sans cesse de s'affirmer. La manifestation de cette agentivité sera explorée sous le prisme d'une écriture dont le point de vue « va au-delà de l'objectif [et] sort du cadre ».¹² De cette idée, émerge un questionnement : comment la femme écrivaine met-elle le corps féminin en action ? Pour terminer, nous élargirons notre réflexion au corps lui-même. Malgré la persistante volonté des sociétés arabes de destituer les femmes de leur caractère sexué, nous examinerons la manière dont la mécanique féminine est racontée. Toujours liée à la figure maternelle, nous aborderons la mise en récit de l'accouchement. Après avoir parcouru les moyens littéraires pour dépeindre l'anatomie féminine, nous nous attarderons sur la perception de ce corps désormais révélé. Puisque le corps et les espaces dans lesquels il évolue entretiennent des rapports de forces et que ces derniers « ne sont pas seulement subis, ils sont aussi vécus, c'est-à-dire qu'ils renvoient à une expérience éminemment subjective »,¹³ nous nous demanderons, cette fois, comment la femme écrivaine perçoit ce corps. La détermination des penseuses arabes à clamer les corps constitue également un moyen pour placer la question du désir au rang de priorité. Si les « discours religieux et [l]es pratiques patriarcales »¹⁴ peinent à concevoir le corps des femmes, nous constaterons que l'expression de son désir est encore davantage proscrite. Ce travail, s'efforcera de garder en perspective les rapports intergénérationnels et proposera de parcourir des textes fictionnels qui s'inspirent fortement de la vie des romancières afin de développer « une écriture (trans)personnelle »¹⁵ qui troublerait « les frontières entre la fiction (impersonnelle) et

¹¹ Chidmi, Abdelkrim, *Le Postmodernisme dans le roman féminin marocain francophone*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2023, p. 44.

¹² Ali-Benali, Zineb, « Corps oubliés, corps insurgés, le surgissement des corps dans les révoltes arabes », *Chimères*, n°92 (février 2017), p. 244.

¹³ Froidevaux-Metterie, Camille, *Le Corps des femmes. La bataille de l'intime*, Paris, Points, « Féminismes », 2021 [2018], p. 155.

¹⁴ Ali-Benali, Zineb, *art. cit.*, p. 243.

¹⁵ Loudiyi, Mourad, « Penser la notion de frontière dans *Rêves de femmes* de Fatima Mernissi – de quelques transgressions identitaires, culturelles et génériques », *HYBRIDA*, n°6 (juin 2023), p. 71.

l'autobiographie (personnelle) dans le but d'écrire une autobiographie qui serait celle de tout le monde ».¹⁶ Il convient de mentionner que l'ensemble de notre étude fait le choix d'écartier les approches psychanalytiques afin d'examiner la relation mère-fille sous un autre éclairage. L'objectif est de l'aborder à travers le prisme du dispositif. Il s'agit d'adopter une « vision cybernétique du système familial »¹⁷ qui tient compte des dynamiques du foyer dans sa globalité et dans ses interactions complexes. Ce choix méthodologique s'appuie sur un réseau interdisciplinaire dans lequel nos analyses littéraires mobilisent des notions provenant d'autres champs des sciences humaines et sociales. Ainsi, il propose une lecture riche et nuancée de l'incommunication entre les générations de femmes.

Nous nous plongerons pour cela dans les œuvres de figures marquantes de la littérature maghrébine d'expression française : Assia Djebar, Fatima Mernissi, Maïssa Bey, Fawzia Zouari et Gisèle Halimi. Ces écrivaines, profondément engagées dans la lutte pour les droits des femmes, leur redonnent une voix, façonnée par une écriture qui « sort, surgit, coule soudain ou par moments explose ». ¹⁸ Elles examinent l'interaction entre tradition et modernité, dénoncent les violences et restrictions subies par les femmes, tout en inscrivant leurs récits dans un va-et-vient entre l'histoire coloniale, la décolonisation et les dynamiques post-coloniales. Leurs récits abordent de multiples façons¹⁹ les décennies 1950-1970, période clé pour ces autrices, marquée par des luttes pour la libération nationale et diverses réformes sociopolitiques. Leurs textes, tout en conservant en toile de fond les moments marquants de l'Histoire maghrébine, s'inscrivent dans une lecture contemporaine de ceux-ci.²⁰ Originaires d'Algérie, de Tunisie et du Maroc, elles partagent une réflexion commune sur l'histoire ambivalente de l'Afrique du Nord. Oscillant entre révolte et admiration, elles livrent ainsi un regard intime sur leurs pays. Face à la richesse de leurs œuvres, nous avons choisi de concentrer notre attention sur les romans où les rapports intergénérationnels féminins occupent

¹⁶ Loudiyi, Mourad, *art. cit.*, p. 72.

¹⁷ Goldbeter-Merinfeld, Edith, « Introduction. De mère en fille. Au-delà de la répétition », *Cahiers critiques de thérapie familiale et des pratiques de réseaux*, n° 30 (janvier 2003), p. 5, [en ligne] <https://shs.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2003-1-page-3?lang=fr> (consulté le 20.12.2024).

¹⁸ Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, « L'identité plurielle », 1999, p. 25.

¹⁹ Que ce soit en tant que période du récit cadre, à travers des récits enchâssés, ou simplement mentionnées pour illustrer leurs répercussions sur l'époque contemporaine, les décennies 1950-1970 constituent un motif récurrent dans les romans du corpus.

²⁰ Lecture contemporaine dans le contexte de production du livre. Notre corpus comprend des ouvrages écrits entre les années 1980 et aujourd'hui.

une place centrale.²¹ Ainsi, *Le Corps de ma mère, Par le fil je t'ai cousu* de Zouari et *Fritna* de Gisèle Halimi explorent de front le lien mère-fille et les dissensions qui en découlent, tandis que *Vaste est la prison* et *Ombre sultane* de Djebbar révèlent une solidarité féminine, portée par une écriture qui traverse les générations. Quant à *Hizya* de Maïssa Bey, il combine ces deux aspects, créant un espace inédit de sororité entre des femmes de divers horizons et exposant les profondes tensions intergénérationnelles. Une immersion dans ces récits nous invite à explorer les conflits maghrébins et les dynamiques qui redéfinissent la place de la femme dans nos sociétés – et dans nos littératures, encore dominée par la « masculinité hégémonique »²².

²¹ Trois textes – *Nulle autre voix* de Maïssa Bey, *Femmes d'Algérie dans leur appartement* d'Assia Djebbar et *Rêves de femmes. Une enfance au Harem* de Fatima Mernissi, évoquent brièvement la mère ou traitent en sous-texte de la gestion de l'agentivité des femmes dans l'espace. Ils seront simplement mentionnés et constitueront ainsi un corpus secondaire. Référencés, ils ne feront pas l'objet d'une analyse approfondie.

²² Rivoal, Haude, « Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie by Raewyn Connell, Meoïn Hagège et Arthur Vuattoux », *Revue française de sociologie*, n°1 (janvier/mars 2016), p. 186.

1. Marchander avec le silence

1.1 LE GESTE MATERNEL INTERPRÉTÉ ET MIS EN SCÈNE PAR LES FILLES

Démunies face au silence convenu de leurs aînées, les Maghrébines élaborent des stratégies pour accéder, par l'acte d'écriture, à leurs mères distantes. Dans les romans de notre sélection, les narratrices recourent volontiers à l'interprétation des gestes et des paroles souvent énigmatiques des figures maternelles. L'intériorité de celles-ci étant hors de portée, les jeunes femmes se voient contraintes de déchiffrer et de décortiquer, par leur perspective de filles, l'attitude des plus âgées. Ce regard extérieur permet d'appréhender le quotidien des femmes au foyer, au sein d'un système familial extrêmement codé et hiérarchisé.

Sous la plume des autrices, la détermination des plus jeunes à mieux comprendre les aînées, se manifeste de trois façons. Tout d'abord, elles usent de la description pour dépeindre des situations routinières ainsi que les femmes qui les vivent. Face à l'imperméabilité de ces dernières, cette observation se transforme ensuite en une interprétation de la part des narratrices. Et enfin, dans une dernière tentative pour percer l'opacité des maîtresses de maison, les jeunes essaient d'engager la conversation, souvent sans succès. Ces trois processus (observation, interprétation et discussion) rappellent, dans une certaine mesure, les étapes de la démarche scientifique. Cette observation de l'Autre, proche de la méthode anthropologique, est réappropriée, remaniée par les narratrices pour devenir un outil de construction identitaire, qui permet de s'imprégner des traditions. Nous verrons donc comment l'écriture des filles, entre l'étude de l'Autre et l'expérience de soi, a un effet sur la façon dont le lecteur²³ entraperçoit l'ambiguïté des relations enfants-mères au Maghreb.

Dans cette portion de chapitre nous nous arrêterons sur trois textes. D'abord sur *Le Corps de ma mère* de Fawzia Zouari, femme de lettres tunisienne engagée dans la cause féministe :

Son but est de mettre en exergue la littérature féminine, créer une solidarité entre les auteures, affirmer qu'il existe un écrire-ensemble au féminin et une voix commune habilitée à défendre la cause des femmes mais aussi à s'exprimer sur les affaires du monde.²⁴

²³ Pour faciliter la lecture du document, le masculin générique est utilisé mais il inclut également toutes les identités de genre.

²⁴ Mesrobien, Carole. (le 5 septembre 2023). « Rencontre avec Fawzia Zouari : Écrire par-dessus les frontières ». Consulté le 1 décembre 2024 sur <https://www.recoursaupoeme.fr/une-voix-pour-les-femmes-rencontre-avec-fawzia-zouari/>.

Puis sera examiné *Hizya* de Maïssa Bey, écrivaine qui traite de la discrimination sociale subie par la femme arabe en recherchant « des voies pour sa visibilité, quitte à donner de la voix et au besoin, prendre les armes pour se libérer et finir par s'en expliquer dans le secret de l'écriture ».²⁵ Pour finir, nous nous attarderons sur le texte *Ombre sultane* d'Assia Djebar, l'une des pionnières de la littérature maghrébine féminine.

Dans *Le Corps de ma mère*, le souvenir d'enfance a une place bien particulière. Il souligne « une narration paradoxale, à la fois rétrospective en ce qui concerne la voix et contemporaine en ce qui concerne la perspective ».²⁶ La narratrice ne cesse d'utiliser le récit enchâssé pour revivre des évènements de sa jeunesse à Ebba et les commenter en tant qu'adulte. C'est au sein de ce village traditionnel que la narratrice relate son existence et celle de sa mère :

J'ai cinq ans. Maman n'a pas d'âge. J'enfouis par surprise ma tête dans son giron, elle esquisse un mouvement de recul, l'air de dire, pas d'effusions, combien de fois faut-il te répéter qu'on n'étreint pas sa mère ! Je m'accroche, glissant les doigts d'un côté et de l'autre de sa mélia ouverte sur les flancs. Elle hésite, finit par poser la main droite sur ma tête, jamais la gauche réputée pour porter malheur. Elle consent à appuyer doucement, et c'est comme si elle s'apprétait à m'ouvrir l'accès de son ventre.²⁷

L'usage du terme « Maman » reflète une tentative de rapprochement de l'enfant narratrice. L'énoncé « par surprise » renforce cette idée et suggère une prise de risque. Le mouvement de l'enfant est à la fois inattendu et inévitable. Le terme affectueux, accompagné du geste tendre, contraste avec le reste du passage dans lequel le rejet maternel est manifeste. À plusieurs reprises, la mère semble désemparée face à la fille et l'attention que celle-ci réclame. La phrase « elle consent à appuyer doucement » montre une forme de lâcher-prise, rapidement amorti par l'emploi du verbe *consentir*. Encore, l'expression « finit par » confère aux différents gestes de la mère une dimension d'effort ; avec réticence, elle accepte. Pourtant, plus tôt, elle n'interrompt pas le mouvement de l'enfant puisqu'elle ne fait qu'« esquisse[r] un mouvement de recul ». Dans l'expression de son hésitation, on aperçoit que son attitude oscille entre une volonté d'afficher son affection et un sens du devoir inhérent aux normes familiales établies. L'utilisation du pronom impersonnel dans l'énoncé « on n'étreint pas sa mère »

²⁵ Benammar, Khedidja, « Rhapsodie d'une voix de la marge ou l'âpre vérité, dans *Nulle autre voix* de Maïssa Bey », *Multilinguaes*, n°1 (juin 2023), p. 266.

²⁶ Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, « Poétique », 1980, p. 15.

²⁷ Zouari, Fawzia, *Le Corps de ma mère*, Paris, Gallimard, « Folio », 2016, p. 21.

confirme l'importance du respect des convenances sociales. De la même manière, le geste de la mère qui pose « la main droite sur [la] tête, jamais la gauche réputée pour porter malheur » rend compte de l'influence de l'Islam et de sa culture sur les relations sociales. Les comportements suivent une codification vigoureuse dictée par la religion. La réaction de la jeune fille face à l'éloignement de sa mère est significative. Elle permet de saisir de quelle façon l'enfant réinvente une forme de dialogue, malgré le silence qui les sépare. Il est important de noter que la figure de la mère est reconsidérée tout au long du roman. Le fait que la narratrice précise que sa mère « n'a pas d'âge » apporte à ce personnage déjà distant un caractère insaisissable. Cette réflexion sillonne les romans des écrivaines arabes ; les mères sont immuables et leur statut est incontestable. L'expression « l'air de dire » est une projection de la fillette. En effet, la mère n'exprime pas, il s'agit d'une lecture par le geste. Le silence et les non-dits, ressentis par la narratrice, condamnent donc celle-ci à l'interprétation. Cette dernière s'effectue par tâtonnements, en se bornant aux gestes contradictoires de la mère. L'énoncé en discours indirect libre « pas d'effusions, combien de fois faut-il te répéter qu'on n'étreint pas sa mère ! » expose la dimension prospective du passage ; la jeune fille ne peut que supposer ce que sa mère pourrait dire dans cette situation. Son interprétation repose sur la réitération. À force d'entendre les remontrances de sa mère, la jeune fille est désormais capable de restituer ses paroles. En d'autres termes, même imaginé par la jeune fille, l'échange entre parent et enfant est dépourvu de toute tendresse. C'est ici qu'apparaît un certain regard anthropologique. Face à l'altérité, la narratrice observe des comportements et en déduit du sens. Le sentiment de distance ressenti par la fillette souligne la nature autoritaire et intransigeante de la relation entretenue entre les deux générations. Dans le même sens, la phrase « je m'accroche » met en avant la détermination de la fille à atteindre sa mère, quoi qu'il en coûte. Bien que le verbe fasse ici explicitement référence au geste de l'enfant qui s'agrippe au vêtement de sa mère, sa polysémie permet aussi d'affirmer une volonté de dépasser le flegme apparent de cette dernière. Il est peut-être exagéré de parler de l'élaboration d'un discours scientifique, étant donné que le point de vue adopté est celui d'une fillette en quête d'affection maternelle et que le texte est autofictionnel. Pourtant, l'écriture elle-même révèle la présence implicite d'un adulte :

L'enfance n'apparaît qu'à travers la mémoire de l'adulte. On parle d'elle, on la fait éventuellement un peu parler, mais elle ne parle pas directement. [...] Alors il ne

s’agira plus de se souvenir, mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu’une telle voix peut produire sur un lecteur [...].²⁸

La prise en charge du souvenir de fillette par la femme, s’appuie largement sur l’observation et la supposition face à un sujet. Le rapport de l’enfant est affectif tandis que celui de l’adulte est plus objectif, simplement en termes de temporalité. En effet, le regard de l’enfant est ancré dans l’instantanéité de l’évènement, tandis que le regard de la narratrice adulte présente le récit *a posteriori*. Cet extrait dresse donc un portrait en mouvement, hésitant entre distanciation et quête de proximité. Il convient de noter que la projection, en réponse au silence maternel, existe au-delà du récit d’enfance. Par exemple, dans *Fritna* de Gisèle Halimi, la narratrice adulte s’efforce de « fabriqu[er] ce fantasme de l’amour retrouvé d’une mère, d’un continent à découvrir ».²⁹ Tel est l’objectif de la narratrice du roman ; supposer l’amour de la mère, malgré une absence de preuve. *Hizya*, dont la narration ne s’ancre pas dans le souvenir d’enfance, est un autre exemple de ce dualisme entre un regard plus neutre et le désir de rapprocher mère et fille :

Ma mère trie des lentilles. J’apporte un petit tabouret et m’assois auprès d’elle.

“ Yemma, dis-moi, si tu avais pu choisir ta vie, qu’aurais-tu voulu faire ? ”

Elle ne relève même pas la tête.

On pourrait croire qu’elle n’a pas entendu la question. Ou que l’activité à laquelle elle se livre requiert une si grande attention qu’elle ne peut s’en laisser détourner.

Elle continue de trier les lentilles. Dans un mouvement rapide et régulier, ses doigts écartent par rangées successives les graines et traquent les petits cailloux et les débris végétaux qui s’y seraient indûment glissés.

Tout entière à sa tâche, elle fronce les sourcils. Elle doit sentir que je la dévisage. Son foulard a glissé. Ses cheveux teints au henné et séparés au milieu par une raie sont toujours aussi épais, aussi brillants. La tresse qu’elle refait chaque matin bat doucement au rythme d’une veine dans son cou. Un léger frémissement prend naissance à la commissure de ses lèvres, se perd de part et d’autre dans le pli de ses rides d’amertume, parcourt ses joues recouvertes d’un léger duvet, et vient mourir en risées à l’angle de ses paupières baissées.³⁰

Lorsque la fille s’approche de sa mère, l’interrogation « si tu avais pu choisir ta vie » s’inspire volontairement des formules courantes « si tu avais pu refaire ta vie » ou « si tu avais pu changer ta vie ». Cette reformulation est ici détournée pour exposer la contrainte et d’immobilité de la vie de femme au foyer. L’usage du verbe *choisir* plonge la figure maternelle dans une forme de servitude ; sa vie n’a pas été une question de choix. La stagnation apparaît comme le reflet d’une structure familiale conservatrice. De la même manière, la

²⁸ Lejeune, Philippe, *op. cit.*, p. 10.

²⁹ Halimi, Gisèle, *op. cit.*, p. 32.

³⁰ Bey, Maïssa, *Hizya*, La Tour d’Aigues, Éditions de l’Aube, « Mikrós littérature », 2018 [2015], p. 270-271.

phrase « l'activité à laquelle elle se livre requiert une si grande attention qu'elle ne peut s'en laisser détourner » rappelle l'obligation, en tant que mère et épouse, de subvenir aux besoins alimentaires de la famille. Chaque étape de la préparation du repas est déterminante. Dans les systèmes familiaux traditionnels maghrébins, l'art de la cuisine et l'honneur qui en découle sont des enjeux majeurs, pris en charge par les femmes. Dans certains foyers décrits dans notre corpus, la figure de la femme *hàdga*³¹ est courante. En effet, l'alimentation à la maison est « associée à la sécurité – liée à la maîtrise du mode de préparation – et à la qualité saine de l'alimentation ».³² Cependant, cette phrase pourrait traduire un moyen d'éviter la prise de parole de la fille. La phrase : « ses doigts écartent par rangées successives les graines et traquent les petits cailloux et les débris végétaux qui s'y seraient indûment glissés » renforce cette hypothèse. Ici, le tri des débris trouvés dans les lentilles pourrait être vu comme une métaphore du rejet délibéré de ce qui dérange, à savoir un dialogue entre les deux femmes. Le même procédé est employé ici que dans *Le Corps de ma mère*. L'énoncé : « on pourrait croire » traduit la volonté d'Hizya de percer l'opacité qui entoure sa mère. L'observation de la mère par la fille, témoin de la scène, semble de prime à bord, révéler le trouble maternelle, la maîtresse de maison « fronce les sourcils » en sentant le regard de sa fille. Ce geste marque explicitement un refus de contact. Cependant, la description détaillée du visage de « Yemma » compense ce silence. Dès que « son foulard a glissé », la mère se révèle aux yeux de la fille. Cette dernière la décrit dans ses moindres détails, de « ses cheveux teints au henné » au « pli de ses rides ». Ainsi la mère se dévoile, dans tous les sens du terme. Progressivement, la vue d'ensemble (« ma mère trie des lentilles ») devient si précise et proche qu'elle semble s'immiscer directement dans la peau de la mère (« au rythme d'une veine dans son cou »). Toujours dans le silence, une intimité est créée à travers le portrait que trace Hizya. La proximité est telle qu'on peut distinguer le « duvet » sur la peau de la cuisinière. Ainsi, la mère est scrutée et passée au crible du regard de sa fille. Ce qui commence comme un regard objectif se transforme peu à peu en un point de vue très personnel et impliqué. Cependant, malgré la précision de sa description, la narratrice demeure intimidée face à cette nouvelle intimité. Cela se ressent dans les éléments qu'elle décide de décrire. Elle ne parle pas des yeux, mais des « sourcils » et des « paupières ». Elle ne mentionne ni le nez ni la bouche mais se contente de

³¹ En marocain, qualificatif utilisé pour faire l'éloge de l'excellence des femmes dans les tâches ménagères.

³² Zirari, Hayat, « Chapitre 2. (S'en) sortir de la cuisine ! Reconfigurations des rapports de genre et pratiques alimentaires à Casablanca », dans *Manger en ville. Regard socio-anthropologiques d'Afrique, d'Amérique latine et d'Asie*, N. Bricas, O. Lepiller, A. Soula, C. Yount-André, (dir.), Versailles, Editions Quæ, « Update Sciences & Technologie », 2020, p. 36, [en ligne] <https://books.openedition.org/quae/33037> (consulté le 20.12.2024).

citer « la commissure de ses lèvres » et ses « joues recouvertes d'un léger duvet ». Son observation se fait indirecte, discrète, presque précautionneuse. Par ailleurs, l'évocation de la chevelure met en évidence son rôle fondamental dans la culture arabe. Prendre soin de ses cheveux permet de préserver un savoir-faire, un héritage exclusivement féminin et maghrébin.³³ Ainsi, la « tresse » de la mère d'Hizya semble revêtir une importance équivalente pour les deux femmes. La jeune femme mentionne la chevelure de sa mère avec admiration (« toujours aussi épais, aussi brillants »), ce qui suggère que sa mère a soigneusement préservé cette tradition. Le fait que les cheveux de celle-ci soient restés inchangés au fil du temps, témoigne de l'attention minutieuse qu'elle porte aux coutumes. Malgré la distance entre elles, le texte – par la description et l'exposition d'un respect commun des traditions –, rapprochent la mère et la fille.

Dans *Ombre sultane*, une autre opacité se manifeste. Cette fois, les rôles sont inversés ; c'est l'intériorité de la fille qui devient inaccessible. Alors que la belle-mère, interdite de sorties spontanées, s'échappe en secret et sans voile, pendant la journée, elle craint que l'enfant l'ait percée à jour :

Mériem a deviné quelque chose. Elle a tourné un soir autour de la table sur laquelle tu avais oublié le voile froissé comme un tas de guenilles. Elle n'a rien touché ; elle considérait la laine ; humait-elle des parfums secrets ? Tu as surgi sur le seuil, une pensée t'a saisie : « Toi, fillette, tu seras préservée de cette chape ! » Tu aurais aimé le lui dire... Lui transmettre ton amertume ou ton espoir, lui tendre la main, mais comment caresser la fille de l'étrangère ?

Elle t'a dévisagée. Tu as roulé en boule ce chiffon (ton aigreur te faisait répéter « oui, ce chiffon ! ») ; Mériem s'est remise à tourner. Un bras raidi trainant sur la table.³⁴

Pour comprendre les enjeux du roman il est important de résumer la structure narrative adoptée par Assia Djebar. Le texte est pris en charge par Isma, qui est à la fois narratrice et personnage. De ce fait, dans certains chapitres, elle raconte sa propre histoire, tandis que dans d'autres, elle devient la porte-parole de celle d'Hajila. Leurs récits sont étroitement liés puisqu'elles ont toutes deux vécus avec le même homme abusif. De plus, leur lien est renforcé par la présence de la petite Mériem, la fille d'Isma, qui vit avec Hajila. Aussi, l'on peut parler

³³ Mernissi, Fatima, *Rêves de femmes. Une enfance au harem*, Paris, Le Livre de Poche, 2022 [1998], p. 211 : « Samir me convoqua d'urgence sur la terrasse interdite : si je continuais à disparaître pour participer aux traitements de beauté des femmes, pour venir ensuite le retrouver sur la terrasse le visage et les cheveux recouverts de masques gras et puants, il allait se chercher d'autres camarades de jeux ».

