

UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

NI D'ICI NI D'AILLEURS: ÉCRIRE L'ENTRE-DEUX CHEZ RAJAE

BENCHEMSI ET TOURIA OULEHRI

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

By

LATIFA ZOULAGH

Norman, Oklahoma

2014

NI D'ICI NI D'AILLEURS: ÉCRIRE L'ETRE-DEUX CHEZ RAJAE
BENCHEMSI ET TOURIA OULEHRI

A DISSERTATION APPROVED FOR THE
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES, AND
LINGUISTICS

BY

Dr. Michael Winston, Chair

Dr. Jennifer Davis

Dr. Pamela Genova

Dr. Julia Abramson

Dr. Michel Lantelme

Dr. Logan Whalen

© Copyright by LATIFA ZOULAGH 2014
All Rights Reserved.

Table of Contents

Abstract	v
Introduction	1
L'écriture féminine marocaine : une nouvelle forme de lutte	24
Formes et espaces de l'écriture féminine marocaine.....	28
L'écriture féminine marocaine: une forme de contestation	48
L'entrée en « jeu » ou la naissance du « je »	56
La femme, l'écriture et les entraves socio-culturelles	68
La famille et le couple dans l'écriture féminine marocaine	80
Le corps et la réalisation de l'identité féminine	91
Le corps comme écrit de la féminité chez Rajae Benchemsi	105
Touria Oulehri : Du corps morcelé au corps reconstruit	123
Corps et espace	147
La maison : abri ou prison ?	148
Le hammam ou le royaume de la nudité	164
Benchemsi et Oulehri: pour une réorientation de l'écriture féminine marocaine	175
Retour aux origines et la découverte de soi	176
Le corps comme médiateur de ressourcement	192
La femme entre tradition et modernité	203
La restauration de l'histoire comme passage initiatique vers la reconstruction identitaire	230
La femme et les féminismes	240
Conclusion	255
Bibliographie	263

Abstract/Résumé

Cette recherche démontre la spécificité de la production romanesque féminine marocaine d'après les années de plomb. Le choix du sujet émane de la nouveauté qui marque cette production littéraire surtout qu'elle met en scène un aspect unique au niveau des représentations culturelles du pays; les œuvres romanesques de certaines écrivaines marocaines de cette génération s'en trouvent sans aucun doute modelées par les différentes manifestations de ces représentations culturelles, se dépouillant du seul souci de s'affirmer en tant qu'un « je » féminin indépendant à la mise en valeur du moi-femme à la marocaine.

C'est donc la quête identitaire des femmes marocaines qui rejettent le statut social de femme traditionnel qui leur est imposé par le système patriarcal au même temps qu'elles restent fidèles et fières de leur culture et de leur Histoire qui forme le pivot central de cette étude. A travers les œuvres de Rajae Benchemsi, (*Marrakech, lumière d'exil* et *La Controverse des temps*) et celles Touria Oulehri, (*La Répudiée* et *Les Conspirateurs sont parmi nous*), on essaie de saisir les caractéristiques et les manifestations de cette identité féminine, comme on tente de déconstruire « le mythe de la femme silencieuse » afin de révéler l'image réelle de la femme marocaine. La mise en avant du corps féminin se présente comme le point culminant de l'identité féminine construite et affichée par les textes étudiés. De fait, le corps féminin constitue l'entité de base marquant la problématique de l'identité proposée aux femmes marocaines et le sujet essentiel dans la confrontation continue entre la tradition et la modernité.

This study bears witness to the specificity of the novelistic output of Moroccan women after the end of Hassan II's reign, the so-called "Years of Lead" (1960-1999). The choice of subject matter derives from the innovation characterizing this literary production, especially insofar as it presents a unique perspective on Moroccan society and culture. By focusing on the different manifestations of this socio-cultural reality, the fiction of this generation of women writers thus moves beyond the sole concern of asserting an independent female "I" in order to underscore the development of the self of the Moroccan woman within a particular context.

The identity quest of Moroccan women who reject their traditional social status as imposed by an entrenched patriarchal system yet remain loyal to and proud of their culture and history forms the backbone of this study. Through the works of Rajae Benchemsi (*Marrakech, lumière d'exil* and *La Controverse des temps*) and those of Touria Oulehri (*La Répudiée* and *Les Conspirateurs sont parmi nous*), this study examines the characteristics and manifestations of female identity insofar as they constitute an attempt to deconstruct the "myth of the silent woman," thereby revealing a more accurate depiction of Moroccan women. These works foreground the female body as central to the construction of female identity. In fact, the female body constitutes both the basic element of the problematic of Moroccan women's identity and the main site in the ongoing confrontation between tradition and modernity

Introduction

Avec l'accès de Mohammed VI au trône du royaume en 1999 et la fin des années dites de « plomb », on commençait à parler d'un Maroc faisant ses premiers pas vers une nouvelle phase de son histoire, vers une ère de modernisation. Cependant, certains Marocains ont regardé avec méfiance plusieurs changements dans le domaine socio-culturel du pays, tels que la réforme de la *Mudawana* marocaine (Code de la famille) sous sa forme initiale proposée en 2000. Le rejet de la version première du code a pris la forme de manifestations publiques dont la plus marquante est celle de Casablanca. Selon l'hebdomadaire *Demain*, cette manifestation a réuni entre 600 000 et 1 000 000 de personnes. Enfin, après plusieurs tentatives, le Code réformé a été adopté en 2004, mais non sans difficulté. La nature controversée de cette réforme et les négociations prolongées qui ont précédé son adoption témoignent du rapport difficile entre les voies de modernisation jugées préjudiciables à la structure sociétale arabo-musulmane. En effet, cette marche vers *al badil* (le changement) a entraîné une rupture dans la société marocaine en revivifiant et en poussant à son extrême une crise identitaire qui remonte aux années de colonisation. On assiste alors au spectacle d'un Maroc tiraillé entre les apports d'un processus de modernisation dont le modèle reste essentiellement occidental depuis le protectorat français (1912-1956), et un grand désir de conserver l'identité profonde du pays.

Pendant cette époque de transition, les femmes marocaines, vu leur statut social, politique et religieux, deviennent un des enjeux de cette modernisation. Et

les femmes, longtemps considérées comme gardiennes de la langue, de la culture et de la tradition, commencent à manifester un désir de changement qui les fera sortir de leur statut de mineures. En particulier, la scolarisation des femmes marocaines, un des apports positifs de la modernité, qui date des premiers temps du protectorat français, leur a permis de parvenir à l'écriture, un domaine dont elles étaient exclues. En 1982, avec *Aïcha la rebelle*, Halima Benhaddou inaugure l'écrit féminin romanesque qui connaîtra par la suite une succession de fortes plumes féminines aussi expressives et acharnées que leurs consœurs dans le reste du Maghreb. Avec *Zeïda de nulle part* (1985), et *Le voile mis à nu* (1985), Leïla Houari et Badia Hadj Nasser feront de la littérature un moyen d'exprimer leurs revendications politiques et sociales.

Notons qu'à partir des années 1990 la littérature marocaine d'expression française a évolué sur deux voix différentes. D'un côté, elle a élargi son champ d'investigation pour embrasser des problèmes différents de ceux dont elle avait déjà traité depuis ses débuts, des problèmes qui s'ouvrent sur le devenir de la société, sur l'exploration du patrimoine culturel soit amazigh, arabe ou juif, et sur les droits des femmes et des hommes. De l'autre, le champ littéraire s'est ouvert de plus en plus aux individus provenant de catégories sociales différentes, les témoignages d'anciens détenus politiques sur leur vie carcérale attirent beaucoup plus de lecteurs et de critiques, et la production littéraire féminine se multiplie grâce à la contribution de plusieurs écrivaines. Ces transformations se manifestent dans tous les domaines de la littérature—poésie, prose, théâtre—et ont pour but la

promotion d'une culture qui a su durant son histoire mouvementée garder l'équilibre entre l'identité et l'altérité, entre la tradition et la modernité. Cette nouvelle vague de la littérature marocaine témoigne en même temps d'un passé sinistre marqué par le règne despotique de Hassan II et d'un espoir pour l'avenir du pays.

Dans le cas particulier de la littérature féminine, on remarque un véritable foisonnement du roman au Maroc après la mort de Hassan II. On note en particulier la tendance de l'écrivaine à se forger un espace où elle cultive la tension entre la tradition et la modernité afin de révéler la possibilité d'une coexistence possible entre les deux univers et où elle sera capable de réapproprier son identité. Et, si les écrivains marocains ont présenté des femmes dans leurs œuvres, leurs représentations se caractérisent par le silence et la fragilité du personnage féminin. Leurs descriptions de la femme restent vagues et reflètent une perception caricaturale et réductrice de la femme qui traduit la socialisation de celle-ci.

Dans les premiers romans d'expression française des années cinquante, c'est la mère au détriment des autres figures de femmes qui jouit seule d'une place privilégiée et qui se trouve toujours mise en avant. Selon Rajae Berrada-Fathi, les écrivains ont fait apparaître un « personnage maternel pétri dans sa fonction de reproduction dont le corps est montré d'une manière disloquée et inconsistante » (107), ce qui explique l'état de faiblesse féminine présentée par le narrateur fils dans les œuvres de Driss Chraïbi. Par exemple, dans *Le passé simple*,

Chraïbi présente la mère silencieuse dont le corps maigre reflète la déchéance de la femme ; et d'ailleurs, plus tard, d'autres écrivains, comme Tahar Ben Jelloun qui présente dans *Les yeux baissées*, les figures de la mère et de la jeune fille qui sont toutes les deux absentes de l'intrigue et leurs corps demeurent abstraits. Outre cette figure de la mère aphasique qui revient dans *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée*, Ben Jelloun met en scène une image fantastique du corps féminin dans ces deux romans. De son côté, Abdelhak Serhane présente dans *Messouada*, une femme, Messouada, drapée de noir et tournant le dos au public ce qui insinue son absence de l'histoire du roman.

Ces écrivains évoquent souvent la femme loin de son statut de mère, mais ils la présentent comme une victime éternelle, comme un objet de misère, un « souffre-douleur ». Et leur construction du personnage féminin se fait suivant « une mosaïque donnée par touches disséminées dans le corpus » (108). Autrement dit, ces écrivains parlent de la femme comme une partie du décor général de leurs œuvres sans qu'elle participe au déploiement de l'intrigue. De plus, les personnages féminins de leurs récits se marquent par un « halo » (108) d'incrédibilité, d'où l'aspect invraisemblable et abstrait de ces personnages féminins.

A l'encontre de plusieurs écrivains, les stratégies discursives mises en œuvre par les femmes s'organisent par et autour du personnage féminin présent comme sujet actif dans la société. Celui-ci, comme le remarque Berrada-Fathi, traduit les différents rapports qu'il entretient avec le groupe. La représentation de

la femme offerte au regard public parle d'autre chose que le statut de la femme soumise, Il s'agit de la femme qui prend part dans son devenir et dans celui de son pays, de la femme qui rejette les opinions toutes faites et qui œuvre pour mettre en avant ses propres convictions, et de la femme qui, grâce à l'écriture sous toutes ses formes, se réapproprie son corps. Ce dernier fait corps avec l'écriture, et l'écrit féminin se révèle enfin une « œuvre de chair » (115).

Vu la place prééminente accordée au corps par plusieurs romancières marocaines, on proposera une étude détaillée de la représentation textuelle du corps, tout en se concentrant davantage sur le rapport entre écriture féminine et corps. L'accent se mettra également sur la relation que le corps entretient avec l'espace, surtout l'espace du hammam et de la maison traditionnelle. Pour effectuer une telle analyse, nous adopterons une approche pluridisciplinaire qui se base sur la méthodologie de l'explication de texte et qui fait appel à l'apport de la sociologie, et des théories de corporéité qui se rattachent à l'identité personnelle. Afin de comprendre cette relation entre écriture, corps, espace et identité, on s'appuiera sur les textes de Fatema Mernissi, de Malek Chebel et de Abdelwahab Bouhdiba sur la sexualité en Islam, ceux de Michel de Certeau et de Jean Paul Sartre sur le corps, et les textes de Gaston Bachelard sur l'espace et ceux de Pierre Nora sur les lieux de mémoire. Cette approche nous mènera vers une étude culturelle qui agrège l'identité, le corps, et la mémoire individuelle et collective. En outre, la contribution du féminisme islamique (Leila Ahmed, Margot Badran, Amina Wadud) basé sur l'interprétation du texte coranique et du Hadith, et celle

des féminismes occidentaux, en particulier la théorie de « l'écriture du corps » d'Hélène Cixous, nous permettra de comprendre cette relation entre l'écriture, le corps, l'espace et l'identité dans les écrits des romancières marocaines.

L'analyse de cette relation nous aidera à saisir l'aspect conflictuel de l'identité du sujet féminin marocain. On mettra en exergue le rôle de l'écrit féminin comme arme primordiale de la lutte des femmes pour la confirmation de leur identité. En effet, la contribution féminine chevauche les contraintes socioculturelles imposées par la dominance du patriarcat tout en restant fidèle à certaines des traditions marocaines. Ainsi, on évoquera la quête identitaire de la femme marocaine en rupture avec ses choix anciens, à savoir la tendance de plusieurs écrivaines à représenter la femme comme victime éternelle de l'ordre social. Quant au statut de la femme, on se penchera d'avantage sur l'exploitation de sa position en fonction d'un tiraillement entre le dépassement des manifestations assujettissantes de la tradition et un attachement à la culture originelle. On illuminera également les caractéristiques de cette nouvelle phase de l'écriture féminine où la femme affiche le rejet du vieux cliché qui l'associe au silence et à l'infériorité, sans oublier de souligner les choix faits dans la recherche de cette identité féminine que représentent les textes de cette étude.

Notre travail se divisera en trois parties. Dans le premier chapitre, on présentera une vision détaillée de la littérature féminine au Maroc et de son importance dans la lutte des femmes marocaines pour se donner une identité pleine et se réaliser comme tel dans une société moderne d'apparence mais qui

reste ancrée dans la dominance patriarcale. On soulignera l'importance du tatouage indélébile, du tatouage au henné, et du tapissage comme formes premières de l'écriture qui relient les voix féminines d'antan à celles de nos jours. On évoquera également la fonction de l'écriture comme un élément essentiel pour l'accès de la femme au « je » individuel.

Dans le deuxième chapitre, on se focalisera sur la représentation du corps féminin chez deux écrivaines marocaines d'expression française, Rajae Benchemsi¹ et Touria Oulehri² dont les œuvres constituent la base de notre étude. On soulignera en particulier la nature insaisissable du corps en dehors de son existence anatomique. Nonobstant, il demeure « un bel objet », « un objet non identifié », selon Jean-Marie Brohm. Ce dernier précise que « le corps ne peut se comprendre, au sens fort du terme, qu'en tant que langage, système de signes et de symboles » (Brohm 88). Cette idée conditionne notre adoption de la notion que véhiculent les écrits choisis pour notre étude, à savoir la capacité de l'écriture romanesque en général et féminine en particulier d'offrir une vision socio-culturelle et même religieuse du corps, surtout dans un contexte social aussi compliqué que celui du Maroc. On démontrera que quand la femme écrit son corps, ce dernier se forme tel un représentant textuel des contradictions et des

¹ Née en 1957 à Meknès, Rajae Benchemsi a vécu dix ans en France pour un doctorat de littérature (sur Maurice Blanchot) avant de retourner vivre au Maroc. Elle se consacre à la critique d'art, à la fiction et à la poésie. Son œuvre met en lumière les contradictions et les complémentarités de la société marocaine d'aujourd'hui, grâce à des personnages opposés par leur passé comme par leur culture et confrontés à leurs origines ou aux douleurs de l'histoire du pays.

² Touria Oulehri est une romancière marocaine. Elle est professeur à l'École Normale Supérieure de Meknès. Elle a publié trois romans aussi bien que des articles sur le sujet de la critique littéraire ainsi que sur les auteurs marocains francophones et les auteurs du 16ème siècle.

tensions sociétales car le corps féminin acquiert sa valeur et son statut au centre de cette atmosphère conflictuelle. Nous montrerons que ce corps constitue la composante centrale dans l'affirmation de l'identité féminine tant effacée et marginalisée par la dominance masculine.

Dans le troisième chapitre, on consolidera notre hypothèse en s'appuyant sur les travaux de Pierre Nora sur les lieux de mémoire afin de mettre en exergue l'importance du retour sur ces lieux et son apport quant à la reconstitution de l'identité féminine. On soulignera la tendance de Benchemsi et d'Oulehri à présenter des femmes modernes qui œuvrent pour la mise en place d'un espace entre-deux regroupant tradition et modernité. En effet, les deux romancières font de ce retour un élément de base pour la fondation de cet espace aussi bien qu'une occasion d'esquisser leur appréciation, en tant que femmes modernes, de certaines traditions marocaines comme, par exemple, les visites aux saints.

On remarque également chez Benchemsi et Oulehri un respect envers, les femmes traditionnelles qu'elles conçoivent comme des lieux de mémoire. En outre, on décèle chez les deux écrivaines une propension à la relecture de l'histoire et à la réinterprétation des textes sacrés comme moyen de dépasser les préjugés et les idées reçues et afin de mettre en relief l'esprit critique féminin. A l'instar des féministes musulmans, Benchemsi et Oulehri invitent à une lecture et à une réinterprétation du texte coranique et du Hadith, rejetant ainsi les explications patriarcales faites du texte sacré qui étaient longtemps nuisibles à la religion, aux femmes et aux sociétés arabo-musulmanes en général.

Il est à noter que notre concentration sur des écrits produits par des femmes ne vise nullement à limiter l'étendue de notre étude. Notre choix se motive par le fait que, dans le contexte maghrébin, il revient aux femmes de réaliser leur liberté, comme l'affirme Abdelkébir Khatibi dans *Le roman maghrébin* (1979), ou comme le souligne Jean Déjeux dans *Littérature maghrébine de langue française, Introduction générale et Auteurs* (1980). Ils soutiennent que l'existence d'une condition féminine commune entraîne une parenté dans les revendications, les expressions adoptées par les femmes et la réalisation de la liberté de la femme.

Étant donné que l'espace féminin dans les sociétés arabo-musulmanes reste jusqu'à nos jours fermé aux hommes, on a choisi de considérer dans ce travail les apports des détentrices principales de ce milieu afin de mieux saisir ses dimensions et ses enjeux. La sélection de la production romanesque féminine marocaine explicitera notre effort visant la revalorisation de la contribution des écrivaines à la floraison de la littérature maghrébine. Même si un grand nombre d'essais traitant de cette littérature évoquent l'apport des écrivains marocains, cette évocation se limite soit aux écrivains comme Driss Chraïbi, Mohamed Khair-Eddine, Tahar Ben Jelloun et Abdelhak Serhane, soit à l'évocation de la femme aphasique et prisonnière du patriarcat. Ce n'est qu'avec la fin des années de « plomb » qu'on remarque un intérêt croissant dans la contribution féminine. On assiste alors à une célébration de l'expression féminine littéraire, culturelle, et artistique au Maroc. Et le champ de la critique littéraire se voit enrichi par la

publication d'ouvrages critiques dont *Fictions du réel* de Khalid Zekri (2006), *Francophone Voices of the "New" Morocco in Film and Print* de Valérie Orlando (2009) et *The Myth of Silent Woman* de Suellen Diaconoff (2009). On commence alors à reconnaître de plus en plus l'apport des femmes à la richesse et à la diversité d'expression aux domaines littéraire, cinématographique et artistique. Ces études situent la contribution féminine à l'intérieur des discours socio-politique et esthétique, arguant que cette contribution fortifie le débat national sur la démocratie émergente et les droits des femmes et des hommes et aide à créer de nouveaux espaces publics afin d'encourager la participation féminine. Toutefois, On note que Zekri se focalise sur la modernité romanesque des œuvres que sur le statut de la femme alors que les études d'Orlando et de Diaconoff ne sapent pas les hypothèses faciles sur les femmes arabo-musulmanes ni le stéréotype de la femme silencieuse et victime. Nous avançons que notre choix de Benchemsi et d'Oulehri se base à la fois sur le respect qu'elles manifestent envers leur marocanité, un respect fondé sur l'exploitation et la valorisation de la tradition arabo-musulmane souvent reniée par certaines écrivaines, aussi bien que sur leur ancrage dans la culture marocaine, et ce sont ce respect et cet ancrage dans la tradition et la culture évacués des études d'Orlando et de Diaconoff qui forment la base de notre approche.

L'écriture féminine marocaine : une nouvelle forme de lutte

Dans son œuvre *Le roman maghrébin*, Khatibi souligne que quand la femme, « de nature sensible et longtemps condamnée au mutisme », prend la

parole, c'est pour extérioriser ses sentiments refoulés: « d'où dans la littérature féminine, ce goût constant de l'introspection, cette recherche obstinée de l'autre, ce puritanisme fiévreux, cette technique bruissante et délicate et ce réalisme limpide et intimiste » (Khatibi 62). Cependant, l'apport féminin à la littérature maghrébine ne se réduit guère à cette image stéréotypée qu'évoque Khatibi. En effet, on remarque chez les romancières marocaines une tendance vers des sujets variés. Elles deviennent de plus en plus conscientes qu'il est de leur tâche de traiter des questions directement liées à leur vie de femme afin de réaliser leur indépendance. De plus, leur aspiration à faire entendre leurs voix au delà des murs et à écrire leur corps, leur féminité constitue l'une des caractéristiques marquantes de l'écrit féminin marocain contemporain.

Nous proposerons d'étudier comment la découverte du corps féminin par la femme elle-même prend un aspect différent du sujet du corps étudié auparavant par les écrivains hommes. Nous illustrerons que cette tradition qu'on taxe à tort d'intimiste, de puritaine, etc., est en soi un combat que la femme mène pour s'affirmer en tant qu'être capable de s'exprimer pour dire autrement sa situation. Et à ces figures de femmes opprimées par l'abus, d'autres feront leur apparition dans l'écrit féminin surtout vers la fin des années quatre-vingt-dix. Pour montrer l'importance de cette apparition de nouvelles figures féminines, nous aborderons d'abord l'image de la femme marocaine, avide de changement, qui tente par tous les moyens de se faire reconnaître comme être accompli et de reconstruire une vie digne d'elle. Ainsi, grâce aux effets de la mondialisation qui ont opéré une

ouverture incluant toutes les composantes de la société, la femme marocaine s'est imposée sur la scène nationale en contribuant aux développements économique, social, culturel et politique de son pays. L'écriture lui a permis de prendre la parole, de dire ses souffrances et de s'affirmer, comme le souligne Déjeux : « La femme maghrébine trouve dans la fiction, le poème ou le récit de vie l'espace idéal pour s'expliquer, se libérer, bref exister » (Déjeux 9). Cette activité constitue une suite logique d'autres activités déjà existantes, à savoir celle de l'oralité mais surtout celle des formes premières de l'écriture féminine, l'écriture symbolique (tatou, henné et tapissage) qui précède l'écriture proprement dite et précède de ce fait l'écriture masculine.

On évoquera la relation qui raccorde l'écriture féminine et le métier du tissage comme une forme première et traditionnelle de l'écrit au féminin sans oublier de souligner la valeur accordée au tatouage et au henné comme deux autres aspects qui mettent en exergue l'ancienneté de l'écriture féminine au Maroc. Ce rapprochement entre l'écriture, le henné et le corps qui devient texte est la première scène d'une des œuvres choisies pour notre étude, à savoir *Marrakech lumière d'exil* de Benchemsi. Tout comme l'écriture, les dessins du tatouage, du henné et du tapissage constituent « un labyrinthe de messages » (Mernissi 67) pour les femmes marocaines, et ces symboles forment un autre moyen de s'exprimer, de communiquer, d'écrire le corps, d'affirmer l'authenticité de leur écriture, et de mettre en avant leur moi.

En discourant sur leur moi, l'écriture féminine transgresse la loi

patriarcale et crée une distance entre la femme marocaine et le groupe, ce qui permet la naissance du « je ». En fait, l'usage du « je » permet à la femme de se mettre au centre des préoccupations de son écriture loin de se fonder dans le moule de la collectivité. Hafid Gafaiti souligne que : « The woman who writes carries out two simultaneous transgressions: she gains access to the world that men attempt to reserve for themselves, and she acquires the power to operate the sign instead of being its object » (813). En refusant d'écrire dans le respect des règles de la société, la femme redouble la transgression, car elle écrit contre ce même système patriarcal. Ce parcours, qui se fait dans la douleur, commence par la réappropriation du corps, longtemps déserté au profit du groupe. En outre, l'écriture sous toutes ses formes a permis aux femmes marocaines d'accéder à l'espace public, qui leur a été toujours interdit.

Ainsi, les romancières maghrébines en général et marocaines en particulier ont pu franchir le tabou d'écrire et de se révolter contre la dominance patriarcale qui monopolise même la possibilité de parler de soi au féminin. L'écriture féminine constitue le premier pas vers la liberté en dépit des risques à courir car, comme le souligne Assia Djebar, la femme maghrébine qui écrit le fait à l'encontre de sa société, et celle qui écrit près de soi, c'est-à-dire celle qui fait de son corps l'objet d'écriture, risque l'anéantissement (Le Clézio 233). En effet, si l'interdiction de prendre la parole est la première transgression à laquelle une femme maghrébine doit faire face, la deuxième transgression se trouve dans l'interdiction d'écrire. En écrivant, la femme décide de se dévoiler en tant que

corps écrit par et pour la femme et, ce faisant, de s'opposer à la société patriarcale.

La subjectivité qu'assure l'écriture permet à la femme marocaine de libérer un corps longtemps perçu à travers les notions de *hchouma* (honte, pudeur, réserve) et *aourâ* (littéralement « partie aveugle »). Elle opte pour l'émergence de son individualité, ses désirs et, avec eux, son identité propre en dehors de la sphère collective. Par ailleurs, l'affirmation de la liberté à travers l'écriture se fait aussi grâce à un processus violent de rétorsion de l'écriture sur le corps de l'auteur même. Pour la femme écrivaine, conçue ainsi comme « voleuse de mots », le pouvoir du signe renvoie aussi au corps, mais sous la forme d'« autopunition », comme l'évoque Djébar dans *Violence de l'autobiographie*. Cette autopunition, « la violence de l'autobiographie », est une sorte de culpabilité qui s'est emparée de Djébar suite à l'écriture de *L'amour, la fantasia*. Cette violence s'engendre surtout par la lutte intérieure ou « le combat avec soi-même ». (Djébar 183). L'autopunition dont parle Djébar naît du fait de s'exposer volontairement au jugement de l'autre et les conséquences néfastes, voire fatales, qui pourraient s'ensuivre. Comme l'affirme Djébar, « l'écriture est dévoilement, en public, devant des voyeurs qui ricanent... Une reine s'avance dans la rue, blanche, anonyme, drapée, mais quand le suaire de laine rêche s'arrache et tombe d'un coup à ses pieds auparavant devinés, elle se retrouve mendiant accroupie dans la poussière, sous les crachats et les quolibets » (204).

Certes l'affirmation de Djébar n'est guère gratuite, mais nous démontrerons que l'écriture féminine marocaine a la capacité de révéler autre

chose que le danger de perte que peut entraîner l'activité d'écrire, et d'écrire son corps en premier lieu. En faisant de leurs corps un sujet d'inspiration, les romancières marocaines inaugurent une vision féminine d'engagement afin de réécrire et combler les lacunes de la littérature produite par les hommes. C'est-à-dire, en écrivant son corps, la romancière le récupère de sous la plume masculine et le présente comme il est digne de l'être. L'image du corps féminin, qu'il soit nu ou couvert, est autre quand elle est abordée par une femme. En analysant les textes choisis pour notre étude, on notera l'importance qu'accordent Benchemsi et Oulehri au corps nu dans l'espace du hammam mais aussi à l'accoutrement traditionnel marocain. Les deux romancières révèlent que le corps féminin se charge de signes, soit dévêtu soit couvert par différents tissus, et que l'expressivité du corps de la femme ne se limite pas à des états de nudité ou de faiblesse.

De surcroît, l'écriture féminine révèle la réalité de la femme marocaine, qu'elle soit instruite ou illettrée. Elle raconte le silence et interroge les ruptures vécues par la femme. Cette production littéraire est ainsi « l'expression d'une personnalité qui se libère et la manifestation d'une écriture du corps sexualisé et surdéterminé par le discours officiel » (Saïgh Bousta 31). Les écrits proposés pour notre étude mettront en scène toutes les figures de femmes et feront part de leur vie, de leurs combats, de leurs aspirations, de leurs corps et des espaces qu'ils investissent. Ce sont des œuvres placées sous le signe du féminin où la femme est omniprésente. Le corps de la femme occupe tous les espaces de ces œuvres. Nous

soutenons que ces écrits s'inscrivent dans l'ensemble des travaux où la femme prend la parole pour transgresser la loi patriarcale et se positionner contre son exclusion du champ de l'écriture et de l'individualité. En effet, l'écrit féminin vise à la fois la réappropriation du moi féminin et de son corps aussi bien que le défi du patriarcat et le dépassement des règles sociales qui maintiennent la femme dans un état de dépendance.

Notons que si la mère occupe une place prépondérante dans la plupart des œuvres masculines, en revanche, ce sont à la fois la mère, l'épouse et la jeune fille, comme sujets actifs, qui retiennent toute l'attention dans ces écrits qui mettent en scène le corps féminin. Il n'est pas seulement question de le décrire dans sa déchéance ou ses tares, mais plutôt dans ses états d'extase que l'écrivain homme n'a pas pu saisir et décrire de la même manière que les romancières. Nous cultiverons cette différence pour mieux éclairer l'impact de l'écriture féminine sur la libération de la femme tout en démontrant la relation qui se tisse entre le corps féminin et l'espace. Ce même espace, surtout par la manière dont il est investi par le corps féminin, devient chargé de sens. C'est sur la notion d'intériorité et d'extériorité, comme marques prépondérantes de l'espace en relation avec le corps féminin, que nous porterons notre attention. Notre travail se propose de voir comment les deux auteures exploitent l'espace, quel effet ce dernier a sur les autres constituants du récit, et comment le corps du personnage interagit avec l'espace (ou les espaces) qu'il occupe. A partir de cette relation, nous mènerons plus avant notre réflexion sur l'impact de l'interaction entre le corps féminin et

l'espace sur la réappropriation du moi féminin.

Le corps et la réalisation de l'identité féminine

Pour mieux saisir le rapport entre le corps féminin et l'espace, on s'attardera d'avantage sur l'espace de la maison traditionnelle et du hammam chez Benchemsi et Oulehri. Pour ce, nous nous appuierons sur quelques théories de l'espace afin de dégager certaines notions importantes, surtout celles reliées aux concepts d'intériorité et d'extériorité en relation avec le degré d'intimité et de féminité qu'elles suggèrent. Ainsi nous ferons appel aux théories de Gaston Bachelard, Roland Bourneuf, Réal Ouellet et Henri Mitterand. Nous montrerons que la dialectique du dehors et du dedans développée chez les deux romancières nous guidera à travers le tabou qui enrobe la femme pendant qu'elle se déplace non seulement entre l'espace de l'intimité et l'espace public mais au cœur même de la maison familiale. Nous proposerons que la maison revêt deux aspects tout à fait opposés. Étant le premier espace qui accueille généralement l'être humain, la maison suggère déjà l'idée d'un lieu fermé et intime, réservé en premier lieu à la femme dans les sociétés arabo-musulmanes. Par exemple, dans *La Répudiée* d'Oulehri, Niran, le personnage principal, dont le mariage par amour se solde par le divorce, rejette le retour à la maison parentale. Nous démontrerons que cet aspect protecteur de la maison natale devient complètement inversé surtout à la lumière de l'hostilité qu'exprime Niran vis-à-vis de l'idée même d'un retour potentiel à la maison familiale. Nous signalerons, en premier lieu, que la recherche de la protection et de la réalisation du moi dans un espace à la fois clos

et ouvert (limité du point de vue géographique et architectural, mais libérateur au niveau social) constitue pour ce personnage une possibilité de réconfort et de sécurité et où elle vivra l'expérience de sa féminité intime. Pour Niran, se procurer une maison à elle seule est une façon d'afficher son indépendance et sa majorité.

Nous expliciterons également la réciprocité de la relation entre le corps féminin et l'espace et que l'un parle de l'autre. En effet, quiconque évoquant l'espace du hammam et de la maison familiale dans le contexte socio-culturel maghrébin ne peut pas s'éloigner de les penser comme les deux espaces liés socialement et religieusement aux femmes. C'est à l'intérieur de la maison que la femme maghrébine règne ; tout en donnant l'impression d'un espace carcéral, la structure interne de la maison libère le corps féminin du contrôle masculin et révèle l'emprise de la femme sur cet espace pour cultiver cette opposition afin d'assurer la liberté de son corps. Dans *Chez soi, les territoires de l'intimité*, Perla Serfati-Garzon note que la maison n'est pas uniquement « traversée par les temps du repos, du repli sur soi et de l'immobilité mais aussi par ceux de l'ouverture et de la rencontre d'autrui dans l'hospitalité » (72). En effet, la maison marocaine traditionnelle n'est pas seulement cet espace clos et isolé ; au contraire, elle permet à la femme de vivre sa liberté grâce à la coexistence du privé (la chambre individuelle) et du public (le salon) au cœur de l'espace intérieur. De surplus, il faut mentionner l'importance de la terrasse qui constitue une échappatoire féminine et incarne une valeur matrimoniale vu le fait que c'est dans cet espace

que se nouent plusieurs alliances. En fait, comme lieu de rencontre pour les femmes, la terrasse permet la conversation, et elle donne aux femmes la possibilité de vivre entre elles. Elle renforce l'inter-connaissance, favorise la transparence, mais aussi la transmission, entre femmes, du savoir que le groupe a de lui-même.

Par ailleurs, le hammam, cet autre espace qui permet l'épanouissement du corps de la femme, se conçoit comme un lieu purement féminin où les femmes libèrent leur corps des règles de la *hchouma* ; c'est aussi au hammam que le corps féminin se déplace entre le sacré et le profane sans contrainte aucune. Par le biais de l'eau purifiante, la nudité du corps féminin, perçue comme *aourâ*, est célébrée au cœur du hammam où l'espace symbolise la propreté corporelle qu'exige le rituel religieux.

De même, le hammam, comme lieu où le corps féminin se célèbre, offre aux femmes le sentiment de satisfaction parfaite et de maîtrise du moi et du corps féminin. A la manière de la terrasse, le hammam est un lieu de rencontres et de confiance. Loin du regard masculin étouffant, les femmes se parlent, elles échangent leurs réflexions, et elles fuient l'emprise et l'oppression masculine. Elles jouissent finalement de leurs corps telle une partie intégrante de leur moi et non pas comme un legs familial qui passe d'un mâle à un autre. En général, il revient à la femme de cultiver ces deux espaces pour assurer la liberté de son corps et anéantir le pouvoir masculin.

Benchemsî et Oulehri : pour une réorientation de l'écriture féminine marocaine

A travers les œuvres de Rajae Benchemsî et de Touria Oulehri on remarque l'importance qu'accordent les deux écrivaines aux lieux de mémoire. Elles attribuent une valorisation particulière à la ville de Marrakech. Le déplacement des narratrices entre les villes de Fès, Casablanca et Marrakech témoigne d'une sorte de parcours féminin initiatique reliant ces trois villes. On dégagera grâce à ce parcours une définition défavorable de certains changements qui accompagnent la modernité conçue souvent comme indifférente et impersonnelle. On distingue chez les deux romancières une tendance à présenter cette modernité, dans quelques-unes de ses manifestations, comme une cause première de déshumanisation et de laideur qui se sont emparées de l'univers social marocain. En dépit du fait que la modernisation qui dérive de l'occidentalisation du pays se manifeste comme une des options pour effectuer les modifications auxquels aspire un Maroc faisant ses premiers pas sur le chemin de la réforme socio-politique, les choix entraînés par l'adoption du modèle occidental engendrent une désacralisation et un dépaysement déstabilisants car ces choix impliquent un renoncement aux fondements historiques arabo-berbères de la culture marocaine.

Notre étude démontrera l'importance accordée à l'histoire marocaine chez Benchemsî. Cette dernière souligne qu'il y a toute une génération qui est en rupture avec la réalité et qui ne sait plus d'où elle vient. Le manque de

connaissance de l'histoire du pays constitue selon Benchemsi une sorte de trou noir. Les jeunes du pays vivent dans un présent avec un Islam traditionnel transmis par leur famille et un certain vécu social mais sans savoir d'où il vient en termes de pensées et d'écrits. Nous proposerons que la valeur accordée à l'histoire marocaine se conçoit comme une autre forme du rejet de la modernité et une incitation à embrasser un modèle autochtone. On se focalisera alors sur une nouvelle orientation littéraire qui refuse d'adopter les concepts d'une modernité incompatible avec le contexte socio-culturel marocain car cette modernité risque de causer le dépouillement de l'identité féminine de sa spécificité marocaine. Cette critique se manifeste aussi à travers le rejet des féminismes occidentaux, tel le MLF, aussi bien que par le biais de la mise en valeur de la tradition marocaine, de la souveraineté féminine et des privilèges dont jouissent les femmes au sein de ce que certains occidentaux, comme le souligne Benchemsi, appellent « la prison ».

On exposera ensuite la tendance des deux romancières à mettre en exergue des pratiques socio-culturelles telles que les visites rituelles aux tombeaux des saints et la valorisation de leur savoir et de leur « baraka » (grâce) ; ces visites se conçoivent comme une manifestation du retour sur les lieux de mémoire. Par ailleurs, les œuvres de Benchemsi et d'Oulehri présentent le corps comme un médiateur permettant le retour aux origines. Le corps devient un objet essentiel pour accéder à la sphère du sacré. La narratrice de *Marrakech, lumière d'exil* parle de l'*Istislam*, un fort et volontaire abandon de soi. Dans *La*

controverse du temps, on observe ce même sentiment chez Houda, un personnage influencé par la modernité. En dépit de son incroyance, elle se trouve guidée par un sentiment de fusion mystique qui met fin à cette distance que Houda maintient face à la religion. La renonciation à soi provoquée par les chants soufis révèle un corps incapable d'échapper à ses origines premières.

On éclairera enfin la propension des deux romancières vers la redéfinition du concept identitaire tout en essayant d'en proposer un qui fait irruption dans un autre espace afin de, comme le précise Michel Laronde, « réussir par double décrochage (ni l'un, ni l'autre) une opération de distanciation et découvrir la face cachée de l'identité en redonnant un sens plein à la différence qui devient alors pont entre deux identités » (148-49). Effectivement, il s'agit plutôt d'occuper un espace qui donne naissance à une identité marquée par une « tension composite » (Guellil 205) entre l'Orient, similarité, et l'Occident, altérité.

En somme, nous soutiendrons que la perspective identitaire présentée par Rajae Benchemsi et Touria Oulehri apparaît comme manifestation d'une identité complexe et torturée et qui vise la résolution des conflits qui se lient au statut des femmes marocaines. En essayant d'ancrer cette identité dans un équilibre entre Orient et Occident, les deux romancières incitent à revisiter la question de l'identité féminine marocaine. De fait, à travers une écriture identifiable comme écriture « progressiste » et « dialogique », les œuvres des deux romancières se développent en relation directe avec un réseau de personnages féminins, de leurs corps en interaction continue avec l'espace du dehors et du dedans, et de leur

intériorité explorée en termes de tension et de dynamique entre la tradition et son apport historique, culturel et religieux et la modernité et son rôle dans la libération féminine.

Enfin, les romans de Benchemsi et d'Oulehri tissent un lien constitutif entre l'identité en tant que telle et la problématique de sa réalisation afin de suggérer de nouveaux aspects du « vivre féminin » au Maroc tout en conservant les marques prépondérantes de leur « marocanité ». Fortement engagées dans un acte créateur visant la consécration d'une identité féminine, ces œuvres, grâce à une écriture subversive, visent à démontrer les limites et les dangers d'une modernité occidentale et libérer le corps féminin des contraintes socio-culturelles qui le suffoquent pour contourner « les écueils de l'exclusivité » et de l'exclusion, tout en se présentant comme un espace entre-deux, véritable démonstration et revendication d'une identité résolument plurielle et féconde.

Chapitre I : L'écriture féminine marocaine : une nouvelle forme de lutte

Les femmes marocaines, tout comme leurs consœurs dans le reste du Maghreb,¹ constituent une partie intégrante de l'histoire générale de leur pays. Cependant, « elles n'ont pas toujours été reconnues comme elles auraient dû l'être, les chroniques et les livres d'histoire étant écrits par des hommes » (Déjeux 1994, 5). Trop souvent, ces ouvrages passent sous silence l'importance de la contribution des femmes dans l'histoire des pays maghrébins. Cette exclusion des femmes est due à la nature de la structure patriarcale de la société maghrébine qui présente l'homme comme la référence première sans contestation, et ceci dans tous les domaines de la vie y compris celui de l'écriture. Il suffit de consulter les différents textes et études critiques pour découvrir que la littérature maghrébine en générale et marocaine en particulier se conçoit comme un « bastion masculin ... une littérature d'hommes » (Redouane et Szmidt 9) d'où l'élimination et la marginalisation de la production féminine. Cette occultation de l'écrit féminin se soutient par « l'institution [qui] n'a cessé de faire jouer contre elles la discrimination et l'infériorisation » (Slama 52). Nonobstant, cette institution, à savoir les critiques, les éditeurs, les historiens, n'a pas pu étouffer les voix féminines. En effet, l'écrit féminin maghrébin s'est présenté initialement comme

¹ Le terme Maghreb (en arabe, al-Djazirat al-Maghrib, « la presqu'île du couchant ») a longtemps désigné les trois pays d'Afrique du Nord-Ouest: le Maroc, l'Algérie et la Tunisie. Puis, s'ajoutèrent les extrémités orientale et occidentale que sont la Libye et la Mauritanie. À ces cinq états regroupés depuis 1989 au sein de l'Union du Maghreb arabe (UMA) s'intègre également le territoire contesté du Sahara occidental, situé entre la Mauritanie et le Maroc, et occupé par ce dernier à 80% depuis 1979. Les six pays ont une superficie totale de plus de six millions de km² et forment, depuis plus d'un millénaire, une unité géographique, linguistique et religieuse.

une forme de contestation et de lutte pour se faire une place dans la littérature maghrébine, ce qui a attiré l'attention des critiques dont Jean Déjeux, le premier à évoquer la production littéraire féminine au Maghreb en 1973 dans *Littérature maghrébine de langue française: introduction générale et auteurs*, puis en 1994 dans *Littérature féminine de langue française au Maghreb*. En effet, depuis les années soixante-dix, on remarque un intérêt croissant accordé à l'écrit féminin nord africain. Toutefois, comme le précisent Najib Redouane et Yvette Szmidt, « la représentation féminine ne passe naturellement que par celle de l'homme ... Et, même lorsque des femmes se sont intéressées à l'écriture des femmes, elles n'ont fait que la relecture de cette écriture sur la femme » (12) en adoptant la production littéraire masculine sur la femme comme modèle à suivre. Pourtant, l'acte d'écrire pour les femmes ne se présente pas toujours comme une relecture de l'écriture masculine car, en dépit des obstacles qui les empêchent à faire entendre leurs voix, elles ont réussi à donner naissance à une « véritable littérature féminine [qui rompt avec] les pratiques des romanciers masculins » (Gontard 2005, 7).