³⁴ Djebar, Assia, *Ombre sultane*, Paris, Le Livre de Poche, 2017 [1987], p. 79-80.

d'une « mise en parallèle de [...] deux trajectoires de femmes ».³⁵ Le point de vue distancié est clairement établi ; Isma, intermédiaire, relate les pensées et agissements d'Hajila. Dans le passage ci-dessus, Isma expose la distance évidente entre la fillette et la belle-mère. Au centre de l'extrait, Hajila entreprend de saisir les pensées de l'enfant (« humait-elle des parfums secrets ? »). Cette tentative passe inaperçue, éclipsée par des éléments relatifs au mouvement qui rythment le récit (« a tourné », « n'a rien touché », « s'est remise à tourner », « un bras raidi »). Seuls les gestes de l'enfant sont perceptibles, pas ce qu'elle pense. L'incapacité à atteindre Mériem est d'ailleurs explicitée (« tu aurais aimé le lui [...], [l]ui transmettre [...], mais comment caresser la fille de l'étrangère ? »). Ici, l'autrice s'amuse des lecteurs, car Isma, en tant que narratrice, se qualifie elle-même d'étrangère du point de vue d'Hajila. Ce mécanisme renforce l'écart entre les deux femmes. Alors que les relations entre la narratrice et les personnages semblent être imbriquées par leur liens familiaux et par un procédé narratif délibérément alambiqué, l'effet est contraire. L'enfant, la mère et la belle-mère sont mises à l'écart les unes des autres. Cette séparation se manifeste notamment dans l'inaccessibilité de Mériem qui n'est pas de même nature pour les deux femmes. Pour Isma, elle est d'ordre physique, puisque la mère et l'enfant ne vivent pas sous le même toit. En revanche, pour Hajila, il s'agit d'un écart émotionnel ; la présence de la fillette dans sa vie lui a été imposée. Deux phrases résument notre propos : « Mériem a deviné quelque chose » et « Elle t'as dévisagée ». Ces énoncés, faisant office de constats, illustrent le silence de la fillette. Hajila peut observer, peut-être interpréter, mais ne saura jamais avec certitude ce que l'enfant a découvert ni ce qu'elle ressent réellement.

Il est nécessaire de revenir sur l'importance du sens du détail dans l'écriture des autrices. En effet, la description des habitudes des aînées devient un moyen de conserver un héritage tout en créant une forme d'intimité à travers l'écrit. Ce dernier permet d'ancrer leurs gestes dans deux sortes de mémoires. La première, collective et ethnographique, consiste à raconter la vie et les pratiques de ces femmes occultées. La seconde, personnelle, montre comment les filles mémorisent les comportements et les visages de leur aînées. Comme Zouari le fait remarquer dans son plaidoyer sur le féminisme maghrébin :

Faits et gestes féminins disent la Méditerranée, ceux, tous simples, qui consistent à palper les tomates ou à sentir le melon au marché, à pétrir le pain ou à piler le henné [...]. Ce « regard en marche » et cette « main savante », dont parle merveilleusement l'écrivaine Marie Rouanet, résument l'empreinte même de la

³⁵ Slimani, Eldjemhouria, « Contexte et production de sens dans *Ombre sultane* d'Assia Djebar », *Multilinguaes*, n°2, (décembre 2013), p. 141.

femme méditerranéenne. Et dans cette empreinte, le plaisir se mêle à l'utile, le ludique au nécessaire, la cérémonie religieuse au rite profane.³⁶

1.2 LA TRADITION ORALE TRANSMISE PAR LES MÈRES

Précisons que la tentative de communication, à travers le détail du geste, passe par la mise en écriture des comportements des mères. Or, cet outil n'est pas toujours bien accueilli par ces dernières. Tout au long de leurs récits, les écrivaines soulignent la fréquente méfiance des générations antérieures de femmes devant l'acte d'écriture, qu'elles considèrent comme « une crue calomnieuse ».³⁷ À l'époque dans lesquels les romans du corpus situent leurs récits,³⁸ dans les villages maghrébins, l'écriture a longtemps été l'apanage des hommes puisque, dans les systèmes sociaux établis, se sont eux qui inscrivent « des lois [et] des barrières afin de garder l'ordre ».³⁹ La tradition orale, elle, est une histoire de femmes. C'est pourquoi la volonté quasi systématique des autrices de lier leur narratrice à l'écriture⁴⁰ marque une forte subversion. Écrire ne doit plus appartenir à une autorité masculine. Cependant, les générations précédentes, évincées du domaine de l'écriture – en raison d'une absence d'éducation ou une déscolarisation précoce –, s'approprient l'oralité. La tradition orale, portée par les légendes et les récits mythologiques, permet de pallier l'absence de pouvoir féminin dans l'écriture. Il est possible de saisir cette conquête de la tradition orale par les femmes grâce à l'une des propriétés principales de ce type d'énonciation. En effet, comme l'énonce Lévi-Strauss :

Si l'on demande alors où se trouve le foyer réel de l'œuvre, il faudra répondre que sa détermination est impossible [...]. Les mythes n'ont pas d'auteur : dès l'instant qu'ils sont perçus comme mythes, et quelle qu'ait été leur origine réelle, ils n'existent qu'incarnés dans une tradition. Quand un mythe est raconté, des auditeurs individuels reçoivent un message qui ne vient, à proprement parler, de nulle part.⁴²

Les récits oraux, en tant qu'œuvres sans auteur, offrent aux femmes qui les relatent l'opportunité de s'approprier ces histoires, entraînant ainsi une affirmation de la parole qui favorise une transmission intergénérationnelle. Pourtant, nous l'avons précédemment

³⁶ Zouari, Fawzia, *Pour un féminisme méditerranéen*, op.cit., p. 83.

³⁷ Zouari, Fawzia, *Le Corps de ma mère*, op. cit., p. 94.

³⁸ Les romans de notre corpus mentionnent plusieurs époques mais les récits d'enfance s'ancrent plus ou moins entre la fin des années 1940 et le milieu des années 1960.

³⁹ Farhoud, Samira, art. cit., p. 147.

⁴⁰ Les narratrices sont souvent journalistes, écrivaines ou simplement réceptives à la littérature écrite.

⁴¹ Ce constat vaut pour les femmes de manière générale mais semble renforcer dans les sociétés maghrébines.

⁴² Lévi-Strauss, Claude, « Ouverture », dans *Mythologiques. Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 25-26.

souligné, la culture de la pudeur est préservée dans les textes étudiés. La mère est « [d]ressée à cacher ses émotions réelles, à rejeter toute incursion dans ce qu'elle considère comme un domaine strictement privé : sa vie ».⁴³ Une contradiction émerge entre le mutisme de rigueur et l'appropriation de la culture orale. Cette section évoquera les points de friction entre ces deux coutumes, toutes deux fortement ancrées dans les sociétés orientales. Nous nous interrogerons donc sur la manière dont l'ouverture à l'Autre se manifeste. En d'autres termes, à quelle occasion les mères parlent-elles à leurs filles ? Nous examinerons également les limites de cette transmission, en mettant en lumière l'incommunication solide et omniprésente. Lorsque les générations antérieures tentent de diffuser la culture orale, leurs efforts se soldent parfois par un échec, ou du moins une forme d'incompréhension de la part des plus jeunes.

La tension entre pudeur et transmission de la parole devient, dans l'œuvre de Zouari, un moyen fiable et constant de maintenir une certaine distance, tout en permettant le partage. Comme une sorte d'arrangement tacite entre les femmes de différentes générations :

C'est dire si je connais peu de choses sur elle !

Non pas qu'elle n'aimait pas raconter, ma mère. Elle emplissait notre enfance de contes et de légendes pour éviter les récits intimes. Les miracles des saints servaient à détourner notre attention du cours réel de son existence, et les descriptions précises des êtres de l'au-delà orientaient nos regards sur autre chose que sur son corps. Oui, maman prenait des chemins de traverse chaque fois que le propos risquait de passer par ses secrets ! Elle fermait d'une main l'accès à sa propre vie, de l'autre elle nous tendait la clef du monde et son trousseau de mystères.⁴⁴

Tout d'abord, l'expression « c'est dire », reprise par la narratrice, n'est pas anodine. Cette locution indique à quel point la jeune fille est incapable de saisir l'intériorité de sa mère, tout en insistant sur une forme d'oralité, par la présence du verbe *dire*. Ici, la tradition orale est bel et bien un instrument de conciliation. Celle-ci s'exprime au travers de l'image de la main tendue et de l'autre, restée close. De nouveau, par le geste – cette fois de manière figurée –, la narratrice tente de dépasser l'opacité maternelle. Les enfants ont donc accès aux contes mais jamais à la vie de leur mère. Un passage vers l'intime se crée progressivement, en fonction des termes choisis. Les énoncés deviennent de plus en plus personnels. « Les récits intimes » ouvrent un premier accès à la confidence mais cette démarche reste impersonnelle en raison de l'utilisation de l'article défini. « Son existence » propose une approche globale

⁴³ Bey, Maïssa, *Hizya*, op. cit., p. 30.

⁴⁴ Zouari, Fawzia, *Le Corps de ma mère*, op. cit., p. 23.

de la vie de la mère, tandis que « son corps » et « sa propre vie »⁴⁵ sont des invitations plus directes à l'intimité. En ce sens, les mots « ma mère » et « maman » suivent la même gradation. Le terme générique est remplacé par le surnom affectueux. Mais les tentatives de la narratrice pour entrer en contact avec la psyché de sa mère restent vaines (« je connais peu de choses sur elle ! »). Le caractère laborieux de la création d'un lien entre les enfants et la mère se dessine comme une sorte de sentier ardu, dont la pénibilité semble être accentuée par l'allitération de fricatives : « maman prenait des chemins de traverse chaque fois que le propos risquait de passer par ses secrets ! ». En effet, l'aspect sifflant de la phrase évoque une certaine sinuosité ; Yamna, la mère, serpente parmi les récits folkloriques et les enfants la suivent, faute de mieux. La transmission des contes oraux devient une échappatoire à la fois pour la mère et pour les enfants. Pour la mère, l'acte de narrer ces légendes permet de « détourner [l'] attention » des petits, évitant ainsi tout questionnement sur sa vie. Quant aux enfants, écouter ces récits leur offre une heureuse issue à ce silence et permet d'échapper à l'absence de communication maternelle. La tradition orale remplit donc une double fonction dans ce passage ; elle est, d'une part, une esquive pour la mère et, d'autre part, une consolation pour les enfants, entièrement séduits par la mise en scène de récits « se rapproch[ant] du rêve ».⁴⁶

Encore une fois dans *Le Corps de ma mère*, la narratrice raconte à son frère aîné un souvenir d'enfance⁴⁷ dans lequel sa mère lui demande, de temps en temps, de la suivre la nuit, près du cimetière. Lors de ces rencontres secrètes, la mère et la fille affrontent « l'obscurité nocturne »⁴⁸ et l'enfant, silencieuse, observe sa mère exécuter plusieurs rituels. Tout au long de ce souvenir, les paroles de la mère rapportées par l'enfant au discours direct – et donc mises en valeur, sont fréquentes, tandis que celles de la fillette sont totalement évincées. Pour une fois, c'est la mère qui parle et la fille demeure mutique. Les énoncés de la mère, terriblement cryptiques, intensifient l'incommunication entre les deux personnages. Pourtant, les phrases conditionnelles telles que « si tu vois un bras surgir, n'aie crainte, c'est juste qu'un défunt essaie de te faire venir à lui »⁴⁹ ou « si tu aperçois des flammes, plisse les yeux de façon à ce que les djinns ne te voient pas »⁵⁰ permettent de souligner l'apparition d'un contrat tacite entre les deux promeneuses. L'association des ordres administrés par la mère et l'emploi

⁴⁵ Zouari, Fawzia, *Le Corps de ma mère*, op. cit., p. 23, (je souligne).

⁴⁶ Belmont, Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, « Le Langage des contes », 2012 [1999], p. 22.

⁴⁷ Zouari, Fawzia, *Le Corps de ma mère*, op. cit., p. 78-81.

⁴⁸ Ibid., p. 78.

⁴⁹ Ibid., p. 79.

⁵⁰ Ibid.

de l'expression « c'est juste que » renforcent la banalité de la situation, telle qu'elle est vécue par la mère. Ses propos sont emplis d'une puissante rationalisation. Pour elle, la vie réelle et les mythes sont indissociables. Ces histoires héritées de « la mémoire des anciennes recluses »⁵¹ semblent faire partie du monde tangible aux yeux de leur conteuse. Qui plus est, l'enfant ne doute jamais des paroles de sa mère. Elle finit par les intégrer entièrement. Obéissant aux ordres maternels, elle évite tout geste pouvant permettre au djinn, invoqué plus tôt, d'entrer dans la maison familiale (« Je m'apprétais à passer le reste de la nuit à écouter les complaintes du prisonnier invisible »).⁵² Étant donné la rareté des échanges entre les deux générations, la fille se rattache à ce que la mère lui offre. Du reste, lorsque la narratrice termine l'évocation de son souvenir, l'interrogation principale ne concerne pas les paroles de la mère mais se concentre sur ses intentions (« Pourquoi est-ce à toi qu'elle a demandé de l'accompagner ? »).⁵³ Le contenu des dires de la campagnarde, même des années plus tard, n'est pas remis en cause. Ses paroles sont acceptées comme faits indiscutables. Le lien mère et fille est d'autant plus renforcé que la suspension d'incrédulité expérimentée par les deux personnages n'atteint pas les lecteurs, puisque le roman ne s'inscrit pas dans le genre du récit merveilleux. *Le Corps de ma mère* est une autofiction, « un récit familial ».⁵⁴ Bien que l'allusion du souvenir demeure floue et hermétique aux yeux des lecteurs, la superstition partagée entre la mère et la fille, consolide leur rapport, et ce, en s'appuyant exclusivement sur la tradition orale. Cependant, dans ce même passage,⁵⁵ un échange retient notre attention :

—À partir de maintenant, tu ne prononceras plus un mot. Sinon, je vais échouer.
À quoi ? Elle n'allait pas me le dire, bien évidemment.⁵⁶

Jusqu'à présent, les interventions de la mère se limitaient à des conseils sur les comportements à adopter face aux « saints, [aux] monstres et [aux] esprits ».⁵⁷ Elle consent ici à donner accès à une part de son intérriorité. Seulement, cet aveu rompt l'accord entre la mère et la fille, puisque cette dernière ne comprend pas les propos de la mère fanatique. De plus, la fillette n'exprime pas ouvertement son interrogation ; elle se contente d'accepter la confusion qui en découle. Par conséquent, l'ouverture de la mère vers l'Autre – en l'occurrence sa fille

⁵¹ Zouari, Fawzia, *Par le fil je t'ai cousue*, Paris, Plon, « Pocket », 2023, p. 94.

⁵² Zouari, Fawzia, *Le Corps de ma mère*, op. cit., p. 80.

⁵³ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁴ Sansal, Boualem, quatrième de couverture du *Corps de ma mère*.

⁵⁵ Zouari, Fawzia, *Le Corps de ma mère*, op. cit., p. 78-81.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁷ Zouari, Fawzia, *Par le fil je t'ai cousue*, op. cit., p. 94.

–, se réalise à travers les récits folkloriques oraux, malgré leur nature énigmatique.⁵⁸ Lorsque les interlocutrices partagent une conversation dite classique, celle-ci échoue.

À partir de ce souvenir, un autre élément mérite d'être souligné. La parole des mères envers leurs filles ne se réduit pas à la tradition orale mais elle passe également par des ordres directs. À plusieurs reprises, les narratrices mentionnent l'habitude de leurs mères de s'adresser à elles par l'intermédiaire d'injonctions :

Tu lui reproches surtout de ne jamais communiquer avec toi ni avec Kahina autrement que par des ordres, des interdictions, des mises en garde et des menaces. Et toi ? Qu'est-ce que tu lui donnes en échange ?⁵⁹

La corrélation entre mythe et commandement n'est pas dénuée de sens. En tant qu'« [o]bjet culturel [dont la] transmission est collective »,⁶⁰ le mythe joue un rôle éducatif non négligeable. De ce fait, à l'instar de l'ordre, il représente une forme de leçon destinée aux plus jeunes. De plus, les mythes de la création, qui servent de récits fondateurs pour les textes religieux, comportent une fonction d'injonction.⁶¹ La tradition orale, combinée aux réprimandes cultivées par les générations de femmes précédentes, favorise non seulement la transmission d'un langage oral propre au féminin, mais contribue aussi à l'élaboration d'un ensemble de comportements à adopter en tant que jeune fille. Même lorsque les mères rompent leur mutisme, leur parole ne fait jamais référence à leurs propres sentiments, mais est toujours dirigée vers les autres. Ces instructions, souvent formulées de manière autoritaire, instaurent une communication unilatérale, qui exclut à la fois toute forme de proximité et d'intériorité :

Maman m'aime-t-elle ? [...] Il fallait que je sache, mais comment ? Mère avait résolu de ne pas montrer ses sentiments envers sa progéniture, surtout ses filles auxquelles elle s'adressait uniquement par des ordres.⁶²

Prenons un instant pour réfléchir une dernières fois à l'importance de l'injonction et à la manière dont les jeunes enfants l'interprètent. Dans *Par le fil je t'ai cousu*, Zouari adopte le point de vue de la fille, qui assiste à un moment intime entre ses parents. La scène repose sur une analyse des termes qu'ils utilisent (« j'avais été témoin qu'il se passait quelque chose entre

⁵⁸ Cette caractéristique est appuyée par le fait que Yamna s'exprime de manière taciturne et concise.

⁵⁹ Bey, Maïssa, *Hizya*, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁰ Belmont, Nicole, *op. cit.*, p. 130.

⁶¹ La première injonction de Dieu dans l'Ancien Testament « Que la lumière soit » (Genèse 1 :3) permet d'appuyer cette idée.

⁶² Zouari, Fawzia, *Par le fil je t'ai cousue*, *op. cit.*, p. 100.

papa et maman, moins par leurs gestes que par les mots, deux mots plus exactement »).⁶³ Un soir, la narratrice, fiévreuse, s'endort dans le lit conjugal. Ses parents, pensant qu'elle dort profondément, tentent de se coucher près d'elle. La mère tend la main vers le père, mais celui-ci hésite : « laissez ça pour demain » tandis que la mère insiste : « Viens ! ».⁶⁴ La narratrice-enfant s'arrête d'abord sur le pronom démonstratif. Elle en saisit la puissance sans être « en mesure de [le] remplir d'un contenu précis ».⁶⁵ Cependant, ce qui retient particulièrement son attention, le mot qui la marque et qu'elle décortique en détail aux lecteurs, est le verbe à l'impératif. Elle le compare à l'usage qu'en fait sa mère, qui l'emploie habituellement pour « régenter sa cuisine ou le destin de ses filles ».⁶⁶ Alors que l'évènement décrit ici devrait être le propre de la tendresse et de la passion, la perception de l'enfant le détourne, réduisant l'intimation amoureuse à l'autorité maternelle. Par son examen du verbe *venir*, tout comme pour le pronom *ça*, l'enfant réalise que l'injonction semble indiquer autre chose que son sens habituel :

Je soupçonne une autre signification ; il pourrait être une invite à l'amour et le plus intrigant, en l'occurrence, était que ce fut prononcé par une femme.⁶⁷

C'est donc par une analyse pragmatique du discours oral que la jeune enfant accède aux sentiments de sa mère. Par ailleurs, même si la fillette saisit progressivement le sens du verbe, elle a de la peine à imaginer que sa mère puisse l'utiliser de cette manière. Pour elle, une « invite à l'amour » ne peut être initiée par une femme. L'affection n'est pas le propre du féminin. Il est essentiel de souligner la double lecture de ce passage. D'un côté, en adoptant le point de vue de la narratrice, nous pouvons interpréter que les mères expriment difficilement leur amour. D'un autre côté, l'autrice semble dénoncer un enjeu social majeur ; les femmes ont moins de droits sur leur corps et leur sexualité que les hommes. Zouari parvient également à remettre cet enjeu en question en ajoutant que la mère « fait de son lit un lieu où elle établissait sur son homme un règne sortant des usages ».⁶⁸ Ainsi, le statut de mère cède la place à celui de femme,⁶⁹ devenue puissante dans l'intimité. Si l'on adopte une perspective genrée et stéréotypée qui dissocie l'écriture de l'oralité, selon laquelle les femmes sont « faibles et

⁶³ Zouari, Fawzia, *Par le fil je t'ai cousue*, op. cit., p. 178.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 179.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 179.

⁶⁹ Le terme femme n'est pas employé ici dans le sens d'épouse.

subjectives, instables pour posséder ou assimiler le monde écrit, le monde masculin »,⁷⁰ la situation se renverse. La femme qui, certes, n'écrit pas mais ordonne oralement, n'est en aucun cas perçue comme fragile. Son chant d'amour est éloquent. En un seul mot, ses intentions sont claires, sensuelles et assumées. Une nuance s'impose néanmoins. Il est important de montrer que la transmission de la tradition orale n'est pas toujours conflictuelle entre les générations de femmes maghrébines. Elle demeure un héritage et une fierté. Dans tous les romans de notre corpus, sans exception, nous trouvons des moments d'échanges où les enfants écoutent avec adoration leurs aînées, mères ou grand-mères :

Tu écoutais le récit maternel : un flux de murmures se chevauchant par à-coups – mémoire qui hésite, tandis que le soleil traverse les feuilles de la treille et atteint le front, les yeux de la diseuse qui se délivre.⁷¹

L'oralité féminine, sans adopter une approche essentialiste, demeure néanmoins fondamentale. Son existence n'est pas un mal en soi, bien au contraire, car elle est le témoin de générations de femmes rendues invisibles qui, pourtant, avaient beaucoup à dire. C'est sa prise en charge par un système patriarcal qui en dévalue la nature.

⁷⁰ Farhoud, Samira, *art. cit.*, p. 147.

⁷¹ Djebar, Assia, *Ombre sultane*, *op. cit.*, p. 84.

2. La mise en écrit de la voix⁷²

2.1 L'ESSENCE ÉMANCIPATRICE DE L'ÉCRITURE : PORTRAITS DE MÈRES

La pudeur d'usage et le recours aux mythes confèrent à la figure de l'« omnipotente et omnisciente mère »⁷³ un caractère presque transcendant. Puisque les aïeules demeurent énigmatiques, les filles sont amenées à les redéfinir selon leur propre vision. Ce faisant, les écrivaines s'émancipent à travers un double mouvement : en créant une écriture singulière, – à savoir une plume féminine, maghrébine et subversive –, elles se détachent également d'une image traditionnelle de la mère. L'écriture de ces « Créatrices »,⁷⁴ comme les désigne Fawzia Zouari, s'élève contre « le narcissisme communautaire et déconstruit les mythes de domination, se veut une parole d'ouverture et une porte d'espérance ».⁷⁵ Nous avons déjà abordé l'analyse des comportements maternels. À présent, nous nous concentrerons sur la façon dont les plus jeunes, par l'écriture, manipulent l'opacité des aînées pour réinventer leur figure. Ainsi, les filles composent de nouveaux portraits, enracinés dans l'intime et le vécu, qui les éloignent de la représentation traditionnelle de la mère maghrébine. Grâce au processus créatif des autrices, ces portraits se figent en entités immuables, rendant les mères visibles et vivantes. Elles se transforment alors en véritables personnages, tant pour les filles que pour les lecteurs. La réappropriation des portraits maternels fait des mères des « sujet[s] agissant[s] »,⁷⁶ suivant la définition du personnage selon Greimas. Pour le linguiste, le personnage « se définit essentiellement par son *faire* »⁷⁷ et son rôle est de correspondre « à un type de comportement bien connu, un caractère ».⁷⁸

Par l'écriture *a posteriori*, les narratrices adultes jouent avec l'image idéalisée de la mère qu'elles se sont forgée dans leur enfance. Ce jeu de création et de réappropriation offre aux lecteurs une nouvelle façon de tisser des liens intergénérationnels. Les filles s'efforcent de donner aux mères-personnages une forme plus stable et moins évasive. Dépeintes et racontées comme divinisées, envoûtantes, mais parfois risibles, elles se détachent radicalement de l'image stéréotypée de la femme mutique et autoritaire.

⁷² Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie*, op.cit., p. 26.

⁷³ Louis-Combet, Claude, *Le Recours au mythe*, Paris, José Corti, « Domaine français », 1998, p. 27.

⁷⁴ Zouari, Fawzia, *Pour un féminisme méditerranéen*, op. cit., p. 76.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Helms, Laure, « Chapitre 1. Le personnage, moteur du roman », dans *Le Personnage de roman*, Paris, Armand Colin, « Cursus », p. 18, [en ligne] <https://shs.cairn.info/le-personnage-de-roman--9782200617714-page-13?lang=fr> (consulté le 19.12.2024).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 17.

Les narratrices de notre corpus utilisent fréquemment la réappropriation du culte de la figure maternelle. *Par le fil je t'ai cousu* est ponctué de moments de vie où la mère est cristallisée⁷⁹ par l'enfant-narratrice. Penchons-nous d'abord sur la perception du quotidien des mères par les fillettes. Dans le passage suivant, les enfants s'amusent à imiter leurs aînées. Bien qu'il ne s'agisse pas véritablement d'idéalisation – un terme trop fort pour cet extrait, les filles enjolivent les habitudes des femmes de la campagne à travers leur regard naïf. En abordant la vie féminine rurale de manière légère, nous remarquons que leurs singeries traduisent une forme d'admiration sous-jacente :

Nous passions des après-midi à singer les habitudes et les manières de nos mères et de nos tantes, simulant des déjeuners d'adultes. L'une de nous lançait l'invitation en bonne et due forme. Les convives arrivaient à l'endroit indiqué, c'était souvent dans un coin du patio, parfois sous le lit parental. La copine qui recevait sortait sa dînette, une panoplie d'ustensiles et marmites minuscules, offerts généralement pour l'Aïd. Elle disposait de l'eau dans des dès à couture et son plat mijotait pour de bon sur les vraies flammes d'un petit brasero. Les invitées débarquaient, un bout de tissu ou une serviette de table sur la tête en guise de voile qu'elles ôtaient. Elles s'embrassaient respectivement sur les mains avant de demander des nouvelles de leurs maris et de leur marmaille imaginaires, répondant à la façon de nos mamans :

— Les petits vont bien par la grâce de Dieu. Que Sidi Askar protège et bénisse les tiens.

Nous prenions place [...], reprenant les expressions et les tics des adultes, nous couvrant la bouche avec un pan de nos robes au moment de rire, feignant d'attacher à plusieurs reprises les fibules de nos mélies et faisant tinter à nos bras des bracelets virtuels.⁸⁰

Les espaces de jeu choisis par les enfants ne sont pas anodins : le patio – un lieu récurrent dans les romans de notre sélection –, et le lit parental sont des zones intimement liées à l'enfant et à la femme car elles renvoient à la maison et la famille. Le patio est la limite extérieure de la maison tandis que le lit en est son cœur. En réalité, ces deux lieux de jeu ne sont pas un choix délibéré pour les filles, puisqu'il s'agit des seuls endroits où elles sont autorisées à s'amuser. La cour et la chambre familiale remplissent ici deux fonctions distinctes. La première, la cour, est dirigée *contre* les fillettes ; elle sert à les écarter du monde social, un univers exclusivement masculin dans le roman. En revanche, la chambre familiale leur garantit un refuge. En y étant dissimulées, elles peuvent vaquer à leurs occupations à l'abri de l'autorité parentale. La narratrice, en utilisant l'expression « c'était souvent dans un coin du patio,

⁷⁹ *Le Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paul Robert, Alain Rey (dir), Paris, Le Robert, 1977 [1967] p. 425 : « Rassembler des éléments épars en un tout cohérent ; rendre fixe, stable ce qui était fluide ».

⁸⁰ Zouari, Fawzia, *Par le fil je t'ai cousue*, op. cit., p. 123-124.

parfois sous le lit parental »,⁸¹ donne une illusion de choix. Mettre l'accent sur ces places de jeu, où les fillettes imitent principalement les activités de leurs mères, accentue, par la retranscription du regard naïf de l'enfant, l'isolement social des femmes. Dans le même sens, les enfants emploient le terme *adultes* pour qualifier des actions que seules les femmes du village accomplissent (« reprenant les expressions et les tics des adultes, nous couvrant la bouche avec un pan de nos robes au moment de rire, feignant d'attacher à plusieurs reprises les fibules de nos mélies »). Le choix lexical souligne une séparation nette entre les sexes ; lecteurs et narratrice sont écartés des affaires masculines. La description précise des gestes témoigne d'une connaissance exacte des habitudes des mères. À l'inverse, les jeunes filles sont incapables de copier les activités masculines puisque celles-ci leur sont, délibérément, hors de portée. L'usage des termes *mères* et *tantes* renforce la distinction genrée par un effet d'accumulation, montrant que les membres masculins de la famille sont inexistant et que l'appellation *adultes* s'applique uniquement aux femmes. De plus, les jeux des fillettes, semblent marqués par un profond respect envers le quotidien de la mère au foyer. Les expressions « en bonne et due forme », « s'embrassaient respectivement sur les mains » et « une panoplie d'ustensiles et marmites minuscules, offerts généralement pour l'Aïd », révèlent la dimension cérémoniale de ces activités, pourtant ludiques et légères. Cette imitation s'approche du rituel et met en avant la nature répétitive et figée des gestes des adultes. À travers son choix de vocabulaire, Zouari navigue entre deux perspectives offertes par le récit d'enfance. La narratrice adulte utilise des verbes associés à la convivialité (« lançait l'invitation », « recevait », « disposait », « prenions place »), créant ainsi un contraste avec le regard enfantin du passage. Pour accentuer cette distorsion, la narratrice transpose une formulation en discours direct (« Les petits vont bien par la grâce de Dieu. Que Sidi Askar protège et bénisse les tiens »), prononcée mécaniquement par l'enfant, imitant les civilités habituelles. De ce fait, les « différentes positions de la voix narrative finissent par se superposer ».⁸² L'imitation des fillettes révèle une organisation genrée des activités familiales et sociales, attribuant un statut particulier aux mères par la reproduction de leurs occupations. Bien que la narratrice explique qu'en tant que fillettes elles mimaient leurs mères, la description de ce moment de jeu présente un tableau bien différent. De son point de vue d'adulte, la narratrice dénonce une structure androcentrique de la vie sociale du village. Les femmes sont confinées à leur rôle de mères et d'épouses, dans des espaces fermés et privés.

⁸¹ Zouari, Fawzia, *Par le fil je t'ai cousue*, op. cit., p. 123, (je souligne).

⁸² Lejeune, Philippe, op. cit., p. 14.

L’adoption du regard de l’enfant par le biais du souvenir, tempère cette critique. Ainsi, une tension apparaît entre le respect des traditions et la volonté de s’affranchir du carcan familial classique.

Les mères, bien que leur autorité inspire de la crainte chez les jeunes filles, sont toujours traitées avec respect. Cette attitude reflète la peur associée au *topos* de la mère maghrébine « surveillant, réprimant, grondant, empêchant, condamnant, punissant, prohibant sans jamais se retourner sur [sa] propre enfance ».⁸³ Cependant, ce respect peut aussi être une manifestation de l’affection discrète que les fillettes éprouvent pour leurs mères. C’est à travers cette fascination inquiétante qu’elles expriment leur attachement. Toujours dans le roman de Zouari, cette adoration est souvent comparée à la dévotion religieuse :

Je pensais à ma mère avant même de penser à Dieu. Je vivais sous sa garde d’abord, Dieu ne venant qu’après, à l’instar des serviteurs venant après le maître. Apparemment, Allah, qui avait pourtant clamé haut Sa préférence pour le sexe masculin, faisait une petite concession aux mamans parmi les femmes en leur déléguant un pouvoir surnaturel.⁸⁴

L’analogie entre la mère et Allah est un véritable acte de subversion de la part de l’autrice. Si le point de vue de l’enfant adoucit cette comparaison, la suite du passage, notamment par l’énonciation critique de la narratrice adulte (« Allah, qui avait pourtant clamé haut Sa préférence pour le sexe masculin »), brise cette impression. Mère et Dieu ne peuvent être placés sur un pied d’égalité. Tout d’abord, parce que la religion est majoritairement une affaire d’hommes :

Alors que l’appréciation coranique lui est favorable, [...] la jurisprudence sur la femme, que ce soit la *charia* ou les mentalités collectives, lui est extrêmement défavorable. Le but non avoué de toute cette armada de textes consiste à maintenir la femme dans une position inférieur à l’homme sous le prétexte que celui-ci subvient à ses besoins matériels.⁸⁵

Pour soutenir la théorie de Chebel, il est pertinent de se référer directement au verset 34 de la sourate 4 du Coran, qui stipule que les hommes sont « des directeurs pour les femmes, à cause de l’excellence qu’entre eux Dieu accorde *aux uns sur les autres* ».⁸⁶ Aussi, le fait que

⁸³ Bey, Maïssa, *Hizya*, *op. cit.*, p. 233.

⁸⁴ Zouari, Fawzia, *Par le fil je t’ai cousue*, *op. cit.*, p. 259-260.

⁸⁵ Chebel, Malek, *L’Islam expliqué par Malek Chebel*, Paris, Perrin, « tempus », 2007, p. 115.

⁸⁶ Hamidullah, Muhammad, *Le Coran. Traduction intégrale et notes de Muhammad Hamidullah. Avec la collaboration de Michel Léturmy. Préface de Louis Massignon*, Paris, Le Club français du livre, 1971 [1959], p. 78. Sourate 4, Verset 34, (je souligne).

l'autorité maternelle dépasse celle du père *et* de la religion, aux yeux de la fillette, participe à la déconstruction d'une vision patriarcale traditionnelle de l'Islam. En comparant la mère à Dieu, la romancière élève la figure maternelle au rang sacré du Créateur. La représentation de la mère devient donc tout autre. La femme dont la voix est d'habitude « mise en tombeau »⁸⁷ se transforme en une véritable icône. De plus, la comparaison « à l'instar des serviteurs qui viennent après le maître »⁸⁸ souligne le poids de l'autorité de la mère, dépassant l'influence divine. La mère prend donc la position du maître, tandis que Dieu est relégué à celle du serviteur, inversant ainsi les rôles. Confronter la figure divine à celle de la mère renforce l'idée d'une incompréhension intergénérationnelle. En effet, pour les croyants, Allah existe mais demeure immatériel ; bien qu'on ne puisse ni Le voir ni Le ressentir, Il reste le confident de Ses fidèles (« eh bien, fais confiance à Dieu. Dieu, aime, en vérité, ceux qui font confiance »).⁸⁹ À l'inverse, la mère, bien qu'étant une figure tangible et présente, reste inaccessible à un véritable dialogue. Les deux icônes, l'une impalpable, l'autre bien réelle, n'entretiennent donc pas la même relation avec celles qui les sanctifient. Ce court passage met en lumière une tension entre la sacralisation de la figure maternelle et l'impossibilité de communiquer avec celle-ci, tout en dénonçant le patriarcat religieux. En interchangeant les rôles, Zouari subvertit les normes et interroge la place de la femme dans la société et la religion.

Toujours dans l'un des récits d'enfance de la narratrice, dans *Par le fil je t'ai cousu*, le lecteur découvre un portrait double de la mère. Celui forgé par la fillette et celui préservé par l'adulte, des années plus tard. Après que Chebbi, un oncle de la narratrice, ait déshonoré la famille en mettant enceinte une très jeune domestique, la mère est contrainte de trouver une solution :

Et ce fut tout. Telle était maman. Elle avait trouvé le moyen de faire avorter l'adolescente et d'empêcher le scandale. Pas seulement pour le plaisir d'épater sa belle-sœur. Sévère avec sa progéniture féminine, maman pouvait se montrer tolérante avec les filles des autres, sauver les pauvres et les orphelines, voire des prostituées, aux prises avec la violence et l'injustice, comme si leur sort faisait naître soudain un cœur en elle. La sorcière était doublée d'une fée, ainsi que je le comprendrais plus tard, et la gardienne des traditions pouvait secourir des victimes que cette même tradition condamnait au pire. Maman mettait ses élan de solidarité sur le compte des bonnes actions qu'elle devait au Seigneur. Je dirais plutôt qu'elle cérait son corps défendant à la compassion envers les créatures de son sexe.⁹⁰

⁸⁷ Djebbar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie*, op. cit., p. 26.

⁸⁸ Zouari, Fawzia, *Par le fil je t'ai cousue*, op. cit., p. 259.

⁸⁹ Hamidullah, Muhammad, op. cit., p. 66. Sourate 3, Verset 159.

⁹⁰ Zouari, Fawzia, *Par le fil je t'ai cousue*, op. cit., p. 238.

Les deux premières phrases, très courtes, soulignent le caractère inexpliqué de la situation. Cet état de fait dépasse l'entendement et échappe à toute explication rationnelle, conférant aux actions de la mère une dimension transcendante, semblable à celle d'Allah :

Dis : « Lui, Dieu, est unique,
Dieu, l'Absolu.
Il n'a jamais engendré, n'a pas été engendré non plus.
Et nul n'est égal à Lui. »⁹¹

De ce fait, seule la mère détient la réponse. Que ce soit à travers le regard de la narratrice enfant ou adulte, les deux semblent impuissantes face au pouvoir maternel. Toutefois, la phrase « [e]lle avait trouvé le moyen de faire *avorter* l'adolescente et d'empêcher le *scandale* »⁹² prouve que la narratrice adulte est consciente des enjeux de la situation, sans comprendre néanmoins comment la mère a agi. Aussi, qu'elle soit adulte ou enfant, la voix narrative ne détient pas toutes les clés pour percer le mystère de la mère, lui accordant, une fois de plus, une aura de mystère et de puissance. Cet épisode évoque un évènement miraculeux, renforçant l'idée de sainteté que nous avons déjà constaté en amont. En effet, la mère « sauv[e] les pauvres et les orphelines ».⁹³ Cette formulation, qui rappelle la locution bien connue « défendre la veuve et l'orphelin », brosse un portrait vertueux et pieux de la mère, tout en rendant l'expression proprement féminine puisque l'autrice choisit d'accorder le nom au féminin pluriel. Cependant, la dimension sacrée de la figure maternelle est rompue par un portrait surnaturel (« La sorcière était doublée d'une fée »).⁹⁴ L'autrice fait preuve d'ironie en associant l'avortement à un registre merveilleux. Elle jongle ainsi entre la vision candide de la fillette et celle, expérimentée, de la femme. Dans les romans de notre corpus, la mère demeure « plutôt obscure, tendre et dure à la fois ».⁹⁵ Cette ambiguïté dans l'identification de son caractère et de ses intentions souligne une limite dans la réécriture de sa figure par les filles. Malgré les efforts de la narratrice pour fixer son image en recourant au mythe, au divin et même au surnaturel, l'intériorité de sa maman reste opaque. Pourtant, les phrases comme « je le comprendrais plus tard » et « je dirais plutôt que »⁹⁶ suggèrent une compréhension de la personnalité de la mère qui se construit rétrospectivement à travers le regard de la narratrice adulte. L'écriture rend les contours de la mère un peu plus nets. La narratrice parvient à

⁹¹ Hamidullah, Muhammad, *op cit.*, p. 613. Sourate 112, Versets 1 à 4.

⁹² Zouari, Fawzia, *Par le fil je t'ai cousue*, *op. cit.*, p. 238, (je souligne).

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Djebar, Assia, *Ombre sultane*, *op. cit.*, p. 76.

⁹⁶ Zouari, Fawzia, *Par le fil je t'ai cousue*, *op. cit.*, p. 238.

expliquer, tant à elle-même qu'aux lecteurs, ce que l'enfant ne pouvait qu'observer sans en saisir pleinement la signification.

Ombre sultane d'Assia Djebbar, bien qu'écrit plus de trente ans plus tôt, utilise des procédés d'écriture similaires. La narratrice évoque la figure de la mère dans des termes et des images qui mêlent à la fois l'intime, le vécu et l'imaginaire. Le passage ci-dessous décrit Touma, la mère d'Hajila, l'héroïne silencieuse. Avant cet extrait, Hajila confesse avoir pris l'habitude de sortir de la maison tous les jours, sans l'accord de son mari. Voici la réaction de sa mère :

Affaissée à même le carrelage [...], elle garde les jambes écartées, le *saroual* relevé au-dessus de ses genoux déformés ; son voile a glissé sur les épaules. Elle se bat spasmodiquement la poitrine de ses mains rougies de henné. Sa coiffe aux franges fines – sa seule coquetterie – se défait, ses yeux sont révulsés, sa bouche béante, ses anneaux d'or au lobe pendant des oreilles sont secoués avec régularité : vision guignolesque que ton œil implacable saisit. [...] Touma te fascine par la danse avortée qu'elle amorce... Garaguz ressuscité, elle est à la fois le montreur d'ombres et l'ombre grimaçante au rire paralysé.⁹⁷

Il est important de souligner que ce récit ne se situe plus dans le souvenir d'enfance. En considérant que c'est la voix d'Isma qui est responsable du récit de vie d'Hajila, un certain éloignement est apporté. Le principe narratif d'*Ombre sultane* joue justement avec un aller-retour constant entre distance et intimité. Avec ce type de narration, Djebbar « établit le diagnostic du mal de l'individu et du collectif ».⁹⁸ Dans cet extrait, c'est l'éloignement qui l'emporte, accentuant l'altérité entre la fille et la mère. En effet, Hajila n'aborde pas sa conduite de la même manière que Touma.⁹⁹ Ce contraste met en avant la différence entre les deux générations et leur attachement aux convenances sociales. Touma est dévastée, Hajila est défiant. L'écart dans leur approche des normes sociales et familiales est manifeste. La description dresse un portrait accablant de cette mère, complètement désorientée par la nouvelle. Par la précision avec laquelle Isma décrit le corps « nu »¹⁰⁰ de la mère, une forme de puissance se dégage, rattachée à la figure déchue de la tragédie. Les termes « sa coiffe », « ses anneaux d'or », « les mains rougies de henné » et « la danse » indiquent une certaine beauté et une grande allure, qui se heurtent à la posture prostrée et vulnérable du corps de Touma.

⁹⁷ Djebbar, Assia, *Ombre sultane*, op. cit., p. 65.

⁹⁸ Lamrous, Lila, « Maïssa Bey : romancière de l'agentivité de femmes. Entre réécriture de l'Histoire et invention de soi », *Il Tolomeo*, n°1 (décembre 2020), p. 140.

⁹⁹ Lorsqu'elle annonce son comportement inapproprié, l'héroïne sourit tout en faisant la moue, adoptant une attitude de rébellion enfantine.

¹⁰⁰ Les autrices du corpus reprennent souvent le terme « nu » pour parler d'une femme sans voile.

Ainsi il nous est présentée, en tant que lecteurs, la chute d'une éminente figure. Les deux brèves phrases qui ouvrent ce passage, ajoutent une dimension solennelle à la situation (« Les pleurs de Touma fusent : c'est le drame. Le rituel du drame »).¹⁰¹ Une nouvelle lecture de cette femme en détresse se profile, régie par le sarcasme. En effet, l'exagération de l'expression « rituel du drame » ainsi que la répétition du substantif *drame* témoignent d'une certaine ironie de la part de la narratrice. Un procédé analogue se retrouve dans *Fritna* de Gisèle Halimi, lorsque la mère apprend que sa cadette s'est enfuie avec un « Italien, marié ».¹⁰² La narratrice décrit la femme scandalisée comme « transformée en pleureuse tunisienne, se griffant les joues et se tordant les mains ».¹⁰³ Que ce soit dans le récit de Djebbar ou dans celui d'Halimi, la description des mères et de leurs accessoires confère à la scène une dimension théâtrale. L'aînée, parée de son costume et placée dans un décor particulier, semble être pastichée. L'évocation de Garaguz¹⁰⁴ confirme l'apparent jeu de rôle. En faisant explicitement référence à un personnage de théâtre issu de la comédie traditionnelle, l'autrice présente une vision stéréotypée de la mère. Celle-ci remplit alors une fonction humoristique, sans individualité propre, à l'image des personnages de comédie. La première lecture dramatique du passage est complètement évincée par la forte dérision. Ainsi, la mère perd sa profondeur, à l'instar du héros comique qui devient « léger ; [...] pas préparé aux grandes épreuves que le sort ou son propre aveuglement lui réservent ».¹⁰⁵ Ainsi, Touma est cristallisée dans une représentation peu profonde et connue, son opacité éclatée. En outre, l'analogie entre la mère « guignolesque » et la marionnette revêt deux rôles distincts. D'une part, elle fige l'image de Touma à un moment précis du récit, dans une rare vulnérabilité. D'autre part, elle déconstruit cette scène de manière humoristique. Une analyse métatextuelle de l'allusion au Guignol algérien souligne l'importance du processus créatif. La présence de Garaguz renvoie directement à la notion de création littéraire. À travers l'acte d'écriture, pris en charge par Isma, Touma devient son pantin, sa propre création. La mère est mise en scène et reconstituée au bon vouloir d'Isma-narratrice. De la même manière, la phrase « elle est à la fois le montreur d'ombres et l'ombre grimaçante » permet d'inverser les rôles progéniture/génitrice et

¹⁰¹ Djebbar, Assia, *Ombre sultane*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰² Halimi, Gisèle, *op. cit.*, p. 83.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰⁴ Du turc Karagöz, francisé en Karagueuz, ce terme désigne à la fois le théâtre de marionnette et le personnage central de ce genre comique, équivalent du Guignol. Particulièrement populaire en Turquie et dans certaines régions d'Afrique du Nord, Garagouz est un personnage rusé et marginal. Il apparaît dans des spectacles satiriques qui critiquent la société et se moquent des traditions.

¹⁰⁵ Sareil, Jean, « Les personnages », dans *L'Écriture comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 73, [en ligne] <https://shs.cairn.info/ecriture-comique--9782130385561-page-65?lang=fr> (consulté le 19.12.2024).

créature/créatrice. En effet, alors que la mère est habituellement celle qui engendre la fille, la construction d'une nouvelle figure maternelle, opérée par l'énonciation d'Isma, renverse cette dynamique. Désormais, c'est la fille qui engendre la mère, par le biais de l'écriture. À première vue, la mère semble incarner le héros tragique – évoquant une certaine complexité morale. Cependant, elle est rapidement transformée en personnage comique par l'écriture d'Isma. Cette approche, montre une nouvelle fois l'opacité de l'aînée. En effet, le protagoniste comique est généralement « un individu au passé mal connu : nous savons de lui juste ce qu'il faut pour expliquer sa conduite ».¹⁰⁶ Ainsi, tout comme pour le héros de comédie classique, le passé des mères est souvent éludé. Ces analyses révèlent l'ambiguïté des filles face à la figure maternelle. Tantôt divinisées, tantôt ridiculisées, les plus jeunes s'efforcent de déconstruire et reconstruire l'image de la mère pour mieux la saisir et briser le caractère pudique traditionnellement attribué à la mère maghrébine.

L'écriture des filles dans ces récits transforme la figure maternelle en un objet de redéfinition, parfois magnifiée, parfois critiquée, mais toujours réinventée. Les mères sont redéfinies, par le(s) point(s) de vue¹⁰⁷ des filles confrontées à leur autorité et à leur complexité.

2.2 L'ÉCRITURE OU LA SAUVEGARDE D'UN HÉRITAGE

Comme nous l'avons brièvement expliqué, réinventer la figure de la mère c'est lui redonner vie, lui offrir une nouvelle visibilité. Dans cette optique, ce chapitre se penchera sur la préservation de l'identité des mères arabes. Dans son ouvrage *Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie* qui mêle poésie, analyses, brèves narrations et essais, Assia Djebbar développe une réflexion autour du concept de mise en écrit de la voix. L'écrivaine y explique que l'unique façon de faire émerger les voix féminines antérieures restées muettes est de les fixer par l'écriture. La responsabilité des nouvelles générations d'autrices est de transmettre et de sauvegarder l'oralité inconstante, parfois oubliée, de leurs aînées. Cette diffusion d'expériences collectives féminines, que Djebbar compare à une anamnèse, attribue

¹⁰⁶ Sareil Jean *op. cit.*, p. 78, [en ligne] <https://shs.cairn.info/ecriture-comique--9782130385561-page-65?lang=fr> (consulté le 19.12.2024).