Rappelons que la production romanesque des femmes marocaines est d'une apparition récente. Au fait, c'est grâce à Khenata Bennouna, Halima Ben Haddou et Leïla Abou Zaïd, qui publieront respectivement *Annar wa al-ikhtiyyar* en 1981, *Aïcha la rebelle* en 1982 et *'Aam al-fil* en 1983, qu'on assiste à l'émergence d'une parole féminine hors la tradition de l'oralité et des autres formes archaïques d'expression féminine qui ont traditionnellement marqué la contribution culturelle et littéraire des femmes au Maroc. Effectivement, ces

différentes façons de s'exprimer ont servi à la fois comme moyen pour la femme de s'affirmer « souterrainement » grâce à la créativité féminine (contes, proverbes, chants, comptines, tapis, tatouage, henné) aussi bien qu'une manière d'étaler son savoir sur l'univers socio-culturel marocain et les rapports qui se tissent entre les femmes et les hommes.

On remarque de nos jours une floraison de jeunes romancières dont la majorité des écrits mettent en scène des sujets qui évoquent l'influence des traditions et de la culture dans la vie des femmes marocaines. En outre, les droits et l'émancipation de la femme, sujets inabordables jusqu'à maintenant, forment de plus en plus le noyau de la production romanesque féminine. Ayant acquis au fil des ans une culture et une éducation identiques à celles des hommes, un grand nombre de femmes marocaines quittent les méandres du silence pour faire entendre leurs voix, révélant ainsi les travers d'une société moderne d'apparence mais qui reste gouvernée par des mentalités patriarcales et archaïques sur bien des plans. Certaines de ces écrivaines telles Rachida Yacoubi, Fadela Sebti, Malika Moustadraf font des rapports hommes/femmes la thématique essentielle de leurs textes. D'autres romancières comme Siham Ben Chakroune, Noufissa Sbaï, Fatiha Boucetta, Yasmine Chami-Kettani, Nadia Chafik et Houria Boussejra mettent en scène la condition féminine au Maroc tout en soulignant la complicité de certaines femmes quant à leur propre assujettissement. A partir des années 2000, les noms de Touria Oulehri, Rajae Benchemsi, Bahaa Trabelsi et Abla Ababou, Souad Bahéchar et Bouthaina Azami-Tawil représentent une nouvelle trajectoire de

l'écrit féminin, une trajectoire marquée par une « maturité littéraire » car leurs voix sont moins influencées par l'obsession du témoignage et plus orientées vers « un travail sur le langage » (Zekri 2006, 150). Leurs écrits font des expériences spécifiquement féminines un pôle majeur auquel se greffent d'autres sujets.

Pour comprendre les caractéristiques principales de l'écriture féminine marocaine, nous examinerons dans un premier temps la « préhistoire » de cette écriture ; dans un deuxième temps nous évoquerons la valeur contestataire de l'écrit féminin ; nous parlerons ensuite du processus de subjectivation, de la position de la femme écrivaine quant à la religion, et nous étudierons enfin la manifestation de la structure familiale marocaine à travers la production romanesque des femmes afin de saisir le développement de l'écriture féminine marocaine aussi bien que la contribution des changements socio-politiques qu'a connus le Maroc avec la fin des « années de plomb ».² Pour cette raison, on a choisi de signaler les premières voix féminines avant de passer à la production romanesque à partir des années quatre-vingt-dix puisque que cette période témoigne de l'évolution de la littérature marocaine d'expression française sur deux voix différentes. D'une part, elle a étendu ses champs d'investigation pour se pencher sur des problèmes jusque là inconnus ou gardés dans l'ombre du silence. De l'autre, la catégorie sociale des écrivains s'est élargie, et la femme y fait son entrée pendant les années quatre-vingt pour témoigner elle-même sur

² Les « années de plomb » est un terme utilisé au Maroc pour décrire une période de l'histoire contemporaine du Maroc qui s'étend des années 1960 jusqu'aux années 1990, sous le règne du roi Hassan II, marquée par une violence et une répression contre les opposants politiques et les activistes démocrates.

« [s]a prise de conscience sexuelle, sociale et politique » (Mosteghanemi 1985, 225).

I.1. Formes et espaces de l'écriture féminine marocaine

Entre les femmes marocaines et l'écriture la relation est difficile à situer historiquement. Nous pouvons même avancer que cette relation est antérieure à celle qu'ont les hommes avec l'écriture. Les voix des femmes marocaines étaient ignorées, mais elles parlaient sans cesse, elles parlaient pour se définir, pour bâtir les paroles féminines d'aujourd'hui. Depuis longtemps ces femmes ont déjoué les limites qu'on leur impose pour inscrire un « effet femme », « ce savoir muet de l'esclave qui en sait plus que le maître » (Slama 60). Ce savoir féminin marocain échappe au « logophalocentrisme » pour en faire des femmes, de leurs corps et de leurs voix à la fois des champs et des outils pour écrire. Les corps de ces femmes constituent en fait un « palimpseste » sur lequel se grave l'écriture féminine face aux vicissitudes historico-culturelles qui marquent la vie des femmes marocaines. Au cœur du silence auquel la parole féminine a été enfouie, cette dernière se faisait écrire sur les corps des femmes mais aussi sur ceux des hommes.³

C'est à travers le tatouage au *khôl*,⁴ l'une des formes préhistoriques de l'écriture féminine marocaine, que la communication entre femmes s'était d'abord établie. Toutefois, cette pratique féminine reste un champ scriptural codé vu les

³ Nous aborderons la manifestation de l'écriture féminine sur le corps masculin quand on évoquera le tissage comme forme d'écriture.

⁴ Le *khôl*, *kohol* ou *kohl* est une poudre minérale autrefois composée principalement d'un mélange de plomb sous forme de galène ou de malachite, de soufre et de gras animal, voire de bois brûlé ou de bitume utilisée pour maquiller et/ou soigner les yeux.

appellations que les hommes lui attribuent. En fait, le tatouage des femmes marocaines marque deux dates majeures de leur féminité, la puberté et la veille du mariage. Mohamed Boughali explique que « ce double choix [la puberté et la veille du mariage] ne saurait être gratuit dans la mesure où il s'opère à deux moments où le milieu social tient à signaler la suprématie de l'homme sur la femme » (Boughali 107). Le tatouage des femmes, pour qui cette pratique constitue un moyen de communication, devient dans le rang des hommes un signe de l'emprise masculine gravée sur le corps féminin.

Notons que la religion condamne vivement et la tatoueuse et la tatouée. Dans un Hadith du prophète, on lit clairement: « maudites soient la tatoueuse et la tatouée ». Abdelkébir Khatibi relie la condamnation du tatouage au fait que ce dernier constitue une désacralisation de la graphie arabe: « le tatouage devient aussi grave que l'usure. En échangeant une écriture sacrée contre une écriture en points, on risque de détruire la hiérarchie sacrée des signes » (Khatibi 1974, 69). Or, le tatouage est une pratique qui remonte à la période pré-Islamique et la langue arabe, langue du Coran, n'a acquis sa sacralité qu'avec la venue de l'Islam. Boughali rejette l'explication de Khatibi; pour lui :

Il s'agit beaucoup moins d'un problème de conflit d'écritures et d'altercations entre le sacré et le profane que d'une sérieuse affaire de sauvegarde lucide des droits légitimes de la femme. Ceci est d'autant plus vrai que la période antéislamique avait inconsciemment canonisé l'équivalence inavouée entre le marquage des bêtes et le tatouage des filles devenues nubiles. (Boughali 106)

Cette interdiction religieuse ne cesse de donner lieu à des exégèses que Boughali qualifie de « distraites » car elles ne prennent pas en considération les raisons profondes du rejet de cette pratique. En maudissant le tatouage, l’Islam ne vise pas l’abolition de l’écriture féminine en tant que tel d’autant plus qu’il lui substitue une autre forme d’écriture. Par l’interdiction de cette écriture, l’Islam cherche à faire sortir la femme d’un état de servitude où son corps est soumis à un marquage qui la chosifie et la neutralise parce que ce marquage l’associe aux bêtes.

Nous examinerons dans cette partie comment cette forme première d’écriture féminine réduit le corps des femmes à une « masse plane, une surface disponible et neutre » (109). En effet, dans le contexte marocain, une consultation du champ lexical réservé aux tatouages, en particulier ceux du visage, révèle comment les différentes appellations cherchent à gommer la vue vivante de la femme. A ce propos Boughali souligne que le tatouage sur le visage des femmes aussi bien que les appellations qui lui sont destinées « attire[nt] d’avantage l’attention de l’interlocuteur que la présence habituelle des yeux » (109). Une désignation telles que *taba’*, qui signifie littéralement poinçon ou sceau, sous-entend le marquage de la femme tout en renforçant sa faiblesse face à la domination masculine. De même, le *bouja*, un petit losange appartenant au domaine du tissage gravé sur l’espace inter-sourcilier, insinue que la vue féminine est recrée à travers la perception masculine. Autrement dit, cette recreation lui barre l’accès à la vision et à la communication libre. Boughali précise également

que les hommes interprètent le *bouja* comme un « symbole vulvaire » (111). C'est dans le même contexte qu'on perçoit *bou'arrouj*, qui signifie zigzag ou « ligne brisée ». Ce motif, qui relève du champ de tissage et de la broderie, est hautement sexualisé; dans le cercle des hommes, il suffit de mimer en l'air un trait vertical pour comprendre qu'il s'agit du *bou'arrouj* qui renvoie, en particulier, aux ébats amoureux aussi bien qu'à une relation douteuse « d'un homme avec une femme, ou d'une affaire peu morale dans laquelle celle-ci est directement impliquée » (113). A travers le tatouage, les femmes, en visant l'embellissement et la communication, se trouvent réduites à un signe qui les élimine du contexte de la parole et diminue leur être à une ligne brisée dont le décryptage est choquant. Ainsi, la non droiture du trait sur le menton des femmes est un indice de leur déviation du chemin de la pudeur.

De son côté, *lejam-sidi*, la bride de mon seigneur (*lejam*: bride, *sidi* : seigneur, maître) est souvent tatoué sur les joues des femmes à la veille du mariage pour souligner le début de la vie conjugale. Là encore, tout tourne autour de l'assujettissement de la femme. Selon Boughali, la féminité n'est pas seulement vécue et représentée comme une différence première et naturelle, mais d'abord comme une réalité « à élaguer », à faire taire puisque susceptible d'être diversement troublante. Cela est d'autant plus plausible que l'appellation *lejam-sidi* désigne le tatoué sur la joue, l'un des éléments spatiaux et fonctionnels de la parole. Il s'agit alors d'une volonté claire d'imposer à la femme-épouse un silence réifiant par sa propre écriture sur son propre corps; de surcroît, les femmes

deviennent une sorte de monture destinée au service de leurs maîtres. En général, ce tatouage se lit dans une perspective qui renvoie à un déséquilibre de la relation entre l'homme, le seigneur, et la femme, l'esclave.

On comprend que le champ lexical des tatouages du visage féminin trahit l'intention communicative féminine et recèle d'autres interprétations qui influencent le statut socio-culturel des femmes; et même si les hommes marocains portent souvent des tatouages, en particulier un trait vertical sur la pointe du nez, il ne faut pas conclure que l'homme est soumis de la sorte au pouvoir de la tradition sémantique du tatouage. Chez lui cette pratique véhicule une signification totalement différente de celle chez les femmes. Le choix du nez comme espace pour graver ce signe est révélateur car, dans les sociétés maghrébines, le *nif* – nez – s'associe au courage, à la dignité et à la virilité masculins. Quand la pointe du nez d'un homme est marquée par un trait vertical, elle démontre sa consécration à un saint protecteur. Boughali signale également que le nez marqué par une petite croix suggère que l'homme est protégé de tout mal éventuel. Il précise que:

Lorsque le nez de l'homme a la pointe tatouée d'un petit trait vertical bien visible, on évoque souvent à ce propos la volonté pieuse de le consacrer à un saint protecteur. Cette consécration, qui symbolise un sacrifice métonymisé du corps propre, vise l'obtention aisée du sacré hagiologique protecteur. On remarque alors qu'à travers cette participation partielle à la pratique du tatouage du visage, l'homme semble en jouir d'une manière autarcique, pour ainsi dire. Cela signifie qu'à travers le tatouage du nez, rien ne lui signifie ou suggère quelque aliénation. (Boughali 120)

Ainsi, le tatouage soulève les hommes au rang des saints et associe les femmes à des connotations souvent péjoratives. Ces connotations renforcent « l'intention prophylactique/thérapeutique magiquement chargée de vœux et de bénéfices, ou dans le cadre d'une consécration au sacré hagiologique [dont l'homme] escompte et force la solidarité sécurisante » (120) à la faveur des hommes.

Au delà de l'interdit religieux, en se truffant le corps de multiples motifs, les femmes marocaines se présentent comme leur propre bourreau. Le tatouage, perçu dans le cercle féminin comme une parure pour embellir le corps et le rendre un moyen de communiquer entre femmes, offre aux hommes une autre opportunité, cette fois sémiotique, pour faire soumettre les femmes et enraciner la domination masculine. Le tatouage comme une des écritures féminines premières se trouve transformé en arme de marquage destinée à faire persister l'infériorité féminine. Il constitue de la sorte un signe visuel et un rappel de la socialisation des femmes, une socialisation qui soumet et les femmes et leur écriture au pouvoir masculin.

Pour échapper au marquage qu'impose le tatouage permanent, le tatouage au henné fait essor comme un renouveau de l'écriture féminine marocaine. Le henné marque la vie des Marocains même avant la naissance, ce qui fait de lui un élément féminin par excellence. Pour garantir sa protection, la femme enceinte convoque la *hennaya*, ou *nekkacha*, pour se faire parer et jouir du pouvoir de cette

plante sacrée.⁵ L'application du henné au corps féminin n'est pas seulement un moyen pour placer les femmes sous les meilleurs auspices, son application sert parfois à accentuer la beauté féminine.

Précisons d'abord que c'est en tant que parure que le henné est aujourd'hui le plus usité, avec une diversité des motifs et une variété des techniques mais conservant quand même sa valeur rituelle. Cette nouvelle perception du henné en tant que parure se manifeste surtout en contact avec l'Autre, l'étranger. Marie-Luce Gérard note qu'en Occident, le henné se caractérise comme un « produit exotique » associé à une forme de sensualité, d'imaginaire de l'ailleurs et de rêveries lointaines (108-9). Les discours contemporains, sociologiques et anthropologiques, se penchent de plus en plus sur cet exotisme impalpable et insondable. A ce propos, Maud Nicolas-Daniel souligne que les usages du henné « hors les murs » sont en fait un épiphénomène d'une vogue s'apparentant à une sorte de néo-orientalisme (108). Grâce à cette matière-objet, le voyage vers l'Orient imaginé devient ainsi possible – *in situ* – garantissant le dépaysement sur place par l'import de l'exotique. Cependant, il ne

⁵ Le henné, connu sous le nom scientifique de *lawsonia inermis*, est un arbuste dont les feuilles séchées et réduites en poudre permettent d'obtenir une teinture jaune ou rouge. Son usage est très varié. Il est considéré comme une plante médicinale. Il est aussi connu en tant que colorant que ce soit pour la peau ou pour les cheveux. Le henné constitue une parure et embellit la femme. Les motifs appliqués sur les mains et les pieds ont des significations multiples. Pour certains, le henné apporte également la chance, la *baraka*. Il est donc très prisé lors des événements importants qui sont alors l'occasion d'une véritable cérémonie du henné. C'est le cas lors du mariage, pour embellir la mariée, lors d'une naissance ou d'une circoncision. Dans certains pays musulmans, les hommes mettaient du henné avant la bataille pour être plus « présentables » devant les anges s'ils mourraient au combat. En Inde, les motifs peuvent être uniquement décoratifs ou symboliser des divinités hindoues. Sur les cheveux, l'effet peut être surprenant selon la couleur naturelle de la personne. Le tanin qu'il contient renforce le cheveu le rendant ainsi plus beau. En plus de son effet colorant, il possède une action antipelliculaire et antiséborréique.

faut pas s'arrêter à cette conception exotique du henné ou à sa dimension essentiellement rituelle (cérémonie du mariage, baptême et rites festifs et/ou thérapeutiques) car cette limitation du champ significatif du henné risque d'occulter son importance, son omniprésence et sa permanence dans la vie des femmes arabo-musulmanes en général et marocaines en particulier.

En effet, la calligraphie au henné constitue elle aussi un langage chargé de sens. Moyennant de cette matière verdâtre, les femmes marocaines font de leurs corps une toile où se dessinent les traits d'une communication féminine. D'une part, le caractère hétéroclite des écrits souligne son extrême précision ethnographique lorsqu'il s'agit des pratiques rituelles surtout orientées vers les cérémonies festives; d'autre part, l'hétérogénéité de cette écriture témoigne de la richesse significative de l'écriture féminine. De fait, cette hétérogénéité rend l'écriture au henné susceptible de plusieurs interprétations.

À l'encontre du tatouage indélébile maudit religieusement, écrire au henné devient pour les femmes marocaines une façon de sacraliser la parole féminine et de l'élever au rang d'un *logos* social qui se fait chair. Gérald signale que: « l'utilisation du henné dans son implication pratique : marquage corporel, soins du corps, parure, cosmétique, est une constante qu'il nous paraît indispensable de corrélérer à sa dimension proprement symbolique : identité, rapport de genre, universalisation d'un usage par l'Islam » (5). Par ses multiples dimensions physique et symbolique, rituelle et esthétique, religieuse et thérapeutique, le henné se révèle être à la fois une composante et un outil clé d'un répertoire de

techniques de corps qu'il laisse s'exprimer et s'épandre dans la structure sociale et identitaire d'une culture. En utilisant le henné, les femmes communiquent dans l'espace public, à travers leur corps devenu canal de transmission, et s'identifient dans la communauté marocaine. De plus, le henné établit à la fois un rapport à soi et un rapport à la société (Gérald 54).

Le henné devient alors un marqueur identitaire pour les femmes marocaines non seulement de par sa nature cosmétique mais aussi grâce à sa valeur socio-linguistique. L'anthropologue Aïda Kanafani-Zahar, dans le cadre de sa thèse sur l'esthétique des pratiques alimentaires et corporelles, évoque le henné en tant qu'ornementation corporelle pouvant à la fois être vue et sentie (Kanafani-Zahar 54). Elle démontre que le henné fait partie d'un système de signification plus global. Kanafani-Zahar soutient que le corps tatoué au henné recèle à la fois le rapport qu'entretiennent les femmes avec leur Moi mais aussi leur rapport à la société. En mettant en scène le corps et par conséquent le Moi féminin, la calligraphie au henné dépasse sa dimension cosmétique et rituel pour rejoindre l'objectif de l'écriture féminine, à savoir la concrétisation d'une identité indépendante en s'imposant en tant que telle dans l'espace masculin. Khatibi précise qu'« une femme tatouée est transfigurée » (Khatibi 1971, 294), son corps paré témoigne d'une écriture féminine qui œuvre pour s'affirmer.

Il est à signaler que le henné est également utilisé par les hommes. On met du henné sur la paume des mains des petits garçons la veille de leur circoncision; et pendant le jour du mariage, la femme se charge de mettre du henné sur les

mains du marié. Les hommes colorent leurs barbes avec, pourtant, son usage par l'homme a une valeur plutôt rituelle et ou religieuse. Néanmoins, les femmes y trouvent une opportunité pour imposer, indirectement, leur pouvoir sur les corps masculins. En teintant les mains des hommes par le henné, les femmes s'écrivent sur le corps masculin et fuient les limites spatiales et scripturales qu'on leur impose.

L'usage de cette matière permet aux femmes marocaines de s'exprimer et de confirmer l'ancienneté de l'écriture féminine. C'est grâce au henné que les femmes ont pu détourner la pratique du tatouage jugée profane et assujettissante, pour en faire un moyen de communiquer et mettre en scène leurs corps-textes. Cette écriture se manifeste comme une récupération du corps féminin. De fait, l'écriture au henné facilite l'accès des femmes à l'espace public tout en rendant le corps féminin une réalité présente et autonome. La calligraphie au henné devient un anti-destin car, par les mains qui écrivent au henné et grâce à celles sur lesquelles on écrit, les femmes marocaines déjouent le pouvoir d'un destinée préétabli où les femmes doivent rester soumises et muettes en traçant de nouvelles lignes sur leurs paumes dont seules les femmes peuvent déchiffrer les messages. Les mains des femmes transformées en palimpsestes recueillent cette matière verdâtre et retracent l'avenir des femmes marocaines. Par le henné, les femmes écrivent leur chemin à leur propre manière. Elles en détournent les contours de cette destinée préétablie et en créent des issues grâce à une langue de symboles pour transmettre des messages entre femmes. Cette écriture nous amène vers la

relecture du monde féminin sans passer par celui des hommes. Les femmes écrivent mais elles échappent à la loi masculine. Rien dans l'écriture au henné ne relève du code de la *hchouma*⁶ comme la société patriarcale la conçoit.

En outre, le génie féminin qui se munit de l'écriture au henné comme une subversion scripturale contre le silence s'écrit par et sur le corps des femmes. Par le biais du henné, la féminité sort du contexte de la honte pour devenir une réalité concrète. En d'autres termes, et à l'encontre du tatouage permanent où le corps féminin s'interprète à travers l'optique du code social dominant, le henné contourne cette façon de saisir le corps des femmes. En s'armant de cette pâte onctueuse, les femmes marocaines transcrivent, comme dirait Rajae Benchemsi, des « graphismes sacrés de l'Islam » (Benchemsi 2002, 9), témoignant de la sorte de l'influence scripturale de la tradition féminine au Maroc. Cette tradition écrit le corps féminin au delà des contraintes sociétales qui révoquent aux femmes leur droit de s'exprimer. L'odeur exquise du henné, qui réveille jusqu'au dernier sens enfoui, est en fait celle « de la mémoire elle-même » des femmes marocaines; celles-ci tendent, à travers « un véritable alphabet qui s'organise pour signifier le monde » (10), à graver leurs empreintes sur la langue. Grâce à cette matière verte, les femmes marocaines révèlent non seulement la femme mais la *féminité* elle-même. En tatouant leurs mains et celles des autres femmes, elles « consacrent, dans ce geste généreux, le féminin en elles » (10).

Dans *Malraux Portrait avec mains*, Michel Lantelme explique que

⁶ Dans la culture marocaine, *hchouma* est synonyme de tabou, d'interdit, de honte et de pudeur.

l'invention de la main constitue une étape essentielle du processus d'hominisation, et que « *conquiere*, c'est chercher à prendre, la première conquête est donc celle de la main, condition de toutes les autres » (82). Pour les femmes marocaines, cette conquête de la main se manifeste à travers leur écriture qui met en scène leur corps, leur Moi, et surtout le génie de leurs âmes car, comme le rappelle Lantelme, « les mouvements du corps, même infimes, et en particulier ceux des mains, étaient capables de communiquer ceux de l'âme » (22). A travers la calligraphie au henné, les femmes au Maroc consacrent la conquête de l'espace public au même temps qu'elles révèlent les tréfonds de leurs êtres. En traçant sur leurs mains et sur celles de leurs consœurs des symboles différents, les femmes marocaines revivifient les souvenirs innombrables de leur enfance et honorent la mémoire de leurs aïeules. Écrire au henné communique le féminin non seulement entre les femmes marocaines mais aussi au delà des frontières ; c'est même une occasion pour réduire l'immense différence qui sépare la culture marocaine des autres cultures, d'autant plus que c'est dans l'acte d'écrire que vient s'abîmer les différences. L'écriture rend les états d'âme visibles grâce aux mains féminines qui écrivent au même temps qu'elles s'écrivent.

Cette relation entre le corps féminin, en particulier les mains, et l'écriture se révèle également à travers l'art du tissage. Fatema Mernissi souligne que:

Lorsque vous vous approchez d'un tapis ... vous êtes en face d'un labyrinthe de messages noués, de symboles savamment agencés, d'un voyage dans des réseaux d'information ... L'acte de tisser, geste éminemment féminin, est loin d'être innocent, et beaucoup de civilisations l'ont associé à l'acte de naviguer, à commencer par

le mythe d'Ulysse dont la vie tenait à un fil, celui avec lequel sa femme Pénélope tissait. (Mernissi 2004, 67)

En effet, en refusant d'arrêter son tissage, Pénélope résistait à ses prétendants : « C'est en se concentrant sur son tissage que Pénélope a pu mettre de l'ordre non seulement dans le royaume d'Ithaque, en gardant ses insolents prétendants à distance, mais également sur des rivages aussi lointains que le détroit de Gibraltar où se trouvait l'île de Calypso » (85). Tout comme Pénélope, les femmes marocaines œuvrent « à rester souveraine[s] et à ne jamais perdre pied lorsqu'[elles sont] assaillie[s] par les désastres » (85); les sont le symbole de la féminité « déterminée à contrôler les forces adverses au lieu de se laisser dominer par elles » (86). Pour les Pénélopes marocaines, tisser, comme écrire au henné, est un acte artistique, une façon de s'exprimer, de lutter contre une tradition patriarcale qui les condamne au mutisme. Les femmes marocaines font de l'art du tissage un moyen pour échapper à la loi patriarcale qui les exclue du champ de l'écriture. Au moyen des fils de laine, les femmes marocaines écrivent une langue à elles, une langue de symboles, qui à travers « les tapis, en tant qu'expression de l'imaginaire, nous fascinent tous ... parce qu'ils parlent des rêves obscurs des femmes. Des femmes qui tissent leurs rêves ou rêvent ce qu'elles tissent, et une de leurs obsessions est de donner la vie. Une vie qui tient à une corde, la corde ombilicale » (69). C'est grâce aux fils du tapis que les femmes revivifient leurs états d'âme en les exposant publiquement aux regards des autres, en particulier à ceux des hommes. Le tapis est alors l'œuvre des femmes marocaines, une œuvre

dont le schème ne se révèle que par elles. À la manière des peintres, des sculpteurs et des écrivains, ces femmes qui tissent-écrivent donnent naissance à des œuvres conçues comme lieu de mémoire collective exprimant un mode de vie, des coutumes, des traditions, aussi bien que l'image des femmes, leurs pensées, leurs émotions, leurs fantaisies, leur sensibilité, et leur langage visuel d'artiste.

Il est important tout de même de souligner qu'un « tapis se regarde, certes, mais aussi il se touche. C'est souvent par la main qu'on éprouve la matière, le serrage, la distension, l'usure. La laine garde les empreintes du temps, et la main tout autant que l'œil explore le tapis » (Ramirez et Rolot 13). En effet, par le biais de laine, la main féminine relie son œuvre-tapis à sa matière brute, à la tradition de l'élevage au Maroc. C'est aussi grâce aux mains des femmes traditionnelles marocaines que le reste de la population se reconnaît une filiation pastorale. Il convient donc de « relire » le tapis marocain « à l'aune des mains » de ces femmes dont « les doigts qui s'érigent en œuvrant » (Lantelme 52) révèlent bien des « signes noués de messages obscurs » (Mernissi 68) tel l'alphabet amazigh, le *Tifinagh*, oublié et renié surtout par l'élite marocaine. Et ce sont les femmes qui conservent et transmettent la langue, l'outil fondamentale de toute communication et communauté humaines.

Dans *Du signe à l'image*, Khatibi explique que le mot texte vient du latin *textus* « qui désignait à l'origine un morceau de tissu où sa trame a pris le sens d'enchaînement d'un récit » (cité dans Mernissi 74). Il précise « qu'on peut enrouler un tapis comme un talisman et le dérouler sous forme d'un hiéroglyphe.

C'est un bon génie qui accompagne l'espace en le transformant devant nos yeux » (74), et c'est dans cet espace qu' « apparaissent des pictogrammes – signes, qui appartiendraient à une écriture ancienne, le *Tifinagh*, utilisé par les Berbères, les Touaregs du Sahara » (74). Le tapis devient pour les femmes marocaines le papier sur lequel s'étale un langage perdu ce qui fait que « le tapis est, au Maroc, un talisman plastique de la femme » (74). Francis Ramirez et Christian Rolot notent que la splendeur des tapis marocains réside en particulier dans leur caractéristique talismanique. Ils détiennent leur valeur d'une beauté de « sens caché, sens crypté qui fait d'eux, plus qu'un textile, un véritable texte. Intimement lié aux sociétés archaïques – citadines ou surtout rurales – dont il est l'émanation profonde et l'attribut quotidien, le tapis ancien sorti des mains des tisseuses domestiques apparaît comme le manuscrit d'une écriture du silence » (8). Cette écriture est un défi du mutisme auquel les femmes sont confinées. Elle constitue une concrétisation authentique de la voix féminine car cette écriture, qui se singularise par l'irrégularité et la violence de ses contours et de ses couleurs, souligne la nature des femmes marocaines qui tissent leur être et leur identité féminine.

De même, les tapis des femmes marocaines constituent un message circulant : « Quand une femme tisse un tapis, elle ne le fait pas uniquement pour l'usage. C'est comme une lettre qui sort de sa main et qui sera lu » (100) par les autres. Il n'est pas seulement une étoffe qu'on étale par terre pour exprimer l'hospitalité des hôtes ; il est en premier lieu un signe qui renvoie à la persistance de la mémoire familiale. Le tapis devient alors un héritage qui passe d'une

génération à une autre, ce qui assure la transmission de la parole féminine. Même si les femmes marocaines ne sont pas toutes des tisseuses, et même si elles viennent de couches sociales différentes, « ce capital inaliénable en droit est l'un des facteurs importants de la constitution symbolique du statut personnel de la femme dans une société traditionnelle » (106). Le tissage est également une opportunité pour fortifier la solidarité féminine, surtout qu'au Maroc l'acte de tisser se fait souvent en groupe. C'est également un travail qui se fait pendant les moments de loisir féminins, « un ouvrage désiré, une œuvre accomplie » (112) qui révèle le plaisir qu'engendre le tissage chez les femmes marocaines comme l'affirment Ramirez et Rolot. Ces dernières soulignent que le tapis est souvent l'œuvre de femme enceinte qui ne peut exercer une autre besogne à l'extérieur. Il existe même des tapis dits de « grossesse », surtout dans les régions entourant Marrakech. Ces tapis sont composés de motifs constituant des sortes de chapelets spasmodiques : « Les étranglements, les resserrements qui les agitent semblent correspondre aux contractions de la gestation, aux douleurs de l'accouchement » (112). Ainsi, l'acte de tisser, comme l'accouchement ou l'écriture féminine, s'accompagne de souffrance mêlée au plaisir de créer une œuvre qui concrétise le féminin et corrobore l'étroite liaison qui relie la tisseuse à son travail. Dans ce sens, le tapis recèle l'intime de la femme « qui y noue ses craintes et ses espérances » (112).

Par ailleurs les nœuds du tapis sont un cryptage qui contourne la parole illicite en abordant la sexualité : « Le tissage devient vraiment une écriture secrète

permettant d'exprimer une pensée considérée comme impure » (114). En fait, dans le contexte marocain dominé par l'*hchouma* on ne peut pas demander la signification d'un motif de tissage de peur de toucher au domaine de l'intimité. De surcroît, l'association étroite et exclusive de la femme et du tissage se manifeste à travers une pratique féminine qui, tout comme l'écriture, mêle le corps féminin au tapis qui se fait chair. Dans certaines régions marocaines, les tisseuses incorporent parfois au tapis qu'elles nouent de petits morceaux de leurs *dfina*, vêtement de dessus collant au corps de la femme. Sa dispersion dans le tapis est invisible, mais elle marque « l'union de la tisseuse et de son œuvre. La femme met dans son tapis quelque chose d'elle-même. Le tapis devient châsse et reliquaire » (115). Notons que le tapis est aussi une concrétisation de la prévalence de la pensée magique. Il s'agit de certains motifs « protecteurs » tel le chiffre 5 (*khamisa* en Arabe), qui est un mode de désignation métonymique de la main surtout féminine, d'où l'appellation « la main de Fatima », fille du prophète. C'est à la fois un symbole protecteur éminent aussi bien qu'un champ de triomphe de la femme, « qui ne se méfie pas ou qui n'a pas peur de la précarité de la vie » (127). En attribuant aux symboles tissés des appellations qui relèvent du contexte sacré, les femmes pensent doter leurs tapis d'un pouvoir sacré voire magique.

A côté de la *khamisa*, on trouve également le motif de l'œil, souvent sous forme de losange ou de triangle. Cet œil géométrique figure sur les capes que tissent les femmes pour leurs maris : « quand un voyageur isolé traversait une forêt obscur ... il n'eût pas marché en paix si au dos de sa cape déployée comme

un palladium, sa femme n'avait pas tissé un grand œil orange, largement fendue, qui voit pour lui et qui le protège » (131). Cet œil s'interprète aussi comme l'œil de sa femme qui surveille les mouvements de son mari loin d'elle. Il se conçoit aussi comme une façon d'étendre indirectement l'emprise féminine sur l'homme, sans oublier que le motif de l'œil, ou le losange, renvoie aussi au sexe féminin ; il se révèle alors comme une manière de faire soumettre l'homme à une autorité féminine symbolique.

Nonobstant, malgré leur valeur magique due en premier lieu à la fonction de défense qui découle d'un certain nombre de motifs protecteurs (*khamisa*, œil, serpent, scorpion, etc.), « les tapis ne sont pas de vrais objets rituels ... La magie inscrite en eux serait ainsi réduite à une sorte de climat. Les signes constitués par les motifs propitiatoires, préparatoires sécurisants, peut-être, mais non dotés des vertus actives et ponctuelles des talismans secrets » (142). Les femmes exploitent la dimension symbolique des motifs tissés non pas pour se donner un pouvoir magique mais pour témoigner leur filiation à une culture générale. A ce propos, Ramirez et Rolot soulignent que l'exclusion de la portée magique du tapis chasse toute interprétation exotique et lui confère une valeur plutôt intellectuelle. En somme, ces femmes « affichent quasi abstraitement une sorte de crédo culturel et tribal acceptable par tous ... ; elles ne font pas acte magique. Ce retrait [de la magie], cette notation de retrait, sont peut-être l'un des commencement de l'écriture » (142), si ce n'est l'essence même de l'acte d'écrire.

Au delà de ses significations particulières, le tissage constitue un moyen

qui permet aux femmes de s'inscrire dans le champ de l'écriture ; nous dirons même qu'il représente une forme brute et originelle de l'écriture féminine. C'est d'ailleurs la dimension « civilisationnelle » du tapis, comme dirait Mernissi, qui a influencé les grands peintres européens dès le Moyen Âge. En effet, les tapis marocains, en particulier berbères, constituent un « des rares réservoirs de symboles d'une culture universelle qui a disparu ailleurs, notamment en Europe où l'industrialisation rapide a féroce­ment agressé la tradition artisanale » (Mernissi 2004, 71). Ces tapis marquent leur forte influence même dans le grand retable de Nájera en Castille dont l'auteur est Hans Memling.⁷ A ce sujet, Frédéric Damgaard et Pierre Gailhanou soulignent que :

Les anges musiciens qui y sont représentés portent des vêtements liturgiques dont les bords sont ornés de motifs typiquement berbères, toujours utilisés aujourd'hui ... Cette œuvre magnifique nous offre la plus ancienne représentation picturale précise de motifs et symboles berbères, identiques à ceux qui sont encore connus de nos jours aussi bien dans l'architecture des casbahs, les tapis, tissages, poteries et autres objets traditionnels berbères du Maroc. (Damgaard et Gailhanou 277)

On peut donc déduire que déjà au XIV^{ème} siècle l'écriture féminine marocaine brise la chaîne de l'exclusivité et met fin au monopole masculin dans le domaine scriptural, artistique et linguistique se faisant de la sorte reconnue non seulement au niveau local mais aussi au delà de la Méditerranée. Effectivement, le génie

⁷ Le *Retable de Santa María la Real de Nájera* ou *Le Christ entouré d'anges chantant la gloire de l'éternel* est un triptyque du peintre primitif flamand d'origine allemande Hans Memling, actif à Bruges pendant la seconde moitié du XV^e siècle. Le retable est commandé par de riches commerçants espagnols pour le maître-autel de l'église du monastère Santa María la Real de Nájera. Seul trois panneaux du retable parviennent jusqu'au XIX^e siècle, date à laquelle ils sont vendus au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers où ils sont aujourd'hui exposés. Il a été considéré comme un travail à l'avant-garde de l'art décoratif de la Renaissance

féminin marocain continue d'inspirer les artistes européens surtout que cette influence de l'art féminin marocain sur la création artistique européenne du Moyen Âge devient de nouveau au XX^{ème} une source d'inspiration pour certains des grands artistes européens, tels Le Corbusier, Wassily Kandinsky, Jaques Majorelle, Bernard Boutet de Monvel et Paul Klee ; ce dernier affirme: « Ô, vous, peintres qui quémandez une technique de la couleur, étudiez les tapis et vous y trouvez tout ce qui est connaissance » (cité dans Damgaard et Gailhanou 299). Ces artistes redécouvrent l'art berbère et ses formes géométriques et s'en inspirent dans leurs abstractions. Ils suivent en cela l'enseignement de Le Corbusier : « Faire comme les Berbères: allier à la géométrie la plus notoire fantaisie » (Cité dans Damgaard et Gailhanou 284). Ils ont réalisé des tableaux comportant parfois des tapis ou des tissages berbères. De même, Delacroix et Matisse étaient éblouis par le tissage marocain lors de leurs séjours au Maroc. Effectivement, les plus belles œuvres de Matisse, comme « Le Rifain debout » et « Zohra sur la terrasse », constituent une reproduction des tissus berbères.

En somme, le tissage, le henné et le tatouage constituent une première forme d'écriture féminine marocaine. Ces pratiques permettent la transmission, l'exposition du Moi féminin et la communication entre femmes. Finalement, il faut rappeler que ces manifestations archaïques de l'écriture féminine marocaine forment un champ de « messages ciblés d'alphabets multiples » (Mernissi 2004, 74) qui nous incitent à repenser la femme marocaine en tant qu'une force déterminée à fléchir voire à détourner l'emprise patriarcale au lieu de se laisser

dominer et effacer par elle. Il convient donc, comme le souligne Mernissi, d'arrêter d'associer les femmes marocaines et « incompétence » car ce sont elles qui ont gardé « les symboles d'un art préhistorique » (Mernissi 2004, 99) qui se manifeste jusqu'à nos jours grâce aux productions scripturales et artistiques des femmes marocaines.

I.2. L'écriture féminine marocaine: une forme de contestation

Pour les femmes marocaines, l'écriture est un luxe récent acquis dans la douleur et la souffrance. La société aussi bien que l'institution littéraire les ont toujours réduites au statut d'un sujet passif qui forme l'un des objets d'écriture masculine sans leur reconnaître ni talent ni génie :

Pour une femme, écrire a toujours été subversif : elle sort ainsi de la condition qui lui est faite et entre comme par effraction dans un domaine qui lui est interdit. La littérature est aventure de l'esprit, de l'universel, de l'Homme : de l'homme. C'est affaire de talent et de génie, donc ce n'est pas une affaire de femme. Pourtant des femmes écrivent. (Slama 51)

Dans la société maghrébine traditionnelle, la prise de parole publique à travers l'écriture est reconnue comme une violente attaque contre les piliers de la pudeur et de la réserve. Pour sortir de leur état d'infériorité et de dépendance, les femmes marocaines étaient dans l'obligation de déjouer la censure de la tradition et de conditionner leur génie féminin et de l'enrober d'un aspect utilitaire et fonctionnel dont « la productivité revêt un caractère concret et tangible au regard de la réception. Une activité aux aspects directement palpables » (Saigh-Bousta 2005, 7-8). C'est ce qui explique la dimension sociologique et pratique que véhiculent

les premiers écrits des femmes marocaines. Rachida Saigh-Bousta souligne que l'écriture était d'abord un privilège réservé à certaines femmes provenant de catégories sociales distinguées soit au niveau de l'aisance matérielle que leur accordent leurs origines familiales soit au niveau professionnel acquis grâce aux postes prestigieux qu'elles occupent. Cette situation n'était pas la destinée des femmes marocaines uniquement ; il s'agit d'un phénomène universel qui a longtemps marqué l'existence des femmes écrivains :

Les femmes écrivains et l'institution littéraire ont toujours été prises dans une dialectique subtile. Les femmes ont conscience de leur force subversive. L'institution tente de l'ignorer, de la neutraliser ou de la récupérer. Les femmes sont prises entre le désir d'être acceptées et le besoin d'affirmer leur transgression. Pour trouver leur place, leurs voix, elles doivent au risque de se perdre ou de se leurrer, gommer ou clamer leur différence. L'institution parce qu'elle a le pouvoir de légitimer semble être maîtresse du jeu : en fait il lui faut s'adapter : tenter de classer, casser le mouvement, capter la crue. (Slama 51)

Les femmes écrivains sont « mal à l'aise » à cause des règles de cette institution, des contraintes sociétales mais aussi à cause de certains points de vue critiques qui considèrent que dès ses débuts, l'écrit féminin est un écrit « du manque de l'excès. Manque d'imagination, de logique, d'objectivité, de pensée métaphysique ; manque de composition, d'harmonie, de perfection formelle » (53) ; cette opinion surgit chez certains critiques du vingtième siècle, au Maghreb. Par exemple, Abdelkébir Khatibi a réduit l'écriture féminine marocaine à la simple révélation de « l'intimisme » et du « puritain ». Même si certains discours qui se sont montrés généreux à l'égard de la femme condamnée à l'oubli et à l'absence

sont émus par des hommes, ces discours, sont parfois incapables de reconnaître la légitimité de l'écriture féminine et ne font que renforcer la supériorité de l'homme. Les femmes écrivains se sentent enfermées dans cette dialectique de dépendance qui soumet leurs voix au joug de la reconnaissance masculine pour se faire entendre. Cette situation rend la tâche d'écriture plus compliquée. Il ne s'agit pas uniquement d'écrire pour sortir du mutisme, mais il fallait violer et violenter et la mentalité patriarcale dominante et le discours littéraire officiel. Kateb Yacine n'avait nullement tort en affirmant déjà en 1978 qu'« à l'heure actuelle, dans notre pays, une femme qui écrit vaut son pesant de poudre » (cité dans Segarra 7). Encore que Yacine parle des Algériennes, le reste des écrivains maghrébines se trouve dans la même situation. Les marocaines qui écrivent sont conscientes de leur capacité de dire la femme de manière différente, mais elles sont également certaines que cette œuvre doit naître suivant un chemin tracé par leurs confrères. Comme l'affirme Tahar Ben Jelloun : « Il fallait dire la parole dans (à) une société qui ne veut pas l'entendre, nie son existence quand il s'agit d'une femme qui ose la prendre » (Ben Jelloun 1988, 84). Cette prise de parole constitue pour les écrivains marocaines un tremplin pour pouvoir s'affirmer aussi bien qu'une possibilité de remémoration et de récupération d'un passé perdu dans le tumulte du silence et de l'exclusion. Pour ces écrivains, l'écriture « donne vie/une seconde vie à une histoire. Elle contribue à exorciser la mémoire, affranchit et libère le désir créatif, permet d'émettre des tensions internes, remplit la fonction de catharsis » (Saigh-Bousta 9). Bref, l'écriture révèle les femmes marocaines par

et pour elles-mêmes et les aide à dévier d'un chemin balisé, figé autour du masculin.