¹⁰⁷ Que ce soit à travers de la narratrice enfant ou adulte, qu'elle soit directement personnage du récit ou qu'elle en fasse le commentaire, comme Isma.

un rôle d’intermédiaire fondamental à ces écrivaines porte-paroles. De fait, la chaîne de femmes « a été ressuscité sous [leur] plume ».¹⁰⁸

Commençons par examiner la fonction de canal endossée par les jeunes générations face à une expérience collective tue. Que cette fonction soit immédiate, ancrée dans l’instant de l’expérience vécue (« Jour de bouclage presque total du quartier ; les fillettes s’aventuraient sur le seuil : elles respiraient le silence de la peur collective »)¹⁰⁹ ou qu’elle survienne bien après (« Deux décennies plus tard, l’amertume de ces femmes m’atteint enfin »),¹¹⁰ le partage de ces moments de vie ne se fait que par l’intermédiaire de la narratrice et son acte d’écriture. En communiquant leurs histoires, les jeunes générations racontent inévitablement celles de leurs aînées et, inversement, en narrant le parcours de leurs aïeules, elles se découvrent. En tant qu’héritières, elles recueillent les récits féminins, les propagent tout en s’en imprégnant. Le général devient leur particulier. *Vaste est la prison* repose essentiellement sur cet amalgame entre histoire personnelle et collective :

Elle semblait souffrir soudain, des décennies et des décennies plus tard, à la place de la vierge Fatima entamant sa nuit de noces : je ne sais pourquoi, devant la tante mémorialiste, je me sentis fascinée – mais aussi écorchée – par cette femme de plus de soixante ans qui, évoquant sa mère morte depuis quinze ans, et remontant dans la vie de celle-ci près de trois quarts de siècle en arrière, devenait non une fille émue ou amère, seulement une femme faisant face à une autre femme et tentant, à sa place de revivre les orties, les épreuves de cette première destinée !¹¹¹

Ce passage dépeint trois femmes aux rôles distincts. On y trouve d’abord celle qui a vécu et qui n’est plus, celle qui raconte oralement et pour finir, celle qui retranscrit aux lecteurs. L’utilisation répétée de locutions adverbiales de temps (« de plus de soixante ans », « des décennies plus tard », « depuis quinze ans », « trois quarts de siècle en arrière ») établit une structure générationnelle et une chronologie précise entre ces femmes. Or, cette hiérarchie est renversée par l’énoncé « une femme faisant face à une autre femme », qui introduit une forme d’horizontalité et un présentisme marqué ; la défunte semble aussi vivante que la conteuse, puisque les deux sont placées côté à côté. D’ailleurs, l’usage du verbe *faire face* n’est pas anodin. Bien que ce terme porte une connotation d’affrontement et de devoir, la narratrice le récupère pour valoriser une forme de soutien, renforcée par les expressions « à la place de », « à sa place ». Ici, l’intention de l’autrice n’est pas de se confronter à la femme

¹⁰⁸ Djebar, Assia, *Ces voix qui m’assiègent... En marge de ma francophonie*, op. cit., p. 92.

¹⁰⁹ Djebar, Assia, *Ombre sultane*, op. cit., p. 86.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 111.

¹¹¹ Djebar, Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Le Livre de Poche, 2023 [1995], p. 208.

du passé, contrairement à ce que l'écriture pourrait laisser supposer au premier abord. Djebar explore les moyens mis en œuvre par la « tante mémorialiste » pour affronter les blessures endurées par son aïeule. À travers l'autrice, la narratrice et le personnage de la tante, la jeune génération s'engage à saisir et assumer les injustices d'antan. La réduction de la distance temporelle entre le passé et le présent, ainsi que l'interaction entre les générations de femmes – qui deviennent un tout –, offre une ouverture vers l'Autre. Ce procédé génère une forme d'intimité dans ce récit enchâssé, qui relate l'histoire d'une ancêtre, pourtant inconnue aux yeux de la narratrice. L'échange souligne le caractère cathartique de la prise de parole. Réactualiser l'Autre – ici l'aïeule –, c'est prendre conscience de soi :

Le passé laisse des traces. Il est comme un canevas originaire comprenant une multiplicité des fils dont chaque enfant va s'emparer pour tisser la trame de son existence.¹¹²

Lorsque la tante raconte la vie de sa mère « donnée en mariage, à quatorze ans, par son père »,¹¹³ elle « sembl[e] souffrir »¹¹⁴ tandis qu'en l'écoutant, la narratrice se sent « écorchée ».¹¹⁵ L'affect passe donc par la circulation de l'expérience, sous la forme du dialogue.¹¹⁶ Les expressions « soudain » et « je ne sais pourquoi »¹¹⁷ suggèrent que cette délivrance émotionnelle, liée à l'acte *de faire récit*, survient de manière totalement inattendue et instinctive. Par leur discontinuité,¹¹⁸ les chapitres édifient une structure dans laquelle Histoire et histoire(s) intime(s) se répondent sans cesse, toujours par l'intermédiaire des plus jeunes. Si le récit de ce mariage d'enfant devrait appartenir à l'histoire familiale – donc à une forme d'histoire individuelle et close –, le passage suivant, se concentrant sur le père de la future (trop) jeune épouse, réfute cette idée :

Mon esprit s'évada : je ne réussissais nullement à imaginer cet aïeul, sortant pour moi du noir : dans mon enfance, n'avait compté à travers le père de ma mère, donc le troisième mari de la grand-mère, que la généalogie de ce dernier, que le père du père de la mère, en arrière, que les pères des pères précédents, comme si une seule branche avait été glorieuse, valorisante, héroïque, peut-être simplement

¹¹² Gaulejac, Vincent de, *L'Histoire en héritage. Roman familial et trajectoire sociale*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2012, p. 193.

¹¹³ Djebar, Assia, *Vaste est la prison*, op. cit., p. 203.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 208.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Ce qui fait écho à la notion de dialogue chez Diderot (art. PHILOSOPHE, *Encyclopédie*).

¹¹⁷ Djebar, Assia, *Vaste est la prison*, op. cit., p. 208.

¹¹⁸ Le roman en faisant des allers-retours entre les générations de femmes est rempli de digressions et d'anecdotes historiques et/ou familiales.

parce que seule à avoir été transcrise dans l'écriture !...Or, voici que le père de la grand-mère surgissait, figure impromptue, dans le discours de la tante.¹¹⁹

Cette accumulation absurde efface l'identité de la grand-mère de la narratrice, noyée dans un amas généalogique dominé par les ancêtres masculins. On comprend que la grand-mère, Fatima, n'est qu'un exemple parmi d'autres. Elle est la représentante d'une expérience collective traumatisante : le mariage précoce et forcé. Ce moment d'Histoire expose les sentiments de celle qui raconte (la tante) et de celle qui écoute (la narratrice) que nous avons décrits plus haut et permet aux lecteurs d'accéder aux troubles de ces deux femmes discutant « sous le jasmin du balcon ». ¹²⁰ Dès lors, les expériences d'antan et leurs répercussions émotionnelles sur les générations ultérieures s'entrelacent et s'interrogent continuellement. Sous la plume des autrices, les narratrices deviennent le véhicule de l'histoire collective tout en « exterioris[ant] le fond de [leurs] sentiments ». ¹²¹

Nous l'avons vu, l'ambition première des autrices du corpus est de redonner voix aux paroles muettes de leurs ancêtres. L'extrait suivant de *Fritna* illustre la volonté des femmes de lettres de bousculer l'ordre établi et de briser le silence. Ici, Halimi met en scène le deuil de la protagoniste face à la mort accidentelle de son frère, survenue pendant leur enfance. La jeune femme tente de prendre en charge le silence maternel insoutenable. Elle s'efforce de dépasser l'absence de mots :

André a-t-il existé seulement ? Rien, aucune trace de sa courte vie. Ni photos, ni vêtements, ni objets. Tout fut raflé à sa mort par mes parents. J'ai tenté d'en parler, une ou deux fois, on me fit taire. « Plus jamais ce nom-là ! » Plus de nom non plus. André n'était plus qu'une erreur monstrueuse de la nature [...].

Alors qu'il y a une dizaine d'année j'interrogeais – oh, à peine – Fritna sur la date exacte de cette mort, elle me rabroua. « Pourquoi ces questions, si tu crois que je m'en souviens ! » Mais elle se souvenait – elle l'a dit deux fois dans sa vie – que « c'était à cause du fauteuil ». ¹²²

Alors que leurs parents sont absents, André, le cadet, déplace le fauteuil de sa grande sœur et se retrouve près de la cafetièrerie pleine et brûlante, qui se déverse sur son corps. L'enfant succombera quelques jours après l'incident. La jeune femme révèle ici son désir de raviver le souvenir et de s'y confronter. Face au silence, seule persiste la phrase culpabilisante « c'était à cause du fauteuil », ce qui pousse la narratrice à reconsidérer les faits sous un angle moins

¹¹⁹ Djebar, Assia, *Vaste est la prison*, op. cit., p 207.

¹²⁰ Ibid., p. 211.

¹²¹ Chidmi, Abdelkrim, op. cit., p. 24.

¹²² Halimi, Gisèle, op. cit., p. 43-44.

accablant. L'expression « [j]ai tenté d'en parler » témoigne, encore une fois, d'une volonté de communication souvent vaine, que l'on retrouve dans l'entièreté de ce travail. La fille cherche donc à établir une forme de contact, sans succès. Toutefois, l'existence-même de cette phrase montre que la narratrice s'exprime. Car comme l'exemplifie François Flahault, « si je dis à quelqu'un : “ Je t'ignore”, le fait même de produire cette énonciation est la preuve de la fausseté de l'énoncé ».¹²³ Aussi la communication en direction des parents est un échec mais pas celle en direction des lecteurs. La narratrice ne s'est donc pas tue malgré l'autorité parentale. Dans le même sens, l'ensemble de la maisonnée est dans l'interdiction de parler de l'évènement, à tel point que le prénom du garçonnet est passé sous silence. Or, la narratrice le mentionne deux fois. La seconde occurrence d'*André* a un puissant impact puisqu'elle suit les phrases « Plus jamais ce nom-là ! Plus de nom non plus ». Malgré la réticence parentale, la narratrice, dans sa volonté de prendre parole, fixe l'identité de son frère disparu en le nommant. L'usage du passé composé dans l'énoncé « elle l'a dit deux fois dans sa vie » attribue un caractère révolu et bref au discours de la mère. Il permet ainsi de mettre l'emphase sur la rareté de ses paroles. L'incise appuie cette idée : l'évènement est inédit, il faut donc le souligner. Les mots sont imprimés, littéralement sur le papier et figurativement dans l'esprit de la jeune femme. Bien que la mère se soit exprimée à deux reprises au sujet du décès de son cadet, elle n'a pourtant abordé que les circonstances de celui-ci (« c'était à cause du fauteuil »). De nouveau, rien n'est explicite. Les mots de Fritna ne cessent de fuir mais semblent toujours réarrimés à la réalité par l'écriture de la fille-narratrice. Il est important de noter que, même évasive, cette prise de parole est d'une profonde brutalité pour la jeune femme puisque celle-ci interprète de manière radicale les dires de sa mère. Encore une fois, le temps du verbe joue un rôle important. Le présent, alors qu'est relaté ici un souvenir d'enfance, enractive la violence des mots *par* les mots. Le passé est ressenti comme immédiat et la narratrice se sent condamnée par la tournure de phrase adoptée par sa mère. De ce fait, si les mères dans notre corpus sont incapables de s'exprimer, c'est en raison d'une double contrainte. Indéniablement, cette incapacité à parler résulte d'une pression culturelle, mais également d'une quête de sécurité, parce que « les mots déchirent ».¹²⁴ Les plus jeunes, quant à elles, choisissent délibérément de « secouer les nerfs de ce silence ».¹²⁵ Elles s'exposent à un passé douloureux

¹²³ Flahault, François, *La Parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978, p. 63.

¹²⁴ Djebab, Assia, *Femmes d'Algier dans leur appartement*, Paris, Le Livre de poche, 2023 [1980], p. 116

¹²⁵ Djebab, Assia, *Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie*, op. cit., p. 65.

fait de « secrets de famille, [de] non-dits, et [de] silences »,¹²⁶ tout en admettant que cette démarche est un « pari insensé au regard d'une tradition où la discréetion est le seul moyen pour les femmes de se maintenir en vie ».¹²⁷ En définitive, les autrices, à travers leurs narratrices, sont « à la recherche d'une harmonie entre la quête du dehors et celle de soi ».¹²⁸ Le passage de l'oralité à l'écriture est fluide, un vaste aller-retour entre passé et présent. Ce mouvement est le reflet d'une entité maghrébine imposante et plurielle :

En effet, chaque société dite arabo-musulmane a ses histoires singulières, histoires nationales, histoires de terroir, qui se manifestent sous la forme d'une grande hétérogénéité dans l'organisation des rapports sociaux, de la production et de l'échange économiques, des institutions, et dans leur élaboration imaginaire.¹²⁹

De cette « grande hétérogénéité », les écrivaines arabes tentent de valoriser une esthétique littéraire singulière qui a tendance à être évincée. Djebab l'affirme : son écriture « s'anime en effet, prend vie, [...], mais toujours comme une mise en écho, dans un besoin compulsif de garder trace des voix, tout autour, qui s'envolent et s'assèchent ».¹³⁰

2.3 LA LANGUE DES INFIDÈLES, LA CONCILIATION ENTRE L'ICI ET L'AILLEURS

Le mouvement de pendule décrit dans la section précédente se retrouve fortement dans le rapport aux langues entretenus par les autrices du corpus. La relation à la mère, et par extension à la tradition que celle-ci incarne, devient indissociable de la langue maternelle. Ainsi, les écrivaines et leurs narratrices oscillent constamment entre langue française et langue arabe, sans jamais parvenir à s'identifier complètement à l'une ou l'autre, se trouvant « à la croisée de plusieurs cultures : occidentale, orientale et locale, s'ouvrant ainsi à des aspects historiques, sociaux, littéraires, venus d'ailleurs ».¹³¹ Dans cette section, nous analyserons comment ces femmes gèrent l'entre-deux sociolinguistique dans lequel elles évoluent. La langue arabe, parfois rejetée, parfois source de réconfort, devient le reflet de la relation mère-fille ambiguë. En outre, l'« arabe standard [...] qui se réfère à la nation arabo-islamique »¹³²

¹²⁶ Bordeleau-Payer, Marie-Laurence, « De l'identité héritée à l'identité construite : récit du “je” face à la transmission », *Revue Jeunes et Société*, n°2 (mai 2021), p. 23.

¹²⁷ Zouari, Fawzia, *Le Corps de ma mère*, op. cit., p. 73.

¹²⁸ Ahnouch, Fatima, op. cit., p. 35.

¹²⁹ Bayart, Jean-François, « Retour sur les Printemps arabes », *Politique africaine*, n°133 (mars 2014), p. 159.

¹³⁰ Djebab, Assia, *Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie*, op. cit., p. 26.

¹³¹ Chidmi, Abdelkrim, op. cit., p. 343.

¹³² Ibid., p. 344.

est lui-même composé d'un autre arabe pluriel « dialectal, oral et mobile ».¹³³ Quant au français, il devient une réaction à ces langues arabes dont les plus jeunes générations cherchent à s'émanciper. La langue colonisatrice se transforme en un instrument que les femmes de lettres se réapproprient. Par conséquent, le rapport à la langue, chez les autrices maghrébines d'expression française, est porteur d'enjeux sociologiques, politiques et affectifs complexes. Nous verrons qu'entre langues (et cultures) arabes et françaises, une troisième voie émerge au sein des romans étudiés. Sorte de solution ultime, de terrain d'entente façonné par les écrivaines, nous observerons la création d'un langage global, féminin et arabe qui dépasse la dichotomie arabe/français.

La douceur associée à la langue maternelle des autrices se rapporte souvent à l'enfance et à la transmission des légendes par les mères. L'arabe permet de « restituer toute la signification et la richesse »¹³⁴ des vies du passé et des « histoires anciennes ».¹³⁵ Par le regard des enfants, cette langue est idéalisée, à l'instar de certains portraits de mères que les romancières offrent à leurs lecteurs. Dans *Ombre sultane*, le rapport que Nazim, fils de la narratrice Isma, entretien avec l'arabe illustre cette idée. Le tout jeune garçon est en train d'apprendre cette langue. Les rares morceaux de conversations qu'il comprend sont teintés, pour lui, d'une profonde tendresse. Bien qu'il ne saisisse pas tous les mots, « il les reçoit en baisers frôlés ».¹³⁶ Dans l'extrait qui suit, la narratrice explique comment son fils, qui vit avec la nouvelle compagne de son mari violent, apprend l'arabe par le biais de cette mère de substitution :

Nazim, par contre, s'est mis à répéter tes mots avec application. Il t'aime. Si bien que, grâce à Dieu, il ne parle pas l'arabe avec l'accent du père, hérité de sa ville frontalière quittée il y a au moins vingt ans ; un accent qui rend la langue pédante, accentuant les dentales, avalant les gutturales. Un arabe qui ne sonne pas comme le tien et, particularité que l'homme doit sans doute à ses errances, une langue qui met tout au masculin.¹³⁷

Tous deux, garçonnet et mère-narratrice, approchent la langue arabe avec enthousiasme lorsqu'elle est parlée par Hajila. Cela se reflète dans l'enchaînement des deux premières phrases du passage, où l'enfant répètent d'abord les mots d'Hajila, avant que ne soit exprimées sa forte affection (« Il t'aime »). L'amour naît alors de la langue et de son apprentissage. Si

¹³³ Chidmi, Abdelkrim, *op. cit.*, p. 344.

¹³⁴ Zouari, Fawzia, *Le Corps de ma mère*, *op. cit.*, p. 58.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Djebbar, Assia, *Ombre sultane*, *op.cit.*, p. 43.

¹³⁷ *Ibid.*

l'émerveillement du petit est ostensible dans le texte, l'attachement d'Isma à la langue d'Hajila se distingue par contraste avec son aversion pour celle du père. Isma sépare expressément l'arabe féminin, avec ses « note[s] de familiarité chuintante »,¹³⁸ de l'arabe paternel qui freine l'émergence d'une parole « indépendante de toute médiation masculine ».¹³⁹ De ce fait, une véritable rupture genrée apparaît dans la manière de s'exprimer. L'autrice cherche à mettre en avant l'existence d'une langue arabe proprement féminine, comprise et appréciée par les femmes et par leur progéniture. La description de l'accent du mari est à la fois brusque et percutante. La narratrice convoque des éléments linguistiques qui véhiculent nettement une certaine dureté. Les consonnes dentales – celles qui ne peuvent être prononcées sans que la langue *touche* les dents –, ainsi que le timbre rauque de la voix font indéniablement écho aux violences physiques infligées aux deux femmes.¹⁴⁰ L'arabe masculin est brutal et pesant. En revanche, l'arabe des femmes, et plus encore celui des mères, peut devenir « des rimes et de la musique »¹⁴¹ pour les enfants qui l'entendent.¹⁴² Si pour les enfants l'arabe maternel s'apparente à la sécurité, il devient armure pour les mères qui le pratiquent. Les générations de femmes antérieures entretiennent un rapport de distance vis-à-vis du français. Dans les œuvres analysées, les mères sont souvent intimidées ou agacées par la « langue des “Infidèles” ».¹⁴³ Cette animosité découle d'une humiliation éprouvée par ces femmes. Elle est le souvenir amer d'une éducation inaccessible et d'un régime colonial opprimant. Il est important de rappeler que cette langue demeure présente dans les pays du Maghreb, malgré l'impact du postcolonialisme et l'essor de l'anglais à l'échelle mondiale :

le français constitue encore aujourd'hui, pour une certaine classe sociale et dans bien des domaines (économique et scientifique, notamment), la langue d'expression orale privilégiée au travail et dans la vie de tous les jours.¹⁴⁴

Or, les mères arabes dépeintes dans nos romans – principalement issues de zones rurales ou de milieux populaires, évoluent rarement dans les espaces publics associés au travail. Elles se retrouvent ainsi exclues par le français et son écriture, une langue omniprésente dans le

¹³⁸ Djebab, Assia, *Ombre sultane*, op. cit., p. 43.

¹³⁹ Naudier, Delphine, art. cit., p. 62.

¹⁴⁰ La narratrice Isma et le personnage d'Hajila sont victimes des sévices du même homme.

¹⁴¹ Djebab, Assia, *Ombre sultane*, op. cit., p. 69.

¹⁴² Entendre et pas écouter car, dans le cas présent, Nazim ne comprend pas toutes les subtilités de la langue puisqu'il est en plein apprentissage.

¹⁴³ Zouari, Fawzia, *Le Corps de ma mère*, op. cit., p. 15.

¹⁴⁴ Charpentier, Isabelle, Détrez, Christine, Kréfa, Abir, *Socialisations, identités et résistances des romancières du Maghreb. Avoir voix au chapitre*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales – Littératures et société », 2013, p. 48.

monde professionnel maghrébin, un domaine associé au masculin¹⁴⁵ et marqué par une forte hiérarchie de classes. Pourtant, en même temps, elles refusent ce français écrit qu'elles considèrent comme opposé à l'Islam, où la récitation du Coran, centrale dans la pratique religieuse, est vue comme une connexion directe avec le divin. Un double rejet se dessine ; d'une part, le français les marginalise sur le plan social, et d'autre part, elles y résistent culturellement, privilégiant l'arabe parlé, qui résonne avec leur héritage religieux :

Depuis quand l'écrit aurait-il préséance sur l'oral ? C'est la parole dite qui fait foi, non la manie de tout transcrire, typique des infidèles, par qui j'aurais été contaminée.¹⁴⁶

Alors que les jeunes, habituées à cette langue grâce à un accès facilité aux espaces publics, cherchent à s'en emparer, l'arabe demeure aux yeux des mères, une protection et un soutien face à la domination de la langue des « *gaouris* »¹⁴⁷ :

Elle s'est relevée de la chaise. Des phrases se pressent, emmêlées, en elle ; dans sa gorge. L'étouffent. Elle ne peut respirer. Des phrases en arabe. [...]

Enfin, d'un coup, les phrases retenues en elle, les mots arabes, les mots de tendresse sortent, fusent. Mêlés de sanglots réprimés et de petits rires.¹⁴⁸

Dans ce passage de *Vaste est la prison*, une mère, après des mois sans nouvelle, se rend à la prison de Metz où son fils est incarcéré. Ce moment fait écho à la conversation entre tante et nièce, dans le même roman.¹⁴⁹ Ici, comme dans l'autre passage, l'apparition de la parole a une fonction cathartique. Après avoir échangé en français avec le directeur du pénitencier pour lui prouver « qu'elle peut être une mère comme les mères de "chez eux" »,¹⁵⁰ la mère délie sa langue arabe. La restriction de la parole se manifeste par des conséquences physiques sur cette femme ; son désordre interne et sa paralysie sont perceptibles, notamment par le choix des verbes utilisés (« se pressent », « l'étouffent », « ne peut respirer »). Cet engourdissement est renforcé par la brièveté des phrases, comme si les mots étaient pris au piège à l'intérieur d'elle. Ce sentiment rappelle le cadre de cette rencontre ; la mère retrouve son fils *emprisonné*. Dès que les mots arabes sont prononcés, les émotions s'affranchissent. La mère trouve alors « sérénité, malgré les lieux [...] parce que, seule avec lui, elle a pu se livrer en mots arabes ».¹⁵¹

¹⁴⁵ On se réfère ici à une logique patriarcale archaïque qui fait la distinction entre travail/homme et maison/femme.

¹⁴⁶ Zouari, Fawzia, *Par le fil je t'ai cousue*, op. cit., p. 53.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 71. Péjoratif : chrétien, non-musulman.

¹⁴⁸ Djebbar, Assia, *Vaste est la prison*, op. cit., p. 192.

¹⁴⁹ Page 32 du présent document.

¹⁵⁰ Djebbar, Assia, *Vaste est la prison*, op. cit., p. 191.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 192.

Protégée par sa langue, elle peut se relâcher et cela en dehors de l'espace privé du foyer, ce qui est chose rare puisque le déploiement de l'intimité est *hchouma*¹⁵² dans les cultures maghrébines. Assia Djebar semble jouer avec ses lecteurs. Les premières phrases de l'extrait évoquent une forme de malaise dans lequel la prise de parole semble douloureuse. Or, l'écriture prend soudainement le contrepied du mutisme habituel (« les mots arabes, les mots de tendresse sortent, fusent. Mêlés de sanglots réprimés et de petits rires »). Pour une fois, c'est l'interminable silence qui est pénible pour la mère, pas sa rupture. De plus, le point de vue du fils n'est abordé qu'après l'effusion de la mère. L'enfant est resté silencieux, « il ne s'abandonne pas ».¹⁵³ C'est l'exposition des pensées et sentiments vécus qui importent. Il faut souligner que la relation mère-fils diffère drastiquement de celle entre mères et filles. Cependant, le portrait maternel présenté ici se distingue nettement des autres passages des romans, notamment grâce à la valorisation de l'arabe. Dans ce fragment de texte, l'arabe délie la langue.

Cette célébration de l'arabe s'inscrit dans un contexte littéraire plus complexe. Bien qu'il puisse être porteur de douceur et considéré comme un refuge pour certains, il est aussi perçu par de nombreuses écrivaines comme un instrument d'aliénation sociopolitique, renforçant la domination masculine :

*Je n'ai jamais envisagé d'écrire ce livre en arabe. Je me suis demandée si l'arabe était ma langue maternelle. L'arabe est une langue masculine car elle pose la loi pour les femmes. C'est une langue paternelle. Une langue maternelle est une langue qui réussit à dire les mères sans les trahir.*¹⁵⁴

Pour certaines, l'usage du français, au détriment de la langue arabe, permet de contrer le silence féminin qui lui est associé et de repousser les barrières du cantonnement. La langue du colon, appropriée, devient ainsi un « espace de migration de la mémoire, de la voix et du corps » :¹⁵⁵

Écrire se fait aujourd'hui, pour moi, dans une langue, au départ, non choisie, dans un écrit français qui a éloigné de fait l'écrit arabe de la langue maternelle ; cela aboutit, pour moi, non pas à ma voix déposée sur papier, plutôt à une lutte intérieure avec son silence porteur de contradictions et qui s'inscrit peu à peu

¹⁵² Se dit d'une situation ou d'un comportement considéré comme honteux ou impudique socialement.

¹⁵³ Djebar, Assia, *Vaste est la prison*, op. cit., p. 192.

¹⁵⁴ Les Liseuses de Bordeaux. (le 24 novembre 2017). Le Corps de ma mère de Fawzia Zouari. Consulté le 7 décembre 2024 sur <https://liseusesdebordeaux.org/2017/11/24/le-corps-de-ma-mere-de-fawzia-zouari/>.

¹⁵⁵ Ahnouch, Fatima, op. cit., p. 106.

d’emblée dans l’épaisseur d’une langue, la plus légère, la plus vive ou n’importe laquelle !¹⁵⁶

Le français devient une solution de secours ; il est nécessaire de recourir à une autre langue pour s’exprimer, puisque l’arabe féminin est soumis à la pudeur. La locution « de fait » marque une séparation nette, inévitable, entre les deux langues. La langue de l’Autre se transforme en un simple outil, sans être enracinée dans l’émotionnel, contrairement à la langue d’appartenance. Le français reconquis devient alors un pont intergénérationnel neutre. Loin de la frustration engendrée par le mutisme maternel et des contraintes des « logiques patriarcales »¹⁵⁷, il se veut objectif et vecteur de discours engagés, résultant de ces « lutte[s] intérieure[s] »¹⁵⁸ dont parle Djebab. L’exclamation « n’importe laquelle ! » dans l’extrait ci-dessus, souligne un certain désemparement de la part de Djebab, qui pourrait se traduire par : tout sauf *cet arabe*.

La distinction entre les deux langues n’est pourtant pas toujours aussi tranchée, malgré certains discours contestataires des romancières et essayistes maghrébines. Nos autrices suivent très rarement la séparation stéréotypée entre Orient et Occident, ou entre tradition et modernité. Il est essentiel de garder à l’esprit qu’elles ne renient jamais leur(s) origine(s) et leur(s) culture(s).¹⁵⁹ Au contraire, leurs œuvres s’enracinent dans une volonté profonde de mieux les comprendre et de « valoriser les acquis méditerranéens, non pas à travers des attitudes de repli et de crispation culturelle, mais dans un nouveau rapport ouvert et décomplexé ».¹⁶⁰ Dans cette optique, la langue française met en valeur des mots arabes tout en soulignant l’impact socioculturel de leur signification. Ainsi, lorsqu’elles écrivent en français, il n’est pas rare que les écrivaines étudiées dans ces pages insèrent ponctuellement des termes en arabe. Ces moments soulignent l’importance de la traduction. En décortiquant les mots arabes, il devient possible d’en apprendre davantage sur celles qui les prononcent :

Ce mot, *l’e’dou*, que je reçus ainsi dans la moiteur de ce vestibule d’où, y débouchant presque nues, les femmes sortaient enveloppées de pied en cap, ce mot d’« ennemi », proféré dans cette chaleur émolliente, entra en moi, torpille étrange ; telle une flèche de silence qui transperça le fond de mon cœur trop tendre alors. En vérité, ce simple vocable, acerbe dans sa chair arabe, vrilla indéfiniment le fond de mon âme, et donc la source de mon écriture. [...]

¹⁵⁶ Djebab, Assia, *Ces voix qui m’assiègent... En marge de ma francophonie*, op.cit., p. 28.

¹⁵⁷ Kréfa, Abir, « Les rapports de genre au cœur de la révolution », *Pouvoirs*, n°156 (janvier 2016), p. 133.

¹⁵⁸ Djebab, Assia, *Ces voix qui m’assiègent... En marge de ma francophonie*, op. cit., p. 28.

¹⁵⁹ Si c’était le cas, elles n’écriraient pas sur leurs pays, sur leurs cultures et sur les ancêtres.

¹⁶⁰ Zouari, Fawzia, *Pour un féminisme méditerranéen*, op. cit., p. 13.

Ce mot de la matrone voilée, souriant peu auparavant, [...], cette parole non de la haine, non, plutôt de la désespérance depuis longtemps gelée entre les sexes, ce mot donc s'installa en moi [...].¹⁶¹

La narratrice se retrouve, au hammam, entourée de connaissances ou membres de sa famille. Elle découvre que les femmes de la ville emploient volontiers le mot *ennemi* comme synonyme de *mari*. En s'attardant sur la traduction de ce terme arabe en français, la jeune narratrice offre aux lecteurs deux éléments précieux : d'abord la réaction des femmes qui l'utilisent, puis le choc qu'il provoque en elle-même. Nous comprenons ainsi l'importance du mot *l'e'dou* dans un contexte particulier, celui des bains, à l'abri des regards masculins, dépourvu de jugement. La liberté d'expression s'accompagne d'une liberté des corps, puisque les femmes qui déambulent sont décrites comme « presque nues », ce qui suggère une absence de contraintes et une mise à nu tant physique que verbale. De plus, le choix du verbe *proférer* souligne l'effet unificateur ainsi que la création du sentiment de dénonciation qu'il génère. Dans les vapeurs de la salle, le terme est prononcé *et reçu* comme une insulte. La retenue a disparu et les ambiguïtés n'ont plus leur place. Dans ce contexte, le mot *l'e'dou*, n'a qu'une seule signification. Il ne peut exprimer que ce que la femme souhaite transmettre, et cette signification est immédiatement comprise et partagée par les autres baigneuses, sans nécessiter de clarification. La réaction des « citadine[s] »,¹⁶² face à l'étonnement de la narratrice, suggère une forme d'autodérision. L'énoncé « [c]e mot de la matrone voilée, souriant peu auparavant », affiche des personnalités moins stéréotypées et figées qu'il n'y paraît. La femme sourit après avoir articulé le terme, montrant qu'elle est consciente de l'effet qu'il aura sur son interlocutrice. Ces femmes ne sont pas naïves, elles connaissent leur condition et la contestent grâce au langage. L'analyse de *l'e'dou* révèle l'impact profond que ce substantif a sur la narratrice, simple traductrice témoin (« ce mot donc s'installa en moi », « entra en moi »). En écrivant en français un mot prononcé en arabe, l'autrice opère un détournement essentiel pour éclairer les injustices sociopolitiques expérimentées par les épouses de la ville. Par ailleurs, la narratrice prend conscience que la langue arabe, récupérée par les femmes plus âgées, sert à la fois de vengeance personnelle et d'enseignement pour la jeunesse au « cœur trop tendre ». En interprétant ce mot, en attirant l'attention sur lui, en l'intégrant dans un roman rédigé en français, Djebbar, par le biais de sa narratrice, expose aux lecteurs une rupture entre la vie extérieure de ces femmes et leurs moments d'échange féminin. Par la traduction et l'analyse

¹⁶¹ Djebbar, Assia, *Vaste est la prison*, op. cit., p. 14-15.

¹⁶² *Ibid.*, p. 14.

de « ce simple vocable », la narratrice accède à l'intériorité discrète des habituées du hammam. Le français, pour les autrices du corpus, devient ainsi une langue « qu'elles empruntent et qu'elles transforment au gré des situations, en y introduisant des mots de leur langue maternelle pour mieux se l'approprier ».¹⁶³ En s'éloignant de la langue maternelle, une certaine prise de conscience socioculturelle émerge.

En s'appuyant sur cette instrumentalisation des langues, une interrogation ressort ; comment gérer la tension entre arabe(s) et français ? Pour la plupart des écrivaines, le véritable enjeu ne réside pas tant dans une séparation entre les deux langues que dans l'inspiration de créer une bilangue, une nouvelle langue universellement maghrébine et féminine. Car, nous l'avons vu, tant la langue d'appartenance que la langue colonisatrice se révèlent toutes deux portées par des structures patriarcales. Ainsi, émergerait une langue de l'entre-deux, dite « du dehors », capable d'exprimer ce qui est impossible à raconter dans les arabes et français actuels, qui pour l'instant, « maintiennent la domination du masculin sur le féminin ».¹⁶⁴ Djebar l'affirme, cette langue permettrait alors de « faire réaffleurer les cultures traditionnelles mises au ban, maltraitées, longtemps méprisées, les inscrire, elles, dans un texte nouveau ».¹⁶⁵ Ce langage, franchissant les frontières physiques et internes, permettrait également de brouiller les limites temporelles. Ultime moyen pour rassembler, il deviendrait une parole intergénérationnelle :

La voix se dévide nette et dure ; elle ne s'exprime ni en français, ni en arabe, ni en berbère, une langue d'au-delà, celle des femmes évanouies avant moi et en moi. Celle de ma grand-mère morte huit jours après l'indépendance et qui s'adresse à moi, violemment, du fond de mes colères ou de ma stupeur[.]¹⁶⁶

Dans ce passage, l'individuel se confond avec le collectif et inversement. « [U]ne voix » se transforme en « mes colères ». Le temps, lui aussi, se dissout ; les générations se superposent et les vivantes côtoient les mortes. Dans une atmosphère presque surnaturelle, Djebar s'efforce de fabriquer une langue qui s'articule à tous les temps et qui parle au nom des jeunes, des mères et des mères des mères, en réaffirmant une entité féminine et plurielle,

¹⁶³ Charpentier, Isabelle, Détrez, Christine, Kréfa, Abir, *op. cit.*, p. 63.

¹⁶⁴ Houbbalah, Adnan, « Différenciation sexuelle et culture arabe », dans *Désirs et sexualités. D'une culture à l'autre, d'une langue à l'autre*, J. Bennani, B. Piret (dir.), Toulouse, Érès, « Hypothèses », 2012, p. 163, [en ligne] [Différenciation sexuelle et culture arabe | Cairn.info](#) (consulté le 19.12.2024).

¹⁶⁵ Djebar, Assia, *Ces voix qui m'assègent... En marge de ma francophonie*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁶ Djebar, Assia, *Vaste est la prison*, *op. cit.*, p. 103.

aux parcours de vie profondément arabes.¹⁶⁷ Néanmoins, comment cette écriture nouvelle se manifeste-t-elle, concrètement ? Car la définir de manière précise est irréalisable :

Impossible de *définir* une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendrait car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas.¹⁶⁸

Nous verrons dans la suite de ce travail qu'elle fait appel à une « appropriation littéraire et théorique d'un discours sur le corps ».¹⁶⁹ Toujours par le biais du lien mère-fille, nous interrogerons la place du corps féminin maghrébin au sein des différents espaces dans lesquels il évolue, qu'il soit ancré dans la tradition ou qu'il s'en éloigne. Et, puisque « [l]a présence au monde implique rigoureusement la position d'un corps qui soit à la fois chose du monde et un point de vue sur ce monde »,¹⁷⁰ nous analyserons en second lieu la *mise en écriture* de ces corps par nos romancières.

¹⁶⁷ L'évocation de l'indépendance algérienne permet d'exposer une voix maghrébine, décidément séparée de l'Europe.

¹⁶⁸ Cixous, Hélène, *Le Rire de la Méduse. Manifeste de 1975*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 2024 [1975], p. 29.

¹⁶⁹ Naudier, Delphine, *art. cit.*, p. 58.

¹⁷⁰ Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième sexe. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1949, p. 40.

3. À la manière de Schéhérazade : la corps-oralité

3.1 L'INTIME ET LE DEHORS : L'AGENTIVITÉ FÉMININE SELON LES LIEUX

Il est impossible d'aborder l'émancipation littéraire et sociale sans évoquer la libération du corps féminin. Dans l'ensemble des textes du corpus, le corps revêt une importance analogue à celle de l'acte d'écrire pour trouver sa voix. En raison de la « répartition géographique des sexes »¹⁷¹ dans les sociétés maghrébines, le corps des femmes est au cœur d'une réflexion socioculturelle de l'« érotisation de l'espace »¹⁷² dans lequel il évolue. Ce chapitre a pour objectif d'examiner les espaces où la voix et les corps qui la portent, parviennent à se libérer ou non. L'étude de l'affranchissement des corps se fondera en partie sur l'analyse des activités qu'ils exercent. Nous nous intéresserons ainsi au corps, aux espaces qui l'entourent, mais surtout à son agentivité. Nous dégagerons également l'inévitable dichotomie entre les espaces privés, intimes et familiaux, et les espaces publics et extérieurs. Nous l'avons déjà mentionné brièvement par le biais de l'espace du hammam : les femmes arabes disposent d'occasions pour s'exprimer et se montrer, sous certaines conditions. Concentrons-nous d'abord sur les lieux où l'agentivité des corps féminins est envisageable. Nous pouvons citer deux types d'espaces ; les endroits cloisonnés exclusivement féminins et les espaces de la rue, récupérés par les femmes. Cette quête de l'agentivité ne peut être séparée, d'une part, de l'écriture de ce corps et, d'autre part, des relations intergénérationnelles entre femmes. En effet, c'est « par l'amour maternel que se construit le rapport au corps »,¹⁷³ et l'imaginaire collectif désigne les mères « comme responsables de la conduite de leurs filles, de n'importe lequel de leurs actes [...] »,¹⁷⁴ notamment au Maghreb, où elles sont les « gardiennes des traditions ».¹⁷⁵

Commençons par présenter un espace dans lequel les femmes semblent s'exprimer librement, dans un environnement qu'elles considèrent comme sûr. Le roman *Hizya* décrit fréquemment l'impact « de la violence dans la sphère privée des personnages féminins »,¹⁷⁶

¹⁷¹ Chebel, Malek, *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, Presses Universitaires de France, « Sociologie d'Aujourd'hui », 1984, p. 129.

¹⁷² *Ibid.*, p. 130.

¹⁷³ Halimi, Gisèle, *op. cit.*, p. 202.

¹⁷⁴ Peker, Luciana, « Chapitre 6. Les mères mises au monde par leurs filles », dans *La Révolution des filles*, Paris, Editions des femmes, « Essais », 2022, p. 138, [en ligne] : <https://shs.cairn.info/la-revolution-des-filles--9782721009166-page-137?lang=fr> (consulté le 19.12.2024).

¹⁷⁵ Khelkhal, Badreddine, « L'écriture du corps féminin violenté. Cas des romans de Maïssa Bey », *Synergies Algérie*, n°29 (janvier 2021), p. 43.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 41.

tout en abordant les répercussions de la décennie noire¹⁷⁷ sur la société algérienne contemporaine. Après l'obtention de son diplôme, Hizya est contrainte de travailler dans un salon de coiffure, faute d'autres options. C'est entre ces murs qu'elle se sent la plus libre. Il s'agit du seul lieu où la patronne et ses employées « se sent[ent] appréciée[s], valorisée[s] ».¹⁷⁸ Dans ce cadre réservé aux femmes, les coiffeuses jouent un rôle actif, affranchies des normes sociales imposées aux femmes d'Alger. Loin de l'autorité parentale ou matrimoniale, elles ont reconstitué leur propre structure sociale :

Un soir après la fermeture du salon, Leïla a fêté son anniversaire avec nous. Une envie un peu étonnante de sa part. « Parce que, nous dit-elle sans autre explication, vous êtes ma vraie famille. »

Leïla. Quarante ans. Divorcée. Deux enfants. [...]

Leïla vit chez ses parents. Après son divorce, il n'était pas question de vivre dans un appartement à elle, avec ses enfants. Même si elle en avait les moyens. Cela ne se fait pas.¹⁷⁹

Dans ce sommaire portrait de femme, une rupture apparaît dans la manière dont l'agentivité de Leïla est présentée. Lorsqu'elle est dans le salon, entourée des autres employées, sa prise de parole est marquée par le discours direct. C'est donc un fait, une certitude ; elle (se) confie. Ses paroles, bien que succinctes, ont une signification profonde puisque la famille est une valeur fondamentale dans la culture arabe. L'énoncé « sans autre explication » indique l'évidence de ce que ressent Leïla. Elle déclare simplement et franchement que ces femmes représentent son véritable foyer. Si, dans sa structure, ce salon peut rappeler le harem domestique,¹⁸⁰ à savoir un groupe de femmes vivant à l'écart, soumises à « des règles qui déterminent la vie dans ce lieu clos »,¹⁸¹ il est ici réinvesti en tant qu'espace de parole et d'émancipation. Le harem revisité devient ainsi « un espace protégé, organisé ».¹⁸² Cependant, ce moment de libération est néanmoins rompu par l'usage répété du prénom Leïla, lorsque l'instance narrative dépeint sa vie à l'extérieur du salon. Elle n'est plus que le pantin de la narration, sans voix. Dans le même sens, la répétition de phrases courtes ajoute une dimension automatique, dépossédée de son individualité. Leïla devient alors, une énième femme arabe divorcée, restreinte dans son pouvoir d'action. La dernière phrase du passage

¹⁷⁷ Guerre civile algérienne (1991 et 2002) qui a opposé l'État algérien à des groupes islamistes (GIA et FIS).

¹⁷⁸ Bey, Maïssa, *Hizya*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Selon Fatima Mernissi, le terme *harem* est polysémique. Il désigne à la fois le lieu classique, c'est-à-dire le harem domestique visible, et également un harem invisible, qui symbolise les interdits. Ainsi, *harem* devient synonyme de *haram*, renvoyant non seulement à un espace physique mais aussi à des frontières morales, élargissant ainsi le concept au-delà de la simple notion de lieu clos.

¹⁸¹ Loudiyi, Mourad, *art. cit.*, p. 66.

¹⁸² *Ibid.*, p. 67.

achève pour de bon l'agentivité de la quarantenaire, comme une injonction (« Cela ne se fait pas »). Le monde de Leïla se divise alors en deux espaces distincts : la maison et le lieu de travail. Ici, les connotations conventionnelles liées à ces deux endroits sont inversées. Le domicile familial devient le lieu de l'aliénation tandis que le salon est une promesse d'indépendance pour la divorcée. La répétition de la phrase « [c]e soir, nous fêtons ensemble son anniversaire »¹⁸³ quelques lignes plus loin, souligne l'importance de l'espace du salon aux yeux de ses occupantes et sa transformation en lieu de célébration. Plus qu'une zone de travail, il s'agit d'une zone de partage. En fin de compte, la notion même de travail suit une logique socio-culturelle genrée. Pour l'homme, elle désigne « un enchaînement de difficultés physiques alors que pour une femme le même mot signifie libération, autonomie ». ¹⁸⁴

Certains espaces extérieurs sont également réappropriés par les femmes dans les romans du corpus. Plusieurs fois, les autrices exposent les stratégies adoptées par les personnages féminins pour transformer les espaces urbains en « un lieu de transmission d'un héritage culturel et d'affirmation d'une identité caractérisée par la pluralité et la liberté ». ¹⁸⁵ Contrairement à la maison et au village, qui renvoient aux micro-sociétés fermées, assujetties à une forme d'autorité masculine, la ville devient un terrain de réinvention de soi pour les femmes. Il est intéressant de voir de quelle manière les autrices *racontent* la femme dans la ville. Dans un passage d'*Ombre sultane*, lorsque Hajila sort en secret pour la première fois, son voile se défait progressivement à mesure qu'elle avance dans la rue :

La laine du voile glisse sur ta chevelure tandis que tu ralentis le pas ; tu te représentes ta propre silhouette, tête libre, cheveux tirés. La tresse qui faisait des plis sous le tissu pointe à son tour. Tu as un sursaut du torse. Tes mains vont à ton col, elles tremblent :

« Dehors... ô Dieu ! Ô doux Envoyé de Dieu ! »

Tu marches, tu sautilles. [...] Ton pied s'arrête ; d'un mouvement bref de danseuse, tu secoues une épaule, l'autre : d'un coup, la laine tombe sur tes hanches dévoile ton corsage. La laine du suaire.

Le tissu est maintenant amoncelé autour de ta taille. Ton pied reste en arrêt, l'autre arc-bouté sur la pointe. Ton cœur palpite. Ta main droite tire alors l'étoffe, en fait un tas qui traîne jusqu'au sol. [...]

Enfin tes bras en action plient le voile : en deux, en quatre, en huit ! La flaque de soleil s'est étalée : elle envahit la ruelle.¹⁸⁶

¹⁸³ Bey, Maïssa, *Hizya*, op. cit., p. 152.

¹⁸⁴ Yebdri, Sabrina, « Voix féminine et image de la femme algérienne à travers le thème de l'enfermement dans "Surtout ne te retourne pas" et dans "Hizya" de Maïssa Bey entre deux voies : tradition et modernité », *Revue algérienne des lettres*, n°2, (décembre 2019), p. 67.

¹⁸⁵ Sehli, Yamina, « L'écriture de l'espace urbain dans la littérature féminine algérienne chez Elissa Rhais "Blida" et Assia Djebbar "Nulle part dans la maison de mon père" : une question de matrimoine ? », *ALTRALANG Journal*, n°2 (novembre 2023), p. 192.

¹⁸⁶ Djebbar, Assia, *Ombre sultane*, op. cit., p. 47-48.