Il faut souligner que notre objective n'est pas de distinguer entre une littérature féminine et une autre masculine, car toute tentative de ce genre va nous conduire à des conclusions problématiques. Sans la claquemurer dans des « ghettos » auxquels l'écriture féminine œuvre pour échapper, notre but est de mettre le doigt sur la spécificité qui marque la production romanesque des écrivaines marocaines à travers une étude des représentations textuelles qui mettent en scène des expériences féminines singulières par rapport au reste de la société.

Si l'écriture concrétise la prise de parole des femmes en général et marocaines en particulier, leurs écrits portent la marque du vivre au féminin dans une société où il est impossible de fuir les normes de la tradition patriarcale. Les écrits des femmes marocaines révèlent la figure de la conteuse aphasique qui s'abat afin de déjouer les prescriptions masculines qui ont pour longtemps supprimé leurs voix. C'est donc l'écriture féminine comme forme de combat qui retiendra d'abord notre attention. Nous examinerons également comment ces voix marginalisées expriment leur originalité et leur identité féminine dans un contexte à canons préétablis qui exclut les femmes et supprime leur parole.

Rappelons que l'écriture comme une forme de lutte ne constitue pas un apport de la prise de parole au féminin ; au contraire, la littérature maghrébine d'expression française a vu le jour pendant la période coloniale comme l'un des

moyens de résister à la colonisation française. Les femmes, surtout au Maroc, ont pris du temps avant de faire de leurs plumes une arme de combat destinée contre l’envahisseur comme c’est le cas de leurs confrères. En effet, à l’exception de Saïda Menebhi dont les textes posthumes sont découverts en 1978,⁸ ce n’est qu’à partir des années 1980 que les écrivaines marocaines empreindront leurs noms sur le champ littéraire marocain.⁹ Avec *Aïcha La rebelle* (1982), Halima Ben Haddou relie son statut d’handicapée physique à celui d’une terre, le Rif, envahi par le colon espagnol (en particulier Ceuta et Melilla) ; les deux partagent la souffrance, l’impuissance d’agir mais aussi et surtout la soif de la rébellion.¹⁰

A partir de 1985, d’autres noms surgiront sur la scène littéraire marocaine ; il s’agit de Leïla Houari, Badia Hadj Nasser, Farida Elhany Mourad, Noufissa Sbaï, Farida Diouri et Nouzha Fassi Fihri. Selon Saigh-Bousta, « Toutes ces jeunes romancières succombent – pour ainsi dire – à l’appel, sinon à l’exigence du roman d’obédience sociologique, avec toutes les variantes de projection et de clivages autobiographiques. Cet aspect est évident au moins dans leur premier récit, celui qui augure une certaine quête initiatique et célèbre le baptême de

⁸ Militante et écrivaine marocaine victime de la répression contre la subversion frontiste.

⁹ Cette entrée retardataire est due selon certains critiques et chercheurs dans le domaine de la littérature maghrébine au fait que la politique d’assimilation en Algérie était différente de celle adoptée au Maroc ou en Tunisie, car elle était plus systématique et plus longue visant l’établissement d’une colonie de peuplement.

¹⁰ Le choix du titre est très important car il associe l’héroïne à *Aïcha Kandicha* qui était la fille d’un cheikh de tribu du Haut-Atlas. Cette jeune femme était d’une beauté rare. Mais ce qui la caractérisait plus que la beauté est d’avoir lutté et résisté contre l’occupant portugais au 16ème siècle. Son arme à elle était d’attirer les soldats envoutés par sa beauté, qui étaient tués après par ses complices. Les Portugais la punirent en éliminant toute sa famille y compris son amant. Elle reçut alors un choc terrible qui la rendit folle. Elle errait dans les forêts et tuait tout les soldats qui croisaient son chemin. Après sa mort, son esprit hanta les lieux et devint l’esprit maléfique se vengeant des hommes.

l'écriture » (Saigh-Bousta 11-2). Pour ces écrivaines, le passage par le registre autobiographique s'avère une étape essentielle « avant d'atteindre le statut de création fictionnelle » (Zekri 151). Une fois le seuil de l'écriture franchi, les romancières marocaines, convaincues de leur statut de perturbatrices de l'ordre établi, et à partir des années 1990, commencent à investir leur génie pour réapproprier la « voix/voie » de l'aïeule-conteuse désertée au profit de la plume. En effet, l'écriture devient pour ces romancières une façon de rendre hommage à la tradition de l'oralité en cultivant les techniques du conte à travers la voix féminine inscrite dans les manifestations lexicales et thématiques du récit et en exhibant sous la lumière crue du jour la voix féminine récupérée de l'asile du silence et de la marginalité. Selon Zekri, « ces éléments [les techniques du conte] permettent au lecteur de se représenter l'univers raconté à travers des traces linguistiques relevant du code oral » (53), mais témoignent aussi d'une écriture-voix qui s'affirme contre « le logos, le discours masculin qui détient la loi, prescrit ses normes, recouvre le désir de la femme, lui impose ses mots "sensés" impuissants à traduire ce qui se pulse, clame, se suspend » (Slama 58-9). Pour ces écrivaines, l'écriture devient une « agressivité » infligée à la parole masculine. Écrire leur permet de quitter la rive de la défensive même si elles se font accuser d'être des « voleuses de langue » (59).

La première génération d'écrivaines marocaines d'expression française se trouve enrichie par l'apparition de nouveaux noms dont Houria Boussejra, Siham Benchekroun, Fadela Sebti, Fatiha Boucetta et Nadia Chafik. Cette éclosion

soudaine est due à l'évolution du pays en matière surtout des droits d'expression et des moyens de communication modernes. Les textes de ces écrivaines « sont une sorte de laboratoire social car ils renvoient souvent à la condition féminine au Maroc et montrent l'homme dans toute sa complexité » (Zekri 157). Ces romancières font du rapport homme/femme un sujet essentiel pour révéler la dominance continue de l'homme mais aussi pour mettre l'accent sur le rôle féminin dans leur marginalisation. Elles décrivent souvent la situation de dépendance féminine qui implique l'exclusion de la femme. Ces écrivaines soulignent également la contribution de certaines femmes qu'elles présentent « comme complices du système phallogratique. Pour sauvegarder les traditions ancestrales, elles n'hésitent pas à transmettre une éducation fondée sur *l'éthos* de la soumission féminine à la volonté et à la puissance masculine » (149). Bien que les femmes marocaines aient longtemps participé à leur propre assujettissement, il ne faut pas oublier que cette participation est en premier lieu le résultat de l'ignorance et de l'analphabétisme dont elles sont victimes pendant des siècles.

A partir des années 2000, et surtout après la mort de Hassan II, d'autres écrivaines jailliront avec des écrits où « l'esthétique provient non seulement d'un travail sur la langue qui débouche sur l'idiolecte de leurs œuvres, mais aussi du souterrain politique, social et historique qui traverse la société marocaine » (12). Cette nouvelle tendance, décelée chez des écrivaines comme Rajae Benchemsi, Touria Oulehri, Souad Bhéchar, Yasmine Chami-Kettani et Bahaa Tabeti, présente l'écriture féminine marocaine comme:

Moyen de la transformation radicale du statut des femmes, de leur prise de conscience, du retour sur la scène de l'histoire de ce refoulé, la femme. Écriture de la mutation et de la promesse : celle d'une société *autre* où les femmes ne prendront pas le pouvoir mais où elles restitueront à l'humanité enfermée dans le « même », sa moitié occultée, humiliée, castrée, la richesse de son « altérité », ce « féminin » que chacune et chacun pourront enfin reconnaître en soi. (59)

Il s'agit donc d'une écriture de la différence qui permet à la femme de quitter le statut de Pénélope en attente continuelle du retour d'Ulysse.

L'écriture féminine serait alors une certaine manifestation du savoir féminin qui témoigne à la fois de « l'insuffisance et la défection de l'autre masculin » (Slama 60), et de la « présence de l'autre [femme] en soi qui n'annule pas les différences mais les déplace » (60). C'est grâce au pouvoir de l'écriture que le féminin surgit en tant qu'un atout et non pas une tare ou une dégradation.

Les écrivaines marocaines d'après « les années de plomb » rejoignent le champ général de la création romanesque d'une part, pour franchir les limites d'une appartenance locale et embrasser des thèmes et des structures partagées globalement par l'humanité; d'autre part, ces écrivaines sont de plus en plus conscientes de la nécessité d'échapper à une situation où les femmes sont toujours conçues comme victimes. Elles œuvrent afin de faire de leur écriture un agent de changement et non seulement un outil de témoignage. Ainsi, l'image traditionnelle de la femme qu'elles offrent au lectorat féminin « réconcilie » ce dernier avec son statut de femme en faisant du féminin qui les « dévalorisait »

auparavant la source même de leur pouvoir. On relève chez ces écrivaines, comme le remarque Zekri, une combinaison des registres autobiographique et fictionnel afin de représenter des expériences féminines face à la horde tribale. Leurs textes « s'apparentent en cela à des autofictions car le paradigme biographique n'altère pas leur dimension fictionnelle » (Zekri 156-57). Cette nouvelle piste ouvre la voie au corps féminin qui devient de plus en plus présent comme sujet aussi bien que texte écrit. Nous aborderons avec plus de détails l'exploitation du corps dans l'expérience romanesque féminine dans le deuxième chapitre.

Cependant, l'implication du corps féminin dans l'écriture de ces écrivaines ne constitue pas un choix facile ni une démarche soudainement adoptée. Effectivement, il a fallu, en premier lieu, mettre le corps féminin sur le socle même de l'écriture. Cette action ne se concrétise que par l'insertion du moi féminin dans la production littéraire. Cette intégration constitue le point fondamental dans la réappropriation de l'identité féminine qui ne peut se réaliser sans l'épanouissement du « je » au cœur de l'écrit féminin.

I.3. L'entrée en « jeu » ou la naissance du « je »

Au Maroc comme dans le reste du monde arabo-musulman, que ce soit pour les hommes ou pour les femmes, dire « je » n'allait pas de soi il y a quelques années, comme l'affirme Déjeux dans *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. En fait, Déjeux intitule l'un des chapitres de cette œuvre critique: «

Que Dieu nous protège du mot “je” »¹¹ où il rappelle que l’apparition récente du récit autobiographique dans les sociétés arabe et turque résulte de l’influence occidentale. Dans cette partie de son travail, il souligne que l’entrée du « je » individuel reste étrangère vu son origine et son statut. C’est un « je » qui vient de l’autre, « l’Occident », par rapport auquel « les Arabes se définissent » (Abdallah Laroui 4). Il précise que pour les écrivains maghrébins, il y a « nous » et les autres, et quand le romancier maghrébin dit « je », il s’affirme en tant que tel, mais il préserve le « nous » comme partie intégrante de son identité maghrébine située politiquement et culturellement par rapport à l’Autre occidental. Il soutient également que ce « je » individuel sème le désordre : « L’intrusion étrangère – la *fitna*¹² – a entraîné pertes et ruptures, a bouleversé les sociétés, a déstabilisé les individus et les a obligés à émerger dans leur personnalité » (Déjeux 63). Déjeux souligne également que le rejet du « je » individuel est dû à une grande phobie que sentent les Maghrébins face à l’idée de solitude et de singularité. Il soutient qu’au Maghreb :

Celui qui se singularise paraît oublier le « nous » et donner l’impression de se séparer du groupe, ou encore de la *Oumma*, la mère islamique, il sort de la fusion maternelle, là où se trouve le salut collectif et individuel, dans une chaude solidarité. L’exil, la sortie, la séparation d’avec « les frères » c’est le départ vers les ténèbres, la perdition (*amjah*, disent les Kabyles) vers l’Occident (la *ghurba*, la division et la séparation ne peuvent être que l’œuvre

¹¹ Voir le quatrième chapitre de *Littérature féminine d’expression française au Maghreb*.

¹² Fitna en arabe, *فتنة*, dérive de la racine F.T.N., *فتن* qui évoque la mise à l’épreuve (du feu), l’envoûtement, la séduction et les errements qui en résultent. Le sens premier est donc: mise à l’épreuve, d’où l’idée d’une tentation permise ou envoyée par Dieu pour éprouver la foi du croyant, et qui fera figure, aux yeux de l’homme attaché à ses désirs, d’une sollicitation à abandonner la foi.

de Satan le diviseur) [. . .]. L'émergence du « je » est somme toute une *fitna*, une épreuve : dissension dans le tissu unitaire de l'identité nationale, surtout autrefois durant le temps de la colonisation et du combat contre celle-ci. Le « je » de nombreux écrivains du Maghreb est donc en fait un « je-nous ». Le « nous » caché dans le « je » est opposé au « nous » de l'Occident. (66)

Déjeux précise que le « nous » dominant révèle l'appartenance au groupe et associe l'homme maghrébin à la mère islamique, la *Oumma*, qui concrétise la filiation originale. Pour l'homme maghrébin, toute séparation de cette mère-groupe entraîne un déracinement, une trahison à lui-même aussi bien qu'à ses origines, à ces confrères et à sa nation, parce que dire « je », c'est partir vers l'Autre, l'étranger, le colonisateur, l'individualisme, la *ghurba*. En outre, Déjeux prétend que les Maghrébins ont peur de singulariser leur moi. Il avance que, chez l'homme maghrébin, étaler son intimité en utilisant le « je » individuel est une faiblesse, car une telle révélation engendre la perte de sa masculinité. Il souligne que certains écrivains maghrébins commencent à utiliser le « je », mais cet emploi véhicule toujours la présence du « nous ». Et quand on lit un « je » chez un écrivain maghrébin, on est face à une identité collective.

Or, il faut préciser que le « je » de l'homme maghrébin est un moyen de s'identifier collectivement face à l'homme occidental et cette fusion maternelle renvoie à la genèse du monde. De même, ce n'est pas parce que l'homme maghrébin a peur de perdre sa virilité qu'il évite l'emploi du « je », mais c'est parce que cet emploi n'est pas un usage habituel dans les sociétés arabo-musulmanes.

De son côté, Marc Gontard souligne que la violence textuelle, effectuée à travers l'usage « agressif » du langage, et qui a marqué la production littéraire marocaine pendant les années 70, révèle leur combat collectif contre la « sclérose sociale » :

Face au blocage d'une société où persistent certains archaïsmes et où se développent d'incontrôlables forces de régression, le moi qui se replie sur lui-même découvre son « étrangeté » ... [qui] oscille entre deux pôles ... ou, marginalisé par le jeu des mécanismes sociaux qui tendent à son exclusion, le Moi prend conscience de son aliénation, de sa désorientation, de sa difficulté d'être ... Ou, l'« étrangeté » de l'être résulte d'une mise en tension à l'intérieur du Moi bilingue. (Gontard 1993, 201-02)

C'est ce qui explique le tiraillement entre l'appartenance à la culture d'origine (marocaine), et la culture « d'adoption » (française). De son côté, Abdeljlil Lahjomri dans « La littérature marocaine de langue française entre la thérapeutique et l'esthétique » affirme que :

La fitna que fut l'émergence de ce Je ne l'est pas parce qu'il se dresse contre la communauté à laquelle il appartient, qu'il lui échappe, et perturbe le « nous » mais, me semble-t-il, parce que l'identité de ce « Je suis » est brouillée, opaque, énigmatique. Il n'arrive pas à savoir qui « il est » et nous, du coup, ne savons pas qui écrit. La plupart de ces écrivains ont évoqué le double de ce moi qui les habite. Le thème est classique, bien avant l'ouvrage de Dostoïevski appelé justement *Le Double*. Plus récemment, Carlos Liscano a publié le récit de son aventure d'écrivain qu'il a intitulé *L'écrivain et l'autre*. Un des derniers ouvrages de Khatibi a pour titre *Le scribe et son ombre*. Mais ce Je et cet Autre Je ont dans la littérature marocaine de langue française une tonalité toute différente de celle du « Je est Un autre » de Rimbaud qui, à mon avis, trouve sa résonance dans le « Soi même comme un autre » de Paul Ricœur. Chez eux, le Je et l'autre sont des alter ego, un peu comme le sont les jumeaux, semblables et différents ... c'est de l'étranger qui est en eux qui est eux et qui parle de leur moi dans une langue qui n'est pas la langue de leur moi. C'est d'altérité qu'il

s'agit.¹³

Cette altérité résulte de l'abandon du Moi maghrébin (qui est aussi une façon de dire « nous » de la *Oumma*), d'où le sentiment d'étrangeté qu'éprouve l'homme maghrébin face à lui-même, à ces confrères et surtout à cet Autre qui est l'Occident. C'est ce qui explique le recours des écrivains maghrébains au « nous » pour parler d'eux mêmes et des autres avec qui ils partagent les mêmes conditions socio-culturelles et historiques.

En somme, l'emploi du « nous » est non seulement une forme de fusion au sein de la *Oumma*, mais c'est aussi une concrétisation de l'aspect altruiste qui caractérise les sociétés arabo-musulmanes et une façon de chasser tout égocentrisme. Dire « nous » dans ces sociétés est un emploi linguistique qui se réfère au « je » de la personne qui l'utilise et ne nie pas son moi ; on peut même dire que ce recours au collectif pour parler du personnel relève du contexte stylistique et non pas significatif.

Notons que le mérite revient aux écrivaines maghrébines, les Algériennes en particulier, d'avoir introduit le « je » dans leurs écrits avant leurs confrères écrivains. Elles ont présenté des autobiographies surtout à travers les romans en employant le « je ». Cependant, certaines écrivaines tendent à prendre des distances par rapport à leurs héroïnes d'où le recours à l'usage de la troisième personne « elle », comme le remarque Déjeux. Le « je » scripturaire de l'autobiographie a permis aux écrivaines maghrébines de récupérer leurs vies,

¹³ Voir <http://www.libe.ma>.

leurs voix et leurs histoires intimes mais aussi l'Histoire collective de sous la plume masculine. C'est grâce au « je » féminin que la voix des femmes a fait essor à la fois dans l'espace littéraire et dans l'espace public, témoignant de la sorte d'un pacte féminin reliant les femmes d'aujourd'hui avec leurs aïeules.

Dans le contexte marocain, les romancières font aussi usage du « je » autobiographique ou fictionnel. Par exemple, Badia Hadj Nasser dans *Le voile mis à nu* (1985) exploite l'étendue de son imagination pour exprimer « les dérives sexuelles » de son « je » fictionnel; quant à Leïla Houari, elle titube entre le « je » et le « elle » pour exprimer son « mal être » dans *Zeïda de nulle part* (1985). A partir des années quatre-vingt-dix, et avec la fin des « années de plomb », on remarque que l'usage du « je » dans la production romanesque féminine marocaine se fait sans aucune réticence. Suivant les pas de leurs consœurs des années quatre-vingt, les écrivaines marocaines s'engagent personnellement par le biais de la fiction pour faire surgir leur intime, et faire entendre par l'écriture ce que la parole a échoué de transmettre. Toutefois leur emploi du « je » ne constitue pas une marque pure et simple de l'autobiographie:

Il ne s'agit pas de documents bruts, mais de souvenirs restitués, arrangés, avec dissimulation ou au contraire mis en lumière avec excès, pour présenter des œuvres dignes d'être appréciées par les lecteurs. Il est évident que les auteurs ne se dévoilent pas aussi facilement et aussi naïvement que d'aucuns pourraient le penser uniquement parce que ces auteurs disent « je ». (Déjeux 118)

Le « je » utilisé par les écrivaines marocaines exprime leur prise de conscience de vivre, mais l'emploi du « je » diffère d'une écrivaine à l'autre ; c'est un « je »

façonné suivant les circonstances qui modulent celle qui le manie. En outre, au Maroc comme dans le reste des sociétés arabo-musulmanes, l'écriture à la première personne, en particulier celle produite par une femme, est un défi du « dogme social », un désir d'exister « au-delà de la clôture » et de l'exclusion. Pour une femme, dire « je », c'est s'exhiber, c'est même un « scandale ». Selon Assia Djébar :

Parler de soi-même hors de la langue des aïeules, c'est se dévoiler certes, mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement. Le dévoilement, aussi contingent, devient, comme le souligne mon arabe dialectal du quotidien, vraiment « se mettre à nu ». Or cette mise à nu, déployé dans la langue de l'ancien conquérant, lui qui, plus d'un siècle durant, a pu s'emparer de tout, sauf précisément des corps féminin, cette mise à nu renvoie étrangement à la mise à sac du siècle précédent. (Djébar 1985, 178)

Cet usage du « je » qui ne se fait que dans la langue de l'Autre est aussi un dépouillement de toute éducation transmise de femme en femme; on dirait même une façon de faire table rase. Dans une interview avec Clarisse Zirna, Djébar décrit son éducation : « The upbringing that I received from my own mother and others around me had two absolute rules : one, never talk about yourself; and, two, if you must, always do it "anonymously" ... As for speaking anonymously, one must never use the first person pronoun » (Zirna 176). Dire « je » devient alors un dévoilement devant l'autre, un moyen de s'affirmer et rendre audibles les paroles féminines ensevelies depuis des siècles, une révolte contre le silence transmis, l'unanimité et la complicité des femmes. Djébar parle de son écriture comme un moyen de défier l'idée même d'écrire l'intime : « What interests me is

the relationship between writing and autobiography because, unlike the usual schema of female writing in the Western tradition, which is all subjective, I started writing as a wager, almost a dare, to keep as far away from my real self as possible » (Zirna 168). Najiba Regaïeg précise qu'il y a chez Djébar une tendance à substituer le « nous » collectif au « je » individuel et que ce passage révèle la fuite de l'écrivaine de sa propre « individualité » (Regaïeg 64). Pour Djébar, « l'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction » (Djébar 1985, 302). Elle affirme : « Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber ? » (304). Effectivement, la narratrice de Djébar est décrite en tant que partie d'une collectivité, en particulier celle des femmes et en fonction d'un « héritage » qui « l'encombre » car il lui est difficile de s'en débarrasser. Vu son statut d'écrivaine à éducation musulmane, et comme le démontre la question « Vais-je succomber ? » Djébar est tiraillée entre le respect de cette éducation où l'emploi du « je » autobiographique est inhabituel et l'écriture dans la langue française, la langue de l'individualisme, d'où, peut-être, son recours à « l'autobiographie au pluriel ». ¹⁴

L'écriture du « je » féminin peut être conçue comme une échappatoire aux contraintes patriarcales mais aussi une façon de braver l'enracinement du Moi

¹⁴ Dans *de L'amour, la fantasia*, la narratrice raconte la vie des autres, en particulier celle des femmes, au lieu de raconter sa vie à elle. L'écriture autobiographique se transforme en diverses biographies marquées par un jeu de voix narratives et de polyphonie énonciative. Ces biographies associent également autobiographie et fiction car elles procurent aux personnes dont ils comptent la vie une entité psychologique et personnelle qui les rapproche des personnages du roman.

féminin dans les traditions inculquées et le faire sortir au clair du jour. Dire « je » au féminin est un premier pas sur le chemin de la délivrance ; il constitue une concrétisation de la prise de parole afin de « restituer » les vies féminines manquées. Cependant, cette prise de parole n'est pas un acquis facile, c'est le fruit d'un effort continu pour reconquérir un droit usurpé : « lorsqu'il est question de littérature féminine, on évoque souvent “une prise de parole.” Ainsi, lorsque les femmes écrivent, elles prennent la parole! La société, les hommes ne la leur donne pas » (Mezgueldi 27). Pour pouvoir écrire, les femmes doivent récupérer leurs voix usurpées. La réappropriation des voix féminines est un défi du patriarcat en particulier et du contexte socio-culturel en général.

De son côté, Fatema Mernissi soutient que dans les sociétés musulmanes on résiste contre toute tentative féminine vers le changement de son statut social. Les tendances féministes dans ces sociétés sont réprimées car on les perçoit comme des importations occidentales. Pour elle, cette condamnation émane non seulement de la peur qu'éprouve ces sociétés face aux femmes, mais parce qu'elles redoutent l'individualisme. Mernissi souligne que cet individualisme rejeté n'est en fait que:

The person's claim to have legitimate interests, views and opinions different from those of the group, is an alien concept and fatal to heavily collectivist Islam. Islam, like any theocracy, is group-oriented, and individual wishes are put down as impious, whimsical, egotistical passions. I would suggest, however, that the woman, identified in the Muslim order as the embodiment of uncontrolled desires and undisciplined passions, is precisely the symbol of heavily suppressed individualistic trends. (Mernissi 1996, 27)

En effet, Mernissi révèle la souffrance des femmes musulmanes qui essaient de s'affirmer et d'améliorer leur situation sociale, mais en soutenant qu'en Islam les souhaits individuels sont réprimés puisqu'ils sont impies, et que la femme est identifiée comme l'incarnation des désirs et des passions incontrôlées et indisciplinés, d'où la nécessité de « cacher ce qui pourrait être source de malaise, de dissension, de tentation pour les croyants » (Déjeux 68), elle tombe malheureusement dans le piège des stéréotypes qui collent à l'Islam et le présente comme une religion misogyne. Même si Mernissi révèle une partie de la réalité des femmes musulmanes, sa démarche reste excessive, car l'enfermement de la femme, la négation de ses droits, l'ensevelissement de sa voix sont dus non pas uniquement à quelques interprétations de la religion mais plutôt certaines traditions ; de fait, c'est parce que la tradition est généralement conçue comme issue de la religion et que l'une peut être substituée à l'autre que les femmes sont dissimulées et exclues même du champ de l'écriture.

Cette exclusion des femmes se manifeste à travers un rite initiatique pratiqué dans certaines sociétés arabo-musulmanes et qui associe uniquement le corps masculin à l'écriture:

In Arab Muslim culture, the body, from birth, is textually given. Thus a newborn child, sipping from a bowl of water infused with scripture (traced with a vegetal ink), literally drinks sacred passages from the Koran. Lacan has allowed us to interpret this ritual in a new way. According to him, because social norms are based on law (or the rule of father), and because social power is always naturalized in writing, this rite of passage marks the infant's status as object of the father's law. Girls and women who

seek to challenge these conventions, who see themselves as agents of power rather than as objects of paternal law, are able to do so through their mastery of writing ... The woman who writes carries out two simultaneous transgressions: she gains access to the world that men attempt to reserve for themselves, and she acquires the power to operate the sign instead of being its object ... If the man-writer is confronted with what he has to say, the woman writer is confronted with, besides that difficulty, the fundamental transgression constituted by the very act of writing ... As in the myth of Prometheus, to write, for the woman, is to steal words, to tear them from social rule, from the masculine grasp. (Gafaiti 813)

Ce rituel, qui glorifie la loi patriarcale, condamne la femme au mutisme, à la marginalisation et évince sa voix du contexte scriptural, démontre que l'écriture procure à l'homme un pouvoir social qui devient un legs familial passant d'un homme à l'autre grâce au corps sur lequel s'inscrivent les lois : « De la naissance au deuil, le droit se "saisit" des corps pour en faire son texte. Par toute sorte d'initiations (rituelle, scolaire, etc.), il les transforme en tables de la loi, en tableaux vivant des règles et coutumes, en acteurs du théâtre organisés par un ordre social » (De Certeau 4). En écrivant, les femmes s'élèvent contre les lois sociétales faites par et pour les hommes ; comme le précise Gafaiti, l'écriture est pour elles un combat dirigé contre le patriarche. L'acte d'écrire se présente comme une arme dont les femmes se servent pour se libérer du poids de l'élimination dont elles sont victimes:

Parler de soi, parler en public (écrire) en termes personnels est pour une femme une double transgression: en tant qu'individu alors qu'elle est en réalité l'objet même de tous les interdits, celle dont on ne doit pas parler, celle qu'on ne doit pas voir, celle qu'on est pas censé connaître, qui doit passer inaperçue. Aussi la femme qui parle d'elle-même parle du privé, du monde secret que l'homme ne doit pas dévoiler. La femme est celle qui n'a pas de

parole et qui n'a pas de nom, celle que les hommes ne doivent pas évoquer en public autrement que par l'impersonnel « comment va ta maison ? » Si elle s'empare de l'écrit, elle s'emparera de la parole et menacera la règle de la séparation des sexes (*infiçal*), condition d'existence de la société. Elle violera la Loi que les hommes eux-mêmes doivent respecter. Il est donc interdit deux fois à la femme de parler (d'elle). (Gadant 271)

Ainsi, écrire au féminin redouble la révolte, d'abord parce que les femme en tant que telles osent écrire, ensuite parce qu'elles le font contre la loi de la tradition.

Enfin, Djébar souligne qu'écrire est en fait une « échappatoire vers l'autre » (Djébar 1985, 90), c'est-à-dire l'Occident dont elle emprunte le « je » ; écrire à la première personne « vous déchire, vous arrache un lambeau de vous-même, ou vous paralyse un long moment » (90). En cherchant à s'affirmer, la femme s'éloigne des autres, des hommes et même de la femme qu'elle était, cet éloignement crée un état de solitude et d'isolement, ou encore une descente aux profondeurs du Moi pour faire apparaître le mordant de l'histoire de l'être féminin qui réclame son dû. Le personnage de Nedjma dans *Les conspirateurs sont parmi nous* d'Oulehri explique ce besoin de s'écrire afin de faire jaillir l'écrivaine elle :

J'ai cherché à tuer, symboliquement, les miens parce qu'eux m'ont réellement assassinée. Personne ne reconnaît mon identité d'artiste. En la taisant, ils me tuent et cherchent à me rendre conforme à leur image. Longtemps tyrannisée par leurs regards, essentiel pour moi, ils ont retardé, en la niant, ma prise de conscience. J'ai gâché ma vie. J'aurai dû être autre, me consacrer à mon art, à ce qui a toujours été vital pour moi. (Oulehri 2006, 144)

Ce meurtre symbolique qu'évoque Nedjma est lui-même cet éloignement dont parle Djébar. C'est ce besoin de fuir les autres, le groupe pour parler du « je », de le faire sortir et faire sortir avec lui le génie féminin ou ce que Niran dans *La*

Répudiée appelle « le tête-à-tête avec [soi]-même » (Oulehri 2003, 36) ; et cet isolement s'avère une étape essentiel dans la découverte et la construction du « je ». En somme, la prise de parole que conditionne l'écriture féminine moyennant la première ou même la troisième personne constitue « une conquête de la part d'égalité qui revient de droit à la femme dans la société qui se veut musulmane » (Déjeux 111). L'écriture féminine constitue de la sorte un témoignage sur le combat féminin continu afin de s'affirmer.

I.4. La femme, l'écriture et les entraves socio-culturelles

Dans *Les conspirateurs sont parmi nous*, la narratrice nous fait part d'une « des expériences les plus douloureuses » (38) de Nedjma, celle de sa carrière d'écrivaine. Elle décrit son tourment le jour où il a fallu faire face au public, à sa famille en particulier. Suite à la publication de son ouvrage, Nedjma était invité à le présenter dans une librairie. La narratrice souligne que Nedjma avait passé trois nuits blanches « à se torturer, comme toujours, dans les grandes souffrances, les plus pénibles, celles de l'amour propres » (38). Elle déclare que Nedjma « était entrée en tant qu'auteur mais elle avait ramené avec elle les douleurs et les angoisses de l'écrivain. Comment assumer sa vie et comment accorder la parole de cette trilogie effrayante ? » (39). Devant ce public, devant sa famille, Nedjma avait le cœur serré car les visages familiers alignés devant elle la rendaient mal à l'aise : « Elle en avait eu la chair de poule. Il lui fallait parler de celle qu'ils ne connaissaient pas, dont ils ne soupçonnaient même pas l'existence. Parler de ses rêves, de ses douleurs, de ses angoisses, de ses frustrations, parler de l'étrangère »

(39). Nedjma avait toujours peur de ce moment fatidique où elle devait partager ses états d'âme et révéler son moi aux autres car pour elle, « l'écriture est un monde, un jardin secret, un temps et un espace d'où ils [la famille et le public] sont absents et surtout qui leur sont totalement étrangers » (39). Selon Nedjma, l'écriture la libère de la dépendance et lui assure la reconnaissance. Ainsi, à la fin de la présentation de son livre, « tous l'avaient encouragé... tous étaient venus la féliciter » (39), car Nedjma a pu vaincre la peur de faire face au public, à sa famille et à Nedjma elle-même.

Dans une interview avec Marguerite Le Clézio, Djébar parle de son rapport à la langue française et à l'écriture :

Un premier exil s'installe dans une langue qui m'est langue *d'en face*, et un deuxième exil est souligné par la question suivante, « qu'est-ce que c'est dans une culture arabe qu'une femme qui écrit ? » C'est un scandale. Ce n'est pas seulement très rare; pendant des siècles, ça a été étouffé; ma formation d'historienne me pousse maintenant à rechercher dans les textes comment, par quel processus, cette écriture de femme arabe a été étouffée. Les femmes communiquent, les femmes s'expriment, mais elles s'expriment par une oralité nécessairement souterraine, tout au moins dans son dynamisme.¹⁵

L'écriture féminine constitue souvent un scandale dans le contexte arabo-musulman, mais Djébar souligne que l'écriture des femmes arabes « a été étouffée », ce qui présuppose l'existence antérieure d'une écriture féminine.¹⁶ Pour elle,

¹⁵ Voir l'interview de Marguerite Le Clézio avec Djébar « Ecrire dans la langue adverse », p. 232.

¹⁶ Dans *Vaste est la prison*, Djébar évoque l'ancêtre des Touaregs, la princesse Tin Hinan pour souligner le lien entre les femmes et l'écriture dans l'histoire. Au moment où la narratrice rêve du jour où la princesse fût enterrée à Abalessa, elle rapproche les générations des femmes, depuis le troisième siècle jusqu'au présent. Elle souligne le fait que les femmes étaient les gardiennes de l'alphabet et ainsi de l'écriture : « J'imagine donc la princesse du Hoggar qui, autrefois dans sa

seule l'histoire peut répondre à cette question.¹⁷ Elle déclare également lors de cette interview que « les femmes arabes sont coupées pour un tas de raisons, leur voix est peut-être étouffée, mais ce ne sont pas des femmes frustrées. Je parle des femmes traditionnelles ». ¹⁸ Djébar souligne que les femmes arabes sont isolées, elles ont « peut-être » perdu leurs voix (elles en avaient une avant), mais ce ne sont pas des femmes « frustrées ». Son discours est nuancé, et on peut comprendre que les femmes aujourd'hui ne souffrent plus du même problème, ou bien ces femmes souffrent de frustration à cause de la perte de leur voix. Dans les deux cas, Djébar suggère qu'il y a bien des causes derrière ce problème, mais elle n'évoque pas la religion comme une de ces causes.

Au Maroc, les femmes ont eu bien des difficultés cherchant à sortir du mutisme et de l'anonymat auxquels elles sont réduites. On présente souvent leur exclusion comme une façon d'obtempérer aux exigences religieuses qui veulent que les femmes soient protégées, invisibles et silencieuses. Or, l'Islam, n'a jamais cherché à couper les femmes du reste de la société. Avant l'arrivée du prophète Mohammed, les Arabes de la *Jahilia*¹⁹ (période pré-islamique) enterraient les filles vivantes comme ils les considèrent une honte et une atteinte à leur virilité : « In pre-Islamic times women were buried alive just because of their gender which

fuite, emporta l'alphabet archaïque, puis en confia les caractères à ses amies, juste avant de mourir ... notre écriture la plus secrète, aussi ancienne que l'étrusque ou que celle des « runes » ... est bien legs de femme » (164). Il ne s'agit pas de « l'écriture féminine » telle qu'elle est conçue par Cixous à savoir une écriture produite par des femmes et des hommes mais de l'écriture des femmes.

¹⁷ De fait, Djébar s'engagera avec son roman *Loïn de Médine* dans une entreprise historique afin de découvrir la position féminine autour du prophète Mohammed et à partir de sa mort.

¹⁸ Voir l'interview de Marguerite Le Clézio avec Djébar « Écrire dans la langue adverse », p. 239.

¹⁹ Le terme *jahilia* en arabe vient du mot *jahl*, c'est-à-dire ignorance.

was associated with their uncontrolled sexuality and the bringing of shame to the family » (Bennouis 351). Il n'existe aucun verset coranique ou Hadith qui se dresse contre l'émancipation des femmes ou les empêche d'écrire. Au contraire, la première révélation reçue par le prophète, à savoir la sourate Al'Alaq, ordonne clairement les êtres humains, hommes et femmes, à s'instruire et à chercher le savoir. De même, le prophète affirme que « celui qui se lance dans la recherche du savoir, Dieu lui trace un chemin vers le paradis ». ²⁰ On peut donc avancer que ce sont des règles socio-culturelles faites par et pour le patriarcat qu'émane l'opposition aux activités libératrices des femmes musulmanes.

Par ailleurs, la colonisation qui a marqué la grande majorité du monde arabe a rendu cette émancipation féminine beaucoup plus difficile. Au Maghreb, Djébar souligne que :

Dans un contexte historique, l'Algérie pendant cent trente ans a été dépossédée de son instruction publique en langue arabe. Quand les Français arrivent en 1830 en Algérie, ils ont affaire à un état qui a des écoles. À l'époque à Alger, les gens étaient plus scolarisés qu'à la même époque les français... Les femmes étaient scolarisées mais jusqu'à l'âge de douze ou treize ans. L'arrivée des Français, l'enseignement en langue arabe disparaît. Le remplacement par un enseignement en langue française [. . .] a commencé à se développer dans les années 1900. Quand éclate la guerre d'Algérie, en 1954, cinq pour cent seulement des enfants algériens sont scolarisés, vont à l'école française. ²¹

²⁰ Il y a un grand nombre de versets coraniques et de Hadith qui incite les êtres humains à s'instruire vu l'importance du savoir dans l'évolution humaine.

²¹ Voir l'interview de Marguerite Le Clézio avec Djébar, 233.

Avec la venue du colon, le système éducatif a changé et les Algériens commencent à identifier les femmes au pays, et l'Algérie colonisée aux corps des femmes violées par le colonisateur. Selon Radhika Mohanram:

The status of Algerian women is never an issue. What is at stake in her unveiling is suggesting the inferiority of Algerian man. Under the guise of championing female emancipation, French men reinscribe her within another form of sexism – an “emancipated” Algerian woman would also signify as working for the cause of French imperialism. Unveiling Algerian women was finally about French masculinity. (Mohanram, 72)

Le corps féminin se présente en tant qu'un agent essentiel dans la lutte contre le colonisateur. Ce dernier considère le corps des Algériennes comme l'incarnation d'un désir secret aussi bien qu'une façon d'émasculer les Algériens s'il arrive à le dévoiler, d'où la nécessité, selon l'homme arabe, de protéger les femmes, l'arrêt de leur scolarisation et leur enfermement. Le Maroc n'était pas loin de cette situation ; au fait, un grand nombre de femmes fréquentaient l'école coranique où l'enseignement se fait en Arabe classique. Selon Suellen Dianocoff :

If it had taken several decades more than their males counterparts for women to find voice, the reasons can be found not only in gender oppression but also in colonialism. In 1950, six years before Independence, there were a mere forty Moroccan university graduates – all men – and just a handful of six girls who had graduated from secondary school ... (Some forty seven-years later, there were 250,000 students in thirteen universities). Obviously, then, a primary reason for the absence of females among the nation's early published writers is that few had the necessary education and exposure to writing and literature. (Diaconoff 23)

Pour cette raison, nous dirons que la présence coloniale au Maghreb constitue une des censures dirigées contre la liberté des femmes maghrébines.

De même, la répression exercée par le régime politique, surtout au niveau des droits d'expression pendant les « années de plomb », constitue une des raisons qui ont arrêté ou empêché la production littéraire féminine ; Saida Menebhi et Fatna El Bouih²², entre autres, ont été parmi les victimes de cette répression politique. Vu la diversité et l'oralité qui marquent le contexte linguistique au Maroc, il était difficile de produire une écriture que les Marocains peuvent tous lire et comprendre sans oublier l'influence économique défavorable qui entrave l'éducation des femmes marocaines surtout dans les milieux ruraux.

Enfin, à côté de la position de certains Marocains, même parmi les lettrés, et au nom de la religion, des extrémistes continuent à s'opposer aux activités féminines aussi bien qu'à leur écriture. En effet, écrire pour eux relève du domaine masculin et par conséquent, les femmes sont censées prendre soin de leurs familles au lieu de se donner une tâche marginale telle que l'écriture. C'est à cause, en partie, de la persistance de ce genre d'idéologie basée sur une mauvaise interprétation des textes sacrés, le Coran et le Hadith, qu'on continue de nier aux femmes le moindre de leurs droits tout en imputant cette interdiction à l'Islam.

La difficulté de s'exprimer par écrit dont souffrent les femmes écrivaines arabes en générale est vécue par leurs consœurs africaines en dépit de la différence religieuse qui caractérise une grande majorité des peuples de l'Afrique subsaharienne. Évoquant le poids de la tradition, Rangira B. Gallimore précise que :

²² Comme Menebhi, El Bouih est une militante et écrivaine marocaine victime de la répression contre la subversion frontiste ; arrêtée pendant les années 70, elle a passé près de 7 ans en prison.

Dans tous les cas, toutes ces pratiques [les traditions] visent à montrer que depuis des siècles, la société africaine cherche à s'assurer un contrôle de la parole féminine jugée souvent dangereuse pour le maintien de l'ordre social. Il est cependant important de noter que dans la société africaine traditionnelle, le contrôle de la parole féminine ne conduisait pas nécessairement à la suppression totale de celle-ci. Dans son article, Kaboré se garde de généraliser et prend soin de nous présenter les cas particuliers où la parole de la femme s'avérait nécessaire et par conséquent était acceptée et respectée. Il s'agissait de la parole éducative, de la parole de bénédiction, de la parole des femmes influentes, de la parole de paix et de réconciliation et enfin beaucoup d'autres paroles employées par la femme dans des circonstances bien spécifiques. (Gallimore 9-10)

En général, la production littéraire féminine au Maghreb est souvent sous estimée, marginalisée à cause des raisons évoquées ci-dessus mais également à cause de la critique en particulier masculine qui continue à la considérer comme maladroite, d'où la difficulté de la position de l'écrivaine. Béatrice Didier avance que :

Le désir d'écrire aussi fondamental peut-être que le désir d'enfanter et qui probablement répond à la même pulsion, ne pouvait être utilisé de la même façon par la société. Si l'enfantement apparaissait comme la condition même de la survie de tout groupe humain et par conséquent devait être organisé dans une structure sociale, le désir d'écrire, lui, semblait au contraire marginal, subversif, a tout le moins inutile. (Didier 11)

Pour échapper à cette vision réductrice du rôle de la femme, celle-ci se trouve dans l'obligance de combattre pour s'affirmer en tant que telle, mais aussi pour changer les mentalités et faire valoir son écrit. A ce sujet, Josefina Bueno Alonso explique :

L'écriture devient donc le lieu de résistance, le combat contre un discours traditionnellement transmis par une culture et une tradition misogyne ... Que ce soit dans un contexte européen ou maghrébin, l'activité créatrice a été connue comme libératrice,

voire même dénonciatrice d'un espace privé réservé aux femmes face à «l'espace public» traditionnellement réservé aux hommes. Il se dégage chez les romancières un désir de combattre le poids de la tradition. (Bueno Alonso 7-10)

Certains hommes recourent à la religion pour renforcer le patriarcat et légitimer leur oppression des femmes. Cette oppression transmet la phobie et le dénigrement masculins face à l'émancipation féminine et son aspiration montante à récupérer ses droits.

Pour Abdessamad Dialmy, « La question féminine arabe va alors logiquement se situer dans le paradigme universel de l'égalité des sexes, entendue comme l'accession de la femme aux mêmes droits et aux privilèges détenus par l'homme le capital, le pouvoir, la science » (Dialmy 2005, 37). L'écriture féminine constitue alors un acte de rébellion contre une société comme celle du Maroc faite par et pour l'homme. En somme, en considérant l'acte d'écrire comme typiquement masculin renforce le monopole des hommes exercé au niveau de la production littéraire et constitue l'une des causes de la naissance tardive de la littérature produite par des femmes en comparaison avec la production masculine.

Tout de même, il faut préciser que si en Algérie un grand nombre d'écrivaines se sentent opprimées (à cause de l'instabilité politique et la montée du pouvoir extrémiste) au point de nier leurs identités féminines en utilisant des pseudonymes pour signer leurs œuvres (Déjeux 178), au Maroc, sauf pour

quelques exceptions, Nedjma²³ en l'occurrence, les écrivaines signent de leur nom. On remarque même chez certaines écrivaines marocaines, surtout à partir des années quatre-vingt-dix, une indignation contre une certaine vision misérabiliste récurrente chez quelques unes de leurs consœurs qui réduit la production littéraire féminine au seul thème de la situation déplorable des femmes et qui ne font que se plaindre de la condition de la femme marocaine. Notons que cette démarche « pleurnicharde » leur est souvent imposée par « La socialisation dans la société où elles vivent, mais également par les structures éditoriales auxquelles elles se trouvent confrontées » (Détrez 26). A ce sujet, Rajae Benchemsi dit avoir des commandes de la part d'Hachette pour écrire un livre sur la condition « défavorable » de la femme au Maroc et qu'on lui a proposé une « coquette » somme d'argent. Sa proposition a été rejetée parce qu'elle ne correspondait pas aux « attentes » de ceux habitués aux clichés concernant les femmes maghrébines. Elle soutient que: « La femme a réellement un rôle très important, au Maroc, je n'ai jamais vu que des femmes fortes et quand les femmes sont battues, elles le sont comme elles sont en France, ou en Russie, ou en Allemagne, parce que les types sont détraqués » (28).

Pour Bouchra Boulouiz : « C'est pas une écriture sur le long terme ... Tu vas en France, tu cherches un éditeur, tu lui donnes ... tu sais que le mec, il a envie de te cataloguer » (Détrez 30-1). Boulouiz condamne également les

²³ Le pseudonyme évocateur de Nedjma semble protéger une femme se présentant comme une Berbère marocaine musulmane d'une cinquantaine d'années qui, à l'instar de l'héroïne de son récit, aurait été mariée de force à l'âge de 17 ans avec un homme de 23 ans son aîné, qu'elle aurait quitté dès qu'elle en avait eu l'opportunité.

lamentations continuelles de certaines écrivaines en affirmant que la condition féminine constitue un sujet qu'elle partage avec ses consœurs, mais son écriture n'est pas réductrice: « Oui, j'écrivais des choses contemporaines, la femme, mais je trouvais qu'on gémissait trop sur notre sort » (30-1). Elle précise que bien des écrivaines marocaines font de leur écriture des réactions par rapport à la société:

C'était un gémissement qui n'arrêtait pas, un cri de douleur qui n'arrêtait pas, et ça m'embêtait, je me disais y en a marre, on se complait un peu dans ce confort... de... gémir... Ah oui il y a le patriarcat, oui il y a la loi de l'Islam... mais il n'y a pas que ça... Ce que disent les femmes dans leur littérature, c'est vrai, mais il fallait que ça prenne un biais plus... moins pleurnichard. (30-1)

De son côté, Marta Segarra se dresse contre la « surabondance » de ces lamentations scripturaires qui mettent en scène des femmes arabo-musulmanes victimes du patriarcat:

Il nous semble même que ces livres sont parfois la preuve d'un renouveau de l'orientalisme le plus désuet, déguisé en préoccupation humanitaire ou féministe. Ils nous présentent (à nous citoyennes libérées du merveilleux monde occidental !) le malheur de ces femmes orientales afin de justifier la méfiance que doivent inspirer les pays arabes ou musulmans. (11)

En fait, les femmes marocaines ne sont pas toutes faibles ou silencieuses. Au contraire, ce sont des femmes qui jouissent d'un profil exceptionnel, d'où leur statut unique en comparaison avec les autres femmes arabes. Ce profil peut être le résultat de la position géographique du Maroc, qui se situe au croisement de la mer Méditerranée et Atlantique, ou peut-être de la diversité culturelle, ethnique et linguistique aussi bien que l'influence des différentes civilisations qui marquent l'histoire du pays.

Ainsi des écrivaines comme Benchemsi, Oulehri, Trabelsi, Boulouiz, Latifa Baqa, et Halima Ferhat parmi d'autres, ont choisi une autre voie pour écrire afin de « se démarquer de cette assignation à une "écriture féminine", ou à des thèmes axés sur la seule condition de la femme » (31). On assiste alors à l'exploitation de l'Histoire et de la culture comme moyens de réfléchir sur l'identité et pour mieux comprendre la période contemporaine :

Le recours à l'Histoire a plusieurs fonctions pour ces romancières : elles y trouvent d'abord une façon de lutter contre les images imposées par l'Occident, en campant des femmes fortes, des femmes responsables ... Il s'agit également de décentrer le regard et les préoccupations de la cause seule des femmes: l'enjeu avancé est au contraire une réflexion générale sur le peuple et la culture, et notamment sur les problématiques d'identité ... Cette recherche « d'identité » passe également par toutes une réflexion sur l'Islam ... Il s'agit en effet de replacer l'Islam dans l'Histoire, de le penser comme creuset culturel, et de le dissocier de ces applications dans tel ou tel contexte, de revenir aux sources, historiques et littéraires ... Ce retour aux sources passe ainsi par un retour aux textes, et une réflexion extrêmement poussée, pour certaines, alliant philosophie et soufisme. (Segarra 33-4)

Pour Cara Diaconoff, ces écrivaines sont le porte-parole de leurs consœurs qui ne peuvent pas s'exprimer. Elle souligne que les écrivaines marocaines n'écrivent pas pour les mêmes raisons ; leurs textes sont loin d'être façonnés suivant le même moule. Pour elle, ce qui caractérise ces écrivaines est surtout la diversité de leurs voix :

If one thing is clear, is that Moroccan women do not speak with a single voice or compose narratives that resemble one another. Rather, they engage in many types of writing: realistic and surrealistic, experimental and philosophic, engaged and political, romantic and melodramatic, poignant and sociological. They deal with the themes of freedom and mobility, constraints imposed by

society, female socialization, fear, love, tenderness, cultural legacy versus modernity, social injustice, and, yes, female vulnerability. But unlike many in the West who tend to see the Muslim woman as oppressed by her history, Moroccan women writers like Rajae Benchemsi show that the past is far more layered and complex than any one categorical statement about freedom can express, and that moreover, Moroccan women throughout history have found happiness and beauty in coping mechanisms that give them both meaning and pleasure. (Diaconoff 195)

Pour ces écrivaines, l'écriture devient un moyen pour consacrer une prise de conscience féminine collective afin de légitimer les droits des femmes en accordance avec les intérêts de la communauté.

Néanmoins, il est nécessaire de souligner que le point de vue qu'affichent ces écrivaines entre autres doit être conçu en relation avec un contexte familial et social bien déterminé. En effet, ces écrivaines sont typiquement issues d'un milieu favorisé, elles ont poursuivi leurs études en France, et leur situation sociale a façonné leurs choix de vie privée et leurs opinions, sans oublier le soutien parental et familial dont elles jouissent. Bahaa Trabelsi²⁴ explique :

Mes parents sont des gens très libres ... mon père est un intello de gauche, ma mère est une prof de littérature arabe, donc c'est des gens qui étaient ... très ouverts d'esprits, donc ce n'était pas contre eux que je me rebellais, c'était beaucoup plus contre ce que je voyais autour de moi... j'étais traitée de la même manière que mes frères déjà... ma mère avait envie que j'aie tout ce qu'elle n'avait pas eu, elle... c'était l'accès à l'éducation, à tout ce qu'on peut imaginer, à l'étranger, au voyage... à la liberté, aux libertés !
(Détrez 29)

La déclaration de Trabelsi, comme elle témoigne de la spécificité de son rang social qui est favorable, révèle également qu'au Maroc, il n'y a pas que du

²⁴ Trabelsi est la première écrivaine marocaine à parler explicitement de l'homosexualité au Maroc dans son roman *Une vie à trois*, signé de son nom.

patriarcat, des extrémistes et des opposants à l'émancipation féminine. Au contraire, on trouve un mariage social extraordinaire qui regroupe à la fois les conservateurs traditionalistes et les émancipés, des affranchis des deux sexes d'où peut-être la particularité qui caractérise le Maroc par rapport aux autres sociétés arabo-musulmanes.

En somme, on peut affirmer que les contextes sociologique, historique et religieux n'empêchent plus la voix féminine marocaine de s'exprimer et de se penser à la première personne au cœur de la communauté. Au delà des représentations stigmatisées des femmes maghrébines abondamment répandues partout dans le monde, et loin de la réalité parfois troublante concernant la véracité de l'oppression féminine, cette oppression reste dans la plupart du temps le résultat de la sclérose qui marque certains esprits qui continuent à courber l'échine devant des lois patriarcales archaïques favorisant l'homme sans oublier le rôle que joue l'idéologie occidentale dans la consécration de l'image de la femme victime.

I.5. La famille et le couple dans l'écriture féminine marocaine

Dans *La controverse des temps*, Benchemsi évoque le cas des parents de Hiba, une des personnages féminins de son œuvre. A travers ce vieux couple qui paraît être formé suivant le modèle occidental, Benchemsi esquisse un caractère marquant de la structure familiale marocaine. Elle s'agit d'une manifestation autre de la vie en couple à la marocaine. Cette manifestation démontre l'aspect emboîtant qui singularise la famille marocaine. En d'autres termes, suite à

l'influence occidentale, la vie en couple commence à faire partie de la structure traditionnelle de la famille marocaine sans pour autant éliminer les fondements de bases de cette structure ; on assiste alors à la naissance de la famille « nucléaire » qui regroupe deux ou plusieurs familles. Benchemsi met en scène le couple de Sidi Tayyeb et Lla Bathoul qui est formé dans les années quarante et qui reste fidèle à la tradition. Cette fidélité se déploie au niveau des activités quotidiennes de cette famille :

Levée tôt pour la prière du *fajr* qu'elle accomplissait avec son mari, Lla Bathoul égrenait son chapelet et invoquait Dieu jusqu'à huit heures du matin, heure à laquelle Hiba et Zakaria arrivaient pour prendre le petit déjeuner. Ce premier rendez-vous du matin, totalement ritualisé, était d'une importance majeure à ses yeux car, d'une certaine manière, il marquait de son sceau la journée qui commençait, et tout manquement à ce premier repas en famille aurait été perçu comme un mauvais présage. (108)

Sidi Tayyib et Lla Bathoul révèlent l'exemple vivant du couple marocain fondé dans le respect de la tradition mais aussi ouvert aux changements que connaît le pays. Ainsi, à l'exception de quelques discordes, ce couple vivait une entente harmonieuse :

Leurs corps avaient fini par se mêler, se prolonger l'un l'autre dans l'espace. On ne les voyait pratiquement jamais séparés. Ils avaient réalisé pleinement la sensation puissante d'une fusion dépourvue de toute trace d'aliénation. Une fusion saine et un bonheur, lui aussi ancien, sans encombre ni interrogation inutile. (109)

En tenant à faire exploiter le meilleur des deux pôles, la tradition et la modernité, ce couple démontre la possibilité de vivre en équilibre sans renoncer ni à l'un ni à l'autre. Comme la majorité des Marocains de leur génération, le respect du

protocole familial qu'impose la tradition faisait partie de leur vie quotidienne sans pour autant les empêcher de vivre entre eux des moments affectueux qui célèbrent leur amour. Sidi Tayyib lui récitait toujours des vers : « après plus de soixante ans de mariage, il la faisait encore tressaillir de plaisir » (108). C'est à travers cet exemple que Benchemsi présente la possibilité de vivre en couple formé dans cet espace de « l'entre-deux » qui, sans abandonner les formes qui démontrent la singularité de la famille marocaine, enrichit celle-ci en la rendant conforme à la notion du couple occidental créé à la marocaine.

Il est à souligner qu'au Maroc, la culture et la tradition continuent de jouir d'une influence exceptionnelle et se présentent comme un héritage qui passe d'une génération à une autre malgré la remise en question de plusieurs aspects de cette culture : « In a culture as rich in contrast as Morocco's, this [culture] is not only an admirable trait, it is a survival skill » (Bennouis 21). La famille représente un élément fondateur dans la définition de cette culture basée sur le partage et la protection. Elle diffère en ceci de la culture occidentale basée sur la notion de « privacy » : « The Moroccan family is a small social organized network of kin and non-kin that are in constant interaction. The family is considered a sacred social institution for motherhood, socialization, relationships, exchange, conflicts, rights and obligations » (22). Dans un contexte comme celui de la famille marocaine, les femmes, en particulier les mères, demeurent les gardiennes des traditions et assument la responsabilité de la transmission culturelle. Au cœur de cette famille traditionnelle les rôles et les obligations de l'homme et de la femme

sont déterminés en fonction de leur « gender » ce qui impose certaines inégalités surtout au niveau de la relation conjugale mais aussi au niveau communicatif:

In the case of these women's ... relationships with their husbands ... gender and other axes of social difference are simultaneously indexed by language choice, which is a function of available linguistic repertoire. Accordingly in the past, husbands and wives did not address each other directly by the First Name. They would rather use neutral vocation like /nti/ntina 'you', or /alamra/ (woman) and /alrajel/ (man) as if they were entirely unknown to each other. Such neutrality remains throughout their life unless they perform pilgrimage and then Switch to the exchange of the religious titles /lha:je/ and /lha:jja/ where the religious ritual solves the address embarrassment for them. (Bennouis 153-54)

On comprend que même la langue arabe devient complice des traditions qui gouvernent la vie au quotidien de la famille marocaine. Cette complicité entraîne la dissimulation des sentiments et le manque de communication directe et publique entre les époux. Pour exprimer leur affection, et comme le remarque Bennouis, les époux, et surtout les couples instruits, recourent souvent à une autre langue, le français en l'occurrence. Cette deuxième langue leur permet d'échapper au sentiment de la *hchouma* qui les empêche de parler ouvertement de leurs sentiments. En outre, ces inégalités qui marquent la structure de la famille traditionnelle continuent d'influencer la nouvelle forme de la famille marocaine qu'est la famille nucléaire :

The nuclear family is the stem family that provides a source of cohesion between its members. It is small, self contained and short-lived in that most of the young move away from their parents' home as soon as they marry. However the concept of the nuclear family must not be understood in the western way for the simple reason that it is of a different character. The nuclear family provides a feeling of togetherness where every member has a very

personal sense of kinship with each and every member of it ... The nuclear family, in the modern sense, is something new in Moroccan culture whose beginning could be traced to the middle of the 20th century. (60)

Avec la naissance de la famille dite nucléaire, le couple à l'occidentale fera son entrée dans la structure sociale marocaine, cette naissance constitue au fait une certaine rébellion contre la famille traditionnelle car « le couple pour naître et s'affermir doit lutter contre la famille » (131); cette lutte se dresse contre les mères en premier lieu surtout que dans la majorité des cas, la relation mère-fils est triomphale et il est presque impossible de les séparer comme l'affirme Déjeux (131). Effectivement, la difficulté de la naissance du couple maghrébin et la rapidité de son échec sont dues parfois à l'influence familiale qui continue de se mêler de la vie du couple.

Au niveau littéraire, même si le mérite revient aux écrivaines algériennes Taos Amrouche, Djamilia Debèche et Assia Djébar de faire entrer le couple dans la sphère fictionnelle de famille maghrébine, les effets de cette introduction se manifestent chez les écrivaines marocaines comme Badia Hadj Nasser, Fatiha Boucetta, Noufissa Sbaï, Farida Elhany Mourad, Siham Bencheckroun, Touria Oulehri, Souad Bahéchar, Bahae Trabelsi et Abla Ababou entre autres. Les couples présentés par ces écrivaines dans leurs œuvres finissent souvent par se séparer, car comme le remarque Déjeux : « Traditionnellement, dans la société maghrébine, on se marie et on s'aime ensuite, alors que le couple doit se former parce qu'on aime » (Déjeux 132). Or, comme on l'a souligné en haut, le couple

comme structure familiale étrangère aux cultures maghrébines doit se soumettre aux traditions. Le couple maghrébin est donc différent du couple occidentale car, d'une part, les femmes arabes ont souvent tendance à considérer le mari comme un rival ou un ennemi, comme le démontre Djebbar dans *Vaste est la prison*. Dans ce roman, les femmes attribuent à leurs maris l'appellation de « l'e'dou », l'ennemi ; de l'autre part, il est difficile pour les hommes de vivre près d'une femme qui n'est pas leur mère surtout qu' au Maghreb, « la mère retient pour elle son garçon, même une fois marié » (Déjeux 131) ; ajoutons le sentiment de méfiance qui naît entre les époux puisqu'ils ne se connaissent pas d'avance. En outre, même si l'union se base sur un amour partagé, cet amour se présente souvent comme « un tête-à-tête obstiné » où chacun est tellement fier de soi pour continuer à alimenter cet amour sans oublier que dans le contexte marocain en particulier:

There is enough evidence that ... Moroccan men and women are less expressive of their intimacy because of the impact of their culture which requires them not to display their feelings publicly. This justifies why people, including spouses, resort to a foreign language to express their closeness. The use of a foreign language serves a double purpose of the interactants, on one hand they avoid the cultural embarrassment and, on the other hand, they are able to express their emotions. (Bennouis 312)

Ainsi, la langue arabe se trouve désertée en faveur du français qui constitue une issue possible pour établir un échange de sentiments entre les deux époux. Cet abandon de la langue arabe est l'une des raisons qui poussent certains écrivains au choix de la langue française pour s'exprimer loin des contraintes socio-

culturelles : « A ma langue d'origine, je donne l'au-delà et le ciel; à la langue française le désir le doute, la chair. En elle, je suis né en tant qu'individu. Écrire en français c'est oublier le regard de Dieu et de la tribu ... C'est nier le dogme pour célébrer toute transgression. Je n'écris pas en français. J'écris en moi-même » (Slimane Zeghidour 15). Cette transgression que conditionne l'usage du français se manifeste dans *Le Voile mis à nu* de Badia Hadj Nasser, l'une des premières écrivaines marocaines à présenter un roman qui évoque la vie en couple. Cependant, les couples que forme la narratrice de Nasser (qui s'engage dans plusieurs rapports avec plusieurs hommes à la fois) sont en dérive car Nasser met en scène une succession de relations basées plutôt sur l'avidité sexuelle de la narratrice que sur une quelconque relation amoureuse. Ce genre de couple se manifeste également chez Bahaa Trabelsi dans *Une femme tout simplement* où le personnage principal s'est engagé dans plusieurs relations dès son adolescence non par amour mais pour assouvir des désirs charnels et révéler que la femme peut défier la virilité masculine. Dans son roman *Une vie à trois*, Trabelsi révèle un autre type de couple que la société marocaine ne veut pas reconnaître. En mettent en scène un couple homosexuel, Trabelsi défait toute structure de la famille telle qu'elle est censée être dans les sociétés arabo-musulmanes ; elle va même jusqu'à transgresser la structure du couple en y incluant une troisième personne ; Rim, la jeune épouse qui opte de vivre avec le mari homosexuel et son partenaire, participe à ce jeu de mariage exploité par le mari pour sauver son apparence sociale.

D'autres romancières marocaines se sont intéressées également au couple mais l'échec paraît être le point commun entre elles. Avec *Oser Vivre*, Siham Benchekroun met sous nos yeux la souffrance vécue par Nadia au cœur du couple auquel elle a choisi d'appartenir. Ce couple qui naît suite à un amour de deux personnes qui ont fait leurs études dans des écoles françaises se défait car il était impossible pour Ali, le mari, de dépasser une tradition patriarcale qui refuse aux femmes leurs droits. Nadia, de sa part refuse d'être réduite au simple rôle de mère. De son côté, Yasmine Chami-Kettani évoque l'histoire de Khadija devenue architecte après de brillantes études, travaillant et touchant un salaire, qui se voit jetée à la porte d'une maison qu'elle a financée, chassée par un mari qu'elle a choisi en dépit de l'opinion familiale. Par conséquent, elle se trouve dans l'obligation de vivre de nouveau dans la maison parentale. La déchéance de ce jeune couple amoureux rappelle inexorablement que le couple marocain rencontre plusieurs entraves car la culture et les traditions s'emparent des mentalités et rendent par conséquent la vie en couple à l'occidentale impossible à assumer.

Comme Kettani, Touria Oulehri nous présente à travers *La Répudiée* l'impossibilité de vivre en couple à cause de l'impact familial qui peut être un poids sur son sort. Le cas de Niran dont le mariage d'amour aboutit au divorce révèle une autre cause qui occasionne l'écroulement du couple. Il s'agit de la famille, en particulier la belle-mère et les belles-sœurs. Niran et son mari sont deux jeunes époux unis par un grand amour, mais la stérilité de Niran est devenue une affaire familiale à laquelle l'amour et l'éducation sont incapables de résister.

Les deux époux étaient les victimes de la belle-mère (la mère du mari) et de sa fille aînée qui œuvrent pour donner au mari une deuxième épouse fertile pour sauver sa virilité et rendre Niran « corvéable à merci » en lui offrant une *Darra* (*dar* en arabe est un mal ou une blessure) et la réduire ainsi à une simple servante exploitée par le pouvoir masculin gardé et protégé par les femmes elles-mêmes ; ces dernières participent alors au maintien, à la transmission, et à la continuité de l'emprise patriarcale. Bennouis explique cette situation conflictuelle en soulignant que : « Therefore, each woman strives to win and not lose because she feels that her family standing and self-esteem are at stake. Each one is reluctant to make any self-sacrifice. In other words, compromise is not frequent in their interactions, which is the reason why their power negotiation turns into a confrontation » (Bennouis 192). C'est suite à cette confrontation que la plupart des couples marocains se craquent. Déjeux affirme que :

D'une façon générale, sauf exception, on peut dire que la relation actantielle à l'intérieur des couples ... d'hommes et de femmes qui s'attirent et se repoussent est bien celle de l'affrontement. « Dialogue de lutte », dit Assia Djébar ... « Immense malentendu », dit-elle encore. On aboutit souvent au divorce, à l'échec. Le couple reste fragile. Chacun s'aime soi-même dans l'autre et on « se récupère » rapidement pour se sauver seul ... n'était véritablement elle-même, libre et efficace, qu'après sa séparation d'avec l'homme, la femme seule s'arrange bien. (142)

Nous dirons même que cette confrontation au sein du couple reflète une autre souterraine entre la tradition arabo-musulmane (dont la langue reste indifférente au mot couple qui n'a pas d'équivalent sémantique) et la modernité occidentale. Toutefois, il faut préciser que bien des couples au Maroc, comme dans le reste du

Maghreb, se consolident non en rejetant les formes basiques de la famille traditionnelle mais en les incorporant et en les réconciliant avec la notion même du couple. L'emploi de la langue française devient alors un outil non seulement pour exprimer le « moi » féminin mais également un moyen pour rapprocher les cultures et les histoires dans un effort de libérer la langue des contraintes imposées par l'appartenance géographique, ethnique et culturelle.

Ce rapprochement culturel se manifeste chez Benchemsi, l'une des rares écrivaines qui mettent en scène un nouvel aspect du couple « à la marocaine » dans un essai de lutter contre sa défaite. Que ce soit dans *Marrakech, lumière d'exil* ou dans *La controverse du temps*, on note une fusion formidable entre la famille traditionnelle et le couple moderne ; c'est comme si on est à l'écoute d'un dialogue « socio-linguistique » entre deux générations et deux cultures différentes, ce qui donne naissance à une nouvelle forme de la conception de la famille où s'emboîte les structures traditionnelles et modernes.

Pour conclure, nous dirons que l'écrivaine maghrébine en général et marocaine en particulier a fait de l'écriture une passion pour se donner une autre vie, celle faite de mots et de papier. Pour la femme marocaine, l'écriture sous toutes ses formes archaïques et modernes constitue « une prise directe avec soi-même pour compenser des manques, ou affrontement avec les mots, ou même dénonciation d'un ordre établi » (Khoury-Ghata 5). Écrire a permis aux femmes marocaines d'affirmer leur moi que la tradition et les contraintes socio-culturelles occultaient. Leur récits tatoués, tissés et écrits leur permettent de raconter leurs

vies, leur résistance et leurs états d'âme. En se maniant du « je » autobiographique, les écrivaines marocaines transmettent à travers l'autofiction leur combat et dénoncent les mentalités figées. L'écriture du « je » est surtout une lutte féminine qui remet en question le « positionnement » de la femme marocaine en face d'elle-même et en face de sa communauté. Leurs écrits comme ils démontrent les mutations qui affectent les structures familiales et sociétales marocaines, ils secouent et démontent les vies calquées sur celles de certaines femmes complices du patriarcat. En somme, l'écriture leur a redonné leurs « voies » et leurs « voix ».

Chapitre II : Le corps et la réalisation de l'identité féminine

La diversité des disciplines—scientifiques, philosophiques, psychologiques, sociologiques, anthropologiques—qui se sont emparées du corps pour en faire un sujet d'analyse témoigne de la nature protéiforme du corps et de la difficulté de le concevoir en tant qu'entité saisissable. Selon Claude Reichler, on risque de tomber dans le paradoxe quand il s'agit de l'analyse du corps car,

diversifié à l'extrême, appelé par des modèles contradictoires, le corps semble menacé de voir disperser sa substance et sa cohérence, puisque rien de lui ne nous paraît accessible sans la médiation des discours sociaux, imaginaires collectifs et systèmes symboliques. (1).

L'usage du lexème « corps » devient problématique puisqu'il nous est difficile d'appréhender le corps comme une réalité stable et cohérente, d'autant plus que le signifiant « corps » renvoie toujours à une multiplicité de signifiés :

L'idée même de corps invite à un recensement exhaustif des différentes instances de la corporéité, des diverses modalités de sa manifestation, des différents moments de son application explicite ... le corps ne peut se comprendre, au sens fort du terme, qu'en tant que langage, systèmes de signes et de symboles. (Jean-Marie Brohm 85)

Quand on parle du corps, ce dernier reste « muet », ne renseignant jamais sur lui-même sinon à travers un « réseau de signifiants » qui fait de lui un « discours, réel ou potentiel, sur le corps, ce qui implique l'analyse préalable de ces discours »

(85). D'après Reichler :

Il y a certes une diversité des sensations physiques, plusieurs parcours du corps. Mais il y a aussi une pluralité des interprétations, des modèles selon lesquels nous interprétons les corps. Ces modèles, ces fictions se situent à la frontière de

l'imaginaire et des stéréotypes socioculturels : plusieurs discours parlent le corps érotique, médical, mais aussi religieux ou politique, et l'assujettissent à leurs « découpages », retournant à la conscience l'image d'un objet à la fois étranger et familier, producteur d'identités et de leurre. Cet objet, qui devrait être hors langage, est abondamment recueilli par des langages. Chacun, selon sa visée, construit un corps. (1)

Il est presque toujours adjectivé donc il est inexact de parler d'*une* théorie du corps en tant que tel. On l'évoque toujours d'une façon relationnelle sans pouvoir le présenter en dehors d'un rapport attributif. Pourtant, même si le corps se manifeste souvent comme un « lieu géométral » de l'absence, du vide et de l'illusion, il demeure d'après Brohm « un bel objet », un objet fantasmagorique, un « objet non identifié » qui constitue un signe de « l'altération et de l'altérité » (89).

A ce sujet, Simone de Beauvoir explique que « la femme comme l'homme est son corps, mais son corps est autre chose qu'elle (que lui) » (de Beauvoir 66). Selon cette logique, le corps devient un lieu d'exil et d'aliénation car il échappe à son sujet en même temps qu'il lui appartient. Il paraît donc nécessaire d'étudier le(s) corps en tant qu'entité(s) presque indépendante(s). En d'autres termes, il faut isoler le corps de son sujet et l'étudier ainsi qu'un objet construit discursivement mais aussi en tant que corps vécu par le sujet. C'est grâce aux textes qui expriment le corps que ce dernier se donne à l'interprétation car, tel que le suggère Brohm, « la texture du texte » ne se prête à la perception que par l'intermédiaire des textes qui « le disent ou le parlent ». C'est comme texte et par texte qu'on peut comprendre le corps, ce qui fait que « toute

philosophie du corps est *ipso facto* philosophie du corps parlant ou du corps parlé, donc en dernière instance, du langage » (Brohm 90). Le corps se présente de la sorte comme un langage qui le dit mais aussi qui en émane : « la réflexion du langage sur le langage est inévitablement réflexion sur le corps » (Claude Bruaire 172). On comprend que tout langage renvoie finalement au corps :

On est en droit de se demander si étymologiquement tous les mots (et les concepts correspondants) ne remontent pas à des images du corps. Tout mot, en effet, (et tout concept) vient d'un autre mot qui vient d'un autre mot qui ... si bien que de proche en proche l'étymologie renvoie chaque mot à des expériences de plus en plus archaïques et générales, qui ne peuvent être que celles de nos sens et des relations de notre corps aux choses. (Jean Guiraud 50)

Le corps se constitue donc en tant qu'une représentation symbolique de ces expériences et de ces relations et ne peut se comprendre que par la médiation du discours.

Toutefois, tel que le précise Jean-Pierre Martineau, toute tentative d'objectivation du corps heurte contre l'obstacle du « corps sujet, du corps vécu » (93). Ce corps sujet échappe à l'objectivité et se manifeste comme une expérience subjective, Henri Bergson prétend que :

Mon corps propre que je connais par la multitude des expériences quotidiennes se révèle comme celui qui m'insère dans le monde, ce monde grâce à qui il y a pour moi un monde, ce monde, et grâce à qui je suis à ce monde, environné par lui, concerné par lui. Et ce corps objectif que je ne connais et ne rencontre que dans les livres de physiologie ou sur une planche d'anatomie (ce que je vois sur le corps de l'autre me donne l'image anatomique du mien), ce n'est pas une réalité, c'est celui qui apparaît selon un certain point de vue sur lui. (12)

Le monde extérieur se révèle alors grâce au corps auquel renvoient les objets

environnants. Selon Jean-Paul Sartre :

Un corps est corps en tant que cette masse de chair qu'il est. Il se définit par la table qu'il regarde, la chaise qu'il prend, le trottoir sur lequel il marche, etc. ... Le corps est totalité des relations signifiantes au monde : en ce sens, il se définit aussi par référence à l'air qu'il respire, à l'eau qu'il boit, à la viande qu'il mange. Le corps ne saurait apparaître, en effet, sans soutenir, avec la totalité de ce qui est, des relations signifiantes. (411)

Pour Sartre, le corps se présente en tant qu'une « projection » dans le monde aussi bien qu'une « introjection » du monde : « il est ce qui engage le sujet dans le monde en le mettant en situation de co-existence avec la totalité du monde. »

(382). Ce corps devient un médiateur entre le sujet et le monde extérieur.

Ainsi, toutes les relations humaines sont en premier lieu des relations entre des corps, c'est-à-dire des objets extérieurs ; le corps subjectif se définit toujours par rapport à ces objets. Par conséquence, tout discours sur le corps implique automatiquement un certain nombre de modèles d'intelligibilité qui permettent de le construire en tant que corps pensé et surtout comme « pensée du corps » :

En tout état de cause, la notion de corps met en mouvement trois ordres de réalités qu'on ne saurait réduire l'une à l'autre. Le corps est une réalité matérielle organique ... Le corps est ensuite une entité vivante, le siège même de la vie et comme tel, il est soumis aux structures et aux métabolismes de la vie. Le corps enfin est un produit de l'histoire culturelle de l'humanité, le résultat d'un long procès de civilisation et, comme tel, il entre dans l'ordre symbolique. (Brohm 103)

D'ailleurs, c'est cette dernière caractéristique qui nous concerne le plus dans notre présente étude. Comme on l'a déjà souligné, le corps en qualité de « langage », « système de signes et de symboles » se saisit avant tout comme un texte, et c'est

la littérature qui « lui donne parole par des voies détournées. Non pas en le thématissant, mais plutôt en le remplaçant : par le texte. Couvert de blessures et de cicatrices, lisse ou cuirassé. Il s'agit là d'une métaphore, certes. Mais peut-on somme toute parler du corps autrement que par le biais de la métaphore? » (Christiaan Hart-Nibbrig 99). Toutefois, nous ne négligerons pas le corps vécu doué d'intentionnalité. Et c'est à partir de l'interaction de ces deux instances du corps qu'on pourra saisir les natures discursive et subjective du corps.

Le corps se conçoit au même niveau que le corps de l'écriture où chaque signe se transforme en un texte chargé de sens et qui devient à son tour « le corps du corps ». Le corps fictionnel sera donc notre outil pour mieux comprendre cette notion de « corps romanesque » qui réfère, selon Roger Kempf, à « des êtres de chair qui ne préexistent aucunement au livre. Ni emprunté ni transcrit, mais écrit ... le corps romanesque n'est rien de moins que le corps du roman » (5). Ce corps nous informe également sur le contexte socio-culturel en mettant en scène l'ensemble des expériences individuelles. Les variations du corps romanesque se concrétisent en représentations textuelles qui peuvent se lier à de différents niveaux suivant les circonstances socio-culturelles. Par conséquent, le texte littéraire met sous nos yeux un contexte particulier imprimé sur le corps réduit à une graphie qui est « toujours liée à un ordre moral et social » (Jean Collet 83). Le corps du personnage peut donc servir non seulement comme reflet de l'univers qui l'entoure mais aussi comme une expression du moi.

Grâce au corps-texte, le personnage peut exprimer son être :

Il y a un lien intime entre le corps écrivant et l'objet de l'écriture. Ce lien est déterminant aussi bien dans les caractéristiques scripturales que dans l'élaboration de l'univers de la fiction. La consubstantialité entre sujet et objet de l'énonciation fait du texte romanesque un espace de commentaire. (Zekri 151)

A la lumière de cette citation, on souligne que, dans le contexte marocain, la femme, qui se choisit comme un objet de narration, s'expose, dévoilant par là les empreintes socio-culturelles sur son corps et fait preuve de sa capacité d'agir sur et dans le monde. En fait, en écrivant leurs corps, les femmes marocaines réalisent une certaine appropriation du vécu d'autant plus qu'elles s'octroient le droit d'extérioriser leur subjectivité malgré les prohibitions traditionnelles en écrivant contre les codes sociaux qui s'inscrivent sur et limitent leur corps.

Cette subjectivité telle qu'elle se manifeste à travers l'écriture du corps se révèle chez Rajae Benchemsi qui choisit d'entrer en texte (*Marrakech, lumière d'exil*) par une scène qui se déroule à la place de Jemaa-el-Fna.²⁵ Bahia, un des personnages principaux du roman et amie intime de la narratrice, écrit-tatoue au henné sur les mains des touristes, reprenant ainsi un geste qui remonte à la tradition du tatouage au henné, l'une des formes premières de l'écriture féminine marocaine. Toutes ces mains « qui se succédaient, sous l'œil attentif de Bahia, étaient devenues, au fil du temps, un véritable alphabet s'organisant pour signifier

²⁵ La place Jemaa-el-Fna date de la fondation de Marrakech en 1070-1071 et depuis lors elle est le symbole de la ville. Les voyageurs vantent depuis longtemps son cosmopolitisme et sa vitalité. La place Jemaa-el-Fna, située au cœur de la médina de Marrakech, est inscrite sur la liste du patrimoine mondiale de l'UNESCO. Véritable carrefour culturel, la place accueille à la fois habitants et visiteurs qui l'utilisent comme lieu central de rendez-vous. Ils y trouvent des conteurs, des acrobates, des récitals de musique, des sketchs comiques, de la danse, des montreurs d'animaux, des charmeurs de serpents et tatoueuses au henné.

le monde » (Benchemsi 2002, 10). Cet alphabet transcrit sur ces mains « sans histoire » et dont les traits « lui [Bahia] indiquait infailliblement le caractère de toute ces femmes » (10) permet une appréhension, grâce aux symboles tatoués, des corps féminins transformés en signes. Bahia s’empare de la narration non seulement pour édifier la femme et établir un contact tactile avec le monde mais pour franchir les limites temporelles et spatiales afin de faire circuler des messages entre femmes. Grâce à cette graphie qui n’adhère pas aux contraintes géographiques et politiques, Bahia transmet un langage entre femmes et partage sa situation avec ses consœurs ; selon Zekri,

Le souci de soi passe ainsi par le souci du monde, d’où la surdétermination politique, culturelle, voir érotique du travail que Bahia effectue sur les mains (synecdoque du corps) féminines qui défilent sous ses yeux. Cette appropriation des signes du monde traverse de part en part le roman au féminin. Cela apparaît à travers la perspective narrative adoptée par les narratrices intradiégétiques ou les personnages féminins qui s’approprient le point de vue de la narration sur les événements et les objets narratifs. (152)

C’est donc la femme qui se charge de la narration et organise le monde à son gré. De plus, ces femmes, qui en tendant leurs mains au henné, « consacrent, dans ce geste généreux, le féminin en elles » (Benchemsi 2002, 10), établissant une complicité féminine universelle. En outre, c’est à travers le corps, en particulier la main qui écrit, que la femme s’accepte en tant que telle pour pouvoir afficher sa féminité et la transmettre non seulement de génération en génération mais aussi au-delà de la Méditerranée.

Le corps féminin tel qu’il se révèle à travers l’écriture de Benchemsi se

manifeste également comme le vecteur de l'identité féminine. Cette perception du corps comme vecteur reflète que :

Entre dépassement et conditionnement, les romancières marocaines questionnent le corps comme instrument de sujétion ou d'indépendance, démontrant ainsi qu'il est difficile de le percevoir autrement que dans une cohérence de lien social vis-à-vis de soi et vis-à-vis de l'autre. (Berrada-Fathi 110)

En d'autres termes, si le corps féminin se conçoit dans la société patriarcale comme un objet soumis à un certain nombre de contraintes sociales, ce qui sert de prétexte à sa domination, ce même corps devient l'élément essentiel dans le processus de la libération des femmes et de la réappropriation de leur identité, une réappropriation qui s'effectue dans un Maroc titubant toujours entre tradition et modernité après la fin des années de plomb.

Dans le cadre de notre présente étude, il est à souligner que Rajae Benchemsi et Touria Oulehri nous révèlent des représentations du corps féminin non pas uniquement de l'extérieur mais aussi de l'intérieur. Par exemple, Benchemsi nous transmet les fébrilités qui marquent les personnages dans *Marakech, Lumière d'exile*. A titre d'exemple, Bradia, un des personnages féminins principaux de l'œuvre, met sous nos yeux une représentation des agitations qui animent les femmes. La révélation des états d'âme chez cette femme présente un aspect intérieur du corps féminin désirant qui se libère des contraintes traditionnelles et réclame son autonomie. De son côté, Oulehri, à travers les personnages de Niran dans *La répudiée* et de Nedjma dans *Les conspirateurs sont parmi nous*, esquisse une autre manifestation de l'intériorité du

corps féminin. L'ensemble des émotions et des idées qui marquent ces personnages conditionne la mise en scène de l'être-femme, celle qui passe du statut de femme revendicatrice à celui d'assumer une représentation sociale qui lui est désormais propre et non pas relative au statut de l'homme qui se conçoit souvent comme référent. Les deux personnages choisissent de vivre seules en tant que femmes divorcées affichant de la sorte leur rébellion contre les codes sociaux qui exigent des femmes le retour à la maison paternelle.

De surcroît, à travers l'écriture du corps féminin comme un champ textuel qui reflète la confrontation continue entre tradition et modernité marquant la société marocaine, les deux écrivaines soulignent que ce corps féminin ne se perçoit pas comme un objet qui suscite la honte. Elles précisent qu'au contraire, les femmes doivent concevoir le corps en tant qu'un indicateur de toute une gamme de potentialités féminines aussi bien qu'un signe de « féminitude », pour reprendre le terme de Malek Chebel. Selon lui, la féminitude est le passage du stade de la femelle-femme à celui de l'individu-femme, de l'être pensant et agissant. C'est l'usage délibéré et conscient, et tout à fait contrôlé de la femme et de sa féminité. La féminitude c'est l'usage transcédé et maîtrisé que fait la femme de sa féminité et de son statut.²⁶ Elles signalent que la façon dont les femmes perçoivent leurs corps, et par conséquent leur féminité, démontre qu'elles détiennent une vision différente de celle des hommes quand elles écrivent leurs corps.