Cette minutieuse description révèle le caractère ritualisé de ce moment décisif, geste de subversion immense de la part de l'héroïne.¹⁸⁷ Il est néanmoins important de noter que cette entorse à la tradition reste prudente, puisqu'il est précisé qu'Hajila enlève son voile de la main droite, en raison d'une croyance selon laquelle « le côté “gauche” est le côté négatif, le “mauvais côté”, celui des entités adverses, du diable ». ¹⁸⁸ Chaque mouvement du voile est minutieusement décrit par la narratrice. La phrase « tu te représentes ta propre silhouette, tête libre » anticipe le déroulement de l'évènement. À la fin du passage, Hajila se retrouve effectivement tête nue. Cette prédiction symbolise la reconquête de la maîtrise totale de son corps. Nous pourrions même soutenir que ce n'est plus Hajila qui commande mais bien son corps qui reprend ses droits, au détriment de sa propriétaire, et même au-delà de l'autorité de la narratrice Isma. Quelques énoncés relatifs au mouvement involontaire suivent cette réflexion. Les gestes et les membres de la protagoniste deviennent incontrôlables (« un sursaut », « d'un coup », « mouvement bref »). Aussi, son corps autonome s'exécute à sa convenance. Dans le même sens, la majorité des sujets des phrases désignent les parties de son corps. Ce sont donc ses cheveux (par l'évocation de la tresse), ses pieds, sa main droite, son cœur et ses bras qui agissent. Son corps tout entier se met en action pour se défaire de son voile. La description de ce moment de transgression offre également une nouvelle manière d'appréhender le corps de la protagoniste. Une certaine sensualité émane du texte ; on mentionne alors son buste, son cou, ses hanches. En découvrant la liberté de l'espace urbain, Hajila explore celle de son corps. Tandis que sa silhouette se déploie, parallèlement on constate l'agonie de son voile. Personnifié, il « tombe » et devient un « tas qui traîne jusqu'au sol ». En contraste, la figure d'Hajila est métaphorisée en « flaque de soleil [qui] envahit la rue ». Le verbe *envahir* traduit la conquête – réussie – de l'espace public par la jeune femme. Bien que la protagoniste retire son voile à « un carrefour poussiéreux »¹⁸⁹ où seuls deux garçonnets l'observent, la ville reste la ville. On y retrouve ainsi plusieurs éléments, tels que des bruits, des odeurs et des mouvements, qui brisent généralement la sensation d'isolement. Or, la description de ce moment se concentre uniquement sur le corps individualisé d'Hajila, l'élevant au rang de personnage principal de l'histoire. Le dévoilement d'Hajila, dans l'espace de la cité, s'inscrit dans un temps unique et suspendu. En effet, une fois le foulard retiré, la

¹⁸⁷ Au regard de l'actualité, le terme *subversion* n'est pas exagéré. Les femmes dévoilées qui protestent dans les rues sont sévèrement punies. Rappelons qu'*Ombre sultane* a été écrit 1987. L'Histoire semble quelque peu se répéter, et plus qu'un simple retour en arrière, notre époque contemporaine semble devenir encore plus oppressive.

¹⁸⁸ Chebel, Malek, *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, op. cit., p. 174.

¹⁸⁹ Djebab, Assia, *Ombre sultane*, op.cit., p. 47.

ville reprend vie. Autour d'elle, la métropole s'anime et des « gens circulent ».¹⁹⁰ Le lecteur, au même titre que l'héroïne, perçoit clairement un avant et un après ce geste décisif. Hajila est « en train de [se] muer en une autre »,¹⁹¹ devenant ainsi une nouvelle femme, dans un tout autre environnement.

Dans les œuvres analysées ici, l'espace public extérieur se situe principalement dans des régions rurales. Ces villages, véritables microsystèmes sociaux, sont comparables, pour les campagnardes, au concept du *Panopticon* de Jeremy Bentham, repris par Foucault. En effet, comme les incarcérés, les femmes vivent « un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir ».¹⁹² Bien que certaines différences existent avec le principe originel du panoptisme,¹⁹³ les villageoises, face à l'œil du monde masculin extérieur, subissent un rapport de force semblable à celui qui existe entre le gardien et les détenus :

La foule, masse compacte, lieu d'échanges multiples, individualités qui se fondent, effet collectif, est abolie au profit d'une collection d'individualités séparées. Du point de vue du gardien, elle est remplacée par une multiplicité dénombrable et contrôlable ; du point de vue des détenus, par une solitude séquestrée et regardée.¹⁹⁴

Aussi, lorsqu'un concert autorisé aux femmes, est organisé dans le village d'Ebba, la narratrice de *Par le fil de t'ai cousu* remarque : « Or, seules quelques-unes osèrent s'asseoir devant la scène ».¹⁹⁵ Cette observation, qui dénote une certaine appréhension, est néanmoins désamorcée par la suite de l'énonciation (« La plupart, ne voulant pas se mêler aux hommes, choisirent de suivre le spectacle depuis la terrasse de l'immeuble-pension »).¹⁹⁶ Zouari invite les lecteurs à reconstruire la notion d'enfermement imposé, en soulignant que le choix des femmes de rester entre elles ne se réduit pas à la peur ou à la soumission. Selon elle, cette décision pourrait provenir d'un désir de sororité, s'inscrivant dans un acte de rébellion discret. Ainsi leur repli ne relève pas de la fuite mais constitue plutôt une forme d'affirmation :

¹⁹⁰ Djebab, Assia, *Ombre sultane*, op.cit., p. 50.

¹⁹¹ Ibid., p. 48.

¹⁹² Foucault, Michel, « III. Discipline. Chapitre 3. Le panoptisme », dans *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Tel », 2014 [1975], p. 234 : [en ligne] <https://shs.cairn.info/surveiller-et-punir-naissance-de-la-prison-9782070729685-page-228?lang=fr> (consulté le 19.12.2024).

¹⁹³ Notamment la notion du pouvoir individualisé sous la forme d'une personne physique. Ici ce n'est pas une personne qui surveille mais la masse, ancrée dans des habitudes et des mentalités patriarcales.

¹⁹⁴ Foucault, Michel, op. cit., p. 234 [en ligne] <https://shs.cairn.info/surveiller-et-punir-naissance-de-la-prison-9782070729685-page-228?lang=fr> (consulté le 19.12.2024).

¹⁹⁵ Zouari, Fawzia, *Par le fil je t'ai cousue*, op. cit., p. 157.

¹⁹⁶ Ibid., (je souligne).

Mais, pour y accéder, il fallait passer par l'immeuble de Dada et sauter de sa terrasse vers l'immeuble-pension, un mètre séparant les deux bâtisses. Une planche fut posée sur le vide et les femmes n'hésitèrent pas, comme s'il était dans leur vocation cachée de sauter par-dessus les murs : elles posaient un pied devant l'autre, prenaient garde de ne pas s'emmêler les chaussures dans leur *safsari*, le bois grinçait, elles gloussaient et finissaient par de petits sauts enjoués de l'autre côté, leurs voiles blancs gonflés sous la brise, et c'était comme un envol d'hirondelles. Debout, la moitié du corps penché sur la scène en bas, elles ne seraient vues de personne et personne n'oserait lever la tête dans leur direction.¹⁹⁷

Ces quelques mots posent les bases de l'affranchissement corporel des habitantes d'Ebba. L'allusion évidente à l'envol est intimement liée à l'idée de liberté. Les termes « sauter », « par-dessus », « penché », « en bas » affichent la position de supériorité physique des villageoises. Elles surplombent, littéralement, le reste de la communauté. Ainsi, le panoptisme est renversé (« elles ne seraient vues de personne et personne n'oserait lever la tête dans leur direction »). Elles ont pris la place « des sentinelles »¹⁹⁸ de Foucault. Si, en bas, les hommes « avaient le regard davantage rivé sur les dames et demoiselles alignées devant eux que sur la scène »,¹⁹⁹ en haut « c'étaient des balcons sur le plaisir [...]], l'œil et l'ouïe conjugués ».²⁰⁰ Une fois encore, les corps peuvent se mouvoir hors des murs de la maison ; ils sautillent, ils rient et se déplacent librement. Conscientes de l'obstacle que représente leur vêtement, les femmes « pren[nent] garde de ne pas s'emmêler les chaussures dans leur *safsari* ». Ce vêtement traditionnel qui les entrave habituellement, perd ici tout caractère restrictif puisqu'elles se déplacent sans aucune peine. Vêtues de « leurs voiles blancs », elles sont comparées à des oiseaux, métaphorisant ainsi leur liberté. Le champ lexical de l'envolée met également en avant la notion de collectivité. L'appropriation des espaces extérieurs recourt ici au regroupement. Ensemble, les femmes n'hésitent pas et constituent une nuée.

Que les autrices cherchent à attribuer une identité au corps par sa sur-individualisation, en insistant sur sa singularité, ou qu'elles choisissent de renforcer son autorité et sa puissance à travers l'effet de groupe, leur approche reste la même. Dans les deux cas, c'est en écrivant sur ce corps assujetti à des lois que « le sujet prend conscience de lui-même et s'accomplit ».²⁰¹ En effet, c'est par la confrontation, rendue manifeste par l'écriture, entre corps et espaces que

¹⁹⁷ Zouari, Fawzia, *Par le fil je t'ai cousue*, op. cit., p. 157-158.

¹⁹⁸ Foucault, Michel, op. cit., p. 229 : [en ligne] <https://shs.cairn.info/surveiller-et-punir-naissance-de-la-prison-9782070729685-page-228?lang=fr> (consulté le 19.12.2024).

¹⁹⁹ Zouari, Fawzia, *Par le fil je t'ai cousue*, op. cit., p. 158.

²⁰⁰ Ibid., p. 157.

²⁰¹ Beauvoir, Simone de, op. cit., p. 75. Le sujet désigne ici les autrices par le biais de l'écriture du corps des personnages.

les femmes redécouvrent leur autonomie corporelle. Elles ne sont plus de simples enveloppes passives soumises à des lois externes mais deviennent les sujets de leurs propres histoires.

Nous allons désormais analyser l'un des espaces les plus cités dans ce travail, à savoir celui de la maison. Ce lieu mérite une attention particulière puisque c'est en son sein que les générations antérieures décrites par les romancières passent la majeure partie de leur temps. Il convient donc d'examiner le rapport que les personnages entretiennent avec cette sphère privée et familiale, qui constitue le lieu traditionnel par excellence où évoluent les corps féminins maghrébins :

mon père, de sa propre écriture, et sur une carte qui allait voyager de ville en ville, qui allait passer sous tant et tant de regards masculins,[...] avait osé écrire le nom de sa femme qu'il avait désignée à la manière occidentale : « Madame untel... » ; or, tout autochtone, pauvre ou riche, n'évoquait femme et enfants que par le biais de cette vague périphrase : « la maison ».²⁰²

Dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar, les différentes trames narratives se déroulent dans des époques antérieures à la publication du roman en 1985. De ce fait, on pourrait interpréter cette représentation du lien entre la femme et le foyer comme une vision désuète d'un système domestique particulier.²⁰³ Pourtant, l'espace de la maison a une fonction majeure dans *Hizya* de Maïssa Bey, un récit qui s'inscrit dans notre époque contemporaine. Alors que le système du ménage peut, à première vue, apparaître comme un espace propice à la discussion, un lieu où « le champ du pouvoir domestique, le pouvoir des femmes »²⁰⁴ se déploie, les héroïnes se sentent fréquemment « prise[s] au piège entre les murs de ce[s] maison[s] »,²⁰⁵ en raison notamment d'une hiérarchie familiale traditionnelle profondément enracinée. Le roman *Hizya* présente une Emma Bovary « contemporaine et relevant d'un autre espace culturel et géographique [...] soumise à une autorité qui la dépasse, créant une tension aussi bien extérieure qu'intérieure ». ²⁰⁶ Bien que ses conditions sociales soient plus favorables que celles de nombreuses autres protagonistes présentées dans ce travail – elle vit à Alger, possède un diplôme et elle « gagne sa vie » –,²⁰⁷ elle demeure, comme les « petites

²⁰² Djebar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995 [1985], p. 48.

²⁰³ À savoir un système conservateur, hétéronormé et maghrébin.

²⁰⁴ Lalami, Feriel, « Hakima Mounir, Entre ici et là-bas. Le pouvoir des femmes dans les familles maghrébines : Presses universitaires de Rennes, Rennes 2013, 270 pages », *Travail, genre et sociétés*, n°37 (avril 2017), p. 212.

²⁰⁵ Bey, Maïssa, *Hizya*, *op. cit.*, p. 63.

²⁰⁶ Maafa, Amel, « Le bovarysme dans *Hizya* : à la recherche d'une héroïne », dans *Maïssa Bey : deux décennies de créativité*, H. Hamdi (dir.), Paris, L'Harmattan, « Études littéraires maghrébines », 2019, p. 210.

²⁰⁷ Bey, Maïssa, *Hizya*, *op. cit.*, p. 24.

campagnardes »,²⁰⁸ enfermée dans les carcans d'une société arabe régie par des lois phallocentriques. Cette surveillance persiste même dans le cadre privé, endossée par la figure maternelle. Le récit de vie de cette jeune femme montre un rapport complexe au sein de la maison, où l'intimité et la performance se côtoient. Dans ce passage, qui s'étend sur plusieurs pages, la famille d'un jeune homme demande la main d'Hizya. Le chapitre met en lumière la ritualisation de la visite de la future belle-famille et l'éviction d'Hizya, principale concernée, lors des premiers échanges :

Aujourd'hui, j'ai été demandée en mariage. Le miracle tant attendu s'est produit.
Il y a une semaine, ma mère a été prévenue par une parente de la venue d'une délégation officielle.

Dès lors, une agitation fébrile s'est emparée de la maisonnée. Ma mère nous a réquisitionnées, Kahina et moi, et elle a pris le commandement des opérations. Il fallait que rien dans la maison ne puisse offenser l'œil des visiteuses attendues.

Dans le salon, lieu de réception dont l'usage est réservé aux seuls invités, tout a été passé au crible sous le regard vigilant de ma mère et de l'une de ses sœurs accompagnées de sa belle-fille, appelées en renfort pour l'occasion.²⁰⁹

Une évidente ironie se dégage dès les premières lignes. Les expressions « une délégation officielle », « le commandement des opérations » et « tout a été passé au crible » soulignent le caractère minutieux et formel de l'évènement, contrastant avec la joie généralement associée à l'annonce d'un mariage. Ce sentiment est amplifié par le ton employé par la narratrice. La brièveté et l'absence d'exclamation s'opposent au *miracle* et à sa nature inespérée. Le miracle semble donc avoir été attendu uniquement par la famille de la narratrice, qui se contente de rapporter ses mots, dépossédée de tout opinion personnelle sur la question. Dans le même ordre d'idées, l'expression « Gloire à Dieu le Tout-Puissant qui exauce les rêves des mères ! »,²¹⁰ qui précède ce passage, confirme l'absence de choix d'Hizya. La jeune femme endosse avec amertume les formules toutes faites de sa mère. L'évocation de la notion de vision souligne l'importance de la scrutation. Le regard de la mère dépasse la simple volonté de bien organiser les préparatifs ; il devient omniprésent, imposant et contrôle toute la situation. L'emploi du terme « œil », pour désigner l'arrivée des invitées, impose une pression invisible sur Hizya. Ses femmes prennent l'apparence d'une entité menaçante et anonyme. La jeune narratrice est observée non seulement par les membres du foyer mais aussi par des regards extérieurs et inconnus, la soumettant à une exposition immédiate et rigoureuse tout en l'enfermant dans un jugement social inhérent. Le contrôle de la mère ne se limite pas à

²⁰⁸ Zouari, Fawzia, *Le Corps de ma mère*, op. cit., p. 42.

²⁰⁹ Bey, Maïssa, *Hizya*, op. cit., p. 115.

²¹⁰ *Ibid.*

l'organisation de la visite. Le reste du chapitre souligne l'emprise maternelle sur le physique de la fille :

Je n'ai pas assisté à toute l'entrevue. Priée moi aussi de rester dans notre chambre jusqu'à ce qu'on vienne me chercher. Coiffée, maquillée – oh, très légèrement, attention, il ne faut pas que ça se voie – un peu de rouge aux pommettes et du fond de teint clair, oui c'est bien clair, tu l'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 !²¹¹

Le discours indirect libre joue un rôle essentiel en créant « un chevauchement des deux énonciations : on entend une voix qui parle à l'intérieur d'une autre ».²¹² De cette manière, la mère et ses injonctions s'immiscent dans la narration, prenant la place d'Hizya elle-même. L'accumulation, l'utilisation de l'impératif et la formule impersonnelle « il ne faut pas » renforcent l'aspect autoritaire de l'échange entre la mère et la fille. L'intrusion de la voix maternelle conduit à la disparition de l'instance énonciative qu'est Hizya et cela dès l'introduction des termes renvoyant à l'apparence. Dès lors, la jeune femme perd le contrôle de son corps, soumis à l'autorité maternelle. L'expression « [o]ui, comme ça » suggère que la fille obéissante s'exécute. Or, l'extrait ne donne pas un accès direct à ses mouvements et le corps d'Hizya disparaît entièrement du passage, bien qu'il en soit l'objet central. Ce sentiment est d'ailleurs explicitement formulé par la narratrice (« toutes les femmes [...] parlaient de moi comme si je n'étais pas assise à leurs côtés »).²¹³ Enfin, l'usage des différentes expressions adverbiales de parcimonie telles que « légèrement », « un peu », « attention », « à peine » jalonnent le passage et encombrent la lecture. À l'instar d'Hizya, les lecteurs se trouvent eux aussi limités dans leur activité.

Cependant, l'espace du foyer devient un lieu d'échange sans pudeur ni détour lorsqu'il est réinvesti par Hizya et sa sœur. Alors que les jeunes femmes font le bilan de la rencontre, Kahina rapporte à sa sœur que la future belle-mère était surprise en la voyant. Hizya ne se prive pas de répondre :

— Pourquoi ? Elle ne s'attendait pas à voir une jument ? J'aurais dû me mettre à hennir. La prochaine fois, avant qu'ils viennent, on leur enverra une photocopie de ma carte d'identité. Pour leur éviter de se déplacer, au cas où ! Et

²¹¹ Bey, Maïssa, *Hizya*, *op. cit.*, p. 117.

²¹² Lejeune, Philippe, *op. cit.*, p. 19.

²¹³ Bey, Maïssa, *Hizya*, *op. cit.*, p. 121.

on exigera celle du prétendant. Avec photo et nombre de centimètres. Je veux parler de sa taille, bien sûr !²¹⁴

L’atmosphère change radicalement ; Hizya s’exprime, elle ose même les plaisanteries graveleuses. Ses deux exclamations sont empreintes d’aisance et de dérision, la jeune femme dénonce ouvertement l’intrusion des « trois femmes ».²¹⁵ Sa prise de parole s’accompagne d’un mouvement du corps (« nous voilà secouées par un fou rire qui a duré des heures »),²¹⁶ contrastant avec les ordres maternels qui incitent à la retenue. À certains égards, malgré son « aspect carcéral »,²¹⁷ l’espace intime de la maison devient parfois une retraite volontaire face au regard d’autrui.²¹⁸ Le foyer devient un lieu ambigu, oscillant entre sécurité et contrôle. Dans les deux cas, Maïssa Bey attire l’attention du lecteur sur les conditions d’agentivité du corps féminin maghrébin. Au sein du même espace, les formes de restriction du corps et de la voix sont toujours conjoncturelles :

Le corps au Maghreb est un corps textuel, [...] un pur produit culturel. [...] Ainsi, comparativement à la liberté complète d’expression laissée au corps masculin, celui de la petite fille est très tôt soumis à un répertoire d’interdictions qui ne lui permet d’occuper que *l'espace préformé et pré-investi* par la mentalité maghrébine.²¹⁹

Si le roman de Bey est, grâce à ses différentes références au poème *Hizya*,²²⁰ un « hymne à l’Amour, à la Beauté et à la Femme »,²²¹ la réalité de la vie de son héroïne, portant le même nom, interroge cette louange.

Alors que le café est le lieu d’échange par excellence pour les hommes arabes, le hammam, lui, est résolument féminin.²²² Chaque semaine, les femmes « se rencontrent certes pour se laver, mais elles vont surtout au hammam pour garder leur attachement à la communauté et à leur ville ».²²³ Les bains sont à la fois des lieux sociaux de détente où « le[s]

²¹⁴ Bey, Maïssa, *Hizya*, *op. cit.*, p. 121

²¹⁵ *Ibid.*, p. 116.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 121

²¹⁷ *Ibid.*, p. 63.

²¹⁸ Bey, Maïssa, *Nulle autre voix*, La Tour d’Aigues, Éditions de l’Aube, « Mikrós littérature », 2019 [2018.], p. 67 : « J’ai choisi librement de m’enfermer. La solitude est mon lot mais surtout un bien chèrement acquis dont je ne me lasse pas ».

²¹⁹ Chebel, Malek, *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, *op. cit.*, p. 23, (je souligne).

²²⁰ La jeune narratrice, nommée Hizya en référence à l’héroïne du poème, le lit constamment. Maïssa Bey a d’ailleurs intégré ce poème dans les dernières pages de son roman.

²²¹ Maafa, Amel, *op. cit.*, p. 211.

²²² Le hammam reste un lieu important pour les hommes, il est aussi un lieu de purification et de socialisation. Mais, traditionnellement, la portée symbolique des bains n’est pas la même pour les femmes. C’est un lieu plus profondément lié à la communauté où elles échangent des histoires et de la complicité. De plus, puisque le rapport au corps diffère entre hommes et femmes, leur relation à l’espace des bains aussi.

²²³ Sehli, Yamina, *art. cit.*, p. 197.

rire[s] se répercute[nt] dans la pièce entière »²²⁴ mais aussi un espace sacré où flotte « une concentration silencieuse »,²²⁵ délocalisé hors du temps et de la pudeur :

Le hammam où nous nous rendions pour nous baigner et rincer nos préparations était tout de marbre blanc [...]. Cette lumière ivoirine, la brume des bains, les femmes et les enfants nus qui couraient en tous sens en faisaient une sorte d'île exotique et vaporeuse qui aurait, on ne sait comment, dérivé en plein centre de la stricte et disciplinée Médina de Fès.²²⁶

La liberté du corps est ici dépeinte au sein d'un espace presque irréel, idyllique, qui semble n'exister que dans le cadre du hammam. La description des matériaux donne l'impression d'un paradis tangible, mais cette image est rapidement nuancée par la dimension flottante du lieu (« île », « brume », « vaporeuse », « dérivé »). Entre matérialité et nébulosité, les bains deviennent un non-lieu, que les femmes et les enfants s'approprient. Les salles, qualifiées de « délice[s], avec juste assez de vapeur pour revêtir le monde extérieur d'une sorte de halo féérique »,²²⁷ offrent une forme de protection. Dans ce lieu ni extérieur, ni familial, les femmes redécouvrent leur corps et, par extension leur identité. C'est pourquoi l'étude de la conquête des espaces par les femmes maghrébines est particulièrement intéressante. Tous les lieux où elles évoluent sont empreints de dynamiques de genre, de traditions et de hiérarchies solides. L'expérience des héroïnes est fluctuante, chaque femme vit ces espaces de manière unique. C'est par une littérature singulière qui montre le corps que les autrices cherchent à rendre compte de cet enjeu. Cette écriture explore les paradoxes de l'expérience corporelle des femmes, entre affirmation de soi et critique du système. Ainsi les écrivaines oscillent entre la célébration des espaces et une profonde aversion pour les forces qui les régissent :

Aujourd'hui, je n'ai pas honte à reconnaître mon tort. Ce monde des femmes, certes fermé et sur la défensive, peut être si doux et enveloppant. Sans lui, il m'arrive de me sentir comme une branche coupée de son arbre, une feuille d'automne à la dérive, un caillou expulsé de son oued.²²⁸

En définitive, quel que soit l'espace dans lequel existent les corps féminins, ceux-ci sont sans cesse amenés à interroger « quelle place [ils] occupent en ce monde, quelle place [ils] devraient y occuper ». ²²⁹ Il ne s'agit pas seulement de l'apparence de ces frontières, qu'elles

²²⁴ Mernissi, Fatima, *op. cit.*, p. 230.

²²⁵ *Ibid.*, p. 228.

²²⁶ *Ibid.*, p. 224-225.

²²⁷ *Ibid.*, p. 225.

²²⁸ Zouari, Fawzia, *Par le fil je t'ai cousue*, *op. cit.*, p. 137.

²²⁹ Beauvoir, Simone de, *op.cit.*, p. 11.

soient « perçues[s] comme présente[s] ou absente[s], ouverte[s] ou fermée[s], concrète[s] ou virtuelle[s] »,²³⁰ mais avant tout d'identifier les rapports de force qui se jouent entre les individus qui les habitent. Dans les romans explorés, la plupart d'entre eux sont dominés soit par l'hégémonie masculine soit par le regard maternel, parfois par les deux, le second soutenant le premier. L'ensemble des autrices de ce travail construit des personnages féminins qui déjouent ces autorités en recourant à des « “stratégies d’ouverture” : se rencontrer sur les terrasses pour se parler, écouter de la musique, danser, chanter et rire ».²³¹

3.2 LE TINTEMENT DES *KHELKHALS* : LE CORPS SEXUÉ DÉSIRANT

L'exploration des lieux où le corps des femmes s'affirme implique inévitablement une description de ce corps. En revenant sur les caractéristiques de l'écriture-femme, qui « puise son caractère inédit dans l'expression de tout ce qui a trait au corps féminin : jouissance sexuelle, grossesse, accouchement, menstruations»,²³² ce chapitre vise à dénoncer l'effacement du fonctionnement du corps féminin et de son désir. Nous décrirons donc le corps en lui-même et sa mise en scène par les autrices maghrébines. Comment ces écrivaines surmontent-elles l'invisibilité du corps sexué féminin et quels procédés adoptent-elles pour repenser le désir effacé ? Toujours en lien avec le rapport à la mère, car c'est la « société et la famille [qui] se chargent de discipliner ce corps, de le dompter »,²³³ nous commencerons par étudier la mécanique biologique du corps féminin et la manière dont nos romancières la dépeignent. Nous nous concentrerons ensuite sur la remise en question du regard porté sur ces corps, avant d'examiner de quelle façon l'écriture peut encourager l'expression du désir féminin dans une société où « dévoiler l'intimité est contraire aux normes imposées [...] et s'exposer au regard n'est pas de mise ».²³⁴

Avec l'âge, le corps féminin se modifie, marquant « un nouveau chapitre qui commence »²³⁵ pour celles qui le vivent. Ce processus conduit à une nouvelle invisibilisation

²³⁰ Loudiyi, Mourad, *art. cit.*, p. 64.