²⁶ Tiré de l'entretien de Fatima-Zohra Taznout avec Chebel : http://www.maroc-hebdo.press.ma/MHinternet/Archives277/html_277/Article14.html

En effet, en se focalisant sur l'écriture du corps féminin et de ses désirs, Benchemsi et Oulehri adoptent certains aspects de la théorie de « l'écriture féminine »²⁷ d'Hélène Cixous. Cette dernière souligne que cette écriture met en évidence « la logique féminine » qui s'oppose au système et à « la logique patriarcale ». D'après Cixous, il s'agit de faire apparaître le féminin dans l'écriture comme une façon de rejeter et de faire face aux contraintes patriarcales. A ce sujet, Maggie Humm souligne : « French feminist critics adopted the term « écriture féminine » to describe a feminine style (which was equally available to both men and women). They discovered this “style” in absences, ruptures, and “jouissances” in modernist writing » (198). Cixous précise que « l'écriture féminine » est produite par les femmes aussi bien que par les hommes. Pour elle, il n'est pas question de division entre le masculin et le féminin car les êtres humains sont « bisexuels ». Toutefois, il faut souligner que les deux écrivaines accordent une importance aux textes sacrés, Coran et Hadith. A l'instar des féministes musulmans, elles s'engagent sur la voie de la relecture et de la réinterprétation de ces textes.²⁸ Leur écriture se caractérise par la mise en valeur des liens entre le présent et le passé en se concentrant sur le rôle de la femme dans une société en transition.

Comme Cixous, Benchemsi et Oulehri cherchent à miner la logique phallogocentrique en mettant en scène le corps féminin. Elles s'attaquent à

²⁷ « L'écriture féminine » est une lignée de pensée de la théorie littéraire féministe qui a apparu en France dans les années 1970. Selon cette pensée, il s'agit d'écrire à propos des femmes et amener les femmes à l'écriture.

²⁸ Nous aborderons le féminisme islamique avec plus de détails dans le troisième chapitre.

l'idéologie sociale qui engendre chez la femme un sentiment de honte et de culpabilité car dépositaire d'un « corps maladroit et gauche qui pousse de partout malgré soi, des seins qui surgissent, mal à l'aise d'être là, sous les regards indiscrets [de l'autre] » (Martin 135-36). Dans le contexte marocain, la honte constitue une entrave pour l'épanouissement du corps féminin et entraîne l'étouffement de ses désirs car les codes sociaux présentent ces désirs comme impurs. Dans *Les conspirateurs sont parmi nous*, Nedjma se rappelle comment son corps se sexualise dès son jeune âge :

Cette jeune fille m'est devenue totalement étrangère. Je lui en veux. Elle a bouleversé mes rêves et m'a emmenée vers des chemins obscurs. Plus j'essaie de m'approcher d'elle, plus elle me repousse vers un passé encore plus lointain. Des petits bouts de seins... Depuis ce jour-là, elle n'a plus le droit de jouer dehors avec ses frères et sœurs, dans la cour. Le sexe est là. Elle courbe le dos pour cacher ces maudits seins. Sa féminité la trouble. La mère ne s'occupe pas de cette gamine noire, maigre qui a toujours le nez dans un bouquin et le sentiment d'être une étrangère. Le jour où elle a eu ses règles, personne ne lui a rien expliqué... Quand sa mère s'en aperçoit, les consignes sont encore plus sévères. Son père laissera alors voir ses plus grandes tares. Il suffisait de dire qu'elle avait mal au ventre, ou envie de vomir, pour qu'aussitôt il se déchaîne. Elle et ses sœurs mettront longtemps pour comprendre la relation entre le sexe et le mal de ventre. (Oulehri 2006, 135-36)

Le sexe aussi bien que la maturation se conçoivent comme une maladie. Une telle conception engendre la honte chez la jeune Nedjma. Ce sentiment dégoûtant et désastreux, qui en « dispensant ses inquiétudes sur la chair » (Martin 136), crée en elle un mépris de son corps dont elle se sent dépossédé, et « les premiers responsables de cette dépossession, ce sont monsieur Père et madame Mère » (138). Cette honte qui paraît être un « legs parental » voire un « héritage national

» (143) d'autant plus que cet héritage nous fait penser à la tendance des Arabes à cacher les femmes suite à la perte de l'Andalousie mais aussi dans leur confrontation avec le colonisateur. Selon Martin, cette honte est en fait le « ferment de l'œuvre » (26) littéraire, d'où l'acharnement des deux romancières à mettre en scène le corps féminin guidé par sa propre « sensiblerie » et prenant lui-même l'initiative charnelle.

Dans le cas de Benchemsi, l'accent se met sur la naissance de l'initiative féminine chez Bradia « la nuit du poulet *medfoun* »²⁹ : « Poussée par une vitalité inhabituelle, elle se leva et prenant Hammad par la main, elle l'entraîna sans mot dire dans la chambre à coucher. Elle s'allongea sur le lit et défie un à un les boutons de fil de soie de son caftan de satin » (Benchemsi 2006, 150) tout en défiant le regard de son mari, Bradia se débarrasse finalement de la pesée du regard de l'autre qui lui rappelle ce sentiment freinant de *hchouma* même entre époux. Tout mot, tout autre mouvement aurait gâché l'euphorie d'une telle victoire; elle est sûre qu'« il ne fallait en aucun cas le laisser parler. Réfléchir. Penser. N'importe quel mot, même d'amour l'aurait ramené à la raison. Seule cette fascination brûlante et muette pouvait le tenir en haleine. Repousser ces préjugés d'enfant bien né. Pieux » (150). Bradia s'est fixée le but de se libérer et libérer avec elle cet homme à qui on a inculqué et qui a grandi avec toutes les formes et manifestations de la honte et de la pudeur. En fait, non seulement les

²⁹ Littéralement poulet farci et enterré sous une couche de couscous ou de vermicelle ; c'est un plat marocain à base de poulet farci aux herbes et noix et consommé souvent avant les ébats amoureux.

femmes sont prisonnières des règles de la *hchouma*, les hommes le sont également puisqu'ils sont eux-mêmes soumis et élevés dans les mêmes traditions.

Bradia, qui se sentait forte et invincible, nous fait penser à l'auteur qui parle de sa propre expérience d'écrivaine; plus elle libère sa plume, plus elle vainc la censure de parler. Les deux (Bradia et l'écrivaine) transgressent un tabou social ; elles exhument leur moi et ses désirs non seulement devant elles-mêmes mais aussi devant l'autre (Hammad et le lecteur). L'écriture devient ainsi l'apanage qui conditionne l'échappatoire féminine loin de « la honte de la voix comme rapport entendu à l'autre, comme prestation orale qui exige un minimum de prestance » (Martin 176). Si la parole orale, qui exige un rapport direct entre le locuteur et son interlocuteur, reste prisonnière de la honte sociale qui se drape dans les traditions et les dogmes, et puisque l'oralité présuppose une relation immédiate avec l'auditoire, l'écriture par contre expose le corps du livre aux yeux de tous car l'écrivain lui donne « corps », palliant par là ce que « Rousseau nomme la honte de manquer en public » (177).

De son côté la Nedjma d'Oulehri affirme que « lorsque le texte est publié, je suis loin des mots et des douleurs évoqués. Je les ai oubliés » (Oulehri 2006, 107). Nedjma incarne l'image de l'écrivaine qui, une fois que le corps est écrit, se vide de la douleur des mots et du jour où elle doit les assumer, car « des trois instances que sont l'auteur, le narrateur et le personnage principal, celle qui souffre le plus est la quatrième : l'écrivain. Les autres sont des êtres de fictions, des masques. Sa douleur est personnelle, impossible à partager » (125). En dépit

de cette souffrance, l'écriture intervient pour donner la « voix à celle qui n'existe que par l'intermédiaire de mots sans aucun pouvoir sur la réalité » (152). Le fait de rendre public, de donner vie à ce corps-œuvre se présente comme un défi non seulement à l'égard de la loi sociale mais également vis-à-vis de l'écrivaine elle-même, car, comme l'affirme Nedjma : « L'écriture me renvoie l'image d'une femme cruelle et arrogante » (127), capable de surmonter les prescriptions sociétales. Effectivement, plus l'écrivaine se débarrasse du sentiment de la honte intériorisé, plus elle s'éloigne du regard patriarcal interposé entre l'écrivaine et son corps, entre l'écrivaine et la prise de parole et enfin entre l'écrivaine et son moi.

Afin de mieux saisir la représentation textuelle du corps féminin chez Benchemsi et Oulehri, nous aborderons d'abord la diversité des caractéristiques qui marquent les femmes marocaines à la fois soumises et rebelles, sensuelles mais incapables de révéler cette sensualité. Nous évoquerons ensuite la mutilation et l'aliénation qui alourdissent le corps féminin conçu comme un territoire collectif ou une source de honte et d'imperfection chez Oulehri. Nous examinerons enfin la relation du corps féminin et de l'espace. À travers cette relation, nous démontrerons l'importance du retour physique sur les lieux de mémoire³⁰ afin de se construire une filiation, de renouer avec les aïeules, et de pouvoir se réapproprier une identité grâce au corps qui devient l'élément médiateur dans une telle relation.

³⁰ Nous expliquerons ce point dans le troisième chapitre.

2.1. Le corps comme écrit de la féminité chez Rajae Benchemsi

La féminité³¹ mise en valeur dans les œuvres de Benchemsi se fait corps à travers la mémoire de la narratrice intradiégétique qui relate l'expérience de sa grand-tante Bradia, une femme qui occupe la position de la femme traditionnelle³² tout en se soustrayant aux interdits, remémorée comme l'essence du féminin. Entre soumission et sédition, cette tante « mythe » se dresse contre l'image « exotique » qu'une certaine conception orientaliste se fait souvent de la femme marocaine. Du cœur même d'une maison traditionnelle, Benchemsi met sous nos yeux un exemple vivant d'un corps envoûtant. Bradia, aux yeux « bruns. Profonds ... Autant de pupilles happées par la beauté étonnamment inhabituelle » (Benchemsi 2002, 60), fait partie d'une série de femmes qui peuplent le roman (Dada M'Barka, Dada Johra, Lalti Taja, Lalla Tata, entre autres) dont la féminité se révèle, du moins en partie, par l'aptitude d'exprimer ouvertement leur désir corporel telle une forme de révolte contre les normes sociales. Face aux hommes qui écrivent la loi, ces femmes « écrivaient la vie. De leurs rires. De leur perspicacité. De leur corps mais aussi de leur sang et de leur sagacité. Si les hommes avaient l'au-delà pour horizon, [ces] femmes plus réalistes se fixaient la terre pour réceptacle » (49). La beauté de Bradia, évoquée dans son détail le plus

³¹ Notre présent usage du terme féminité se réfère à l'ensemble des caractères propres à la femme. Bien que cette féminité soit symbolisée par une certaine apparence, elle n'est pas uniquement dans des attributs physiques. Bref, l'emploi de ce terme dans notre étude regroupe la beauté physique et spirituelle chez la femme, son autodétermination, y compris la capacité d'exprimer ses désirs et assumer pleinement sa personnalité.

³² « Traditionnelle » est à saisir non en tant qu'une désignation péjorative mais suivant sa représentation au niveau de la structure de la société patriarcale dans le monde arabo-musulman.

minutieux, déploie l'admiration qu'éprouve la narratrice à l'égard de sa tante qui « trônait comme la substance même du féminin » (50). L'effet que provoque le charme rayonnant « d'une féminité exaltée par des yeux débordant un visage à l'ovale parfait. Des yeux bleus balayant de leur trouble, couleur d'océan, des mèches blondes ... D'un blond arrogant et déroutant » (56) concrétise le pouvoir du corps féminin dont les attraits démontrent non seulement la beauté physique mais aussi la grâce et la ferveur féminines. Effectivement, « tout en elle vibrerait. Rien, pas même le lourd système patriarcal de sa nouvelle famille, ne l'avait réduite à vivre à l'ombre de ses désirs » (59). Cette énergie de vivre sa féminité dans sa plénitude rend son mari passionnément amoureux d'elle. C'est également cette vitalité qui met fin « aux barrières d'un harem déjà rebelle. Un univers féminin avec ses règles internes et ses lois allait peu à peu s'organiser en marges de la société masculine » (64). Pour Bradia, en dépit de cette « féodalité » décadente que représente le harem, le monde était « une immense aire de jeux » où tout était « digne d'être détruit » (64) au gré de son humeur afin d'élargir les horizons de sa liberté et de ses sensations. Cette femme, qui possédait toutes les composantes nécessaires pour battre en brèche ce « cénacle des femmes », défaisait progressivement les lois patriarcales dans son univers féminin.

Dans ce contexte, le corps se manifeste comme un moyen de résistance et de rébellion aussi bien qu'une manifestation de l'harmonie tissée entre Bradia et son existence de femme. Ainsi, « pleine de fougue et d'assurance, ses yeux irradiaient de mystère et d'intelligence » (61), ce qui renforce l'emprise que

Bradia exerce sur son entourage, et lui donne la force pour s'affirmer en tant que femme tout en imposant à la famille de son mari Hammad ses mœurs « si peu conventionnelles » (50). Bradia, qui refuse d'abandonner sa personne pour « s'enfoncer dans une vie mièvre meublée d'enfants, de bijoux et de prières » (58), ne rejette pas la tradition dans sa totalité tant qu'on ne la privera pas de ses plaisirs. Bradia, qui buvait, fumait et « adorait enivrer les domestiques » (142), affiche son défi aux traditions qui limitent son horizon à la seule satisfaction du plaisir masculin et des exigences socio-familiales. La résistance aux traditions assujettissantes s'ancre dans le quotidien de cette femme; sa féminité, qui symbolise son individualité affirmée, se manifeste également comme une réappropriation de son identité femme aussi bien que la liberté de la vivre.

Ainsi, pendant « la nuit du poulet *madfoun* », Bradia décide d'être la maîtresse de ses désirs et franchir les limites de la *hchouma* :

Elle était allongée sur le ventre..., face au miroir et s'était appuyée sur les coudes. Soutenant son visage de ses mains, elle se contemplait et se trouvait belle ... Elle avait suivi l'arrondi de ses épaules et l'avait trouvé parfait. Avait effleuré son cou du bout des doigts et dit à voix haute : "rien ni personne ne me détournera de mes désirs. Rien." (138).

Le miroir reflète l'image d'une Bradia déterminée à reconstruire son identité et à prendre en charge sa propre destinée. Loin de rester figée dans le statut de la femme-enfant soumise et muette, Bradia se réconcilie avec la femme rebelle qui germe en elle, celle qui se sent fière de son corps, de sa sexualité et n'hésite pas à afficher ses désirs ; et c'est à ce moment là que Bradia se saisit comme un être

indépendant. Benchemsi nous présente Bradia comme l'expression de cette liberté de vivre, un exemple, voire un modèle à suivre, pour toutes les femmes marocaines auxquelles on continue à nier quelques uns de leurs droits.

Le mode de vie non conformiste de Bradia ne fait pas un cas isolé au sein de cette maison traditionnelle. Au contraire, grâce à sa servante, Dada (qui est également esclave du beau-père de Bradia) Bradia découvre le pouvoir de sa féminité : « Dada initia sa maîtresse aux habitudes de la maison..., elles cheminèrent ensemble, dans la plus grande des complicités, sur les voies du désir et de la féminité. C'était son vrai rôle ou du moins ce qu'elle s'était fixé, parfaire une féminité tout juste née à l'amour » (67). La solidarité renforce la transmission des expériences féminines et met en exergue l'importance du pouvoir féminin quant au changement de la situation des femmes. Notons que le statut d'esclave n'a pas toujours freiné Dada ; elle tient au contraire à bouleverser l'ordre des choses détrônant par là son « maître » qui,

la déshabillait lui-même afin de laisser ce corps ambe, aux courbes si parfaites, aux reins si fermes, exalter son désir. Le submerger. Les prouesses qu'il se prenait avec elle, l'esclave, étaient tout simplement inimaginables avec sa femme légitime. Lui l'homme riche, puissant et respecté, pouvait enfin jouir d'un amour sans contrainte. (69)

Grâce à Dada, il arrive finalement à exprimer sa passion et son désir qu'il ne pouvait pas révéler à cause de sa position sociale. La relation de Dada avec son « maître » passe au delà de l'hierarchie sociale car c'est en termes d'amour qu'il la possède et non par conformité aux exigences de son statut de dominant. Dada

n'est nullement chosifiée ni dépossédée sexuellement par son maître : « s'il l'aimait avec passion, c'est aussi parce qu'elle savait lui tenir tête et lui faire goûter les extravagances d'un langage dépravé, inconcevable auprès de sa femme légitime dont il avait très rarement aperçu le corps totalement nu » (69). Dada a su contrôler son maître « non par un acte mercantile, mais par la force de son intelligence exacerbée » (70).

Dada secoue les fondements de la relation maître-esclave, et elle ne manque aucune occasion pour inculquer son savoir à sa disciple et complice, Bradia. Éprise par la finesse d'une telle connaissance, celle-ci en profite pour initier son mari, lui enseignant désir et plaisir du corps : « Sa femme si belle—si ouvertement dévergondée et aimante—lui avait fait franchir les limites d'un sublime et insoupçonné univers. Celui du désir. Celui du plaisir. Celui de la jouissance » (153). Bradia et Dada se révèlent donc en tant que sujets de leur propre sexualité et non simplement « des odalisques lascives et passives » (Détrez 77). D'ailleurs, c'est Bradia qui s'est chargée de la séduction de son mari et non pas le contraire. C'est elle qui le déshabillait, car elle était sûre qu'il « lui appartiendrait corps et âme. Toute sa foi sera exaltée par sa passion. Son vertige. Son feu. Elle se sentait plus forte que jamais. Plus puissante. Plus irrésistible. Plus déroutante » (Benchemsi 2003, 150). Le dynamisme qui caractérise ces femmes se dédouble d'une vaillance et d'une intelligence féminines qui leur permettent de jouir de leurs corps sans se soumettre aux hommes. Dada souligne l'importance de cette vaillance en expliquant à Bradia qu' :

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

Pour ces femmes, la vigilance gouverne l'amour et permet la maîtrise de l'âme et de la passion. En outre, c'est à travers la médiation des corps et grâce à cette maîtrise de soi que se réalise celle (la maîtrise) de l'autre, ce qui met en place des conditions de liberté au sein même du « harem ». Le pouvoir du corps féminin se couronne par cette double maîtrise et devient le garant d'une liberté même si cette liberté reste difficile à concevoir vu le poids de la tradition.

Ainsi, loin du pouvoir érotique de la femme conçu comme un moyen de manipuler l'homme, on peut penser la sensualité comme l'un des éléments fondateurs de la féminité et non pas une source de honte telle qu'elle se présente selon les codes de la société patriarcale. Cette féminité se manifeste également par la beauté qui marque le corps féminin. D'ailleurs c'est cette féminité et cette beauté qu'observe la narratrice sur le visage de Bahia, la tatoueuse du henné et nièce de Dada. En dépit des conditions sociales et économiques pénibles, Bahia garde toujours l'énergie vitale de sa féminité. Tout en elle révèle un corps d'une « harmonieuse maturité » (121). La narratrice présente Bahia comme le prolongement de sa propre tante Bradia en faisant d'elle l'héritière d'une substance féminine dont les origines renouent avec les temps ancestraux : « Il se dégageait de sa personne les règles mêmes de l'esthétique andalouse » (120), et

cette esthétique continue « d'exercer un pouvoir d'une universalité aujourd'hui difficilement récusable » (120).

Malgré les contraintes sociétales, l'écriture du corps chez Benchemsi insinue que l'authenticité de cette corporéité atteste celle d'une féminité ancestrale toujours présente tout comme le tatouage et le henné qui permettent aux femmes de tisser un univers à elles et de dépasser les frontières séparant les générations et les cultures différentes. Cette écriture du corps nous laisse comprendre que la féminité est en fait une caractéristique héréditaire, mais cette hérédité dépasse la sphère de la consanguinité pour se fondre dans la personne-femme en général. En fait, Bradia, devenant l'apprentie de sa propre « esclave », raye les limites qui entravent la transmission de ce legs féminin. Le recours de Benchemsi à l'héritage andalous révèle sa nostalgie de cette période balisée de gloire où les femmes arabo-musulmanes, loin d'être cloîtrées ou assujetties, jouissaient d'une vie libre. Dès lors, au delà de toute filiation maternelle, la diffusion d'un mode de vie et d'une sensualité rebelles, soit à la manière de Dada et Bradia, soit à celle de la narratrice qui en parle, repose sur l'établissement d'une solidarité entre femmes afin de révéler le féminin en elles et le faire sortir de l'ombre du silence. En effet, atteindre le délice extrême du corps ne peut s'effectuer qu'en saisissant le plaisir comme une certaine initiation où le corps et l'âme se mêlent dans une fusion qui fait que le corps franchit les limites et découvre les jouissances d'une nouvelle vie. Benchemsi présente la sensualité comme la langue privilégiée du corps qui communique non seulement le désir

mais aussi l'insoumission et la révolte contre les dogmes d'une société aux frontières strictes et tenaces.

Cette rébellion féminine, comme la décrit Benchemsi, se déploie de manière qui démontre à la fois la volonté des personnages féminins de son œuvre de vivre leur être féminin aussi bien que de le faire sans renier les fondements de base de la tradition marocaine. On relève chez Benchemsi une tentative de créer un certain équilibre entre la soumission à la tradition et la sédition, créant par là un espace de « l'entre-deux » qui regroupe les deux. Bradia, au « charme envoûtant des pécheresses » (61), concrétise à merveille cet équilibre entre la femme révoltée qu'elle est et la docilité qu'elle affiche à son gré dans sa relation amoureuse avec Hammad. L'éducation reçue de Dada permet l'éclosion de la tendresse et de l'affection qui caractérise la féminité de Bradia; « subjuguée par la beauté de son mari » (147), Bradia se lance à la poursuite du plaisir sublime que Dada lui a tant décrit. Lors de la « nuit du poulet *madfoun* », Bradia décide d'exhumer et son corps et celui de Hammad pour atteindre la jouissance corporelle jusque-là régie par la *hchouma*. « Déroutante » et séduisante, Bradia se charge de dénuder son mari et faire éclore le beau enfui d'un « corps qui n'avait jamais appartenu qu'à la nuit » (151). Demeurant « vigilante et persuadée que tout était possible » (150), Bradia se trouve éprise par « la pensée du désir, devenu obsessionnel, non pas de violer cet homme mais du moins de franchir avec lui » (147) le seuil de l'érotisme pour l'amener à « goûter et goûter avec lui les joies inestimables du bonheur de la chair » (148).

Ainsi, tout en respectant les consignes de l’Islam, « très permissif quant à ces choses » (148), Bradia ôta à son tour ses vêtements et se trouve, pour la première fois, toute « nue face à l’amour. Nue face au plaisir » (151) ; elle s’offre à Hammad qui lui appartient « par la loi et par l’amour. Là, sous l’œil de Dieu dont, étrangement, elle se sentait aimée. Elle pensa à la religion si importante pour son mari mais ne se sentit pas en faute. Elle ne se sentit pas non plus en porte-à-faux avec son éducation » (151-52), atteignant de la sorte un plaisir béni et par la religion de Dieu et par « la religion » du corps. Quant à Hammad, « défait, décomposé ... transi d’amour pour ce jeune corps frêle et déroutant » (152), il se trouve finalement, et ceci grâce à sa femme, ravi de « reconnaître en plein jour cette folie de sens. Oui. Il était passionnément amoureux » (152) de Bradia. Celle-ci, en pleine extase, se permet de penser à sa complice Dada, l’initiatrice de cette nuit de jouissance et de célébration du pouvoir de la sensualité et de la solidarité féminines : « Elle ouvrit ses yeux et, là, en pleine lumière, loin des barrières infinies de la nuit, de ses abysses impalpables, de sa ténébreuse hostilité du désir, elle le serra très fort et pensa à Dada. Mais elle n’osa pas rire. Elle n’osa pas profaner ce temps si solennellement sacré » (152). Bradia, tout en profitant de la gloire d’un tel accomplissement, démontre à la fois une féminité pleine et intrigante qui trace les contours d’une séduction incontestable. En effet, elle, la femme traditionnelle confinée au silence d’un harem régi par la loi du mâle, fait glisser la voix d’une sensualité au cœur même de cet espace restreint et mystérieux.

En s'armant du pouvoir de l'écriture, Benchemsi invite le lecteur à découvrir chacun à sa manière les tréfonds de la sensibilité et de la sensualité de ces deux femmes submergées par la tradition qui, munies d'un charme unique, se penchent également vers les éclats d'une séduction moderne. En présentant le cas de Bradia, qui titube entre la tradition et des mœurs « peu conventionnelles », Benchemsi laisse entendre que la beauté corporelle et la séduction qu'elle impose peuvent coexister créant un équilibre capable de dépasser la dichotomie qui marque la relation entre la tradition arabo-musulmane et la modernité.

A travers l'exemple de Bradia, Benchemsi démontre que la femme marocaine est capable de « dilapider l'excès en s'enfonçant dans la pratique d'une transgression de la loi qui, finalement, si elle ne lui avait pas servi à elle directement, avait laissé un profond impact sur les femmes qui l'avaient vue vivre » (158). Cette influence touche certes le cercle des femmes en particulier, mais il faut se garder d'oublier que cette transgression affecte le rôle de l'homme également. En effet, Hammad, le mari de Bradia et le fils aîné de Sidi Maati (le maître de Dada), armé de toute sa richesse matérielle, sociale et spirituelle, s'est définitivement métamorphosé devant l'excès sensuel d'un corps dominé en apparence mais en réalité dominant, ce qui renverse l'ordre hiérarchique de la tradition. Face à Bradia, Hammad perd la désignation de « Si-Sidi » (vocalbe utilisé pour marquer la supériorité ou le rang social élevé de quelqu'un) pour devenir un simple apprenti « dans le seuil d'un savoir autre et étrangement différent de tout le savoir acquis dans les plis multiples et innombrables des livres

qu'il caressait avec volupté et respect » (153-54). Hammad comprend enfin que « le langage de l'amour et celui de la foi exaltent les mêmes saveurs » (154), et que ce nouvel aspect de sa relation conjugale lui a fait goûter les délices d'un amour qui ne peut se concevoir dans « sa dimension passionnelle qu'entre deux identités solitaires, et va contre la loi du groupe » (Naamane 255). Le plaisir corporel, surtout si la femme l'initie, devient une transgression des traditions d'autant plus que cette séduction se déploie dans un contexte socio-culturel particulier « qui ne prend en compte que le désir masculin, excluant de fait l'expression de toute sensualité féminine » (223).

Cette éducation que Hammad acquiert auprès de sa femme a influencé son statut d'homme dominant face à cette femme soumise au pouvoir des traditions et qui affichait déjà les signes d'une révolte qui dépasse la sphère conjugale. Effectivement, Lalti Taja, la sœur de Bradia, a affirmé que « si elle [Bradia] était restée en vie elle aurait, sans aucun doute, participé activement à la résistance contre les colons » (Benchemsî 2003, 159), car elle possédait, selon sa sœur, « un sens aigu de la liberté ... pour ne pas se sentir interpellée par tous ces événements » (159). On comprend alors que la révolte qui germe en Bradia aurait pu dépasser les murs de la maison conjugale pour prendre un aspect autre, celui de la femme résistante et assoiffée de liberté et d'indépendance. Il est donc significatif de trouver ce cri de Bradia bourgeonnant chez des femmes contemporaines qui s'inspirent de la vie et des expériences de leurs aïeules ; cette révolte féminine devient elle aussi un legs qui passe de génération en génération,

mais qui sert également de modèle à suivre non seulement au niveau local mais aussi au delà des murs.

Grâce aux femmes comme Bradia d'autres ont pu jouir d'un statut différent en se transformant d'un simple corps de devoir à un corps capable de désirer et de se faire désirer en dehors du cadre des obligations conjugales. Dans *La controverse des temps*, Benchemsi évoque le cas de Houda, une jeune universitaire, spécialiste de Hegel, qui s'insurge contre le principe des traditions désuètes interdisant aux femmes jusqu'au plaisir d'aimer et de prendre l'initiative d'en parler. Dans la société traditionnelle, le sentiment d'amour est souvent découragé et sa manifestation extérieure face à l'être aimé est mal vue car elle nuit à la virilité masculine aussi bien qu'à la pudeur féminine. Cependant, Houda ne se gêne guère de se laisser envahir par son amour pour Ilyas, un jeune soufi marié qui, seul,

réussissait mieux quiconque au monde à lui donner une fière et haute idée d'elle-même. Des ailes lui poussèrent, confondant son âme d'oiseau de proie, autrefois armé d'un savoir contemporain plein d'assurance, à celle craintive et angélique, que lui conférait un univers dont elle ne percevait les enjeux qu'à la lumière de son amour. (Benchemsi 2006, 162)

Pour sa part, Ilyas, en dépit de sa religiosité, n'a pas pu échapper au charme dévorant d'une féminité que « l'on ne perçoit qu'intuitivement » (101) et dont la splendeur exceptionnelle et lumineuse révèle

une beauté ancienne. D'un autre temps. Une beauté surgie du vieux mythe de l'Andalousie. Les cheveux noirs et la peau très blanche, elle avait cependant quelque chose de plus ancien encore dans les

traits. Probablement une descendance yéménite ou persane? Peut-être aussi un certain hiératisme des Berbères de l'Atlas! (81)

Dépositaire d'un « héritage vieux de plusieurs générations » (94), Houda témoigne du pouvoir féminin exercé sur les plus pieuses des âmes. Houda, dont « la blancheur de sa peau l'effraya, tant elle se mêle, lui sembla-t-il, à l'intimité de la sienne propre » (101), le touche jusqu'à son « être profond et éveilla en lui un intérêt réel » (101). Ilyas, bien que très réservé et empli d'amour pour Dieu, ne peut empêcher la féminité de Houda de s'emparer de son être au point de dominer ses prières. Cette féminité captivante qu'il essaie de combattre par la foi domine de plus en plus « sa personne physique. Son corps. Mais l'incandescence de ses feux éclairait le mouvement impétueux d'un combat, pourtant réel, mais dont il n'était plus sûr de sortir victorieux » (163). L'authenticité qui caractérise la sensualité féminine chez Bradia dans *Marrakech, lumière d'exil*, une femme sans éducation formelle, se manifeste également sur le visage « lumineux » de Houda chez qui la philosophie « a forgé un délicieux paradoxe; d'une fragile féminité, sa parole bien que chargée du poids de la réflexion et du savoir, réhabilite avec délicatesse un certain équilibre. Elle semble prolonger de sa beauté, doublée d'une troublante jeunesse, l'éternité elle-même » (163). Et le pouvoir du savoir corrobore le charme et la féminité qui marquent ces femmes marocaines.

En fait, l'équilibre évoqué entre la tradition qui impose aux femmes la soumission et le respect des règles conjugales et la sédition confirme l'appartenance à cet espace d'« entre-deux ». Effectivement, se situer dans cet

« entre-deux » permet la construction de l'identité féminine, ou comme le dirait Jacques Derrida, d'entamer un cours d' « identification » en se positionnant entre deux cultures, deux modes de vie pour faire irruption dans un espace autre que celui que représente la tradition ou la modernité. De ce fait, la femme arrive à passer son moi au-delà de son entourage, voire de soi-même, car, pour une femme, surtout dans une société traditionnelle comme la marocaine, s'armer d'un savoir—quel qu'en soit le genre—fait que « la vaillance de l'esprit sanctifie le corps » (164) et érige la femme au rang des idoles. Face à cette féminité envoutante qu'incarne la personne de Houda, Ilyas est dépouillé de tout répit ce qui l'emmène à confesser sa détresse à Najia, la narratrice : « Il me prend une peur effroyable chaque fois que je tente, par la mémoire, tout du moins, d'approcher son corps. Mon désir brûle au contact de son innocence » (164). Tout comme le prophète dont il porte le nom, Ilyas³³ se croit dépourvu de tout désir sensuel qui peut l'égarer de la voie spirituelle.

Or face à cette nouvelle forme du *djihad*, Ilyas, dont la pensée, la raison et la foi subissent désormais « le filtre incandescent » (166) de la sensualité féminine, de son euphorie et de sa capacité à transmuier ses désirs et sa volonté, se rend

³³ Ilyas (ou Élie) fut envoyé aux gens de Baalbek, à l'ouest de Damas. Selon la tradition rapportée par *Tabari*, Ilyas appela les Israélites à l'abandon de l'adoration de l'idole qu'ils appelaient Baal : Baal était le nom d'une femme, belle de visage, que les Israélites adoraient. Le roi croit en Ilyas mais le peuple ne le suit pas. Le roi devient apostat et Ilyas demande à Dieu de retenir la pluie pour les châtier, ce qui provoque une famine dans la région. Après trois ans de famine, le roi et le peuple admettent le message d'Ilyas et la pluie revient mais peu après, tous renient leur foi. Ilyas demande à Dieu de le retirer d'au milieu de ces apostats, et il est exaucé. Dieu lui donne le paradis pour demeure.

compte que seule Houda peut remédier à ses tourments puisqu'elle en est la cause. Toutefois, comme le souligne la narratrice, « son amour pour Houda, loin de l'élire au rang d'homme de désir, ce qu'il était aussi, exaltait la noblesse de sa courtoisie et son sens aigu de la chevalerie. Il savourait avec volupté le goût secret des douceurs de l'humilité. Il se sentait souverainement esclave de sa grâce » (165). Ilyas prend sur soi la responsabilité de ne pas « dévier le feu d'une telle relation vers un amour charnel ! » (165). A l'instar de Hammad dans *Marrakech, lumière d'exil*, Ilyas, tout en invoquant le dit du Prophète de l'Islam : « Dieu est beau et Il aime la beauté » (144), discerne enfin l'emprise d'une féminité dont le charme rejoint celui du divin. Houda, malgré son manque de foi, ramène Ilyas à l'essence d'un Islam d'amour où toute affection pour le créateur passe par celle éprouvée pour ces créatures.

En outre, Benchemsi, ne manque aucune occasion pour écrire et décrire son admiration pour les femmes traditionnelles marocaines. En évoquant l'exemple de Lla Bathoul, un des personnages féminins incarnant le charme millénaire de ces femmes, Benchemsi renoue avec la conception de la féminité transmise entre femmes. Lla Bathoul, toujours « coiffée à la manière de Fès » (110), laissant apparaître des « cheveux soigneusement teints au henné » (110), révèle « une beauté fragile et sensuelle. Frêle malgré l'âge et des joues creusées par la maladie » (110-11). Son corps, même ravagé par le cancer, manifeste une « beauté intacte » (110) qui suscite toujours le désir de son mari de « soixante-cinq ans, Sidi Tayyib dont l'horizon de vie ne s'étendait qu'à hauteur

de celui de sa femme. De sa complice de plusieurs décennies » (114). A

l'exception de quelques discordes, ce couple vivait une entente harmonieuse :

Leurs corps avaient fini par se mêler, se prolonger l'un l'autre dans l'espace. On ne les voyait pratiquement jamais séparés. Ils avaient réalisé pleinement la sensation puissante d'une fusion dépourvue de toute trace d'aliénation. Une fusion saine et un bonheur, lui aussi ancien, sans encombre ni interrogation inutile. (109)

Sidi Tayyib et Lla Bathoul révèlent l'exemple vivant du couple marocain fondé dans le respect de la tradition mais aussi ouvert aux changements que connaît le pays. En tenant à faire exploiter le meilleur des deux pôles, la tradition et la modernité, ce couple démontre la possibilité de vivre en équilibre sans renoncer ni à l'un ni à l'autre. Comme la majorité des Marocains de leur génération, le respect du protocole familial qu'impose la tradition faisait partie de leur vie quotidienne, sans pour autant les empêcher de vivre entre eux des moments affectueux qui célèbrent leur amour. Sidi Tayyib lui récitait toujours des vers : « après plus de soixante ans de mariage, il la faisait encore tressaillir de plaisir » (108). C'est à travers cet exemple que Benchemsi esquisse la possibilité de vivre en couple formé dans cet espace de « l'entre-deux » qui, sans abandonner les formes qui marquent la singularité de la famille marocaine, enrichit celle-ci en la rendant conforme à la notion du couple occidental créé à la marocaine.

Toutefois, si l'épanouissement du corps féminin avec toutes ses composantes constitue une des manifestations de l'identité féminine, ce corps se présente également comme le champ favorable des tensions sociétales qui pèsent sur la vie des femmes marocaines et entraînent leur oppression. En effet, le corps

féminin reste parfois incapable d'échapper au fardeau de la rigidité de certaines traditions. En dépit des lueurs de liberté qui marquent la vie de Bradia, le confinement au seul espace de la maison conjugale délimite l'horizon de sa rébellion : « Je n'ai que vingt ans et mon espace est déjà si réduit quand la vie est si vaste ! J'ignore au juste ce dont j'ai besoin mais un vide incommensurable me ronge » (Benchemsi 2003, 159). Cette emprise sociale sur le sort de Bradia se trouve également renforcé par les limites que lui impose la maison conjugale qui se présente en tant qu'un espace d'exclusion par rapport à l'espace public. La stérilité se déploie aussi comme un facteur qui met fin à tout espoir chez Bradia. Rappelons que dans un contexte patriarcal la femme se réduit à son utérus, et l'infécondité « ne peut être que dramatique pour la femme, et la source privilégiée d'une crise d'identité » (Dialmy 41). Le corps infertile de Bradia se manifeste comme l'une des causes d'un sentiment d'incomplétude et de pessimisme chez elle : « En réalité, sa dépression était due principalement à sa stérilité..., le chirurgien de la famille, était formel » (163). Or, convaincue de son incompetence de couronner son être-femme d'un bébé qui lui assurera la prospérité à laquelle elle aspire, Bradia démontre, encore une fois, sa capacité de décider de son sort :

Une nuit, tard, elle s'assura, dans l'alcôve de la *qobba* (voûte), que Dada, qui couchait toujours là en l'absence de Hammad, dormait bien, et se rendit, en tâtonnant dans le noir, au *bit-al-qoss*,³⁴ et là

³⁴ *Bit al-qoss* littéralement chambre d'arc, dans la langue vernaculaire ou la darija marocaine : c'est un lieu de construction haute destiné à conserver des matières d'alimentation et en particulier les liquides tels que l'huile d'olive, le beurre et le miel, en plus de céréales. Certaines familles le consacrent également au maintien de couvertures et de laine pendant l'été. *Bit al-qoss* est disponible d'une petite niche pour laisser entrer la lumière et le soleil pendant la journée.

elle ferma la lourde porte de bois, alluma et se rendit, elle n'y était jamais entrée mais elle en connaissait l'existence, au *bri*, une conserverie où étaient stockés des aliments de toutes sortes dont les jarres pleines de vinaigre préparé de manière artisanale avec les raisins de la ferme nouvellement acquise par Hammad et où elle avait pique-niqué pour la distillation des fleurs d'oranger amer au printemps dernier. Elle prit une louche, et malgré l'acidité extrême du vinaigre, privée de vin et furieuse de sa situation, elle en but jusqu'à, réellement, en mourir. (164)

Malgré cette fin épouvante, une telle démarche témoigne de la bravoure de cette femme qui refuse de permettre aux traditions de suffoquer son être et de chosifier son corps. Bradia inaugure le chemin de la liberté féminine non parce qu'elle adopte des comportements « peu conventionnels », mais parce qu'elle se nourrit des expériences de vie et décide de son sort. Certes la mort reste une fin désastreuse, mais c'est surtout l'héroïsme d'un tel choix qui confirme la victoire indiscutable de cette femme qui demeure célébrée par l'homme qu'elle a directement touché par sa féminité : « Jamais [Hammad] ne s'en remit et, bien qu'il eût fondé une famille, il ne manqua jamais d'aller sur sa tombe tous les vendredis que Dieu fit » (165). Ce suicide peut se concevoir comme un exemple tragique des horizons limités de la femme, un geste de futilité face à l'impossibilité de liberté, mais c'est également une forme de liberté de choix qui renforce l'émancipation de Bradia comme le « signe même de la liberté au sein du harem » (29), aussi bien qu'un sacrifice pour une cause aussi noble que l'affirmation de l'être et de l'identité féminins.

On remarque que pour Benchemsi l'écriture du corps féminin se déploie non seulement à travers la description des traits physiques mais aussi grâce à la

mise en valeur des désirs féminins. La possibilité de discourir du corps, de ses désirs, de la féminité et de ses manifestations constitue à la fois une transgression d'un ordre désuet et assujettissant en même temps qu'elle déploie l'importance de l'écriture féminine comme un moyen essentiel dans cette transgression. En somme, la sensualité—et par extension la sexualité même des femmes marocaines—véhiculent une dimension à la fois libératrice et déroutante. Ce double aspect difficilement saisissable suggère les enjeux et les menaces de la confrontation d'une telle dimension avec les différents aspects de la tradition. Enfin, nous dirons que l'écriture du corps féminin sous toutes ses formes se caractérise chez Benchemsi par une tendance à présenter le corps et ses désirs de manière équilibrée sans nourrir le danger qu'entraîne une telle confrontation.

2.2. Touria Oulehri : Du corps morcelé au corps reconstruit

Si la stérilité de Bradia est l'une des causes principales de son renoncement à sa propre vie, cette même cause devient pour Niran, le personnage principal dans *La Répudiée* d'Oulehri, une suscitation pour la révolte et la réaffirmation de soi. Dans ce cas, le corps se manifeste non seulement comme un langage privilégié pour parler au-delà de la censure phallocratique, mais aussi comme un langage qui parle l'être-femme. De ce fait, dire le corps se présente en tant que moyen de se le réapproprier. Cette réappropriation reste la garantie du passage de la femme d'un corps soumis à un statut d'indépendance.

Étant déclarée définitivement infertile, Niran devient la proie de maux physiques et moraux qui la rongent de l'intérieur et l'étouffent ; et après quinze

ans de bonheur auprès de son mari, elle se trouve spectatrice éblouie devant l'écroulement cruel de sa vie conjugale jadis pleine d'amour et d'affection. Son mari, qu'elle a choisi elle-même, lui est devenu étranger. Le libéral d'autrefois a regagné désormais la lignée de ces hommes pour qui la stérilité est et restera à jamais une défection féminine. Rejetant à la fois la voix de la raison aussi bien que celle du cœur, son mari la répudie sans la prévenir acceptant ainsi la suggestion de sa mère, elle-même victime du patriarcat régnant, qui lui suggère d'épouser une autre femme apte à lui donner une progéniture qui perpétuera le nom de leur famille.