²³¹ Ahnouch, Fatima, *op. cit.*, p. 145.

²³² Naudier, Delphine, *art. cit.*, p. 62.

²³³ Nadifi, Rajaa, « Corps désintégrés, corps réintégrés dans quelques récits de romancières marocaines » dans *Parler le corps : réinvestir l'amour*, N.Arambasin (dir.), Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2018, p. 161, [en ligne] <https://books.openedition.org/pufc/41347> (consulté le 19.12.2024).

²³⁴ Nadifi, Rajaa, *op. cit.*, p. 174, [en ligne] <https://books.openedition.org/pufc/41347> (consulté le 19.12.2024).

²³⁵ Froidevaux-Metterie, Camille, *op. cit.*, p. 99.

sexuelle des femmes, les incitant à penser qu'« elles ne peuvent plus se reconnaître, ni en tant que sujet sexué ni en tant qu'individu ».²³⁶ Selon Camille Froidevaux-Metterie, certaines féministes conçoivent la ménopause comme une libération définitive face à l'oppression masculine. En effet, la femme ménopausée « échapperait enfin à sa position d'objet sexuel, elle ne serait plus assujettie au désir masculin, plus désirée ».²³⁷ Cette vision est partagée par plusieurs autrices arabes. Dans les sociétés nord-africaines, le corps féminin, perçu comme l'objet dangereux de l'érotisme et des fantasmes masculins, incarne une véritable menace pour la loi islamique. Pour se protéger de cette tentation, l'homme n'a trouvé d'autre solution que l'exclusion absolue du corps féminin, y compris dans les représentations culturelles. Aussi, la femme « ne peut plus exister par son corps ».²³⁸ C'est pourquoi le moment de la ménopause survenue, les protagonistes de nos romans sont déchargées de leur nature « omnisexuelle » :²³⁹

Oui, le répit intervient. La vie, à quarante ans ou à soixante, peut commencer.
Nous assoupir, un chapelet entre les doigts ; nous faire servir assise, parler,
ordonner, bénir ou maudire mais parler, tel un navire dérivant au large ! Décider
sur le royaume des femmes.²⁴⁰

Dans ce passage d'*Ombre sultane*, la narratrice joue avec les codes du vieillissement. Elle commence par évoquer le repos et le ralentissement, pour ensuite énumérer une liste de verbes liés à la prise de parole. En tenant compte du fait que, dans les sociétés musulmanes, « le silence, l'immobilité et l'obéissance sont [...] les critères clefs de la beauté féminine »,²⁴¹ on constate, qu'avec les années, les femmes, par leur désexualisation sociale, parviennent à s'exprimer. Elles acquièrent une plus grande visibilité et légitimité culturelles, tout en conservant néanmoins une certaine pudeur.²⁴² Dans ce sens, la dernière phrase temporise cette perception. Certes, les femmes plus âgées bénéficient d'un champ d'exposition social plus large, mais principalement au sein des communautés féminines. Elles surveillent les plus

²³⁶ Froidevaux-Metterie, Camille, *op. cit.*, p. 102.

²³⁷ *Ibid.*, p. 106.

²³⁸ Khelkhal, Badreddine, *art. cit.*, p. 43.

²³⁹ Aït Sabbah, Fatna, *La Femme dans l'inconscient musulman. Désir et pouvoir*, Paris, Le Sycomore, 1982, p. 45. Se dit d'un être dont l'attribut le plus proéminent, qui détermine toute sa personnalité et ses comportements, est son appareil sexuel.

²⁴⁰ Djebar, Assia, *Ombre sultane*, *op. cit.*, p. 171.

²⁴¹ Aït Sabbah, Fatna, *op. cit.*, p. 11.

²⁴² Hamidullah, Muhammad, *op. cit.*, p. 342. Sourate 24, Verset 60 : « Et quant aux femmes atteintes par la ménopause, qui n'espèrent plus mariage, nul grief à elles, alors, de déposer leurs étoffes, mais pas de se faire voir en parure ; et si elles cherchent la chasteté, c'est mieux pour elles ! ».

jeunes, rappelant aisément l'autorité maternelle usuelle. On observe donc un déséquilibre socioculturel persistant entre les genres.

Attendre que les années passent pour avoir – relativement – droit au chapitre n'est pas concevable. Dans ce cas, comment les autrices revalorisent-elles l'anatomie féminine et la redéfinissent-elles en tant que telle ? L'analyse qui suit se penchera sur la façon dont les autrices abordent et écrivent l'*expérience* du corps :

La nuit était à son milieu lorsque les gémissements synchronisés des deux épouses de Gadour alertèrent le voisinage. Tounès et Aljia invoquaient les mêmes saints, à la même cadence, avec des mots identiques. La douleur les jetait parfois de leur chambre dans le patio commun. Elles rampaient l'une vers l'autre, se croisaient en rugissant comme des fauves et regagnaient leur natte dans le même tintamarre de cris et de prières. L'on eût dit une seule souffrance partagée entre deux corps ou un seul enfant cognant dans deux ventres différents. Lorsque le soleil fut au milieu du ciel, les poches des eaux se rompirent et deux filets crèmeux se rejoignirent sur le sol. [...].

Kabla avait accouché Tounès tant de fois qu'elle était certaine de ne rien ignorer de sa mécanique utérine. Quatorze gamins, ça vous transforme le ventre en terrain de glisse, ça vous livre les petits à bon port et sans incident de parcours. Tout naturellement donc, elle donna la priorité à la concubine. Aljia était à son premier accouchement, et là, le portail était bien scellé, les jointures neuves, le risque réel.²⁴³

Le premier élément qui interpelle lors de la lecture de l'extrait est l'uniformité entre les deux accouchements. Dans une vision très traditionnelle de la procréation, bien que les deux femmes soient rivales, la naissance devient une affaire féminine et collective, car leur individualité « est combattue par l'intérêt de l'espèce ».²⁴⁴ Il s'agit ainsi d'« une seule souffrance partagée entre deux corps ». Cette indivisibilité se renforce encore lorsque leurs deux « filets crèmeux se rejoign[ent] ». Même sur le plan physiologique, les deux femmes se retrouvent. Ce moment dépasse le cadre ordinaire et rappelle aux lecteurs l'ancrage profond du *Corps de ma mère* dans l'imaginaire du conte.²⁴⁵ En effet, ce roman mobilise les codes de la tradition orale et la description de ces deux accouchements n'y échappe pas. Le mélange du mythe (« L'on eut dit »), de la religion (« tintamarre de cris et des prières ») et du concret (« les poches d'eaux se rompirent ») révèle la difficulté, pour l'instance énonciative²⁴⁶, de rendre compte de cet évènement indescriptible dans son expérience.

²⁴³ Zouari, Fawzia, *Le Corps de ma mère*, op. cit., p. 127-129.

²⁴⁴ Beauvoir, Simone de, op. cit., p. 61.

²⁴⁵ En effet, ce chapitre se trouve dans le livre II du roman, intitulé « Le Conte de ma mère ». En choisissant le terme *conte* plutôt que *vie*, l'autrice manifeste clairement sa volonté de célébrer sa mère, par ce genre.

²⁴⁶ Dans cette deuxième partie du roman, la narration ne fournit aucune information précise sur l'entité qui la prend en charge. On sait que le récit se base sur les dires de Naïma, la domestique de Yamna et on suppose qu'il s'agit toujours de la fille-narratrice mais cela n'est jamais explicité.

Dans le même sens, le portrait de l'accoucheuse Kabla confirme cette idée. Elle est présentée comme une « femme haute comme une montagne qui avançait avec ses mains écarlates »,²⁴⁷ une silhouette marquée par une « chevelure dévoilée dont les mèches se perdaient parfois dans le ventre des mamans »,²⁴⁸ et décrite comme une « apparition bizarre et monstrueuse ».²⁴⁹ En définitive, Kabla incarne une figure terrifiante directement issue d'un conte. En plus de renvoyer à la tradition orale, les allusions au mythe peuvent être interprétées comme un sarcasme face à l'ignorance sur le fonctionnement du corps féminin. Dans cette idée, nous pourrions ajouter que la compréhension du fonctionnement féminin circule uniquement entre femmes à travers leur mode de communication privilégié ; les mythes :

Sur la grossesse, nous disposons d'une masse d'informations appréciable, tant du point de vue des mythes qui gravitent autour d'elle que du point de vue des rites propitiatoires qui la facilitent. Le but final de toutes ces pratiques anciennes est celui de préserver la vie de l'enfant à naître.²⁵⁰

En recourant à l'imaginaire pour critiquer une forme de désinformation, la voix narrative fait usage de termes crus et organiques, mettant en évidence la rudesse de l'expérience de l'enfantement (« Ses mains avaient fourragé tant de vulves que les poignets avaient fondu et ses doigts, à force de racler les sols utérins, s'étaient teints d'un rouge indélébile »).²⁵¹ Bien que l'accent soit clairement mis sur la similarité des deux expériences vécues par les femmes, leur mise en écrit emprunte pourtant des tonalités différentes. On y distingue à la fois la banalisation de l'accouchement au fil de sa répétition et la sacralisation de la première fois. Il est important de rappeler qu'en Afrique de Nord, « la natalité est considérée comme une bénédiction divine, [...], surtout si elle est primipare ».²⁵² Ainsi, pour Tounès, qui a déjà accouché quatorze fois, on fait mention de « mécanique utérine » et de la transformation du « ventre en terrain de glisse ». En revanche, les organes géniaux d'Alija sont perçus comme étant « un portail bien scellé » aux « jointures neuves ». Ces énoncés révèlent un parti pris manifeste : l'accouchement d'Alija est immédiatement associé à la virginité. C'est l'acte de mettre au monde qui souille, et non le rapport sexuel en soi. Par ces propos, la narratrice suggère que la jeune coépouse est encore immaculée. On comprend ainsi

²⁴⁷ Zouari, Fawzia, *Le Corps de ma mère*, op. cit., p. 128.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Chebel, Malek, *L'Imaginaire arabo-musulman*, op. cit., p. 326, [en ligne] <https://shs.cairn.info/l-imaginaire-arabo-musulman--9782130620563?lang=fr> (consulté le 19.12.2024).

²⁵¹ Zouari, Fawzia, *Le Corps de ma mère*, op. cit., p. 127.

²⁵² Chebel, Malek, *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, op. cit., p. 26.

la grande valeur culturelle accordée à l'accouchement et à la maternité, au détriment d'une sexualité, qui, elle, demeure rejetée. En effet, le procédé de l'allusion est privilégié par l'instance narrative pour évoquer les rapports intimes entre Gadour et les deux femmes (« depuis des semaines il retrouvait la jeune Alija dans la nuit noire », « la rejoignit à l'aube »).²⁵³ Le sexe n'est ainsi jamais évoqué explicitement, ce qui souligne son caractère culturellement prohibé. Cependant, ce rejet peut sous-entendre une autre signification. Du regard de l'autrice, il pourrait interroger la notion de consentement des deux femmes. Si les rapports sont effacés, c'est peut-être parce qu'ils sont perçus comme traumatisants par les principales concernées. La sexualité étant absente de ces pages, c'est la mort liée à l'accouchement qui est volontiers abordée. Banalisée, elle apparaît surtout lors de l'exposition des activités de l'accoucheuse. La voix narrative mentionne d'une part les morts massives des nouveau-nés (« Il lui arrivait ainsi d'extraire dix êtres à la fois, dont elle jetait la moitié dans un puits »)²⁵⁴ et, d'autre part, les décès maternels dus aux complications obstétricales (« Elle enfonça le délivre dans un des seaux et s'occupa des deux corps sans vie, allant et venant dans son ballet de chair et de ferraille »).²⁵⁵ Le discours impassible de la voix narrative face à la mort périnatale pourrait indiquer qu'en raison de la répétition de ces drames, les villageoises finissent par les banaliser, les intégrants comme un mécanisme de survie, sans quoi « elle[s] serai[ent] morte[s] de chagrin ».²⁵⁶ La rhétorique du pathos est ainsi évincée et remplacée par des termes associés au travail manuel. À plusieurs reprises, Kabla jette, extrait, attache, presse et enfonce. Pourtant, ces corps malmenés ne sont jamais dépeints comme faibles. La dimension collective de l'expérience les rend solides tandis que la représentation crue les ancre dans la réalité. Cette visibilité participe à leur légitimation. Le recours au mythe, par le surnaturel, leur confère un statut ineffable. En définitive, l'écriture des autrices maghrébines invite à reconsiderer les discours et les représentations classiques de l'anatomie du corps féminin.

Après avoir exploré la représentation du corps féminin *en activité* lors de l'accouchement, moment considéré comme « le plus important de la vie d'une mère »²⁵⁷ dans les sociétés arabo-musulmanes conservatrices, tournons-nous vers l'opinion des femmes de générations antérieures sur la visibilité du corps féminin. En effet, l'idéologie qui pousse le

²⁵³ Zouari, Fawzia, *Le Corps de ma mère*, op. cit., p. 125 et p. 127.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 128.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 131.

²⁵⁶ Badinter, Elisabeth, op. cit., p. 73.

²⁵⁷ Chebel, Malek, *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, op. cit., p. 26.

corps féminin arabe à disparaître repose sur une certaine contradiction, que les autrices ne manquent pas de mettre en évidence. Bien que le corps des femmes soit censuré, il est minutieusement scruté et jugé, non seulement par les hommes, mais aussi par les femmes elles-mêmes au travers d'un regard acerbe et réprobateur :

Dans la même rue, et malgré la canicule, l'œil vigilant de Lla Hadja continuait à suivre les allées et venues des flâneurs, du commerçant se dirigeant à heure fixe vers son échoppe, du garçonnet revenant de la médersa surtout, et surtout, des fantômes voilés qui s'attardaient.²⁵⁸

Dans ce court passage d'*Ombre sultane*, la distinction dans la manière dont les hommes et les femmes sont perçus est frappante. Le commerçant et le garçonnet sont mentionnés en tant que tels tandis que toutes les femmes sont réduites au terme générique de « fantômes ». Cette dénomination les rend indifférenciées, transparentes et irréelles. Alors que les silhouettes masculines sont précises et individuelles, celles des femmes demeurent collectives et imperceptibles. Cette invisibilité des corps féminins transparaît dans le choix des verbes ; l'homme se dirige et l'enfant revient mais les passantes, elles, errent sans but. De plus, le verbe *s'attarder* souligne clairement le point de vue de l'aïeule, suggérant que ces figures ne devraient pas traîner dans les rues. Pourtant, malgré cette dépossession intégrale de leur identité, les spectres sont tout de même épiés par l'aïeule qui « ne laiss[e] rien au hasard » :²⁵⁹

Lla Hadja inspectait par habitude les autres apparitions du jour : la tunique berbère qui détonnait sur les silhouettes blanches, le voile grossier des fausses citadines. Elle remarquait l'habileté plus ou moins nonchalante qu'avait prise une passante à relever le tissu sur sa hanche, la pliure des doigts entaperçus sur la poitrine ou sous le menton, le visage à demi dissimulé dont n'apparaissaient que les yeux aux paupières baissées, les sourcils en arc parfait, la moitié du front dénudé, la racine des cheveux disparaissant sous le satin de la coiffe.²⁶⁰

Les femmes ne sont jamais décrites dans leur ensemble mais toujours de manière fragmentée, ce qui empêche toute différenciation entre elles. Pourtant, à mesure que l'observation se poursuit, les contours de ces femmes voilées se précisent. Alors qu'au début l'attention se porte sur leurs vêtements (« la tunique berbère », « le voile grossier », « le tissu sur sa hanche »), le regard de la vieille dame se modifie et se concentre davantage sur les membres de leurs corps. Ce changement de perspective suggère qu'avec l'habitude, dans sa propre immobilité, Lla Hadja parvient à distinguer les passantes, malgré leur apparente

²⁵⁸ Djebar, Assia, *Ombre sultane*, op. cit., p. 149.

²⁵⁹ Ibid., p. 150.

²⁶⁰ Ibid.

uniformité. On pourrait alors postuler que sa vision repose sur une doctrine conservatrice et patriarcale, qui considère que la déambulation d'une femme seule dans l'espace public est un acte immoderne. Cette conception implique que, même habillées, mêmes transparentes, leurs faits et gestes sont observés. Ces femmes, dans la rue, sont automatiquement nues aux yeux de la société. Le champ lexical employé par la narratrice renforce cette idée (« sur la poitrine », « dénudé » « nonchalante »). Les promeneuses sont ainsi « dépouillées[s] de leur[s] identité[s], et cela à cause du voile censé [les] dissimuler ».²⁶¹ L'intrusion de la grand-mère est présentée de manière ironique par la narratrice. Après les avoir scrutées, elle semble capable d'identifier ces femmes et leur attribut un nom, à savoir « le patronyme familial, quelquefois un prénom (la deuxième, la quatrième des brus ou des tantes dans telle hiérarchie domestique) ».²⁶² Or, les piétonnes ne sont absolument pas nommées, elles sont réduites à l'identité du père ou amalgamées à l'ensemble de la structure familiale. La narratrice souligne le ridicule de la situation en employant le substantif *patronyme* plutôt que *nom de famille*, insistant ainsi sur le fait que l'identité des femmes, telle que perçue par Lla Hadja, est indéniablement liée à une figure masculine. Cette critique ne doit pas être interprétée comme une condamnation du voile en soi. Il est important de noter que Djebbar ne diabolise pas le voile, son « attitude à l'égard [de celui-ci] reste ambiguë ».²⁶³ Ce qui est condamnable n'est jamais l'apparence de la femme mais le regard porté sur celle-ci :²⁶⁴

l'« 'invisibilité » des femmes algériennes n'est pas une simple affaire de visages couverts d'un voile : elle doit être comprise également en fonction du rapport des femmes à un regard masculin et/ou « orientaliste » qui traverse les images et les fantasmes. Et tout comme les colonisés constituent les sujets (et les objets) du regard « colonial », les femmes peuvent constituer les sujets (et les objets) du regard masculin.²⁶⁵

Une écriture arabe et féminine dénonce le regard contrôlant exercé sur les femmes. Cependant, l'emprise traditionnelle et binaire, où le regard masculin règne sur le corps des femmes, devient ici plus nuancée. En affirmant que « le futur sujet prend sa place dans la

²⁶¹ Djebbar, Assia, *Ombre sultane*, *op. cit.*, p. 150.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Harrison, Nicholas, « 11. Le voile littéraire : la politique oblique d'Assia Djebbar », dans *Littératures francophones et politiques*, « trad. » Nicolas Vieillescazes, J. Bessière (dir.), Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2009, p. 161, [en ligne] [11. Le voile littéraire : la politique oblique d'Assia Djebbar | Cairn.info](#) (consulté le 19.12.2024).

²⁶⁴ Elles restent libres de se couvrir ou non.

²⁶⁵ Harrison, Nicholas, *op. cit.*, p. 152, [en ligne] [11. Le voile littéraire : la politique oblique d'Assia Djebbar | Cairn.info](#) (consulté le 19.12.2024).

culture une fois reconnu par l’Autre »,²⁶⁶ il apparaît que cet Autre peut être également féminin. Dans une volonté de préserver les valeurs musulmanes ou en raison d’intégration inconsciente du modèle patriarcal,²⁶⁷ les plus âgées chaperonnent fermement les plus jeunes. Les romancières arabes, en décrivant l’expérience concrète du corps, parviennent à instrumentaliser le point de vue voyeuriste et omniprésent auquel les femmes sont exposées. Elles utilisent leur écriture comme un outil pour incarner et réaffirmer leurs héroïnes, malgré le poids des regards. Cette affirmation identitaire et corporelle se prolonge dans la mise en écrit du désir sexuel, émotion évincée qui reste pourtant fondamentalement humaine. Les écrivaines s’efforcent ici de « rompre [l]e silence et d’engager la *bataille de l’intime* ». ²⁶⁸

Nous l’avons relevé, les interrogations des narratrices passent souvent par l’expérience des mères, et la question du désir ne fait pas exception. Ces narratrices l’abordent sous l’angle de l’altérité, ce qui soulève la question suivante : pourquoi associer le désir à la figure maternelle ? La réponse réside en partie dans le fait que la majorité des narratrices de notre corpus ancrent leurs récits dans une « poétique de l’enfance »,²⁶⁹ racontant ce que l’enfant connaît et côtoie, à savoir sa mère. Pour les jeunes filles, les « processus d’identification [qui] sont au fondement de la construction de l’identité »²⁷⁰ impliquent qu’elles doivent disposer d’un référent pour appréhender le désir. Or, dans la société maghrébine, tout comme dans nos romans, le référent maternel et le désir sont tout deux occultés. Les narratrices se retrouvent donc face à un double obstacle. Cependant, aborder le plaisir par le prisme de la mère permet de dévoiler les complexités des rapports de genre au sein de la famille. En effet, même dans l’entre-soi des relations sexuelles, tout est question de rapports de force.²⁷¹ Ainsi, ces derniers façonnent la manière dont le désir est vécu. Il devient donc rare que le désir des jeunes femmes soit abordé de façon explicite. Dès lors, nous nous demanderons de quelle manière les narratrices et personnages expriment leur *propre* désir. *Ombre sultane* qui se présente comme « récit duel relatant alternativement le vécu d’Hajila, la seconde épouse issue d’un milieu

²⁶⁶ Houbbalah, Adnan, *op. cit.*, p. 157, [en ligne] [Différenciation sexuelle et culture arabe | Cairn.info](#) (consulté le 19.12.2024).

²⁶⁷ Dans certains cas, les deux sont indissociables.

²⁶⁸ Froidevaux-Metterie, Camille, *op. cit.*, p. 29.

²⁶⁹ Coquio, Catherine, « Enfant témoin, enfant poète. La “langue des enfants”. Poétiques de l’enfance et utopies linguistiques après la Shoah (G.-A. Goldschmidt, A. Appelfeld) », dans *Enfance et littérature*, V. Gély (dir.), Paris, SFLGC, « Poétiques comparatistes », 2012, p. 93.

²⁷⁰ Gaulejac, Vincent de, *op. cit.*, p. 125.

²⁷¹ Toutes relations impliquent des rapports de force, nous nous concentrerons ici uniquement sur relations hétérosexuelles.

traditionnel et d'Isma, la première épouse et narratrice, femme moderne »,²⁷² est ponctué de moments intimes partagés entre Isma et son amant :

Lieux successifs. La porte est claquée en plein jour. Nos deux corps s'étreignent dans une lenteur de désespoir, chaque visage tourné vers l'épaule de l'autre, puis l'ardeur s'adoucit. L'obscurité qui s'est glissée entre nous se dissipe. Les battants se rouvrent avec prudence, dans la halte du soir suivant, juste avant que la lampe ne soit éteinte, que les draps ne nous aient recouverts.

Torse nu, cheveux décoiffés, l'homme est sorti d'un pas traînant que j'entends, vulnérable encore. Dans la cuisine, il marche, ouvre un robinet et boit. J'allonge les jambes ; volupté d'attendre le plaisir après le plaisir, de continuer d'en avoir les membres rompus, les articulations assouplies. Mes yeux s'accrochent à l'embrasure de la porte bleu vif, en suivant le contour quadrangulaire, tandis que mes reins, que mes seins s'étalent. Mes coudes posés à plat découvrent leur saignée. La porte se rabat de nouveau ; la distance entre mon corps couché et l'homme debout se dissout. Éclair avant pétrification de l'attente.