A la différence du divorce, qui se base sur le consentement des deux parties, la répudiation se conçoit comme une concrétisation des efforts continuels qu'exerce l'homme pour assujettir la femme et contrôler son existence, d'autant plus que l'homme est celui qui se charge de répudier la femme et est de ce fait avantagé par rapport à elle. Pour Niran, cet acte inattendu dévoile la trahison la plus sordide qui soit : « j'ai raccroché, dit-elle, pour fuir cette voix que j'avais tant aimée, qui avait prononcé tant de serments d'amour, de promesses et qui trahissait de la manière la plus vile » (11). Niran, sous le choc du départ de son mari, s'est sentie humiliée dans sa chair, dans sa dignité : « Au-delà de l'abandon et de ses tragiques souffrances se profile un message social que je me sens impuissante à affronter » (25). Cette humiliation causée par la répudiation et cette impuissance à braver une société habituée à définir la femme à travers la vision masculine poussent Niran à l'enfermement : « je vis seule, confie-t-elle, depuis son départ

ayant honte d'assumer en public l'image de l'abandon. Même mes parents ne sont pas au courant, je vais rarement les voir, invoquant une surcharge de travail, des projets d'écriture » (12). Cette affirmation de Niran met en exergue le double aspect du corps. Entre le corps vécu avec ses souffrances et ses angoisses et le corps révélé à la société, Niran devient victime d'aliénation et de désarroi. Cet isolement introduira par la suite une déchéance corporelle graduelle. Niran, qui a gardé l'éclat de sa jeunesse, se transforme désormais en une épave rongée par le désespoir et la douleur : « frappée par la foudre, divisée, fracturée à jamais » (35). Tout lui faisait mal, avoue-t-elle : « ma tête débordait d'un pus malodorant, j'aurais voulu me quitter, fuir l'espace de quelques heures ce corps et cette âme suppliciés » (39). Ce pus peut être la révélation de la torture mentale qui s'empare de Niran face à l'impossibilité de braver, seule, son destin. Il a suffi de passer une courte période loin du mari pour que la vie de Niran devienne l'ombre d'un passé qui paraît à jamais inaccessible. Elle a atteint un niveau de décadence physique et morale :

Les jours s'en vont peu à peu, dit-elle, je me sens effondrée, sans assise, ni physique, ni spirituelle ... ; j'ai perdu quatorze kilos, mes cheveux tombent par poignées et j'ai désormais mal à me lever, mais je continue à découvrir l'étendue immense des multiples représentations du désespoir ... je n'étais plus qu'une chair livrée à un lent dépeçage. (48)

Cette dégradation corporelle rend Niran étrangère à son entourage mais surtout à Niran elle-même : « aujourd'hui mon visage affaissé, aux traits tirés et fatigués, n'est plus le mien, je ne me reconnais pas en cet être monstrueux, aux yeux de

démence, je ne veux plus le voir. Je fuis » (53). Mais fuir d'elle-même est pour Niran la transcription d'un futur incertain gorgé d'angoisse, de peur : « l'inquiétude et l'in-certitude, voilà ce que sera le reste de mes jours » (43). Le corps de Niran est désormais un autre. Et pourtant au cœur de cette aliénation, une Niran différente va éclore. En fait, cette fuite se conçoit comme un rejet du passé, une inauguration d'une nouvelle vie incertaine, mais elle constitue le début d'une ère autre pour Niran.

Il faut rappeler que Niran, comme certaines femmes dans les sociétés arabo-musulmanes, se croyant finalement libre et indépendante de la tutelle paternelle, se trouve désormais sous celle du mari. Sans vraiment vivre l'indépendance aspirée d'un tel passage, et sans avoir la connaissance suffisante et les outils favorisant cette nouvelle phase, Niran se trouve capturée dans un cercle vicieux de dépendance et de peur. La répudiation la ramène au point du départ, à la tutelle du père, ce qui a déclenché en elle la peur de se trouver seule face au monde : « je prends tout à coup conscience, avoue-t-elle, que j'ai peur d'avoir à affronter seule, le monde » (55). Cette peur effroyable l'éloigne de plus en plus loin de sa famille aussi bien que de son être-femme ; elle la pousse à se recroqueviller sur elle-même et à s'abandonner au désespoir : « mon cœur était une boule anesthésiée; j'avais peur de la douleur, de la solitude, de l'absence et de la mort » (32).

C'est pour cette raison qu'Oulehri alterne la narration de cette déchéance de Niran avec une autre qui décrit l'acuité dévastatrice du tremblement de terre

qui, en l'espace de quelques heures en mars 1960, transforme la ville d'Agadir en un champ de ruine et de mort. Ce tremblement de terre constitue, simultanément, un reflet du bouleversement intérieur et extérieur de Niran : « Etre répudiée, lorsqu'on ne s'y attend pas, vous met face à votre destin, vous obligeant à assumer une existence que des siècles de dépendance ont rendu vaine, voire inutile » (90). Hassan Zrizi souligne à ce propos :

The apocalyptic view that the omniscient narrator produces via the tragic scenes of death and destruction is meant to show the degree of suffering and the negative impact of divorce and betrayal on Niran, whose being turned into pieces and rubble. Thus, the external space narrated is functional in the sense that it dramatizes the psychological and emotional universe of the defeated and lost female, Niran. There is a strong correspondence between the external space, Agadir's earthquake, and the shattered psychological space of the female protagonist. (Zrizi 249)

Si la situation de Niran correspond à celle d'Agadir, elle ressemble aussi à celle du Maroc en général après l'Indépendance aussi bien qu'après la fin des années de plomb. Niran, qui n'arrive pas à embrasser sa nouvelle vie, révèle l'image d'un Maroc qui continue à gémir sous le poids d'un colonialisme révolu et de la tyrannie du roi Hassan II. En dépit de l'espoir qui accompagne son indépendance et malgré le changement qui a suivi la fin des années de plomb, l'influence négative de ces deux périodes persiste jusqu'à nos jours et condamne les Marocains à vivre dans la confusion et le déséquilibre. La métamorphose physique et morale subie par le corps de Niran suite à la répudiation se perçoit comme une malédiction inopinée qui a ravagé l'existence de la protagoniste en la condamnant à la souffrance et à l'isolement.

Cependant, cette métamorphose s'avère être une phase nécessaire pour que Niran puisse finalement trouver une voix qui lui est propre. Le récit, comme le souligne Valérie Orlando, devient un processus de libération et d'accomplissement de soi dans un espace situé dans une intermédialité entre un passé désuet et un embrassement de la modernité (Orlando 2009). Quand Niran affirme : « J'ai l'impression d'être à la frontière entre deux mondes parallèles et de n'en connaître véritablement aucun. Mes sens et ma raison ne sont pas des instruments de connaissances fiables » (80), elle se situe sur la rive de cet espace hybride ; c'est le début de la remise en question du passé. Au fait, cette expérience se manifeste comme la première étape sur le chemin de prise de conscience et de réappropriation du moi féminin et de son corps considéré jusque là comme une propriété collective car soumis à la loi sociale aussi bien qu'un bien privé gouverné par le père et par le mari.

Cette prise de conscience chez Niran se traduit à la fois à travers la découverte de cet espace de « l'entre-deux » et l'opposition qu'elle affiche face aux règles sociales en confirmant la possibilité d'une identité féminine indépendante et qui rejette les critères sexuels masculins : « Est-ce à dire que les femmes courent toujours après la reconnaissance masculine qui les légitimerait dans leur essence, leur intelligence, revendiquant respect indépendant de la féminité ? » (80). En outre, si la prise de conscience exige l'autonomie et l'autosuffisance du sujet en question, ce qui implique la possibilité d'une certaine autodétermination, Niran a bel et bien pris conscience de son identité féminine,

une identité qui ne se définit pas seulement à travers l'institution du mariage ou celle de la maternité.

Pour Niran, la répudiation a également conditionné une prise de parole en tant que femme pour faire face à un ordre social discriminatoire et qui réduit le corps féminin à un utérus assurant la reproduction et mettant l'existence féminine au service d'une culture dominée par les traditions :

Non ! J'existe moi aussi d'abord et avant tout en tant que femme, j'apprécie mon identité profonde, mes rapports au monde passent par cette enveloppe charnelle mais je refuse de n'être vue qu'à travers elle... Je refuse d'être assimilée à un sexe reproducteur, susceptible d'apporter du plaisir à un mâle. (80)

Niran reconnaît que son corps joue un rôle intermédiaire entre elle et le monde extérieur, mais elle rejette l'idéologie patriarcale qui se donne le droit de protéger ce corps et en faire un prétexte pour assujettir la femme. Au contraire, ces rapports doivent servir comme moyen pour construire et renforcer la subjectivité et par delà l'identité féminine. Niran, cette Schéhérazade du temps moderne qui prend la parole pour parler de Niran la femme, retrouve sa voix perdue qui surgit d'un corps souffrant. La peine endurée par son corps « inapte » (selon les critères de la société patriarcale) se présente également comme une voie de libération et de complétude. Grâce à cette répudiation, Niran acquiert le statut d'adulte qu'elle a longtemps désiré : « De la dépendance de mon père, je suis passée, très jeune, à celle de mon mari, or, je dois à présent assumer mes responsabilités » (85). Et la première de ses responsabilités à assumer se manifeste à travers le refus de retourner vivre chez ses parents.

Cette décision de Niran entraîne un changement spatial qui dépasse non seulement les bornes de la maison familiale mais aussi celles de la ville natale. Fès, la ville historique et traditionnelle par excellence, s'avère ainsi être l'une des concrétisations du pouvoir patriarcal où le respect des traditions dépasse le dogme. Oulehri démontre que lorsque Niran démissionne de son emploi comme enseignante et s'installe à Casablanca où elle obtient un poste de conseillère juridique : « elle était heureuse à l'idée que désormais, plus personne ne déciderait à sa place, de ce qu'elle aurait envie de faire » (34). Cette nouvelle situation recèle un autre aspect du personnage féminin. Niran a pu se reconstruire, recouvrer son moi et affirmer son identité qui ne s'était jamais révélée à elle auparavant. Le passage par le purgatoire de la répudiation, qui a entraîné la déchéance du corps, se déploie comme le facteur qui conditionne l'acquisition de Niran du courage et avant tout de la volonté de se libérer et prendre en charge sa vie. La métamorphose subie par le corps de Niran donne naissance à une réflexion individuelle sur sa vie, son moi et son destin. Elle se ressuscite pour être femme au sens plein du terme.

De manière significative, plus Niran regagne son moi plus elle s'éloigne de sa ville natale. En rejetant l'espace fassi, Niran se dépouille du passé, des contraintes sociétales, voire de la femme qu'elle était avant la répudiation, pour se reconstruire. De même, le choix du nom Niran révèle l'intention d'Oulehri à souligner la métamorphose qui s'opère chez la protagoniste principale. En Arabe, Niran signifie les feux; en choisissant le pluriel au lieu du singulier « nar »,

Oulehri met en valeur le degré de la souffrance collective des femmes et leur aspiration pour la liberté et la récupération de leur identité effacée. Ces feux s'offrent comme une énergie qui animent les femmes et les poussent vers la révolte et la remise en question des fondements de la société du patriarcat.

Par ailleurs, opter pour ce nom qui n'est pas commun dans la culture onomastique marocaine va de pair avec l'introduction de l'intertexte évoquant le tremblement de terre d'Agadir. Comme la perte et la destruction qui ont marqué cette ville sont des plus néfastes dans l'histoire du Maroc, la trahison dont Niran était l'objet se manifeste en tant qu'une expérience douloureuse et significative chez les femmes répudiées. Ainsi, si « Agadir survit, c'est déjà plus qu'on osait espérer au lendemain du séisme » (175), et si Niran a pu rester debout en dépit de « la double malédiction, celle de la stérilité et celle de l'abandon » (97) dont elle fait l'objet, c'est un signe d'espoir et de la rébellion qui animent les femmes marocaines malgré la rigidité des contraintes sociétales. Pour Niran, l'échec et le délaissement l'incitent à la recherche de son autonomie :

Je n'étais rien, je n'avais plus rien donc je pouvais me construire, creuser et établir de nouvelles fondations, jouir de la solitude, ne plus dépendre des autres pour m'apprécier, laisser la douleur me pénétrer, la sentir mordre et froisser ma chair, tordre mon esprit en ayant la conviction que les lendemains des tempêtes, quelques dévastateurs qu'ils soient, sont la promesse d'un renouveau. (97-98)

Ce genre de conviction contribue à la transformation du destin féminin. En somme, le corps de la femme dans *La Répudiée* semble devoir subir un choc bouleversant qui trahit le mal-être et la douleur qui s'emparent de l'existence

féminine dans les sociétés patriarcales. Ce choc se manifeste comme un passage initiatique nécessaire pour la prise de conscience et la maturité qu'acquiert le personnage féminin sur la voie de la réappropriation de son corps, de son moi et l'affirmation d'une identité féminine.

Ce passage initiatique explique la technique narrative adoptée par Oulehri dans *Les conspirateurs sont parmi nous*. Le roman s'ouvre sur l'héroïne Nedjma guettant en cachette « l'exhumation de cadavres enterrés dans une fosse commune à Casablanca » (5). Les dépouilles des victimes des émeutes de juin 1981 témoignent de l'importance du choix d'un tel événement pour introduire une histoire d'amour et de quête de soi au féminin.³⁵ Ces corps exhumés peuvent se concevoir comme le double des corps féminins enterrés depuis des siècles dans le gouffre de l'exclusion et du mutisme. Ce n'est donc pas un hasard de choisir une femme écrivaine pour observer toute la scène et en faire un reportage. Et il ne s'agit pas de n'importe quelle femme car Nedjma a subi à son tour la peine de la répudiation.

Il est à souligner qu'en assumant une telle tâche, Nedjma risque de perdre sa vie vu le danger qui marque ce genre d'enquête, surtout pour une femme dans une société où la liberté d'expression et les droits de l'homme sont presque

³⁵ Les émeutes de Casablanca connues sous le nom « des émeutes du pain » avaient éclaté en juin 1981, une des périodes sombres de l'histoire marocaine. L'origine de cette soudaine flambée de violence était la hausse des prix des principales denrées alimentaires. La colère des masses populaires était largement nourrie par les contradictions sociales. En guise de protestation, la CDT avait appelé à observer une grève générale le 20 juin 1981. Les manifestations se sont multipliées durant deux jours, donnant lieu à une série d'émeutes et d'affrontements entre forces de l'ordre et protestataires. Ces tragiques émeutes se sont soldées par des dizaines de morts, arrestations abusives et procès en série. Ce soulèvement a refait surface après la récente découverte d'un cimetière jouxtant la caserne des sapeurs-pompiers de la métropole.

absents. Au fait, Nedjma s'assimile à Oulehri elle-même, d'autant plus que cette dernière se donne le droit d'évoquer un sujet tel que la position des femmes et l'absence de justice envers elles en particulier quand il s'agit de l'acte de la répudiation. De plus, quand Nedjma se prêtait à écrire son article sur la scène d'exhumation, son ordinateur est tombé en panne, une panne qui est à l'image d'une société qui s'avoue moderne d'apparence mais qui reste régie par des dogmes et des idéologies archaïques. Son voisin refuse de lui prêter le sien, et ce refus nous transmet l'une des entraves qui se posent aux femmes écrivaines dans des sociétés où les hommes monopolisent tout, l'écriture incluse.

En outre, à part le changement de nom Nedjma est elle-même Niran de *La Répudiée*. En plus de la répudiation, on remarque d'autres similarités entre les deux personnages. Niran et Nedjma, les deux, quittent la maison parentale. Les deux écrivent. De surcroît, dans *La Répudiée*, Oulehri clôt l'histoire sur Niran à la recherche de son « inconnu » de Marrakech, l'un des invités de la fête à la quelle elle a été conviée, et dont elle ne garde qu'un souvenir tactile : « Niran glissa sa main gauche sous la table et prit un pan de sa veste, le contact avec le tissu la rassura, il était bien là même s'il lui tournait le dos » (159), et c'est cet homme que Nedjma retrouve sur la voie de son auto-affirmation et de sa reconstruction du corps :

Un jour, miracle, lors d'une émission programmée sur la deuxième chaîne : je vois l'homme à la veste, celui que je cherche depuis cinq ans. Coup de folie, enquête, je finis par avoir son numéro de téléphone. Il est peintre et vit à Marrakech. Commence alors une

nouvelle aventure, de nouveaux bonheurs et de nouvelles douleurs,
une quête infinie. (108)

L'autodétermination et la réappropriation du moi et du corps permettent à Nedjma non seulement de tisser une nouvelle relation amoureuse mais également de se lancer sur le chemin de l'introspection et de la recherche d'une identité féminine pleine et achevée.

Si le mal-être de Niran se renforce par l'intertexte relatant le tremblement de terre d'Agadir, la reconstitution du corps de Nedjma se fait à l'image du Maroc venant de faire ses adieux aux années de plomb. Orlando précise que *Les conspirateurs sont parmi nous* « reflects Morocco's process of "becoming" as it seeks ways to collectively reflect on the past while engaging in the crucial socio-cultural issues of the present » (Orlando 2009, 26). La Nedjma d'Oulehri se réfère à toute une nation perdue dans le tumulte de la redéfinition après le départ du grand patriarce :

Oulehri's novel is thematically grounded in subversion and fragmentation. Not only are her messages calculated to entreat readers to think about the repression that took place during the Lead Years, she also questions patriarchy, notably Hassan II's tyrannical "culte de la personnalité" (personality cult) held over Morocco for almost forty years. She criticizes the massive authority wielded by the monarchy and the traditional, sociocultural mores that constrict Moroccan society. (27)

Oulehri critique l'absence de la liberté et des droits de l'homme dans la société du patriarce. Quand le voisin refuse de prêter son ordinateur à Nedjma, elle affirme : « Voilà ma parole prisonnière, enfermée à double tour » (8), le tour technique à cause de la panne de l'ordinateur et le tour de la censure. Elle

s'attaque au manque du droit d'expression : « le monde du silence, de l'oppression, de la violence généralisée dans lequel nous vivons alors, nous les Marocains de la génération post-indépendance, a participé à cette impuissance à dire. Se taire devant l'Autorité sous peine de représailles ! » (132). En désapprouvant le régime tyrannique du « vieux lion », Oulehri donne la voie et la voix à sa protagoniste Nedjma, qui se lance dans une mission pour se refonder et se redéfinir. Elle assume la voix non seulement de ses consœurs, mais de toute une nation aspirant vers la recréation d'une nouvelle identité.

Ainsi, choisir les noms de Nedjma et de Kateb (qui est aussi l'homme à la veste dans *La Répudiée*) pour ces personnages principaux démontre en fait la tendance d'Oulehri à aller au-delà des frontières géographiques pour souligner un problème dont souffre le Maghreb en général :

Any initiated reader of Maghrebian francophone literature will immediately recognize 'Kateb' and 'Nedjma' as alluding to the famous Algerian author Kateb Yacine whose novel *Nedjma* (1956) intellectually contextualized the Algerian struggle for independence during the Franco-Algerian war (1954-1962)... Conversely, Oulehri's heroine is named during the years of Morocco's independence struggle (1954-1956). (27)

Si la Nedjma de Yacine représente une nation qui aspire à l'indépendance, elle demeure cependant incapable de s'exprimer et faire entendre sa voix aux autres, aux Français aussi bien qu'à ses compatriotes. Sans aucune autonomie, la Nedjma de Yacine passe d'un homme à un autre dans une aphasie totale. La Nedjma d'Oulehri, par contre, est une intellectuelle qui impose sa voix et son opinion et prend part aux événements qui marquent l'histoire de son pays. D'après cette

représentation du personnage féminin, on remarque que Yacine, comme la majorité des écrivains maghrébins, tend à mettre en scène des femmes passives qui participent aux décor général de leurs œuvres, mais qui restent sans voix, d'où le silence et la marginalisation qui caractérisent l'Histoire quant à la contribution féminine au mouvement nationaliste du pays.

Contrairement à la Nedjma passive de Yacine, celle d'Oulehri s'anime par une énergie qui la pousse au défi et à la rébellion. Nedjma, comme Oulehri, quitte la rive du mutisme et tient tête aux Katebs, que ce soit le peintre dans l'œuvre romanesque, l'écrivain algérien ou les autres Katebs, les hommes en général. Il s'agit là d'une rivalité intellectuelle. Notons que l'engagement intellectuel de la Nedjma d'Oulehri se fortifie par l'importance qu'elle accorde à sa féminité : « J'ai toujours su que je dégageais une forme d'attrance..., et que je ne passais nulle part inaperçue » (66). Nedjma a conscience de sa beauté en même temps qu'elle a confiance que combinée à son statut de femme instruite, sa féminité déjouera les contraintes des traditions car elle lui permet de passer du simple statut de la femme/femelle à celui de la femme consciente de sa force en tant que « corps agissant », pour reprendre l'expression de Chebel.

Il paraît que, tout comme Bradia chez Benchemsi, Nedjma se munit de toute précaution possible afin de ne pas succomber à l'emprise masculine : « J'ai l'impression qu'il (Kateb) est cet idéal que je cherche depuis si longtemps, mais en même temps il est si peu disponible, si peu enclin à se sacrifier dans la réalité, que je préfère la méfiance à la certitude » (70). En dépit de son éducation et de sa

position d'homme moderne, Kateb comme le mari de Niran dans *La Répudiée*, demeure incapable d'assumer ce statut et préfère garder le « luxe » de dominant que la société lui assure. Kateb a pris l'habitude de disparaître, de ne plus donner de ses nouvelles. Il attend toujours que Nedjma initie le contact. Il refuse même de lui parler de ses sentiments pour ne pas nuire à sa masculinité : « Il refuse de m'appeler de peur de révéler ses faiblesses » (69). Ce refus de téléphoner à Nedjma révèle la peur de Kateb de succomber au pouvoir de son amour pour elle.

Cette méfiance trouve également son fondement dans la précarité de Nedjma qui vient juste de se libérer de la tutelle masculine. Après la répudiation, Nedjma, tout comme Niran dans *La Répudiée*, refuse de vivre dans la maison paternelle à Fès et préfère s'installer à Casablanca, une ville incarnant la modernité et la liberté vu son statut de ville cosmopolite. Pourtant, et même avec cette nouvelle forme de liberté, elle reste incertaine du futur de sa relation avec Kateb et de sa vie de femme indépendante. L'hésitation de Nedjma se manifeste à travers les fluctuations continues de son corps : « Je suis écœurée par mon image. J'aurais aimé revenir juste quatre ou cinq ans en arrière, retrouver ma ligne, le [Kateb] séduire à nouveau » (62). Cette nostalgie du passé ne relève pourtant pas d'un amour pour cette période de dépendance ; au contraire, Nedjma reste confuse devant cette libération inattendue. Elle n'était pas préparée pour un tel changement. Orlando souligne : « The anxiety of not being able to go back in history is revealed through an unusual, bodily reality as Nedjma's physical self

becomes a metaphor for a country in transition » (30). En fait, on note que Nedjma, à l'image de toute la nation, se trouve perpétuellement en quête de se donner un corps attractif et sain : « Drame dans ma tête... Je me retrouve grosse, tellement énorme qu'il risque de ne pas me reconnaître. Je tente de repousser une éventuelle rencontre [avec Kateb] pour me donner le temps de maigrir » (62). Nedjma continue à se définir à travers le regard de l'autre, et elle cherche toujours l'approbation sociale : « Je pense aux voisins, aux amis, aux collègues, à tout ce que les autres pourraient dire » (83). Même libéré, son corps est incapable de s'adapter à ses métamorphoses :

Je commence à prendre du poids. Je sais bien que c'est dû à un malaise psychologique, mais je n'y peux rien. Je manque de volonté pour entamer un régime, tout à fait faisable, et maigrir. Plus je mange, plus je me sens mal dans ma peau. Cercle vicieux.
(73)

Toutefois la métamorphose que connaît le corps de Nedjma peut être l'indice de la possibilité d'assumer le changement qui se marque par l'écroulement de l'institution patriarcale, d'abord le divorce et ensuite la mort du père :

Nedjma's 'corps' is one that is in process. Liberated from her father, whom she professes to have loved despite his faults and his repressive nature, Nedjma slowly realizes that her body and identity are not fixed and stagnant. It is possible to reshape her Self and her corporal reality into another form that holds other, unique possibilities. (Orlando 31)

Pour cultiver ces possibilités, Nedjma doit se déchaîner de cette dépendance continue et inconsciente de la vision masculine qui la garde sous tutelle.

Ainsi, Nedjma se lance dans une mission reconstructive en commençant par accepter son corps en tant qu'une entité active marquée par un contexte socio-historique lui aussi en mutation permanente. Le corps de Nedjma « awakens to confront its new horizons, which are feminized and energized by the sociocultural and historical changes that are taking place » (31). Nedjma est désormais capable de décider de sa vie et c'est ainsi qu'elle se voit naître à nouveau mais cette fois en tant que « Nedjma Yacine, après avoir enseigné la littérature française pendant quelques temps, a préféré se consacrer exclusivement à son métier d'écrivain. Jeune divorcée, elle vit actuellement à Rabat » (Oulehri 2006, 90). En renonçant à l'enseignement de littérature française, Nedjma se voue à l'écriture pour renouer la mémoire à la voix, afin de donner vie à l'histoire de ses véritables émotions. L'abandon de l'enseignement peut rejoindre son rejet du passé sous toutes ses manifestations patriarcales : « En réécrivant le passé, on impose sa propre vision des choses, privant les autres du droit de réinterprétation » (126) ; cette réécriture constitue une tentative de se débarrasser de tout ce qui lui est dicté par les autres. Effectivement, ce renoncement à l'enseignement de la littérature française trouve ses fondements dans l'aspiration de Nedjma vers la liberté d'expression et d'introspection que lui procure l'expression de sa propre voix. Pour elle, « la véritable liberté, c'est de pouvoir se représenter le monde à notre gré sans pour autant obliger les autres à adopter notre point de vue » (151-52). L'autonomie aussi bien que le rejet de toute forme d'oppression, qu'elle soit politique, sociale

ou religieuse, constituent la base de cette liberté. Le chemin n'est qu'à son début pour elle comme pour le reste du Maroc chancelant après ses années de plomb.

Par le pouvoir de l'écriture, Nedjma quitte la routine et la répétition que lui impose son poste d'enseignante pour devenir la créatrice qu'elle a toujours souhaité être :

J'imagine que le lecteur appréciera de voir que dans la réalité j'ai pu effectivement tout quitter pour me consacrer à l'écriture. Il constatera que mon œuvre n'est que le prolongement de ma biographie, mais il s'interrogera sur mon désir fictif d'enseigner la littérature et me pardonnera ce mensonge. C'est ainsi que se noue le fameux pacte où je m'engage à dire "toute la vérité et rien que la vérité." (90)

C'est alors que le « Je » émerge au même temps que Nedjma se réconcilie de plus en plus avec son corps et son moi, ce qui donne naissance à ce « jour de fête, jour de revanche sur le destin » (90) où Nedjma se sent « guérie de la peur et de la trahison » (92). Elle arrive finalement à briser les chaînes d'un amour assujettissant, qu'il soit celui du père, du mari ou de l'amant. Au moyen de l'écriture, Nedjma fait sortir le refoulé :

Peut-être que ce roman n'est qu'un juste retournement des choses : l'artiste se venge, par ses propres moyens, en portant sur la voie publique l'étendue de souffrances immenses, tenues secrètes... Ma révolte, bien que tardive, est inappréciable car enfin la naissance, et surtout la reconnaissance, deviennent possibles. Raconter, c'est donner vie, faire exister, pour moi d'abord, des histoires cachées qui me lament. (148)

Nedjma libère sa voix pour parler de Nedjma la femme et de sa vie non avouée. Raconter devient pour elle une façon de vivre, de révéler son moi et son être féminin sans avoir à se plier aux contraintes des traditions freinant son

émancipation. A travers son écriture qui alterne entre biographie et fiction, Nedjma déjoue la censure pour pouvoir dire ce qui ne peut être explicité et pour échapper à la rigidité des codes sociaux.

Notons que tout en se singularisant comme femme libre et capable de prendre en charge sa destinée, Nedjma devient de plus en plus consciente que se rapproper son corps et son identité s'ancre dans le processus d'une reconstruction collective du corps de la nation. Elle affirme qu'« entièrement tournés vers nous-mêmes, nous oublions de vivre. Obsédés par le passé, nous essayons de trouver une explication valable aux tourments qui nous agitent » (Oulehri 2006, 150). Pourtant, Oulehri laisse entendre que le passé ne peut pas fournir la guidance nécessaire pour sortir du tourbillon où se trouve les Marocains après la mort du grand patriarche. En tant que femme, sa narratrice Nedjma doit se munir de toute sa subjectivité pour se percevoir de manière autonome sans avoir à passer par le filtre du passé.

Pour Nedjma, s'écrire devient le meilleur moyen d'échapper au poids du patriarcat mais également à celui d'une réalité pesante afin de se concentrer sur son être : « Plus j'écris, plus je me vide de ma substance, et, paradoxalement, plus je m'éloigne du monde. Concentrée sur ma propre intériorité, je voyage dans le temps » (150). Le voyage dont parle Nedjma lui permet de renouer avec Nedjma elle-même et lui fraye le chemin vers une nouvelle vie. Nedjma l'écrivaine s'offre aux autres sans aucune contrainte tant qu'elle arrive à révéler ce qui est caché et réprimé depuis des ans ; son corps et son être sont enfin rebelles « à toute forme

de possession » (150), car l'écriture lui donne la voix et la fait sortir de l'invisible pour mener sa vie sans dominance. Pour elle, écrire se manifeste comme « ce besoin de sécurité, d'ordre, d'analyse, [qui] compense les forces brutales, sauvages, insensées, qui m'habitent et me font côtoyer de dangereuses frontières. L'écriture libère ces forces » (153), une liberté qui lui permet de parler d'elle-même ouvertement et la fait sortir du moule de la *hchouma* dans lequel les femmes marocaines sont obligées de se fondre.

Ainsi pouvoir discourir librement sur sa situation et par extension sur celle de la nation en général, se présente comme une facette de la prise en charge du mal personnel aussi bien que collectif chez Nedjma. D'ailleurs, cette prise en charge du mal collectif (les années de plomb, la situation de la femme) revient de manière obsédante chez Oulehri. Le titre qu'elle choisit pour son œuvre, *Les conspirateurs sont parmi nous*, révèle cette caractéristique et insinue la suspicion aussi bien que la quête de vérité continue chez Oulehri. Cette dernière essaie de démontrer que la trahison et le déséquilibre qui marquent la vie des Marocains découle, en partie, de leur choix. Elle offre l'exemple du soldat qui, à la fois, participe au coup d'état contre Hassan II et qui le sauve en même temps. Cet exemple démontre l'ambivalence du choix mais aussi la conspiration intérieure et la culpabilité collective au Maroc :

J'ai revu la scène mythique du soldat inconnu qui a renversé
l'Histoire mais dont personne n'a jugé utile de retenir le nom...
Hassan II est en danger de mort... tout à coup, lorsque tout semble
perdu, un soldat, comme sorti de sa torpeur, reconnaît le Roi et se

met à genoux devant lui. Aussitôt deux hommes, un Roi et un soldat réécrivent l'Histoire [de toute une nation]. (167)

Les conspirateurs sont parmi nous annoncent donc une œuvre dominée par le symbolisme de ces deux périodes bouleversantes (protectorat français et années de plomb) dans l'histoire marocaine qui touchent les individus aussi bien que les systèmes identitaires et socio-politiques. En effet, ces deux formes de paternalisme ont déformé la vie des Marocains faisant d'eux des dépendants à vie. Ce paternalisme est devenu un idéal sacré auquel tout le monde succombe et trouve impossible à délaisser. Oulehri s'en prend à la trilogie du pouvoir dominant qu'elle associe en un même corps négatif : le père, le roi, les traditions :

Redécouvrir l'Histoire, tenter de la comprendre, se découvrir soi-même.

Toutes ces bonnes torturées, humiliées, battues, exploitées, asservies par un peuple transformé en bourreau montrent qu'il n'était que l'exacte réplique de ses dirigeants. Pendant plus de quarante ans, la déchéance fut notre lot. Le plus dur est d'en prendre conscience maintenant ! Aujourd'hui nous nous réveillons et, pour calmer notre conscience, nous nous écrivons : « Mais nous n'étions pas au courant que tant d'horreur pouvait exister ! » Si nous sommes honnêtes, nous devons reconnaître que nous avons tous vu des Tazmamart chez nous, ou chez le cousin, ou chez le voisin et personne, ou presque, n'a jamais rien dit, moi en premier. (Oulehri 2006, 168)

Pour Oulehri, les Marocains sont tous coupables car ils ont assisté passivement aux atrocités qui marquent cette période de l'histoire marocaine. Elle souligne que « se concevoir comme une victime, c'est refuser d'accepter sa propre culpabilité, celle d'avoir été complice de la violence en la subissant en silence, celle de la voir vue sans la dénoncer » (160).

Toutefois, comme le séisme, le protectorat, et la fin des années de plomb sont un préalable au renouveau, l'écriture revêt la même valeur. En faisant de la voix féminine une arme pour secouer non seulement les traditions et les mentalités désuètes, l'écriture d'Oulehri cible aussi les femmes elles-mêmes afin de les inciter à prendre part dans la reconstruction de l'identité du pays d'autant plus qu'elle relie un sujet comme la répudiation à ces deux formes de paternalisme qui ont marqué l'histoire du pays aussi bien qu'au tremblement de terre d'Agadir.

En général, Benchemsi et Oulehri, aussi bien que les personnages féminins de leurs œuvres, acquièrent par le biais de la fiction l'habileté de parler ouvertement de la femme et de son corps qui est à la fois jeu et enjeu de pouvoir et de domination. Ce corps devient un emblème de liberté à travers lequel passera la révolte et la résistance féminines. Benchemsi et Oulehri écrivent le corps féminin non pour confirmer cet « exotisme corporel » souvent associé aux corps des femmes arabo-musulmanes, mais pour se dresser contre ce cliché et renier la passivité, l'objectivation et la *hchouma* liées au corps des Marocaines.

Discourir sur le corps féminin remet en question la perception du corps sexuellement attirant que se font certains (Maghrébins et Occidentaux) de ce corps ; d'après cette perception, le corps de la femme « est également, de part sa sexualité potentielle, honteux et impur » (Détrez 77) car dévoilé dans son intimité. Cependant, pour Benchemsi et Oulehri, il s'agit d'une « déconstruction sur l'autre versant d'une même image » (77); en d'autres termes, Benchemsi et Oulehri

insistent sur la sensualité féminine, car pour elles « la sexualité n'est pas honteuse, mais atteint une dimension mystique et religieuse, renouant ainsi avec la tradition érotique » (77) qui caractérise la culture arabo-musulmane d'autant plus que cette tradition reconnaît la sexualité et invite à l'œuvre de chair qui fait partie intégrante de la foi.

Ainsi, les personnages de Bradia, Houda, Niran et Nedjma n'ont pas honte de leurs corps ni de leurs désirs. C'est en exprimant ces désirs que ces femmes perçoivent positivement leur corporéité. Ces femmes ne s'affirment pas uniquement comme des corps guidées par des pulsions sensuelles. Au contraire, ces femmes « réclament le droit à la culture, à l'éducation, à être un corps et un cerveau » (77). Les attraits physiques jouent certainement un rôle dans la mise en valeur de leur féminité, mais d'autres caractéristiques, que ce soit la volonté ou l'éducation, entrent en jeu pour concrétiser l'identité féminine.

Nonobstant, si la plupart des femmes présentées dans les œuvres de notre étude sont éduquées—quelques-unes parmi elles sont des universitaires—elles restent profondément influencées et ébahies par leurs aïeules dont l'éducation ne dépasse pas l'école coranique ou celle transmise entre femmes. Ce sont les expériences des aïeules comme Bradia, Dada et Lla Bathoul et autres, qui enrichissent le chemin du combat et de la révolte des Marocaines d'aujourd'hui. La féminité se fortifie par la détermination et l'éducation sous toutes ses formes, ce qui permet la prise de parole féminine. Et l'autodétermination du corps et de ses désirs « est une façon de se donner des moyens de lutte pour la réalisation

d'une sexualité émancipée allant par-delà la dichotomie stéréotypée de la femme de plaisir et de la femme de devoir » (Zaganiaris 158). C'est également un moyen pour transgresser les identités fixées par les normes « en jouant sur les arrangements et les accommodements nécessaires » (158) afin de réinventer un espace d'équilibre, un « entre-deux », auquel elles peuvent faire partie.

Enfin, pour Benchemsi et Oulehri, écrire et décrire le corps et ses désirs est une façon de se le réapproprier:

L'écriture permet en effet de nommer : Si le corps n'est pas nommé, il n'existe pas... L'écriture va ainsi donner un nom aux corps anonymes, mais aussi aux "choses" du corps, honteuses, cachées, tues... L'écriture agit ainsi à un triple niveau : à la fois elle témoigne, elle nomme le caché, et ensuite redonne la parole à ces corps apparemment muets, passifs et victimes, en révélant le déploiement de leurs résistances symboliques et quotidiennes. (Détrez 79)

Le corps féminin constitue alors une partie prenante dans l'acte d'écriture où ce corps se raconte car il ne s'agit pas seulement du « "corps-sentir" mais aussi "le corps dire"... dans l'écriture, le corps est production des mots eux-mêmes... La mise en écriture de ce corps, dans sa valorisation ou sa dévalorisation vise à la fois une expression du corps et parole sur le corps » (Guellil 199). Au fait, l'écriture du corps chez Benchemsi et Oulehri constitue un passage obligatoire pour le révéler. En écrivant le corps, ces romancières découvrent chez leurs personnages féminins « un autre corps, on pourrait presque dire un autre sexe, ou tout simplement le sexe, un corps délivré de l'empesé qui impose au monde sa propre inconvenance... et qui va devenir le corps de l'écrivain—à condition de

pouvoir affronter le regard des autres » (Martin 162). Dans le cas des narratrices et par delà des écrivaines de notre étude, cet affrontement trouve dans l'acte d'écrire, comme moyen de réinvention et de réconciliation avec le corps, une possibilité de se réaliser afin de libérer les femmes de la culpabilité et de la honte jadis enracinées en elles.

2.3. Corps et espace

Dans les œuvres de Benchemsi et d'Oulehri, la majorité des personnages féminins est en interaction continue avec son univers dont la valeur référentielle rejoint celle des autres entités qui forme la base du récit. Dans ces œuvres, l'importance accordée à l'espace de la maison et du hammam est considérable. Ces deux espaces soulèvent un intérêt particulier de par la relation qui se tisse entre eux et le corps féminin. Si la maison traditionnelle évoque un sentiment de nostalgie et d'euphorie chez les narratrices de Benchemsi, elle devient chez les personnages d'Oulehri un lieu hostile qu'il faut fuir afin de rompre avec le passé. Par contre, l'espace du hammam se dote d'une valeur particulière qui le soulève au rang de la sacralité en tant que lieu de purification, d'intimité et de sûreté corporelle par excellence.

Il est à noter que l'imaginaire spatial dans les pays arabo-musulmans se perçoit souvent :

à travers les caractères principaux de la ville arabe. Là encore, deux sous-ensembles organisent le rapport du citoyen à sa ville. L'espace public : économique (souk) ou politique (allégories matérielles du pouvoir : couronne royale, gouvernorat, république...) et sacré (mosquée), avec une dépendance

hygiénique (hammam, bains maures, douches, fontaines), et l'espace privé (le *harîm*), lequel se prolonge en direction du circuit familial et compte également—parmi ses multiples extensions—la *zaouiah* et le cimetière. (Chebel 36)

Précisons de même qu'entre le pôle public et le pôle domestique, à partir desquels s'organise l'architecture de la ville arabe, se tissent des rapports profonds entrelacés que Chebel appelle des « rhizomes complets » (37) de représentations socio-culturelles et historiques qui sont étroitement liés à l'univers sacré. Ces rhizomes révèlent que l'architecture véhicule une interdépendance et une relation implicite mais forte entre l'espace public et l'espace privé.

2.3.1. La maison : abri ou prison ?

L'être humain étant essentiellement « le plus nu des animaux, la maison est son vêtement, son armure et son refuge. La double connotation que nous suggère la coquille, dure et menaçante au-dehors, lisse et douce au dedans » (Pezeu-Massabuau 15) est à l'image du corps humain à intérieur chaud et affectif et à extérieur dur et imprenable qui protège ses entrailles. Gaston Bachelard affirme qu'« avant d'être "jeté au monde"..., l'homme est déposé dans le berceau de la maison » (26). La maison protège du danger extérieur car « sans elle, l'homme serait un être dispersé » (26), surtout que la vie humaine « commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison » (26). Celle-ci se transforme en un corps enveloppant et protecteur. Après le ventre maternel, la maison se manifeste comme le premier univers qui accueille l'homme.

Dans *La maison corps et âme: essai sur la poésie domestique*, Jean

Onimus précise que la maison est un « microcosme ». Pour lui, c'est « une matrice, nous y retrouvons *l'enveloppe* dont nous avons besoin » (10), et il souligne que nos maisons font partie de ce que nous sommes ; elles révèlent notre être puisqu'elles en dérivent. Elles sont ainsi de « véritables “sécrétions” liées aux besoins élémentaires de nos corps et de nos sens » (Onimus 56). D'après Alberto Eigner, la relation entre la maison et l'homme fait de la demeure la « matrice maternelle » qui parle de nos origines, de notre conception et de nos ancêtres (2).

Dans le contexte arabo-musulman en particulier, la maison est un espace féminin par opposition à l'espace extérieur associé à l'homme :

D'un côté, au fond de la ruelle tortueuse et silencieuse, la maison repliée sur sa vie intérieure, refuge de l'intimité, monde clos réservé aux femmes; d'autre côté, le monde ouvert, l'univers des hommes, le *suq*, la place ou le café, domaine de la vie publique, des relations hautement policées et codifiées. (Bourdieu 56)

Si les hommes ont un pouvoir sur l'espace extérieur, les femmes, en revanche, dominant, en partie, l'espace intérieur dont l'évocation est fortement présente dans la production romanesque maghrébine à la fois écrite et peuplée par des femmes.

En dépit du fait que la maison se conçoit souvent comme une prison de femmes dans les sociétés arabo-musulmanes, elle reste à la fois fermée et ouverte en même temps. Selon Perla Serfaty-Garzon :

L'habitation est, dans son essence, limite assumée. Elle procède du consentement de l'habitant à se doter d'un univers borné, d'un dedans à partir duquel il a accès à son for intérieur, dont il est le centre et sans lequel l'impulsion vers le dehors et donc vers la liberté n'aurait ni ancrage ni sens. (78)

C'est donc à partir de la maison comme un espace du dedans que la femme se construit son imaginaire spatial du dehors et par-delà son aspiration vers sa liberté et son identité.

Dans les œuvres de Benchemsi et d'Oulehri, la relation entre les protagonistes femmes et l'espace de la maison est extrêmement complexe. *Marrakech, lumière d'exil* abonde en passages descriptifs de la maison traditionnelle. Ces descriptions fortifient l'omniprésence des aïeules car, comme le souligne Bachelard, l'espace est plus révélateur que le temps. Il précise que la mémoire garde le souvenir des espaces et non pas du temps parce qu'on ne peut jamais revivre un temps passé alors que l'espace nous renseigne toujours sur le temps qui demeure « abstrait » d'autant plus que la maison et ses objets vivifient la mémoire et garde intactes les souvenirs et les rêveries du temps passé.

Benchemsi présente les maisons traditionnelles par analogie à la mémoire féminine. Ces maisons déclenchent chez la narratrice de *Marrakech, lumière d'exil* une série de souvenirs qui réveillent en elle la nostalgie du temps. C'est l'espace de *bit al-qoss*, en particulier, qui suscite chez elle une série de réminiscences :

Dans mes lointains souvenirs, mêlée au *bit al-qoss*, ces sombres cuisines rythmées d'une multitude de fourneaux et lieux de l'extrême fascination des odeurs de ma toute première enfance. C'est là, précisément là que, me racontait-on souvent, une nuit, eurent lieu les noces d'un génie féminin qui adorait le feu. Le conte tendrement raconté par ma mère et par Dada M'Barka m'avait à ce point hanté que mon imagination, cédant alors au pouvoir de la suggestion occulte, avait fini par embraser tous les

kanouns. Des flammes rouges avaient illuminé les murs que je croyais noirs et, je le sus longtemps après, étaient recouverts d'une fine mosaïque de zelliges de Fès. (Benchemsi 2003, 105-06)

Le retour sur les lieux d'enfance sans aucune indication temporelle suffit pour révéler à la narratrice les détails les plus minutieux qui participent non seulement de son jeune âge mais qui lui rappelle son origine et son appartenance : « Tout dans cette maison, où je ne venais pourtant pas souvent, connaissait mon odeur. J'étais moi-même un élément de la toile où le temps avait secrètement élu domicile. Une particule parmi tant d'autres. Une matière subtile, faite de poussière et de mots » (104). L'espace de la maison se manifeste comme un élément essentiel dans l'identité de la narratrice; tout dans cette maison, même les phrases et les odeurs qui avaient « coulées » en elle comme « en une terre fertile mais paresseuse qui de nombreuses années plus tard offrait tout de même un fruit, si conforme à sa semence! » (Benchemsi 2006, 105). Ces phrases et ses odeurs emplissaient la narratrice « d'une grande sérénité. Plus que cela il [lui] rappelait [son] enfance à Meknès et le doux plaisir » (Benchemsi 2003, 115) qu'elle éprouvait en compagnie de ses sœurs.

A côté de ce renouement avec les mémoires féminine et familiale, l'architecture, les sons, les meubles et les étoffes, les « compagnons fidèles » de la vie passée de la narratrice, celle-ci renoue également avec l'histoire de toute une civilisation :

L'immense porte en bois clouté tourna sur ses gonds, m'offrant simultanément l'espace solennel de la grande architecture islamique et celui de mon enfance. Je songeai un instant avec

quelle magie la civilisation arabe avait su capturer le ciel et l'attirer – dans la danse sacrale des zelliges, du marbre des colonnes, des boiseries sculptées – jusque dans le frétillement à peine audible de la fontaine, jaillie de la terre au milieu du patio. (101)

Chaque coin dans cette maison stimule la mémoire; elle est elle-même cette mémoire car elle persiste « là de sa pure présence. Présence si intense et si intensément nommée la *hiba* en arabe, la crainte révérencielle » (102). La maison traditionnelle chez Benchemsi résiste à l'épreuve du temps et permet la continuité et la transmission de la mémoire familiale et collective de génération en génération.

Au sujet de l'espace comme lieu de mémoire, Khalid Kajaj avance l'idée que :

Le souvenir se construit dans les structures matérielles et imaginaires de l'espace ... la mémoire domestique ne s'appuie pas seulement sur des images d'actes concrets, mais aussi sur des images de lieu et de noms de la lignée comme garantie de l'excellence sociale ... Elle est un patrimoine mémoriel. (114)

Selon lui, l'espace de la maison assure le « ressourcement » car il se présente telles les « retrouvailles des origines » (114). C'est cette richesse patrimoniale qui accentue la valeur mémorielle de la maison et l'élève même au rang sacré. La narratrice dans *Marrakech, lumière d'exil*, lors de sa visite de la maison de sa tante maternelle, Lalti Taja, accompagnée de Lalla Tata, affirme que l'arrivée dans cette maison traditionnelle impose le silence:

Nous étions littéralement coupées du monde et enfin ramenées à une intériorité qui nous forçait à plus de responsabilité. Plus de respect de soi et des autres. Il était presque impossible d'être bavard dans ces lieux. Et naturellement, le plus naturellement du

monde, il nous vient à l'esprit de n'agir et de ne parler qu'au nom de Dieu. Comme si Sa présence devenait soudain plus sensible. (Benchemsi 2003, 101-02)

La présence de la narratrice dans cette maison lui permet aussi de s'identifier à ses aïeules qui y ont vécu jadis :

L'une de mes racines se dressait là devant moi, auguste et naturelle. Elle désignait mon origine avec la force d'un banian qui, comme pour pérenniser sa progéniture, replonge toutes ses branches dans la terre. J'étais issue de cela même que je voyais devant moi et qui m'impressionnait tant. Non plus du délicieux mystère d'une nuit du mois de mai, mais bel et bien de la présence éternelle de Lalti Taja, la sœur de Bradia. (105)

L'admiration et la fascination que la narratrice témoigne à l'égard de ses tantes se confondent avec l'atmosphère de cette maison traditionnelle qui dote ses habitants « du sentiment d'un certain élitisme mais paradoxalement doublé de celui d'une immense humilité » (115) vu la sacralité qui emplit ces lieux et dont témoignent les différents symboles de l'architecture islamique.

Cependant, il ne faut pas oublier que cette vision favorable de la narratrice envers la maison natale n'est pas commune chez toutes les femmes et surtout les femmes traditionnelles qui exerçaient une certaine maîtrise sur la maison mais « au prix de renoncer à pénétrer dans l'espace extérieur » (Segarra 31). La narratrice affirme notamment que si l'architecture islamique la submerge d'amour et d'admiration, cette architecture « n'a de sens et de réalité que dans celle intérieure » (Benchemsi 2003, 161) de ses émotions personnelles : « Ce qui toujours fut à mes yeux un havre de paix et de magie n'était qu'une immense prison pour Bradia » (161). Pour Bradia, qui n'avait pas accès à l'extérieur, « les immenses couloirs »

toujours gardés par « Ahmed ou un autre gardien » (161) et qui séparent le dedans du dehors sont « l'antichambre » de la mort :

[Cette] architecture majestueuse devenait soudain stricte. Austère et froide. Colonnes de marbres, disait-elle, sol de marbre. Fontaine de marbre. Pierre tombale érigée dans l'exil de toute humanité. Beauté sévère et glaciale tournant le dos au monde avec arrogance. Comme si pensait-elle, les Arabes, à leur retour d'Andalousie, en cachant leur femmes, pouvaient d'une quelconque manière, voiler aussi leur défaite. Elle savait par Hammad qu'autrefois, à Séville ou à Grenade, la vie avait été bien plus clémente pour ses ancêtres. Comme si leur arabité nécessitait pour sa sauvegarde que la femme en supportât les blessures, profondes et demeurées indélébiles.
(161)

Selon cette interprétation, les Arabes considèrent les femmes comme un rempart à défendre. Pour eux, elles s'associent à leur pays, à leur dignité et surtout à leur virilité qu'il faut protéger.

Bradia, au tempérament si libre, se sent toujours mal à l'aise dans cette maison au « luxe figé », un malaise accentué pendant l'absence de son mari parti pour la Mecque. Pour échapper à cette situation de femme cloîtrée entre les murs de cet immense palais qui « avait pour rôle particulier d'interdire l'accès au rêve. De la quadriller. L'emprisonner » (160), Bradia apprend à jouir du monde extérieur. C'est aux terrasses « l'unique source de vie et de lumière... [qu'] elle pouvait fumer sans trop empester son appartement personnel. Le ciel et les astres lui appartenaient de nouveau. Elle savait leur parler, leur raconter ses nuits d'amour avec Hammad. Leur rire au nez lorsqu'elle avait trop bu » (160). Cet espace s'offre comme une fuite de l'atmosphère languissante qu'imposent les murs de la demeure conjugale. Au Maroc les terrasses et les patios constituent un

univers exclusivement féminin qui échappe à l'autorité masculine. Les terrasses en particulier « étaient la rue des femmes. Ouvertes sur le ciel, elles doublaient en fait, de manière générale, les directions urbaines et leur permettaient ainsi, sans que les hommes le sachent jamais, de se rendre d'un quartier à un autre » (163). Comme la narratrice le rappelle, ces mêmes terrasses qui servaient d'issues aux femmes traditionnelles deviennent un « lieu idéal de jeu pour [sa] génération » (164) car de nos jours, les femmes marocaines ont accès à l'extérieur et les terrasses deviennent de plus en plus un espace de loisir pour les enfants.

Il est à noter que même si la maison traditionnelle s'assimile souvent à une prison, elle demeure néanmoins un espace où les hommes exercent peu d'emprise; ils doivent aviser leur arrivée à la maison mais ils ne peuvent pas entrer à l'improviste. Par exemple, Hammad était obligé de tousser « très fort pour annoncer son arrivée avant de pénétrer dans la chambre, de peur de la surprendre en train de fumer ou de boire » (145). Certes, Hammad signale son entrée pour éviter de voir sa femme en train de faire des choses illicites mais aussi parce qu'il est obligé d'annoncer sa présence comme une forme de respect. De son côté, Bradia ne se lassait pas jadis de son enfermement dans la maison paternelle qui « jouissait d'un vrai jardin andalou. Avec des vrais arbres. De vrais jasmins blancs qui embaumaient sa chambre. De vrai cours d'eau » (161). Même au cœur de la maison conjugale, Bradia avait un appartement à elle seule et qu'elle avait meublé à son gré ; il « était constitué d'une immense *qobba* qui lui servait de salon privé, d'une alcôve où couchait quelques fois Dada, prolongée sur le côté droit d'une

chambre à coucher et d'une salle d'eau à l'ancienne » (137). Malgré ces limites spatiales, le malheur de Bradia n'était pas uniquement relié à cela, il émane également de son infertilité aussi bien que du « sentiment d'une étrange relation entre elle et quelque chose qui ne serait plus elle » (161) ; cette chose est cette liberté en germe déjà présente chez cette femme d'antan. Ainsi, les limites spatiales accentuent le sentiment d'aliénation qui s'empare de Bradia et nourrit en elle une grande pulsion pour se déchaîner de ces limites et jouir de sa liberté.

Dans *La controverse des temps*, la narratrice exprime un grand émoi vis-à-vis de l'art architectural de la maison traditionnelle de Sidi Tayyeb, le père de son amie Hiba. Elle souligne que « l'immense Qubba flanquée » (Benchemsi 2006, 143), et la véranda « bordée de divans traditionnels, larges et bas » (143) lui firent « l'effet de ces fameuses scènes du paradis dans l'iconographie persane » (143). Elle affirme que chaque fois qu'elle pénètre cet espace traditionnel aux « plafonds de bois de cèdre richement ouvragé regorgeaient de motifs floraux inhabituels qui rivalisaient avec un flamboiement de couleurs » (193) elle se sent envahie d'un « sentiment d'une légère et discrète poésie de l'espace » (193). La maison, comme Benchemsi la présente, riche en histoires, révèle l'image des femmes marocaines qu'elle soit celle de la narratrice, des personnages féminins du récit ou celle de l'écrivaine elle-même grâce au renouement qui s'établit entre les femmes d'aujourd'hui et celles qui ont peuplé ces lieux jadis. La maison traditionnelle aide à se remémorer le temps passé des ancêtres et conditionne un retour aux souvenirs des habitants d'autrefois car la maison familiale se manifeste comme la

gardienne de la mémoire collective. Cette mémoire collective se concrétise dans les œuvres de Benchemsi à travers l'espace aussi bien qu'à travers la vie, les souffrances et les souvenirs des aïeules qui ont occupé cet espace, d'où ce sentiment d'appartenance qui marquent les narratrices de Benchemsi chaque fois qu'elles retournent sur ces lieux de mémoire.

Dans les œuvres d'Oulehri, par contre, le rapport des protagonistes envers la maison natale est totalement différent. Dans *La Répudiée*, Niran, comme la majorité des femmes qui se marient, quitte la maison de ses parents pour sa propre demeure auprès d'un mari qu'elle a choisi elle-même. Cependant, on remarque une rareté de descriptions de la maison familiale chez Niran; c'est souvent l'espace du jardin qu'elle décrit. C'est comme si Niran rejetait les limites de l'espace intérieur, et même quand elle parle de sa maison conjugale, c'est aussi l'espace extérieur qui est mis en scène. Le seul signalement qu'elle offre de sa maison conjugale revêt une valeur critique plutôt que descriptive :

Cet espace, onéreux, n'a pas servi depuis longtemps. Les énormes sofas remplis de quintaux de laine, recouverts de brocards de soie, avec un sol des tapis précieux sur lesquels nous évitons au maximum de marcher sont totalement inutile; ici comme dans la plupart des maisons marocaines, le salon occupe une grande partie de l'espace intérieur, et on y réserve aux hôtes absents une proportion importantes des meubles qui est inutilisée le reste du temps, le salon fait partie du décor... On aboutit ainsi à une situation vraiment ridicule puisqu'on ne vit que dans une partie de l'espace intérieur, y séjournant, y travaillant, y dormant, pendant que l'autre, réservé au salon, est constamment préservée, désertée. On ne jouit que du confort des salons d'autrui, je m'y suis souvent assise avec volupté, comme une revanche. (Oulehri 1998, 71)

Au Maroc, le salon, espace de réception, se meuble de façon extravagante.

Souvent situé à l'entrée, il sert à protéger l'intimité de la maison et à déployer une belle image du reste de la demeure. Le salon qui sert à recevoir à la fois amis et étrangers « ne donne à voir que le côté public de l'intérieur » (Serfaty-Garzon 14). Or, la description offerte par Niran de cette « vanité de la maison » (Oulehri 1998, 78) la détourne de sa fonction première, à savoir la réception cordiale des gens, et révèle le manque d'intimité qui marque la relation de Niran avec cet espace ; elle dévoile aussi le changement qui marque les relations entre les gens devenus de plus en plus éloignés. Les salons de plus en plus privés de leur rôle essentiel sont à l'image des maisons devenues inhabitables. Sa maison sans hôtes et son corps qui se dégénère reflètent l'état psychique de Niran après la répudiation.

Même avant sa séparation avec son mari, Niran en tant que femme moderne vivant en couple (une structure familiale récente au Maroc) bouleverse la forme de base de la famille et de la maison traditionnelle car elle ne vit plus au sein de la « grande famille », belle-mère, beau-père, belles-sœurs et beaux-frères. Niran, comme la majorité des femmes marocaines qui partagent sa situation de femme moderne, n'est plus censée s'occuper du mari et recevoir continuellement des invités vu les responsabilités que lui impose son métier ; pourtant, elle garde toujours le souvenir de ces rencontres chaleureuses dans la maison traditionnelle de ses ancêtres. Si les maisons paternelle (celle-ci est presque absente dans le récit) et conjugale ont peu de ou aucun effet positif sur la vie de Niran, la maison traditionnelle de ses grands-parents vivifie les souvenirs d'enfance et témoigne de

l'animation qui caractérise la médina³⁶ en général :

Plongée dans mes pensées, je refis surface tout près de la maison de mes grands-parents. Je m'attardais encore un peu à regarder cette multitude humaine, puis je pénétrais dans le long boyau frais et vide qui mène vers leur demeure. Le nom arabe de *zqaq* correspond parfaitement à ces sortes de ruelles pavées où des rangées de portes massives et discrètes renferment des secrets de toute beauté... leur silence est un baume pour l'esprit. (64)

Le passage par ces ruelles étroites réveille en Niran le souvenir de leur rescapée [Niran et sa famille] du tremblement de terre d'Agadir et l'accueil cordial des grands-parents chez qui ils ont atterri « sans aucun bagage, ayant tout perdu dans le cataclysme » (64), une perte qui semble rayer les souvenirs d'enfance dans la maison parentale. C'est donc le retour à cette maison-mémoire qui lui permet de vivre la joie d'être en famille :

La porte d'entrée, grande ouverte, laissait filtrer des odeurs de menthe, de *meloui*, de beignets, j'entends déjà les voix et les rires. Après le couloir d'entrée, étroit et sombre, s'ouvrait l'immense patio, à ciel ouvert, que ma grand-mère avait transformé en véritable jardin. Ils étaient tous là : ma mère, mes sœurs, mes tantes, mes cousins et cousines, ma grand-mère et surtout mon oncle adoré Si Mahmoud. Une exaltation de joie générale accueillit mon arrivée, suivie du célèbre *you you* de Kenza. L'ambiance était gaie et détendue, j'étais heureuse de retrouver ma tribu, mon enceinte familiale. (65)

Là encore, la maison traditionnelle se manifeste comme un espace exalté et vivant grâce aux bruits, aux odeurs et aux couleurs mais surtout grâce à sa richesse en souvenirs d'enfance et ou d'adolescence. Bachelard précise qu'évoquer la maison ancestrale à travers les perceptions auditive, olfactive et visuelle révèle sa valeur

³⁶ La médina désigne la partie ancienne d'une ville, par opposition aux quartiers modernes de type européen. Ce terme est surtout employé dans les pays du Maghreb.

en tant qu'espace où se déploie l'imagination et la mémoire; c'est alors la maison avec les voix, les odeurs et l'architecture qui forme un espace de retrouvailles familiales et aident à revivre le temps passé. Cependant, cette richesse manque dans les deux autres demeures. Et l'échec du mariage de Niran l'a obligée de quitter la maison qu'elle a partagée avec son mari de quinze ans pour revenir vivre chez ses parents. Or, l'absence d'affection envers la maison parentale aussi bien que le désir de se libérer de la tutelle du père ont incité Niran à fuir cette maison voire toute la ville pour se reconstruire ailleurs.

Ainsi, à Casablanca, toute seule dans son appartement « en totale exclusivité. Égoïstement, comme on se referme sur soi pour échapper au danger, elle ne prévoyait rien aux autres... Elle se sentait repue de la vie des autres, assoiffée d'elle même » (109). Habiter toute seule confirme un désir de « bien-être », et la possession d'un espace à elle seule réveille en elle le sentiment de satisfaction :

Il lui semblait réitérer le même geste que celui qu'elle avait eu dans sa chambre d'étudiante à la résidence universitaire. Elle regarda ses meubles emballés, tout neufs, ses cartons de livres, quelques fragments du passé et remercia les femmes qui l'avaient précédée, et qui, grâce à leur acharnement lui avaient permis d'imposer ce qui, une vingtaine d'années plus tôt, aurait été inconcevable pour une femme divorcée : vivre seule dans le respect et la dignité, ne serait-ce que vis-à-vis de sa propre famille. (108)

Niran se donne finalement le plaisir de vivre sans bornes, au moins dans son nouvel appartement, en pleine liberté et en dépit des limites suffocantes. Pour concrétiser cette nouvelle vie, Niran procède à une série de travaux pour

réfectionner son appartement en démolissant tous les murs : « Elle demanda aux maçons d’abattre toutes les cloisons, même celles de la cuisine, ne conservant que les murs de la minuscule salle de bains. Elle surveillait les travaux ... Il lui arrivait de sentir des interrogations dans leurs yeux, mais elle ne s’en inquiétait pas » (108). En abattant tous ces murs, Niran détruit non seulement les limites spatiales mais aussi celles qui la séparent de la femme libre de toute tutelle. Elle savoure le plaisir de posséder finalement un espace à elle seule. Et elle commande ces travaux de réfection par analogie à la nouvelle Niran, détachée du contrôle patriarcal qui peut entraver l’indépendance acquise. Se procurer un espace personnel devient pour Niran une forme de se réapproprier son corps et se reconstruire une identité pleine.

De son côté, Nedjma dans *Les conspirateurs sont parmi nous*, se trouve incapable d’habiter la maison paternelle après son divorce car, apparemment, au lieu de retrouver la sécurité et la protection qu’assure les réminiscences du passé, « la maison paternelle ne représente rien pour elle, elle considère qu’elle n’y a que de mauvais souvenirs » (Oulehri 2006, 15). Tout comme la maison conjugale, celle des parents, qui doit être « ce havre de paix » (17) vers lequel la femme divorcée se retourne pour remédier ses blessures devient pour Nedjma « la gueule du danger » (17) dont elle se sent exclue. Les valeurs positives souvent attachées à la maison paternelle s’avèrent complètement absentes chez Nedjma qui présente cet espace comme une source d’insécurité et de malaise : « Chaque fois que Nedjma s’approche de la maison paternelle, une angoisse affreuse lui étroit le

cœur. Elle n'éprouve alors qu'un violent désir : celui de s'en aller, surtout lorsque sa mère lui ouvre la porte en faisant une gueule de tous les diables » (10). Elle n'a jamais pu y loger son corps et sa personne. Cette hostilité émane de sa haine à sa famille, une haine qui l'empêche d'établir une affection envers cet espace d'où l'absence de souvenirs sauf ceux qui accentuent son inquiétude. Nedjma considère sa famille, sa mère en particulier, un « atroce démon » (117) qui la perturbe et la menace. Pour elle, ses parents sont la source de son malheur : « Je les hais pour tout le mal qu'il m'ont fait, pour toutes mes années gâchées, pour tous les déséquilibres affectifs que je dois, maintenant, assumés » (160). Cette frustration envers sa famille la pousse à la fuir, à rompre tout lien possible avec elle pour jouir de sa vie et de son indépendance. Elle affirme qu'en « dehors de la cellule familiale, je suis sûre de moi, voire arrogante, agressive, mais face au cercle compact que composaient mes parents et tous mes frères et sœurs, je me sentais exclue. Face à eux je perdais mes moyens » (145). Nedjma choisit la solitude comme le meilleur remède pour compenser ce manque d'amour et d'affection. Pour elle, renoncer aux autres, sa famille incluse, est une façon de se libérer :

Cette situation a duré plus de vingt ans, jusqu'à ce que je comprenne que, à partir du moment où je n'attends rien de l'autre, je suis libre face à lui. La peur, l'angoisse, l'inquiétude, toutes les formes de malaise disparaissent, car ma force réside dans mon absence d'attente. Je n'ai aucun désir, donc je ne peux pas être déçue. (46)

C'est seulement à partir de ce moment que Nedjma commence à jouir de son être

de femme libérée de la tutelle patriarcale et l'attachement qui en résulte : « Si on s'habitue très tôt à l'idée d'un départ imminent, on ne s'attache à rien. Sans avoir de pensées morbides, j'adore ma maison, j'apprécie chaque minute que j'y passe mais je ne lui suis pas attachée. Je peux la quitter sans aucun regret » (165). Ce détachement révèle à la fois son instabilité liée à l'absence d'un repère spatial auquel elle peut s'identifier et une manifestation d'un statut d'indépendance et de liberté de choix.

En outre, l'évocation de la maison ancestrale, souvent présentée comme le réceptacle de la mémoire familiale, devient une déception pour Nedjma qui s'est fait une belle image de la maison natale de son père : « Je vois mes grands-parents paternels, devant la porte de leur maison. Ils ont l'air de deux Indiens échappés de leur réserve... Rien dans cette image ne montre la magnificence des lieux telle que mon père nous la décrivait dans les récits fantastiques de son enfance » (123). Bachelard souligne que l'espace privé garantit le bien-être qu'on ressent une fois confiné dans un espace exclusivement à nous parce que « le bien-être nous rend à la primitivité du refuge » (Bachelard 93). Dans le cas de Nedjma, l'inexistence d'une maison-mémoire au sens positif du terme déclenche chez elle un sentiment de perte, de non appartenance et de marginalisation; c'est pour cette raison que Nedjma affirme : « aucun autre espace que le mien ne me plaît » (Oulehri 2006, 106). C'est donc la possibilité de s'octroyer un espace à elle seule qui offre à Nedjma non seulement le bien-être qu'évoque Bachelard, mais également l'éventualité de la réappropriation de son corps et de son moi.

2.3.2. Le hammam ou le royaume de la nudité

Comme le hammam est un espace privilégié dans la culture maghrébine en général et marocaine en particulier, il l'est encore dans la production littéraire produite et par les femmes et par les hommes. Cependant si cet espace est également exploité par des écrivains et par des écrivaines, ces dernières offrent une vision différente et plus particulière que celle offerte par les hommes étant donné que

le hammam possède, en effet, certains traits symboliques qui sont d'ordinaire tenus pour l'apanage des femmes : c'est un espace clos, sombre, humide et bas, attributs qui correspondent au "sacré gauche" ou féminin, en contraste avec le "sacré droit" masculin, caractérisé par le dehors, le "pouvoir", le "sec", le "jour." (Segara 1997, 34)

Il se conçoit comme un espace féminin par excellence où se célèbrent la sensualité et le corps.

Il est à souligner que le hammam ou le bain « maure » est un héritage gréco-latin que les Ottomans ont introduit au Maghreb en tenant compte de le rendre conforme à la religion au niveau de la fonctionnalité aussi bien qu'au niveau du rituel. Selon Chebel, « Le monde arabo-musulman l'a adopté et généralisé afin de vivre au quotidien les prescriptions religieuses concernant la propreté du corps tenue comme étant l'essence divine » (Chebel 1993, 53). C'est un espace indispensable pour le musulman, surtout dans ses préparatifs rituels qui précèdent les prières. Effectivement c'est au hammam que les femmes aussi bien que les hommes se rendent pour se laver et purifier leurs corps suite à l'acte

sexuel, mais aussi pour se préparer à un autre acte sexuel. Abdelwahab Bouhdiba souligne que le hammam est « à la fois conclusion et propédeutique de l'œuvre de chair » (Bouhdiba 1982, 203). Il acquiert de la sorte une double fonction comme un espace où les gens se rendent pour se débarrasser de la souillure qui suit l'acte sexuel en même temps qu'il constitue un lieu où s'effectuent les différents arrangements hygiéniques et rituels qui précèdent le coït aussi bien que la prière. Il est ainsi « l'épilogue de la chair et le prologue de la prière » (203).

De son côté, Omar Carlier précise que le hammam est un espace qui incarne à la fois une dimension égalitaire et disproportionnelle. Il ordonne et sépare les sexes. Il permet la détente corporelle et privilégie le rythme journalier de la vie quotidienne d'autant plus que la sortie au hammam s'organise autour des pratiques rituelles du croyant. Son architecture, malgré sa modestie, s'ajuste de manière inventive au défi de la modernité. En outre, le hammam assure l'échange communicatif et matrimonial. C'est au hammam que se manifeste la collectivité féminine :

Des négociations importantes peuvent y avoir lieu et lorsque les femmes s'y rencontrent, elles recomposent à l'aune de leurs désirs (ou de leur espérances) l'humanité proche en contractant toutes sortes d'unions matrimoniales et de parenté et en divulguant les on-dits ravageurs. Ici se font et se défont les réputations des ménages, celles des femmes singulièrement, se bâtissent les notoriétés, se conquièrent des autorités nouvelles. (Chebel 1993, 54)

Cette valeur socio-culturelle et sacrée que revêt le hammam se manifeste comme un pivot central de sa fonctionnalité malgré la tendance des Maghrébins, les

hommes en particulier, à désertier ce lieu en faveur d'autres espaces. Néanmoins, le hammam persiste au Maroc en dépit de la présence des salles de bain au sein des maisons aussi bien que la progression de l'eau courante qui dévalorise le rôle de la fontaine et l'importance hygiénique de l'étuve. Il demeure un lieu où « l'accomplissement d'un rituel d'essence religieuse sera prépondérant » (197).

En outre, Chebel précise que la valeur socio-culturelle du hammam est due en premier lieu à la symbolique de l'eau comme moyen de purification dans le contexte arabo-musulman (197). Segarra affirme qu'à côté de cette fonction purificatrice, le hammam est un espace qui :

S'associe aux origines de la vie, mais aussi un espace de mort. Il remonte aux origines mythiques, à l'essence symbolique de la féminité, et même au-delà, là où les différences s'effacent, car il marient l'eau, principe féminin, et le feu principe masculin. L'eau et le feu exercent pour l'imaginaire une fonction également purificatrice, qui est ainsi redoublée dans le hammam par l'action conjuguée des deux éléments opposés. L'eau bouillante du hammam lave non seulement la peau, mais surtout l'âme et "enveloppe" la pensée de "chaleur, d'oubli". (Segarra 1997, 36)

L'eau chaude qui purifie le corps et l'âme sert en fait d'indice temporel et symbolique pour le corps féminin. La femme s'y rend pour accomplir les rites d'avant et d'après un accouchement, après ses règles, avant et après le mariage. Le bain rituel effectué au hammam devient alors un passage initiatique qui témoigne sur le début d'une étape dans la vie de la femme tout en mettant terme à une autre. Selon Segarra,

le hammam possède non seulement une temporalité propre, qui annule le passage chronologique habituel du temps pour lui préférer un temps cyclique suggéré par l'inépuisabilité et la

perpétuelle renaissance de la source, mais aussi d'accoucher d'un temps vierge de tout passé. (36)

Le corps passe alors d'une étape à une autre symboliquement mais aussi littéralement d'autant plus qu'au Maroc on parle toujours d'un changement de peau après la visite du hammam.

A côté de sa portée socio-culturelle, le hammam constitue l'espace privilégié où les femmes marocaines révèlent leur nudité et déploient leur intimité sans réserve : « il s'agit pour elles d'une "sortie", d'un spectacle, d'un divertissement, d'un changement de décor, d'une détente au sens plein du mot » (Bouhdiba 1982, 199). La chaleur moite du hammam libère et le corps et la voix féminins. C'est au cœur de cet espace que les femmes s'expriment en s'engageant dans des conversations entre elles. C'est également dans ce lieu humide que le corps parle enfin son propre langage, celui des cris et des gémissements. Au fait ces sons « ahanés » émis par le corps « ramène[nt] au monde de la première enfance » (Segarra 1997, 35), à celui du sein maternel. Selon Bouhdiba, le hammam est un espace ludique et fortement érotisé puisque l'eau, la pénombre, la clôture et la vapeur rappelle l'utérus : « [Le hammam] est un lieu surévalué sexuellement. On peut même dire que c'est un milieu utérin. Il l'est psychiquement... il l'est oniriquement. Il l'est physiquement et topographiquement » (Bouhdiba 1982, 203). C'est au cœur de ce monde opaque et « fantasmagorique » du hammam que les femmes découvrent leur corps et jouissent de leur nudité. En entrant au hammam, elles rompent avec la société du

patriarche et se défont des restrictions étouffantes. C'est aussi au hammam que les femmes se débarrassent de la *hchouma* ; c'est un acte de vengeance de la nudité sur la tradition qui voile le corps et par-delà les désirs féminins.

Comme espace de sensualité, le hammam réconcilie la femme avec son corps mais aussi avec celui des autres femmes à travers une complicité féminine corporelle; et le corps féminin longtemps destiné au plaisir de l'homme devient le centre d'amour et de soins. Les femmes conscientes que leur corps leur appartient à elles seules s'appliquent à le froter, à le laver et à le parer. D'ailleurs Dada, dans *Marrakech lumière d'exil*, en aidant Bradia à se préparer pour sa « nuit d'amour », redouble d'attention le corps de sa maîtresse :

Elle avait envoyé chercher un citron qu'elle avait piqué de clous de girofle et de menus morceaux de bois de santal qu'elle plongeait dans l'eau chaude. Elle avait ensuite pris quelques brins de romarin qu'elle avait glissés dans le gant de coton travaillé au crochet, et s'était mise à lui froter délicatement d'abord le dos, puis le ventre et, ensuite seulement, les bras et les jambes. Elle lui avait frictionné les cheveux préalablement enduits d'argile à la rose et, prenant une coupelle en argent, les lui avait abondamment rincés. Elle avait finalement préparé une pâte assez épaisse de henné et de poudre de garance qu'elle lui avait passée sur tout le corps. "Tu auras ainsi le teint plus hale," lui avait-elle dit en clignant de l'œil droit. (Benchemsi 2003, 140)

Dada lui avait enfin « embaumé le corps avec du vrai parfum français » (141), et en consacrant tous ses efforts à dorloter le corps de Bradia, celle-ci se laisse faire « comme un mannequin depuis le début... soupirait en prononçant quelques paroles douces » (140), libérant ainsi sa voix devenue « soupir » et « gémissements » tout en pensant à « ce rire obsédant au moment de l'orgasme »

(140) dont lui a parlé Dada. C'est alors au hammam que la femme en dépouillant son corps de ses habits qu'elle arrive à vivre ces fantasmes.

De surcroît, la sortie au hammam constitue une opportunité d'accentuer la complicité entre femmes car cette sortie leur permet de parler entre elles de leur ménage et des autres en toute liberté, sans oublier que la promiscuité d'un tel espace engage les corps féminins dans un langage non verbal à travers le tactile et les soins mutuels entre les femmes. C'est également au hammam que se manifeste ce désir féminin de s'éloigner de l'homme. Rita Iraqi souligne que :

L'inverse de la terrasse, de laquelle les femmes assistent aux rares spectacles qui s'offrent à leur regard, le bain maure se transforme en espace théâtral, et du statut de spectateurs placés sur des tribunes, les personnages passent à celui d'acteurs sur scène... Lieu de la liberté d'expression, il est également celui d'expression corporelle. Espace chauffé et sombre, il permet aux femmes de découvrir leur corps et de l'éveiller à la sensualité. (Iraqi 1988, 122-23)

Le hammam constitue une occasion pour les femmes de libérer leurs yeux pour regarder et se regarder. Elles se dévisagent et se touchent à travers les regards brumeux. Elles s'expriment loin de la claustration visuelle à laquelle elles sont souvent confinées :

Dans la salle du milieu, je lâchai comme on dit si joliment en arabe, mes yeux. Ces corps libérés de toute préoccupation superficielle d'esthétique étaient, dans leur acception naturelle, beaux. Des corps maigres, flétris, osseux, flanqués de seins allongés qui pendaient comme de vieilles outres vides sous le poids d'années d'allaitement, voisinant avec grâce et pudeur avec ceux plantureux et lisses des jeunes femmes, les *chabbate*, désirables et tout en chair. (Benchemsi 2003, 173)

Le hammam se présente comme une opportunité pour les adolescentes de

découvrir leurs corps et leur féminité; ces jeunes filles « aux seins plutôt fermes aimaient à se dandiner et à offrir à leur corps, tout juste sorti de la puberté et parfois aussi de l'adolescence, une liberté qu'il commençait à perdre en société et qu'il regrettait déjà. Elles l'exhibaient tout de même quoique timidement » (174). Les regards retrouvent leur liberté et sans discrimination aucune, ils en jouissent dans une égalité absolue où voir et se voir devient finalement possible sans se fier aux restrictions sociétales.

Tous les sens deviennent alertés à cette atmosphère vaporeuse accentuée par les odeurs émanant de ces chairs induites aux différents produits excitant la sensualité féminine. La narratrice dans *Marrakech, lumière d'exil* souligne l'effet olfactif que produit ce lieu sur les sens:

J'aimais l'odeur particulière de l'eau chaude mêlée à celle de l'orange et du *rassoul* et du henné. Je ne me hasarderai pas à la décrire, certes, mais elle a ceci d'extraordinaire que, étant une odeur profondément liée à ma culture, j'éprouve à la reconnaître un vaste sentiment de fusion avec le peuple. Toutes les femmes qui fréquentent ce lieu divin l'ont en mémoire. Elle n'a rien en particulier en termes de nez, elle est même probablement assez désagréable, mais elle agit sur moi comme certains mots détestables de la langue qui, utilisés avec justesse et précision, acquièrent soudain un sens nouveau, capable d'honorer tous les autres mots de cette même langue. (173)

Les différentes senteurs engagent les corps-femmes dans une fusion euphorique qui semble une véritable concrétisation de l'appartenance au féminin conditionné par ce lieu de la nudité et de l'intimité. De plus, l'eau chaude du hammam a quelque chose de spirituel. Cette portée spirituelle reconnaît les besoins du corps féminin et permet une descente aux profondeurs de l'âme : « Pleine d'une

heureuse jouissance, au rêve ultime de l'eau et de la chaleur. Je baissai alors mes paupières sur ce geste d'une immense maternité et savourai lentement l'harmonie parfaite » (170). Cette harmonie entre le corps féminin et la chaleur enveloppante permet une méditation qui engage le sensuel et le spirituel :

Je descendis très profondément en moi, enfin réconcilié avec la vie. Ma pensée elle-même me parut fluide et apaisée. Des gouttelettes d'eau, très fraîches à cause du phénomène de la condensation, tombaient du toit voûté et comme dans une forêt dense une clairière inondée de soleil, elles apportaient à mon âme une joie enfantine, pleine d'innocence, de fraîcheur et de lumière. (170)

Le hammam constitue alors une occasion pour se réconcilier avec le corps comme avec soi-même afin de se dépouiller des « agressions » sociétales.

Dans *La Répudiée*, Niran est également à la recherche de cette détente, de cette méditation et de cette ouverture vers le monde. En décidant de se rendre au hammam, elle œuvre pour retrouver son moi et porter remède aux blessures causées par la trahison de la répudiation. Pour elle, le hammam constitue une occasion pour renouer avec son être-femme et reconstruire son corps affaibli par la maladie et le chagrin :

Pour la première fois depuis très longtemps j'ai envie d'aller au bain et de me faire belle... Ce que j'apprécie le plus dans ce milieu humide et chaud, c'est la possibilité de me recroqueviller comme un fœtus et de réfléchir. C'est le seul endroit où je me réconcilie avec mon corps ainsi qu'avec la féminité car, loin du regard masculin et des pressions sociales, les femmes se meuvent dans une sorte de transparence, retrouvant leur aisance naturelle même lorsqu'elles sont grosses ou vieilles. La pudeur est absente parce que la nudité est décente, le temps y acquiert une autre densité moins impitoyable. (Oulehri 1998, 76)

Toute notion temporelle s'abolit ; seul compte la relation entre les femmes et leurs corps. Une fois au hammam, Niran se rend compte qu'elle vivait sa crise au détriment de son corps foulé aux pieds, et qu'il faut retrouver au sein de ce « refuge » où tout invite à la détente son corps jadis choyé et admiré. De son côté, Nedjma, dans *Les conspirateurs sont parmi nous*, prend conscience de son corps et de la nécessité de vivre sa féminité pour elle-même et non pour les autres :

Pour la première fois depuis très longtemps, je n'angoisse absolument pas. Mieux, j'attends avec impatience de le [l'homme qu'elle aime] revoir confiante en nous. Hier, je suis allée au bain, en transe. J'y suis restée plus d'une heure à prendre soin de mon corps. Je me suis alors rendue compte que ce corps que j'habite depuis longtemps a cessé d'exister en son absence. Ma féminité est restée à l'abandon. (Oulehri 2006, 91)

Cette visite se présente comme le signe d'un changement bienfaisant : « Je n'étais plus la même. Exister pour moi, pour mon propre bonheur et non plus n'être qu'au service d'êtres froids et indifférents » (91). Pour Nedjma, le moi se réconcilie avec le corps la libérant ainsi de sa dépendance de l'autre.

L'atmosphère labyrinthique et brumeuse du hammam ramène les femmes au plus profond d'elles-mêmes où seul leurs corps triomphent dans ce paradis de la chair et de l'intimité. C'est au hammam que se réalise la réappropriation du corps.

En dépit de tous des interdits de l'idéologie régnante, le hammam reste un espace où la femme retrouve sa sensualité et sa féminité. Combinant le sacré et le profane, le hammam est l'espace qui introduit à la spiritualité religieuse aussi bien qu'à celle du corps, car en prêchant vivement la purification corporelle avant d'accomplir les devoirs religieux, l'Islam valorise les besoins du corps; et c'est au

hammam que se réalise le mariage entre la purification à la fois rituelle et sensuelle car, comme le précise Bouhdiba, il y a « toute une dialectique des éléments au hammam, du chaud au froid, du dur et du mou, du féminin et du masculin, du propre et du sale, du pur et de l'impur, de l'intérieur et de l'extérieur, de soi-même et d'autrui » (Bouhdiba 1982, 203). Ainsi, le hammam constitue pour les femmes le « carrefour » de la vie spirituelle, sociale et sensuelle qui, par sa chaude ambiance, est capable de remédier aux tares et libérer les sens. Il est de la sorte un répit au cœur de la sévérité des contraintes sociales.

En somme, Benchemsi et Oulehri exploite l'espace du hammam pour mettre en valeur son importance dans la relation qui se tisse entre les femmes marocaines et leurs corps. Et puisque le hammam se conçoit comme le lieu qui permet aux femmes de jouir de leur nudité, Benchemsi et Oulehri font de cet espace une échappatoire pour mettre en scène et discourir sur cette nudité. Chez les deux écrivaines, décrire le rapport entre ce lieu et le corps féminin se manifeste tel un moyen d'habiter un corps qu'elles ne possédaient pas entièrement sous la tutelle du père et du mari ; c'est aussi une façon de renforcer leur écriture et leur présentation de ce corps au-delà des restrictions de la *hchouma*.

En conclusion, nous dirons que chez Benchemsi et Oulehri, l'écriture du corps fortifie la trajectoire adoptée par leurs consœurs afin d'empêcher le retour du silence qui marquait jadis la voix et la voie féminines. Ces deux romancières écrivent le corps afin de le démontrer comme une écriture du féminin qui se dresse contre la logique du corps objectivé, utilitaire et soumis au patriarcat.

Parler de la féminité permet de libérer la femme, de se réconcilier avec son corps et de se le réapproprier. De même, écrire le corps dans sa relation avec l'espace se manifeste comme une étape essentielle dans le processus du renouement avec la mémoire familiale et collective. Il s'agit pour elles de faire exister (même au sens de récupérer et d'apprécier) et le corps et la mémoire féminine, non seulement au niveau de leurs œuvres mais aussi au niveau de la société. Cette réappropriation constitue au fait un jalon parmi d'autres dans l'avancée de la reconstruction de l'identité féminine et d'une force mue d'un désir pour remettre en question, voire éliminer, l'image archaïque de la femme muette, afin de mettre en scène une femme autre capable de renier, de critiquer voire de réinterpréter et l'histoire et les textes sacrés. Nous démontrerons dans le troisième chapitre la manifestation de cet esprit critique chez les écrivaines, aussi bien que chez leurs protagonistes.