Barrière refermée sur le monde. Derrière elle, tous les couloirs commencent, les êtres se lèvent ou s'agitent. Contre nous, le temps se tresse, l'espace se courbe, les fleurs s'inventent dans nos paumes pleines.²⁷³

L'ellipse « [I]lieux successifs » pose le cadre ; le désir et son assouvissement occupent une place primordiale, reléguant le reste du quotidien à l'arrière-plan, hors de la narration. Ce qui importe, c'est ce qui se joue entre les murs de la pièce, un espace intime, comme le souligne le titre même du chapitre, « La chambre ».²⁷⁴ Le lecteur est prévenu ; il accède ainsi à un sanctuaire clos. Ensuite, l'extrait fait correspondre les corps des amants avec les objets qui peuplent cette salle, l'appartement devenant un lieu d'exposition de la nudité et de l'érotisme. Lorsque l'amant « ouvre un robinet », la narratrice « allonge les jambes » et lorsqu'elle regarde « l'embrasure de la porte bleu vif », ses « seins s'étalent ». L'ensemble de l'espace entraîne des répercussions sur le corps prélassé d'Isma. Ici, Djebab déconstruit la notion d'intérieur. Loin de l'enfermement traditionnel, cet espace devient un lieu d'épanouissement, en opposition à la vision de la maison comme prison, à l'image d'Hajila et d'autres figures féminines dans ses romans. Lorsque la narratrice mentionne la barrière, elle laisse entendre sa dimension protectrice plutôt que restrictive. C'est le monde extérieur qui se trouve enfermé et non elle et son corps. La porte, qui est souvent associée à l'entrée d'un homme et à la menace qu'il incarne (« L'époux rentre ; ma mémoire veut avaler la première soirée »)²⁷⁵ devient, dans ce chapitre, une promesse de plaisir. En plus des quelques évocations évidentes au membres

²⁷² Slimani, Eldjemhouria, *art. cit.*, p. 140.

²⁷³ Djebab, Assia, *Ombre sultane*, *op. cit.*, p. 34-35.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 34.

²⁷⁵ Djebab, Assia, *Vaste est la prison*, *op. cit.*, p. 82.

du corps féminin, certains choix de verbes, tels que *se glisser*, *se rouvrir*, *s'allonger*, *se lever*, *se courber*, font directement écho au contact corporel, voire aux organes génitaux. Le verbe *s'étaler* qui symbolisait auparavant la liberté d'Hajila dans l'espace urbain, resurgit ici. Isma s'étend et s'impose. Elle se réapproprie l'espace et revendique sa place. Sans jamais expliciter le rapport – la narratrice se contente d'esquisser l'avant et l'après, laissant toute pudeur s'effacer. Du reste, la volonté de relater uniquement l'attente du plaisir révèle son importance et sa rareté dans la littérature maghrébine ; ici, le désir prime sur l'acte sexuel lui-même. L'émancipation du corps d'Isma se fait sentir jusque dans l'écriture. La narration change est devient peu à peu poésie (« Contre nous, le temps se tresse, l'espace se courbe, les fleurs s'inventent dans nos paumes peines »). L'écriture elle-même se libère. Par cette écriture, désir et corps féminin sont reconquis. Pour la narratrice, cette mise en récit, sous-entend la possibilité de « retrouver son identité perdue ».²⁷⁶ En effet, après l'étreinte, Isma ressent « une concentration nouvelle, [leur]double image en [elle] se stabilise ».²⁷⁷ Cette exposition du désir féminin arabe, généralement réprimée, met en lumière les enjeux complexes qui traversent les générations de femmes, là où se croisent « trois thèmes majeurs qui sont étroitement liés ; l'espace, le corps et la langue ».²⁷⁸

²⁷⁶ Chidmi, Abdelkrim, *op. cit.*, p. 44.

²⁷⁷ Djebar, Assia, *Ombre sultane*, *op. cit.*, p. 36.

²⁷⁸ Ahnouch, Fatima, *op. cit.*, p. 72.

Conclusion

Il est frappant de constater que, bien que la « littérature *sur* la femme dans le monde arabo-musulman soit d'une richesse inouïe », la femme maghrébine en tant que telle, son « univers réel »,²⁷⁹ son point de vue ainsi que ses expériences, demeurent d'une étonnante rareté. Autrement dit, bien que l'on discute beaucoup de ces femmes, on leur accorde peu d'opportunités de s'exprimer sur leur propre réalité. Cette contradiction soulève la question de l'espace laissé aux femmes pour affirmer leur voix. C'est dans ce manque que les écrivaines maghrébines d'expression française interviennent, en explorant les diverses voies pour unifier les femmes arabes, de toutes générations. Ces porte-paroles se sont engagées à restituer les voix et les corps de leurs prédecesseures, longtemps écartées de toutes les sphères sociales et confinées à des rôles rigides au sein des espaces familiaux. Invisibilisées, puisque « en terre arabe, une femme n'existe jamais d'une manière autonome »,²⁸⁰ elles n'ont pas pu se définir en tant qu'individu. Certaines dissidentes ont élaboré des stratagèmes par l'intermédiaire d'une écriture singulière, celle de femmes maghrébines évoluant dans un entre-deux socioculturel et littéraire. Ni entièrement arabes, ni tout à fait françaises, ou parfois les deux à la fois, elles sont en quête d'un langage qui leur soit propre et qui échappe aux frontières imposées. Dans un double mouvement, elles s'efforcent de redonner la parole à ces femmes tout en consolidant la leur. Cependant, cet objectif n'est pas sans difficultés. Un fossé intergénérationnel, ancré dans des silences « aussi impénétrables qu'un secret de vierge enfoui au cœur de la terre »²⁸¹ marque cet échange. La relation mère-fille devient le miroir de cette incommunication. C'est par la mise en récit que les écrivaines prennent en charge la voix fuyante des mères ainsi que leurs traditions. Leurs textes, instrument de sauvegarde et d'émancipation, permettent aux lecteurs et à elles-mêmes de *saisir* les générations passées. Cette quête identitaire, que nous avons esquissée, passe par l'exploration du corps et de son mouvement. Corps et voix, éléments constitutifs de l'identité, entretiennent tous deux un rapport complexe avec la figure de la mère. Nous avons ainsi étudié l'écriture du corps féminin, en interrogeant la manière dont il est scruté. Comme ultime transgression, il nous a paru indispensable d'évoquer la notion de désir, concept qui demeure absent dans les

²⁷⁹ Chebel, Malek, *L'Imaginaire arabo-musulman*, *op. cit.*, p. 43, [en ligne] <https://shs.cairn.info/l-imaginaire-arabo-musulman--9782130620563?lang=fr> (consulté le 19.12.2024), (je souligne).

²⁸⁰ *Ibid.* p. 342.

²⁸¹ Bey, Maïssa, *Hizya*, *op.cit.*, p. 30.

idéologies arabo-musulmanes – et, par extension, de leurs littératures, surtout lorsqu'il s'agit du plaisir des femmes.

Quand bien même il s'est appliqué à mettre en lumière ces différents enjeux, ce travail n'est qu'un point de départ, une invitation à d'autres interprétations et pistes à explorer. Nous apporterons ici quelques nuances et éclairages supplémentaires aux propos avancés.

Il nous faut, une dernière fois, clarifier que l'émancipation des femmes arabes n'implique en aucun cas le rejet des traditions, qu'elles respectent profondément. Ces coutumes incarnent leurs ancêtres et leur quotidien, faisant pleinement partie de leur identité féminine et maghrébine. Maïssa Bey, notamment, tisse constamment un lien entre l'ancien et le nouveau (« pour évoquer la notion de modernité, [elle] fait appel sans cesse à la tradition »).²⁸² Dans ce sens, il est important de dépasser un regard eurocentré, car la modernité n'est pas exclusivement occidentale. De plus, ces traditions, que les autrices estiment être un legs, ne se limitent pas à l'oralité. D'ailleurs, Djebbar déconstruit fréquemment cette idée reçue :

On nous dit « société orale », alors que la culture arabe repose sur l'enseignement (et donc l'Écriture lue et recopiée) du Livre ; alors que surtout, au Maghreb, il y a une des plus anciennes cultures écrites, avec les femmes comme détentrices privilégiées de l'écriture, l'alphabet « tifinagh » des Touaregs.²⁸³

L'aspect de la tradition écrite féminine n'est pas à négliger. Si nous avons mis l'accent sur la tradition orale, c'est en grande partie en raison de l'analphabétisme qui caractérise la majorité des mères dépeintes dans nos romans. De manière générale, l'oralité et le mythe s'invitent dans le quotidien des femmes, se glissent dans leurs conversations et alimentent les rumeurs (canaux d'informations principaux entre les femmes isolées).

Toujours en lien avec la parole, le choix de la langue employée par les autrices nuance leur rapport à celle-ci. En effet, recourir au français apparaît comme une stratégie pour élargir leur lectorat et offrir à leurs voix une portée plus vaste :

En effet, de par sa formation, Assia Djebbar, écrivant en français, s'adresse nécessairement au moins à deux publics : celui de son pays, et celui de tous les autres pays qui peuvent la lire, les publics français et francophones en particulier.²⁸⁴

²⁸² Yebdri, Sabrina, *art. cit.*, p. 66.

²⁸³ Djebbar, Assia, *Ces voix qui m'assiègent... En marge de ma francophonie*, *op.cit.*, p. 75.

²⁸⁴ Slimani, Eldjemhouria, *art. cit.*, p. 146.

Aussi, l'usage de la langue française, en complément des explications déjà soulignées, est étroitement lié aux échanges de productions littéraires et académiques entre les pays européens francophones et le Maghreb. De cette façon, nos romancières peuvent étendre leur discours bien au-delà des frontières de l'Afrique du Nord. Mais ces femmes s'inscrivent davantage dans une perspective collective et éducative que dans une logique strictement capitaliste. Écrire en français leur permet ainsi d'informer différents publics, incitant ces derniers à interroger « la question du pluralisme culturel et des sociétés multiculturelles ».²⁸⁵

Notre dernière précision – et non des moindres –, concerne les chapitres relatifs au corps. Peu importent les interrogations que ce sujet suscite, il est nécessaire de graver définitivement l'idée qu'il n'y a pas « une seule et bonne façon de vivre son corps féminin, pas plus qu'une seule et bonne façon d'être féministe ». ²⁸⁶ Cette affirmation vient parfaire notre tour d'horizon. Le discours engagé des écrivaines que nous avons rencontrées dans ces pages n'est ni universel ni figé. Il existe d'autres voix, d'autres récits. Il est essentiel de prendre en compte les contextes sociopolitiques et culturels dans lesquels ces femmes font récit. En effet, la plupart d'entre elles appartiennent à la classe moyenne supérieure, voire à la bourgeoisie. Il est également nécessaire d'inclure les discours sur le corps et le féminisme émanant des diverses populations confrontées à différentes formes de discrimination. Ces voix-là, aussi, doivent être entendues. Ne sous-estimons pas les répercussions de l'intersectionnalité et demandons-nous toujours : *qui écrit ? et pour qui ?* Ce questionnement nous servira d'élargissement. Car ce *qui* est féminin. Il incarne, avant tout, des individus, pris au cœur des systèmes qui les assujettissent, mais qui, malgré tout, par la littérature et d'autres arts, œuvrent pour changer leurs conditions :

Les femmes [...] tentent d'inverser les rapports, de ruser ou de combattre pour les modifier. En perpétuelle évolution, elles se trouvent en perpétuelle innovation. Elles tournent autour du carcan du conditionnement masculin, s'en jouent, esquisse un autre monde [...].²⁸⁷

Les romancières arabes se sont acharnées – et continuent de le faire – à révéler l'invisibilisation des femmes du Maghreb. Il est désormais temps que leurs homologues masculins s'impliquent également dans cette lutte. L'intention n'est nullement de minimiser les contributions de ceux qui se sont joints à cette cause, mais plutôt de les considérer comme

²⁸⁵ Ben Saad, Nizar, « Écrire dans la langue de l'Autre : risques et enjeux », *Revue de littérature comparée*, n° 327 (décembre 2008), p. 295.

²⁸⁶ Froidevaux-Metterie, Camille, *op. cit.*, p. 62.

²⁸⁷ Halimi, Gisèle, *op. cit.*, p. 203.

modèle à suivre. Ce n'est plus seulement l'apanage des écrivaines de dénoncer ces politiques misogynes, surtout face aux conflits actuels du Proche-Orient. Étant donné que toutes nos sociétés ne sont pas uniquement composées de femmes, la question du vivre-ensemble et la déconstruction d'une vision androcentrée de nos systèmes deviennent un enjeu d'importance collective. Remettre en cause nos sociétés est une affaire de tous.

Bibliographie

Corpus principal

Bey, Maïssa, *Hizya*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, « Mikrós littérature », 2018 [2015].

Djebar, Assia, *Ombre sultane*, Paris, Le Livre de Poche, 2017 [1987].

Djebar, Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Le Livre de Poche, 2023 [1995].

Halimi, Gisèle, *Fritna*, Paris, Plon, 1999.

Zouari, Fawzia, *Le Corps de ma mère*, Paris, Gallimard, « Folio », 2016.

Zouari, Fawzia, *Par le fil je t'ai cousue*, Paris, Plon, « Pocket », 2023.

Corpus secondaire

Bey, Maïssa, *Nulle autre voix*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, « Mikrós littérature », 2019 [2018].

Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Le Livre de poche, 2023 [1980].

Djebar, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995 [1985].

Mernissi, Fatima, *Rêves de femmes. Une enfance au harem*, Paris, Le Livre de Poche, 2022 [1998].

Ouvrages

Ahnouch, Fatima, *Littérature francophone du Maghreb. Imaginaire et représentations socioculturelles*, Paris, L'Harmattan, « Espaces Littéraires », 2015.

Aït Sabbah, Fatna, *La Femme dans l'inconscient musulman. Désir et pouvoir*, Paris, Le Sycomore, 1982.

Badinter, Elisabeth, *L'Amour en plus. Histoire de l'amour maternel (XVII^e-XX^e siècle)*, Paris, Flammarion, 1980.

Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième sexe. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 1949.

Belmont, Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, « Le Langage des contes », 2012 [1999].

Charpentier, Isabelle, Détrez, Christine, Kréfa, Abir, *Socialisations, identités et résistances des romancières du Maghreb. Avoir voix au chapitre*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales – Littératures et société », 2013.

Chebel, Malek, *Le Corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, Presses Universitaires de France, « Sociologie d’Aujourd’hui », 1984.

Chebel, Malek, *L’Islam expliqué par Malek Chebel*, Paris, Perrin, « tempus », 2007.

Chebel, Malek, *L’Imaginaire arabo-musulman*, Paris, Presses Universitaires de France, « Sociologie d’Aujourd’hui », 2013, [en ligne] <https://shs.cairn.info/l-imaginaire-arabo-musulman--9782130620563?lang=fr> (consulté le 19.12.2024).

Chidmi, Abdelkrim, *Le Postmodernisme dans le roman féminin marocain francophone*, Paris, L’Harmattan, « Critiques Littéraires », 2023.

Cixous, Hélène, *Le Rire de la Méduse. Manifeste de 1975*, Paris, Gallimard, « Collection Blanche », 2024 [1975].

Djebar, Assia, *Ces voix qui m’assiègent... En marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, « L’identité plurielle », 1999.

Flahault, François, *La Parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978.

Froidevaux-Metterie, Camille, *Le Corps des femmes. La bataille de l’intime*, Paris, Points, « Féminismes », 2021 [2018].

Gaulejac, Vincent de, *L’Histoire en héritage. Roman familial et trajectoire sociale*, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2012.

Hamidullah, Muhammad, *Le Coran. Traduction intégrale et notes de Muhammad Hamidullah. Avec la collaboration de Michel Léturmy. Préface de Louis Massignon*, Paris, Le Club français du livre, 1971 [1959].

Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L’autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, « Poétique », 1980.

Louis-Combet, Claude, *Le Recours au mythe*, Paris, José Corti, « Domaine français », 1998.

Zouari, Fawzia, *Pour un féminisme méditerranéen*, Paris, L’Harmattan, « Bibliothèque de l’iReMMO », 2012.

Chapitres d’ouvrages

Coquio, Catherine, « Enfant témoin, enfant poète. La “langue des enfants”. Poétiques de l’enfance et utopies linguistiques après la Shoah (G.-A. Goldschmidt, A. Appelfeld) », dans *Enfance et littérature*, V. Gély (dir.), Paris, SFLGC, « Poétiques comparatistes », 2012, p. 71-128.

Foucault, Michel, « III. Discipline. Chapitre 3. Le panoptisme », dans *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Tel », 2014 [1975], p. 228-264 : [en ligne] <https://shs.cairn.info/surveiller-et-punir-naissance-de-la-prison--9782070729685-page-228?lang=fr> (consulté le 19.12.2024).

Harrison, Nicholas, « 11. Le voile littéraire : la politique oblique d'Assia Djebbar », dans *Littératures francophones et politiques*, « trad. » Nicolas Vieillescazes, J. Bessière (dir.), Paris, Karthala, « Lettres du Sud », 2009, p. 147-161, [en ligne] [11. Le voile littéraire : la politique oblique d'Assia Djebbar | Cairn.info](https://cairn.info/11-le-voile-litteraire-la-politique-oblique-d-assia-djebbar.html) (consulté le 19.12.2024).

Helms, Laure, « Chapitre 1. Le personnage, moteur du roman », dans *Le Personnage de roman*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2018, p. 13-36, [en ligne] <https://shs.cairn.info/le-personnage-de-roman--9782200617714-page-13?lang=fr> (consulté le 19.12.2024).

Houbbalah, Adnan, « “Différenciation sexuelle et culture arabe” », dans *Désirs et sexualités. D'une culture à l'autre, d'une langue à l'autre*, J. Bennani, B. Piret (dir.), Toulouse, Érès, « Hypothèses », 2012, p. 157-163, [en ligne] [Différenciation sexuelle et culture arabe | Cairn.info](https://cairn.info/Differenciation-sexuelle-et-culture-arabe.html) (consulté le 19.12.2024).

Lévi-Strauss, Claude, « Ouverture », dans *Mythologiques. Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 9-40.

Maafa, Amel, « Le bovarysme dans *Hizya* : à la recherche d'une héroïne », dans *Maïssa Bey : deux décennies de créativité*, H. Hamdi (dir.), Paris, L'Harmattan, « Études littéraires maghrébines », 2019, p. 209- 219.

Nadifi, Rajaa, « Corps désintégrés, corps réintégrés dans quelques récits de romancières marocaines » dans *Parler le corps : réinvestir l'amour*, N.Arambasin (dir.), Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2018, p. 161-176 , [en ligne] <https://books.openedition.org/pufc/41347> (consulté le 19.12.2024).

Peker, Luciana, « Chapitre 6. Les mères mises au monde par leurs filles », dans *La Révolution des filles*, Paris, Editions des femmes, « Essais », 2022, p. 137-153 : [en ligne] : <https://shs.cairn.info/la-revolution-des-filles--9782721009166-page-137?lang=fr> (consulté le 19.12.2024).

Sareil, Jean, « Les personnages » dans *L'Écriture comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 65-90, [en ligne] <https://shs.cairn.info/ecriture-comique--9782130385561-page-65?lang=fr> (consulté le 19.12.2024).

Zirari, Hayat, « Chapitre 2. (S'en) sortir de la cuisine ! Reconfigurations des rapports de genre et pratiques alimentaires à Casablanca », dans *Manger en ville. Regard socio-anthropologiques d'Afrique, d'Amérique latine et d'Asie*, N. Bricas, O. Lepiller, A. Soula, C. Yount-André, (dir.), Versailles, Editions Quæ, « Update Sciences & Technologie », 2020, p. 33-45, [en ligne] <https://books.openedition.org/quae/33037> (consulté le 20.12.2024).

Articles

Ali-Benali, Zineb, « Corps oubliés, corps insurgés, le surgissement des corps dans les révolutions arabes », *Chimères*, n°92 (février 2017), p. 237-246.

Bayart, Jean-François, « Retour sur les Printemps arabes », *Politique africaine*, n°133 (mars 2014), p. 153-175.

Ben Saad, Nizar, « Écrire dans la langue de l’Autre : risques et enjeux », *Revue de littérature comparée*, n° 327 (décembre 2008), p. 289-298.

Benammar, Khedidja, « Rhapsodie d’une voix de la marge ou l’âpre vérité, dans *Nulle autre voix* de Maïssa Bey », *Multilinguales*, n°1 (juin 2023), p. 263-287.

Bordeleau-Payer, Marie-Laurence, « De l’identité héritée à l’identité construite : récit du “ je ” face à la transmission », *Revue Jeunes et Société*, n°2 (mai 2021), p. 9-28.

Farhoud, Samira, « Femmes arabes au harem : la magie et le pouvoir de l’oralité dans l’écriture de Fatima Mernissi », *Présence francophone : revue internationale de langue et de littérature*, n°1 (janvier 2012), p. 138-155.

Goldbeter-Merinfeld, Edith, « Introduction. De mère en fille. Au-delà de la répétition », *Cahiers critiques de thérapie familiale et des pratiques de réseaux*, n° 30 (janvier 2003), p. 3-7, [en ligne] <https://shs.cairn.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2003-1-page-3?lang=fr> (consulté le 20.12.2024).

Khelkhal, Badreddine, « L’écriture du corps féminin violenté. Cas des romans de Maïssa Bey », *Synergies Algérie*, n°29 (janvier 2021), p. 41-57.

Kréfa, Abir, « Les rapports de genre au cœur de la révolution », *Pouvoirs*, n°156 (janvier 2016), p. 119-136.

Lalami, Feriel, « Hakima Mounir, Entre ici et là-bas. Le pouvoir des femmes dans les familles maghrébines : Presses universitaires de Rennes, Rennes 2013, 270 pages », *Travail, genre et sociétés*, n°37 (avril 2017), p. 212-214.

Lamrous, Lila, « Maïssa Bey : romancière de l’agentivité de femmes. Entre réécriture de l’Histoire et invention de soi », *Il Tolomeo*, n°1 (décembre 2020), p. 135-148.

Loudiyi, Mourad, « Penser la notion de frontière dans *Rêves de femmes* de Fatima Mernissi – de quelques transgressions identitaires, culturelles et génériques », *HYBRIDA*, n°6 (juin 2023), p. 55-75.

Naudier, Delphine, « L’écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, n°44 (avril 2001), p. 57-73.

Rivoal, Haude, « Masculinités. Enjeux sociaux de l’hégémonie by Raewyn Connell, Meoïn Hagège et Arthur Vuattoux », *Revue française de sociologie*, n°1 (janvier/mars 2016), p. 185-187.

Sehli, Yamina, « L’écriture de l’espace urbain dans la littérature féminine algérienne chez Elissa Rhais “Blida” et Assia Djebab “Nulle part dans la maison de mon père” : une question de matrimoine ? », *ALTRALANG Journal*, n°2 (novembre 2023), p. 191-201.

Slimani, Eldjemhouria, « Contexte et production de sens dans ombre sultane d’Assia Djebab », *Multilinguales*, n°2, (décembre 2013), p. 139-153.

Yebdri, Sabrina, « Voix féminine et image de la femme algérienne à travers le thème de l'enfermement dans "Surtout ne te retourne pas" et dans "Hizya" de Maïssa Bey entre deux voies : tradition et modernité », *Revue algérienne des lettres*, n°2, (décembre 2019), p. 64-73.

Sites internet

Bloch-Lainé, Virginie, Costa, Dominique. (7 novembre 2011). Gisèle Halimi, la cause des femmes. Consulté le 6 décembre 2024 sur <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-gisele-halimi-la-cause-des-femmes#concept-about>.

Les Liseuses de Bordeaux. (le 24 novembre 2017). Le Corps de ma mère de Fawzia Zouari. Consulté le 7 décembre 2024 sur <https://liseusesdebordeaux.org/2017/11/24/le-corps-de-ma-mere-de-fawzia-zouari/>.

Mesrobian, Carole. (le 5 septembre 2023). Rencontre avec Fawzia Zouari : Écrire par-dessus les frontières. Consulté le 1 décembre 2024 sur <https://www.recoursaupoeme.fr/une-voix-pour-les-femmes-rencontre-avec-fawzia-zouari/>.