Chapitre III : Benchemsi et Oulehri : pour une réorientation de l'écriture féminine marocaine

Si on admet que la modernité vise l'amélioration de l'existence humaine en rendant l'individu maître de son destin, elle entraîne de même une rupture avec le passé sans pour autant l'effacer, ce qui accentue la problématique identitaire dans un contexte socio-culturel aussi complexe que celui du Maroc. A ce sujet, Khalid Zekri souligne que la mondialisation qui accompagne la modernité « ne cesse de produire des mutations qui touchent les fondements du paradigme généalogique. Elle dérègle l'éthique de la rencontre puisque le déracinement qu'elle engendre remet en question l'idée de souveraineté et précarise les singularités identitaires. Elle produit également une division dans le commun de la communauté » (Zekri 21). En d'autres termes, les changements qu'introduit la modernité bouleversent les bases d'appartenance à une structure socio-culturelle déterminée et dépersonnalisent le sujet ce qui engendre un déséquilibre vis-à-vis de l'autre. Dans le cas du Maroc, si l'ouverture à la modernité permet un « métissage des identités » (21) et une hybridation des « imaginaires esthétiques » (21), elle donne aussi naissance à des blessures qui augmentent l'aliénation du sujet et par conséquent exacerbent la crise identitaire dont souffre la majorité des Marocains. Cette crise se fait sentir dans tous les domaines, y compris la littérature.

Dans les œuvres de notre étude, on relève des indices de cette atmosphère identitaire conflictuelle et le texte devient alors le point culminant d'une double affiliation où le sujet se situe dans deux contextes socio-culturels dissemblables. Dans leur tendance à mettre en scène des personnages féminins qui se rattachent à ces deux sphères culturelles différentes, Benchemsi et Oulehri œuvrent, par le biais de l'écriture, pour la réalisation d'un rapport équilibré entre la tradition et la modernité. Pour effectuer cet équilibre, les romancières essaient à travers les personnages féminins d'éviter le morcellement culturel qui marque la société marocaine en se penchant sur leur être féminin dans son appartenance première telle que la représentent certains aspects de la culture traditionnelle marocaine.

On commencera ce chapitre en soulignant l'importance des lieux de mémoire dans l'élaboration de l'identité féminine. On évoquera ensuite le rôle du corps féminin comme un élément essentiel de ressourcement. On abordera également la position de la femme entre tradition et modernité et on examinera aussi l'importance de l'exploration immédiate de l'histoire dans la (re)constitution identitaire féminine. Nous finirons en évoquant la position des écrivaines par rapport à certains aspects du féminisme occidental et la mise en valeur de la réinterprétation des textes sacrés comme lieux de mémoire.

3.1. Retour aux origines et la découverte de soi

Loin du rejet des traditions et de la culture dans l'ensemble au nom de l'émancipation et de l'indépendance, les romans de notre corpus véhiculent une nostalgie à l'égard du passé, un passé féminin parfois enseveli sous le poids du

patriarcat ou menacé par la force de la modernité. Ces romans tracent un retour vers les sources de l'identité féminine qui se manifeste à travers les visites aux espaces mémoires telles les maisons traditionnelles qui, bondées de souvenirs d'enfance et d'histoires familiales, renseignent en même temps sur l'identité millénaire des femmes marocaines. Soulignons que pour Benchemsi et Oulehri, ces espaces représentent ce que Pierre Nora appelle des « lieux de mémoire ». Selon Nora, « un lieu de mémoire dans tous les sens du mot va de l'objet le plus matériel et concret, éventuellement géographiquement situé, à l'objet le plus abstrait et intellectuellement construit » (Nora 17). Il soutient aussi que les lieux de mémoire sont « des restes » qui constituent « la forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore... Musées, archives, cimetières et collections, fêtes, anniversaires, traités, procès-verbaux, monuments, sanctuaires, associations, ce sont les buttes témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité » (26). Pour Benchemsi et Oulehri, ces espaces réfèrent également à la mémoire individuelle afin de mettre en relief l'histoire et la filiation familiale du sujet. Ces lieux de mémoire regroupent ainsi l'histoire collective aussi bien que l'histoire individuelle. Pour les deux romancières, ce retour s'effectue en tant qu'étape essentielle dans la réappropriation du moi féminin aussi bien comme un moyen d'afficher sa filiation à la culture marocaine qui constitue la toile de fond de la marocanité de ces œuvres.

Selon Zekri, en revisitant ces lieux de mémoire, les écrivains marocains, dont Benchemsi et Oulehri, mettent en scène « les questions identitaires que la modernité pose au sujet culturel marocain. Ces questions ne sont jamais exposées de manière directe et brute. Elles sont suggérées par un dialogue permanent avec l'altérité de la modernité » (Zekri 35). Zekri précise que ce dialogue s'effectue à travers une « philosophie du *revenir*³⁷ » (35) grâce à la réhabilitation de la culture populaire et la redécouverte de l'espace ancestral, espace de l'identité originelle fait de souvenirs, de rites et de coutumes aussi bien que de voix féminines qui mettent en scène la richesse de l'identité individuelle. Autrement dit, loin de se sentir aliénée, la femme marocaine transgresse les limites d'une identité dont les contours se définissent suivant la vision patriarcale, pour en embrasser une autre qui présente la femme qui réinvestit ces lieux afin de poser les fondements d'une nouvelle identité

Comme il s'offre à la lecture, le titre du roman de Benchemsi *Marrakech, lumière d'exil*, nous met dans l'enceinte d'une des villes marocaines les plus prestigieuses de par son histoire, sa culture, ses traditions mais aussi l'hybridation qui se dégage de tous les coins de l'espace. Benchemsi entame son roman par une image des mains tendues au ciel au cœur de la place Jemaa-el-Fna qui signifie littéralement mosquée de l'anéantissement : « Des MAINS. Des MAINS BLANCHES. Des mains brunes. Des mains paumes ouvertes vers le ciel. Comme pour lui éviter de s'effondrer. Peut-être simplement pour l'accueillir. L'empêcher

³⁷ Zekri souligne.

de se mêler au sol mouvant de l'antique place Jemaa-el-Fna » (Benchemsi 2003, 9). Cet espace échappe au vide du désert voisinant car il s'emplit de personnes, de rites et de culture qui passent de génération en génération. Jemaa-el-Fna manifeste aussi la collectivité et la communauté féminine symbolisées par ces mains tendues pour se faire tatouer et pour recevoir une culture, un savoir, une expérience. Cet acte semble être pour ces femmes « une concession à ce monde et leur donnait la délicieuse impression d'être initiées » (12). A travers cet acte, ces femmes visent à partager et à glorifier leur féminité au delà des frontières. Jemaa-el-Fna est l'espace où le local se mêle à l'étranger, le ciel à la terre et le passé au présent.

Pour Niran dans *La Répudiée* d'Oulehri, elle s'enivre par le charme de la place : « Niran se laissait pénétrer par la fascination du spectacle, en ayant le sentiment d'assister à une kermesse. Elle trouvait également agréable de se mêler à la foule indistincte, de participer à cette grande fête permanente où les convives étaient différents tous les soirs » (Oulehri 2001, 149). La profusion et la diversité de la place dominent les visiteurs. Personne ne se sent exclu à Jemaa-el-Fna car il y a de tout pour tous et l'atmosphère envoûtante épouse parfaitement les goûts de cette masse ondulante.

A partir de cette place, les personnages de Benchemsi et d'Oulehri renouent avec leurs aïeules gardiennes de la tradition et de la langue que ce soit à travers le tatouage au henné chez Benchemsi, une pratique qui fait partie de la tradition féminine et ancestrale, ou en se mêlant à cette foule diverse chez Oulehri, car la simple présence de Niran dans cette place, seuil de différentes coutumes

féminines (contes, danse, henné...) reflète la relation qui lie Niran à ces aïeules ; et c'est là que commence la quête de soi chez elles comme chez leurs narratrices, une quête qui émane d'un grand amour d'échapper à un sentiment de perte face à son histoire et sa culture. Et Marrakech devient une mise en abyme de la tradition, voire de toute l'histoire marocaine vu « l'étrange et mystérieux raffinement de sa culture arabe, andalouse et berbère. Culture de la précision et du détail... culture sans mièvrerie ni emphase, de l'ascétisme des graphismes du Sud à la générosité sans faille inspirée du soufisme » (Benchemsi 2003, 13). En tant que mise en abyme, Marrakech préserve la singularité de la tradition et de l'histoire marocaine. Cette tradition avec ses différentes épaisseurs fait de cette ville « l'un des plus complexes et des plus agréables palimpsestes » (13), un palimpseste qui nous renseigne sur le développement et la diversité qui caractérise cet espace.

Lourde du poids de son histoire, Marrakech pèse sur les mémoires comme sur les textes qui l'explorent et qui tissent une relation génitrice entre cette ville et les personnages féminins qui les peuplent. D'ailleurs, ces héroïnes trouvent dans cet espace-palimpseste l'essence de leur identité surtout que l'histoire ancestrale « leur confère une foi indestructible en l'avenir » (15). Cette foi leur donne la confiance nécessaire pour la reconstruction de leur identité d'autant plus que cette foi inconditionnelle et « populairement répandue et admise » (17) constitue la raison profonde de la persistance de Marrakech et par conséquent de la femme marocaine. En revisitant cette ville, les héroïnes restituent les souches historiques de Marrakech-palimpseste et parviennent ainsi à se reconstituer une identité.

Notons qu'en tant que palimpseste, Marrakech révèle d'une part un aspect diachronique de la chaîne féminine, celui de la succession de générations. D'autre part, comme mise en abyme, cette ville donne corps à l'ensemble des rapports entre les femmes, d'où l'aspect synchronique qui marque la relation de ces femmes avec la ville de Marrakech.

Marquée d'une « boulimie d'existence », ce grand amour de vie et de continuité, et dont émane « un sentiment d'éternité », Marrakech se démontre en tant qu'« une incommensurable matrice. Un vagin cosmique où l'humanité toute entière peut encore puiser l'énergie féminine et maternelle indispensable à la création et au ressourcement essentiel » (18). Cette ville se manifeste comme « une profonde et inépuisable réserve d'humanité » et origine de création. Seuil de méditation, Marrakech semble être « la Jérusalem d'Occident » où « les religions auraient pu naître » (18), où la diversité et la cohabitation entre les hommes, les religions et les cultures peuvent coexister, d'autant plus que « l'indescriptible présence du sacré dans la ville de Marrakech » (117) s'accroît par sa propre appellation qui signifie « terre de Dieu », lieu de rencontre et de tolérance où s'abolissent les différences et les conflits.

Marrakech se manifeste également comme un passage d'initiation essentiel pour les héroïnes ; celles-ci en font un point de conversion afin de se donner une identité. Ces lieux ancestraux revisités déclenchent chez la Nedjma d'Oulehri un « souvenir sauvage » qui renvoie à l'existence première de leurs

habitants et qui se dresse avec fierté face au temps. Dans *Les conspirateurs sont parmi nous*, Nedjma souligne que dans cette ville :

Les siècles vous prennent à la gorge, vous obligent à vous sentir petit, tout petit, puis fier et grand. La vie y est sauvage, brutale, impitoyable mais aussi conservatrice, traditionnelle, civilisée puis agitée, torturée, révolutionnaire, ou timide, effarouchée ou encore arrogante et agressive. (Oulehri 2003, 189)

Dans cet espace, Nedjma découvre le poids du temps, de l'histoire et de la culture. C'est également à Marrakech que Niran dans *La Répudiée* retrouve l'amour une deuxième fois et se débarrasse de son alliance qui l'incarcère dans le souvenir de celui qui l'a trahie et lui rappelle son statut mineur.

A Marrakech, les narratrices d'Oulehri confrontent l'espace natal de la féminité où le corps devient une réalité présente au cœur de cette place d'intensité humaine et culturelle. Ces lieux, remplis « d'arômes, d'espoirs, d'élans, d'attentes » (Oulehri 2006, 189), sont riches en significations car « Tous les dangers y couvent, toutes les potentialités aussi » (189). Marrakech reste une « ville étrange et angoissante... océan de toits, traversé par de larges artères où circulaient tant de vies... les frontières du réel tantôt se resserraient et tantôt s'évaporaient... le bonheur était là » (Oulehri 2001,170). Cette ville, qui perpétue au-delà des siècles l'« esprit frondeur » de ses anciens habitants, révèle de « multiples identités » (Oulehri 2006, 190). Cette multitude d'identités démontre l'abondance qui marque le patrimoine identitaire et culturel de ces lieux et par conséquent celle des femmes qui les animent.

Rappelons que la fondation de la ville de Marrakech par le sultan Youssef Ibn Tachfin était en réalité l'œuvre de son épouse, Zayneb Nefzaouia.³⁸ Cette reine oubliée, qui a pourtant joué un rôle fondamental dans l'histoire du Maroc médiéval, constitue un exemple parmi d'autres de l'ensevelissement de l'identité féminine. En retournant sur Marrakech, les héroïnes de Benchemsi et d'Oulehri retrouvent l'origine de leur féminité dans le souvenir de cette femme influente. Ces héroïnes revivifient le passé glorieux de toutes les femmes auxquelles l'histoire des hommes n'a pas fait justice. Grâce à Zayneb Nefzaouia, qui a fait construire cette ville fondamentalement féminine, les héroïnes se réconcilient avec le passé et le « moi » féminin que représente cette femme influente. En revisitant ce lieu de mémoire dont l'architecture est « savamment organisée pour la communauté [et où] les corps deviennent matière » (Benchemsi 2003, 22), ces personnages féminins découvrent la vitalité et l'humanité qui définissent le passé ancestral.

Ce retour constitue aussi une occasion où se rejoue dans le récit « le renoncement aux catégories faciles de la négation de son espace-moi comme c'est le cas dans une certaine littérature marocaine. » (Wahabi 96) ; autrement dit, le récit devient un moyen de nier la tendance d'une certaine littérature misérabiliste

³⁸ Zaynab Nefzaouia est une femme qui a laissé une trace dans l'histoire du Maroc: elle a été mariée avec Youssef Ibn Tachfine, le principal souverain de la dynastie almoravide qui a régné au 11^{ème} siècle de notre ère sur le Maroc, une partie de l'Algérie actuelle et une grande partie de l'Espagne. Zaynab l'a aidé à construire son empire et à fonder la ville de Marrakech. Le souvenir que l'histoire conserve est celui d'une femme politique, intelligente dont le rôle a été majeur à son époque si bien qu'il a traversé les siècles en dépit du fait que l'histoire officielle tend le plus souvent à ignorer les femmes.

à renier le moi féminin. Ce renoncement conditionne « la célébration et la restitution du temps culturel dans son exubérance » (96). Ainsi, quand la narratrice dans *Marrakech, lumière d'exil* décrit le quartier des ferronniers, elle présente en fait sa vision de son origine, voire celle du monde entier :

Mes origines se fondaient soudain dans la fluidité de la matière embrasée par l'incandescence des flammes, étrangement verte. L'histoire du monde était là, dans cette suie qui me faisait l'effet d'une poudre de temps. Tous les bruits de la terre s'étaient cristallisés en un tintement aigu dont le rythme, naturellement dodécaphonique, dotait ce vacarme archaïque d'une contemporanéité qui m'exaltait. Ce rythme, me dis-je, a sûrement une relation secrète et occulte avec le rythme de l'homme dans la chaîne du temps. (Benchemsi 2003,74)

L'avidité du fer (74) en relation avec le feu qui le change en un fluide malléable symbolise l'origine du monde puisque ce travail reflète une partie du cycle des quatre éléments fondateurs, à savoir la terre, le feu, le vent, et l'eau. Selon Wahabi cette description du travail sur le fer est une métaphore « des grondements de la chaîne humaine » (Wahabi 96). Wahabi précise que cette description montre une fusion entre « le passé et le présent dans une sorte d'âge syncrétique de l'humanité présente » (96). Il dit aussi que cette métaphore du fer « est une façon de coïncider le tropisme de la narratrice avec un temps ouvert et un espace comme source inépuisable de dévoilement thématique, descriptif, anthropologique au point d'en faire le lieu du ressourcement et de la matrice féminine » (Wahabi 96). Nous pouvons avancer que ce travail du fer se manifeste en tant que moyen de marier le temps et l'espace, le moderne (le présent) et le

traditionnel (le passé) pour déceler l'histoire au féminin, d'autant plus que le culturel et le spatial sont intimement liés aux personnages féminins.

En revisitant ces espaces qui « transmettent à leur insu une tradition lointaine et encore active » (Benchemsi 2006, 61), les narratrices donnent un visage féminin à la ville de Marrakech et à son histoire et acquièrent de plus en plus l'identité à laquelle elles aspirent. Et la ville devient un texte qui conserve les traces des femmes d'antan perçues comme figures fondatrices. Grâce aux femmes telle Zaynab Nefzaouia, leurs successeuses nouent des rapports avec le passé. En fait, les ouvrages de Benchemsi et d'Oulehri présentent ces femmes (Dada M'Barka, Bradia, Llla Bathoul, les aïeules de Nedjma) comme la source même de la fierté féminine puisqu'elles détiennent une position clé dans la conservation et la continuité de la féminité séculaire des femmes marocaines. Ainsi, Lalti Taja, cette « bibliothèque intime » (108), se dote d'une présence si majestueuse qui lui donne un aspect « un peu plus qu'humain » (108). De sa part, Lalla Tata « siégeait » sur le temps :

Du haut de sa vieillesse, avec l'implacable force d'une sagesse arrachée à l'obscurité des ténèbres et des sombres contingences de la vie... Tout en elle célébrait le silence de son parfait accord avec un centre du monde dont elle ne semblait plus détacher son regard. Sa parole, si généreuse quand il s'agissait de commémorer le passé, se rétractait face au présent. (Benchemsi 2003, 28)

Ces deux femmes concrétisent cette continuité féminine. Leur présence se relie à la chaîne du temps et de la mémoire humaine, une chaîne qui se reflète également à travers l'exemple de Dada M'Barka et Bradia qui « avaient pris sur

elles d'assumer toute l'audace que les femmes de leur époque n'avaient pas vécue » (29). De son côté, Lila Bathoul, qui « pointait une coquetterie encore très présente. Elle alliait les grands principes de beauté de son époque—en continuant de porter le foulard à la manière de Fès—et ceux d'aujourd'hui » (Benchemsi 2006, 70), fait preuve de la persistance de cette féminité centenaire. De même, l'exemple de la grand-mère de Houda qui, en dépit de son âge, garde « une élégance rare » ; elle trônait « comme une relique » (99). De plus, les aïeules de Nedjma, ces femmes berbères « très belles, fières et indépendantes » (Oulehri 2006, 122), représentent les racines, l'ancrage spatial et temporel de l'existence féminine. Toutes ces femmes revêtent cet aspect « plus qu'humain », une valeur qui véhicule une féminité millénaire et se présente comme l'indice d'appartenance à une généalogie de femmes dont émane l'identité et la force féminines. En renouant avec ces femmes traditionnelles devenues des lieux de mémoire, les femmes d'aujourd'hui chassent la possibilité de l'oubli et de la rupture qu'entraînent certains changements accompagnant la modernité.

La supériorité et la noblesse de ces femmes d'antan assurent aux femmes marocaines contemporaines l'accès à leur histoire fondatrice :

Mon regard plongeait dans celui de Lalti Taja avec toute la conscience du poids de ce qu'elle représentait à mes yeux. J'étais très excitée à l'idée de savoir que mes seuls liens familiaux me permettait de puiser dans cette mémoire vivante avec la même juvénile arrogance qu'éprouve tout passionné à dévoiler l'objet de son désir. Elle était un peu mon livre sacré. (108)

Face à cette femme-texte, la narratrice s'illumine au moyen de ce savoir inscrit dans la mémoire et sur le corps de cette femme et qui « installait d'emblée toute la distance qui distingue du commun des mortels et dont les soubassements et les fondations n'étaient autres que l'histoire elle-même » (109). Il s'agit de l'histoire des femmes aussi bien que celle du pays en général.

La grandeur « atemporelle » de l'espace de la ville associée à celle de ces femmes qui l'animent témoigne de la valeur pérenne de la culture et de la tradition marocaines. Ces femmes gardiennes de cette tradition—par exemple Lalti Taja et Lalla Tata qui relatent l'histoire familiale de la narratrice dans *Marrakech, lumière d'exil*—initient leurs successeuses à leurs origines en assurant leur confrontation avec les strates de leur archéologie car, comme le précise Benchemsi, « leur foi, les rendait accessibles à une extraordinaire vision du monde et de ses possibles » (131). C'est d'ailleurs cette foi, accentuée comme « partie intégrante de leur univers » (26), qui leur donne une force capable de les rapprocher des femmes contemporaines :

Elle [Lalla Tata] savait mieux que moi la texture intime de mes origines. Je compris ou plutôt je sentis, combien sa vie m'était précieuse. Nos mémoires étaient, par le génie du hasard, écrites avec les mêmes histoires. Nous appartenions certes à des générations totalement différentes, mais cela plutôt que de nous éloigner, étrangement constituait le sas même de notre relation.
(27)

Toute parole proférée par ces femmes traditionnelles renforce les liens entre les différentes générations de femmes : « Lalti Taja alimentait le foisonnement de mon imaginaire. J'éprouvais un réel plaisir à peupler l'étendue infinie qui me

séparait d'elle par une multitude de petits faits plus ou moins vrais concernant ma famille » (109). Grâce à ces mémoires vivantes comme Lalti Taja, les protagonistes de nos œuvres communiquent avec leurs ancêtres : « Ces trois générations que je transportais m'impliquaient dans un temps qui n'était pas le mien, mais celui de ma famille » (125). Au cœur de ces lieux riches en réminiscences et auprès de ces femmes-livres la narratrice cherche refuge et savoir : « Je la scrutais discrètement et l'idée qu'elle me parlerait peut-être de ce Maroc des années quarante m'exaltait au plus haut point » (Benchemsi 2003, 109). Ces femmes, devenues « le dernier rempart » (Oulehri 2001, 117), protègent l'histoire familiale de l'oubli et garantissent la continuité et la persistance de la mémoire féminine.

Ainsi, revenir sur ces lieux de mémoire (la ville de Marrakech et les femmes d'antan) vivifie le lien entre le présent et le passé et aussi entre les femmes d'aujourd'hui et leurs aïeules dont l'art du récit sert de moyen d'ouvrir les portes d'une histoire inexplorée. C'est à l'écoute des récits de ces femmes que s'effectue le retour vers la source du féminin. Fascinées par les différentes histoires familiales transmises par ces femmes traditionnelles, les narratrices de Benchemsi et d'Oulehri décèlent peu à peu le secret de ces femmes devenu le leur. Le récit féminin devient alors la sève vitale qui dépasse le simple témoignage pour devenir l'alliance entre l'individu et ses origines :

Beaucoup de phrases avaient ainsi charpenté mon éducation et ma sensibilité. Regardant aujourd'hui ma grand-tante, je comprenais à quel point cela m'habitait encore. Ces phrases avaient coulé en moi

comme en une terre fertile mais paresseuse qui de nombreuses années plus tard offrait tout de même un fruit, si conforme à sa semence ! L'une de mes racines se dressait là devant moi, auguste et naturelle. Elle désignait mon origine avec la force d'un banyan qui, comme pour pérenniser sa progéniture, replonge toutes ses branches dans la terre. J'étais issue de cela même que je voyais devant moi et qui m'impressionnait tant. (Benchemsi 2003, 105)

Ces branches représentent les femmes appartenant à des générations successives et qui naissent d'une source commune ; elles s'enracinent dans la tradition et cela porte fruit sous la forme du texte en question. Le banyan concrétise l'image de la femme-source qui, à l'instar de cet arbre, diffuse ses racines pour dominer son univers donnant ainsi la vie à une progéniture protégée contre la perte ou l'oubli. Cette image de femme-source met en relief la généalogie féminine et les liens entre les femmes qui en découlent, s'entremêlent, et continuent à se propager de génération en génération.

Les œuvres de Benchemsi et d'Oulehri deviennent de la sorte une démonstration concrète de l'art du récit ; tout comme leurs aïeules, les écrivaines endossent, par le biais de l'écriture, la responsabilité de la transmission et de la pérennité de la voix féminine. Devenues elles-mêmes conteuses, Benchemsi et Oulehri révèlent non seulement l'interdépendance et la complémentarité de la relation qui se tissent entre la tradition de l'oralité et l'écriture féminine, mais également l'existence de ces sujets féminins qui échappent à la scission car elles appartiennent elles-mêmes à cet espace de « l'entre-deux » où s'entrecroisent le passé et le présent, le collectif et l'individuel, la femme d'hier et celle d'aujourd'hui.

En outre, les romans de notre étude mettent en relief l'ancrage des personnages dans une dualité temporelle et spatiale qui amalgame le présent et le passé dans une union équilibrée; et l'espace de la ville de Marrakech acquiert une valeur singulière comme « nappe de mémoire » (Wahabi 99) où les personnages sont en résonance continue avec « leurs racines personnelles, leurs mesures spirituelles, à l'intersection de leur silence et de leur langage » (98). Il est à souligner que la valeur historique et surtout humaine de Marrakech comme lieu de mémoire laissent apparaître le visage féminin, les réflexions personnelles et l'intimité de cette ville devenue elle-même femme qui se raconte non seulement à travers ses murs et son architecture mais aussi par les paroles qui circulent, les regards qui s'entrecroisent, les corps qui se côtoient et les voix du présent et celles du passé qui se mêlent.

Grâce à la diversité des rapports entre les personnages féminins et la ville, ce creuset de souvenirs, les écrivaines accordent la « voix à un monde de vie, de silence et donne[nt] forme à la dispersion des réminiscences, unités rythmiques aux retentissements intérieurs » (99). Autrement dit, les deux auteurs réaniment un ensemble de souvenirs, de mémoires familiales menacé de disparition à cause du bouleversement de la vie marocaine. D'ailleurs, cette relation du moi-femme avec l'espace et la disponibilité de ce moi face à deux univers (celui de la tradition et celui de la modernité), qui se trouvent souvent en opposition, fonde la base de ces œuvres qui s'avèrent révélatrices du connu féminin et du non dit. Comme le précise Wahabi, ce qui semble régner au niveau de l'évidence

romanesque de ces œuvres est en premier lieu la femme « dite absente » mais rendue présente dans les espaces de la tradition et de la succession des actes d'agir (98-9). Ces actes redonnent la vie et forgent l'existence féminine dans la liberté et la célébration de soi en dépit du dénigrement du moi féminin, car tout ce qui compte en fait est la mise en valeur de la substance féminine en écrivant la vie au-delà du dogme sociétal. En somme, loin de la hiérarchisation sociale discriminatoire qui renferme la femme dans le mutisme et qui veut faire persister la loi patriarcale et son opacité silencieuse, la femme continue d'exister et de s'approprier le droit de parler :

Le mémorial féminin est là, dans le présent précieux comme un mode de participation à la vie récapitulée... dans les rites de l'écriture qui (le mémorial féminin) instaure un champ propre où inscrire des rapports découpés dans le temps social marocain, des évocations de l'altérité au féminin à capter par la fiction, pour capter un art féminin dans ce qui lui appartient et non à l'image de ce qui lui est usurpé. (99)

Grâce à l'écriture, ce mémorial féminin remplit les lacunes d'une représentation injuste du féminin et fortifie la position du sujet femme dans la communauté.

En dépit du fait que ce retour sur les lieux de mémoire est le moyen privilégié pour revivifier l'histoire féminine, le présent reste plutôt à l'image de ce que Wahabi appelle une sorte « d'altérité vide » (99), car ce présent demeure détaché de ses fonds historiques. Le présent social des écrivaines, tout comme celui de leurs protagonistes émancipées, reste déchiré entre un passé plus au moins influencé par la domination masculine et un vécu claudiquant sur le rythme d'une modernité avilissante. Cette modernité, en plus d'être empruntée, menace

« la sécurité de l'être-chez-soi, de l'être-avec-soi » (Derrida 1995, 225), car elle se perçoit souvent comme une imitation de l'Autre, ce qui introduit un déséquilibre et une rupture avec le passé aussi bien qu'avec le présent.

3.2. Le corps comme médiateur de ressourcement

Le retour aux origines s'effectue non seulement à travers la redécouverte des lieux de mémoire, mais aussi à travers une alliance totale entre le sujet et l'espace où il se meut. En effet, Benchemsi et Oulehri mettent en valeur la relation qui unit les personnages féminins de leurs œuvres à leur entourage et au monde extérieur, et ceci à travers le corps; ce dernier, tout en étant l'élément essentiel dans la détermination de la valeur de la féminité, se manifeste également comme un médiateur entre la femme et son univers car, selon la narratrice dans *Marrakech, lumière d'exil*, « il n'y a d'existence réelle que dans le secret respectueux du corps et de sa sensualité » (Benchemsi 2003, 20). Les sens conditionnent la fusion entre les héroïnes et les espaces où elles se meuvent afin de rejoindre les racines qui fondent l'identité féminine. Leurs corps se dotent d'un sentiment qui attise leur désir d'appartenir au temps et à l'espace qui renseignent sur leurs ancêtres mais également sur leur propre identification à cette race de femmes traditionnelles, voire à toute une généalogie féminine.

Dès l'ouverture de *Marrakech, lumière d'exil*, Benchemsi nous offre une « délectation de la mémoire » (9) provoquée par le henné dont l'odeur est celle de « la mémoire elle-même » (9). Armée de ses sens, la narratrice erre « à travers les siècles avec la force de l'innocence » (19) guidée par une « odeur enivrante de

boubbouche (escargot) » (19). Inondée et profondément émue par cet « air chargé d'odeurs de cuir, de beignets, de parfums, de musc, de dattes et de thé à la menthe » (25), la narratrice abandonne ses jambes aux ruelles étroites de la médina pour se trouver enfin devant la petite porte en bois, une porte simple et pourtant lourde par son histoire et par l'intensité et l'ancienneté du patrimoine féminin qui se cache derrière elle, et qu'incarne la présence de sa tante : « Lalla Tata est là et j'en suis particulièrement heureuse car elle ne manque jamais de me parler de Bradia » (26). Cette joie provient du sentiment de sécurité et d'appartenance que suscite les retrouvailles de la tante aussi bien que celles de l'espace ancestral :

Je m'approchai de Lalla Tata et perçus combien mon être se métamorphosait. Je n'étais plus moi mais l'enfant devenue adulte d'une famille que je n'avais, de surcroît, que très peu connue. J'admettais cependant qu'une force surprenante émanait de toutes les personnes qui y avaient vécu. Une sorte d'assurance. (26)

Guidée par l'odorat, la narratrice se trouve corps et âme dans le monde de sa famille originelle en dépit de sa connaissance limitée des siens. Le corps devient un pont entre la femme adulte d'aujourd'hui et l'enfant d'hier. En fait, par la médiation de ses sens, la narratrice fraye son chemin vers la stabilité et l'équilibre qu'engendre la sensation d'appartenir à un univers familial aux contours bien définis temporellement et spatialement. L'odorat permet non seulement le retour au monde de l'enfance mais facilite en même temps la réconciliation avec le moi du présent :

Je suis toujours happée par les effluves enivrants des menthes diverses. J'en achetai un bouquet dont j'écrasai une à une les feuilles entre les doigts afin d'exacerber le parfum. Cette fragrance, entraînant avec elle la fraîcheur de mes balades d'enfant le long des rivières de la plaine du Saïss, effaçait en moi tout souvenir amer... Elle me fit l'effet d'un bloc de lumière tombé du ciel. (193-94)

Cette lumière céleste illumine les pavés d'une mémoire tiraillée entre le passé et le présent où la narratrice se sent exilée à cause de ce « vide d'altérité ». Telle une « lumière d'exil », Marrakech, exclue du temps, illumine cet exilé et chasse ce vide car il y a « quelque chose de réellement nouveau le matin dans la médina. Comme si l'intensité des rayons lumineux aiguës le sentiment profond... d'appartenir à une histoire ancienne » (Benchemsi 2003, 71). Cette ville se dresse en tant que « cité proche du désert et pourtant triomphalement citadine » (18). A la manière de cette lumière, « les odeurs exquises et innommables de l'enfance » (9) conditionnent un équilibre entre le présent et le passé et permettent de saisir le monde tel l'enfant qui vit toujours en la narratrice et qui cherche à s'intégrer et à appartenir encore une fois à ce monde.

De son côté, Niran dans *La Répudiée* cherche cette intégration en revisitant la maison traditionnelle de ses grands-parents où les simples « odeurs de menthe, de *meloui*, de beignets » (Oulehri 2001, 65) lui permettent d'accéder à un état de satisfaction et de joie. Niran était heureuse car elle a pu « retrouver [sa] tribu, [son] enceinte familiale » (65). Cette rencontre lui donne « la force de surmonter l'accablement intérieur qui donnait à [son] visage l'aspect d'une terre brûlée, dévastée » (65) sans vie ni espoir. Malgré son mal-être en raison de la

répudiation, ses sens font jaillir à nouveaux « certaines images pour éviter que sa mémoire brûlée ne se transforme en champ de ruines » (111). Le corps devient un médiateur permettant à Niran de retrouver ses repères par rapport au monde : « Hassania m'a préparé du thé et du *meloui*, le parfum de la menthe fraîche réveille en moi de tendres souvenirs. Si je parvins à raviver mes sens, à intercepter à nouveau le monde à travers eux, j'aurais accompli un grand pas vers la guérison » (75). Elle sentit ainsi « la vie revenir peu à peu après avoir rencontré sa propre mort » (110). Par l'intermédiaire de « certains moments, éblouissants...si intenses » (111) et qui marquent la mémoire de Niran, celle-ci commence à se décharger de sa peine pour retrouver son état premier, où l'accès au paradis des retrouvailles, celui de ses « racines, vieilles, atemporelles » (67) devient possible.

Le corps peut aussi servir d'instrument pour secouer les souvenirs et faire surgir une peine fondatrice. Par exemple, en palpant les journaux qui relatent l'histoire du tremblement de terre d'Agadir, Niran revient au passé en se rappelant ce moment néfaste dans l'histoire de son pays :

J'ai ressorti les journaux d'époque... une émotion intense me faisait trembler en touchant ces papiers sur lesquels de si tragiques informations avaient été données. A mon grand étonnement, dès que je les sortis, leur état attira non seulement l'attention du gérant de la boutique mais aussi celle de tous les clients qui voulaient tous, soit toucher les journaux, soit les lire. (66)

Le contact tactile avec ces documents précieux réveille chez Niran, comme chez ses compatriotes, un sentiment de vouloir revivre un moment aussi affreux que

celui du cataclysme en tant qu'étape nécessaire dans la reconstruction de soi. Effectivement, ce tremblement véhicule la même idée d'anéantissement que suggère Jema-el-Fna. Pour la narratrice comme pour les autres Marocains, ces ruines constituent le degré zéro de cette reconstitution de soi. L'effondrement de toute une ville renseigne à la fois sur l'avènement d'une Agadir neuve aussi bien que sur un nouveau début pour tous les Marocains. Et il n'y a pas d'outil aussi efficace que le corps pour engendrer un tel sentiment d'appartenance à l'histoire du pays vu l'importance du contact avec les événements marquants de cette histoire puisque ce contact tactile permet de franchir la distance qui sépare le présent et le passé.

En outre, à travers le toucher, Niran se réconcilie avec sa féminité et excite à nouveau sa sensualité avec laquelle elle était entrée en rupture d'autant plus que ce toucher réveille en elle des sensations qui ont disparu après la répudiation. En tâtant la veste de son compagnon, elle se rassure de son homme inconnu : « Ce geste effaçait temporairement l'angoisse de le voir disparaître... Elle eut la certitude que, plus tard, elle aurait à déguster ces moments d'une rare intensité, comme les ruminants, et que ce faisceau de vie éclairera toutes les obscurités à venir » (159). Le toucher devient alors crucial pour la reconstruction d'une Niran autre, une Niran qui se débarrasse finalement de la hantise d'être délaissée. Ce simple geste lui donne la confiance en elle et en son inconnu et la rend capable de s'engager dans une autre relation comme une façon de se débarrasser de son alliance et de son statut de victime de la trahison du mari.

Ce sont également ses sens qui réveillent en elle la femme conteuse en mettant en scène sa propension à retrouver cette tradition féminine et à récupérer avec elle le pouvoir de son ancêtre Shéhérazade qui a réussi à maîtriser son maître, Shéhrayar. Lors de sa visite à Marrakech, son inconnu lui demanda de lui raconter une histoire. Elle décide alors d'inventer l'histoire de *Tirésias au pays du cèdre Gouraud*. En relatant cette histoire, l'inconnu, tout comme Shéhrayar, devient subjugué au point où il oublie les autres invités autour de lui. Niran, la Shéhérazade moderne, a bel et bien réussi à capter l'attention de son interlocuteur ; et à l'instar du banyan déjà évoqué, elle aspire à devenir arbre afin d'étaler ses paroles-branches et rejoindre cette grande chaîne de femmes conteuses :

Durant tout le temps où Niran jouait à Shéhérazade, son sultan ne prononça pas un mot ni ne leva les yeux, assis à ses côtés, il l'écoutait attentif. Elle même se demandait comment elle avait pu inventer une histoire pareille, mais l'effet escompté fut atteint, l'autre était intrigué et ému. Elle se dit quelle aurait tout donner pour être une femme-arbre, l'attirer et disparaître. (164)

Cette image récurrente de la femme-arbre symbolise la femme-origine dont l'enracinement et la propagation persistent à travers plusieurs générations.

Selon l'histoire de Niran, Tirésias est arrivé dans un pays neuf où il hésitait d'abord d'y entrer, mais il change d'avis. Le jour de son arrivée, les habitants ont donné une grande fête à laquelle il a pris part comme un des convives. Il sentit que quelque chose l'agrippait et le tenait en arrière, il s'est retourné et voit que sa veste était retenue par une branche qui provenait d'un

cèdre immense. Ce contact avec l'arbre l'influence tellement au point de se sentir extrait du cercle des invités, pourtant, il savait qu'une formidable connivence était en train de s'établir entre lui et ce végétal. Il ne réussit que difficilement à se détacher de la branche. Il a finalement compris que son arrivée dans ce territoire n'était pas fortuite et que ses racines s'entremêlaient avec celle de la forêt toute proche et le lendemain Tirésias a disparu. C'est pourquoi Niran souhaite être un arbre afin d'attirer et de faire disparaître son inconnu. Dans ce sens, Tirésias incarne l'inconnu, et le cèdre symbolise Niran vu le contact de celle-ci avec la veste de son inconnu mais aussi le même contact s'effectue entre la veste de Tirésias et le cèdre.

Il est à signaler que d'après la légende originelle, Tirésias était un clairvoyant aveugle qui a été transformé en femme pendant sept ans. Cependant, Niran présente un Tirésias qui n'est ni aveugle ni femme. Ce changement crée une histoire féminine où il n'est pas question de cécité, un état qu'on peut facilement attribuer à la femme dans un contexte arabo-musulman ; autrement dit, l'absence de la cécité exclut la possibilité de percevoir la femme marocaine comme ensevelie ou telle une *aoura*.

En outre, le choix de parler de Tirésias, l'un des devins les plus célèbres de la mythologie grecque dans le contexte marocain est très important car il démontre la tendance d'Oulehri à cultiver ce patrimoine de la civilisation, une civilisation qui a marqué l'histoire du Maroc. La légende devient alors un lieu de mémoire car elle relève de cette civilisation qui, à l'instar des autres civilisations

qui ont façonné l'histoire et la culture marocaines, se manifeste elle aussi en tant que lieu de mémoire. De plus, ce choix s'explique comme une opportunité pour Niran de rapprocher les cultures marocaine et occidentale dans un effort de mettre en scène cet espace de l'entre-deux qui mêle l'Orient et l'Occident, un espace métissé dont elle définit les contours.

On note aussi que le corps, en tant que médiateur entre les héroïnes et leurs racines, se manifeste comme le réceptacle d'une féminité transmise grâce aux liens qui se tissent entre les femmes d'antan et celles d'aujourd'hui. En d'autres termes, le corps se conçoit comme un marqueur de l'appartenance originelle constituant par là une toile de fond où sont inscrites les expériences féminines. Par exemple, la narratrice visite Lalla Tata pour écouter les histoires de sa famille. Elle déclare :

Elles affluaient alors à mon esprit, l'irriguant à son insu de la mystérieuse puissance de l'illusion. J'étais par moments, persuadée d'avoir *physiquement palpé*³⁹ l'extravagance de leur relation. Je ne me lassais jamais d'entendre leur histoire, que la perversité de mon imagination m'avait finalement autorisée à faire mienne.
(Benchemsi 2003, 28-29)

Cette relation intime qui relie la narratrice de Benchemsi et ses tantes est authentique au point que son être et son corps subissent une métamorphose chaque fois qu'elle entre en contact direct avec elles, Lalla Tata et Lalti Taja en l'occurrence. La narratrice affirme que ces histoires suscitent « une fascination incontrôlable qui transpirait avec force jusqu'à ma génération. Les versions de ma

³⁹ Je souligne.

mère, de Lalti Taja et de Lalla Tata différaient évidemment. Néanmoins toutes, absolument toutes, portaient de manière infaillible le sceau de la fascination » (29); d'ailleurs cette admiration frappante célèbre un « parfait accord » (28) entre le corps et le « centre du monde » (28), un accord qui élève le corps « au secret de l'harmonie » (28). Cette harmonie marque l'univers de la femme traditionnelle marocaine et fait du corps un élément essentiel dans l'identification d'une identité féminine commune regroupant toutes les générations de femmes.

Ainsi, face à sa tante, à cette « expression archaïque » de l'être-femme, la narratrice dans *Marrakech, lumière d'exil* affirme :

J'étais nue face à elle. Immobilisée par sa *hiba* [la crainte révérencielle] Elle n'avança pas. Et cela aussi je le savais. Ce n'était jamais elle qui saluait les autres, petits ou grand. Proches ou lointains. C'étaient les autres. Tous les autres, qui allant à sa rencontre, se prosternaient devant elle. Je m'avançais, absente à moi-même. Son bras esquissa un geste lent et gracieux et se continua en un simple toucher. *Un toucher grave et si chaleureux que je le perçus comme un sceau*⁴⁰. Nous jouissons à ce moment précis d'une intime proximité. J'étais un peu elle et elle était un peu moi. (103)

Le toucher effectué par la main de la tante devient une marque, voire une loi, gravée sur le corps de la narratrice et correspond à ce que de Certeau affirme à propos de la loi qui se saisit du corps pour en faire un texte. Selon de Certeau, « il n'y a pas de droit qui ne s'écrive sur les corps... Par une sorte d'initiation (rituelle, scolaire, etc.), il [le droit] les [les corps] transforme en tables de la loi, en tableaux vivants de règles et de coutumes, en acteurs du théâtre organisé par un ordre

⁴⁰ Je souligne.

social » (3). Dans le cas de la narratrice de Benchemsi, la *hiba* de la tante transmise par la main se présente également comme cette loi qui s'écrit sur le corps de l'aïeule comme sur celui de la narratrice. Et ce toucher constitue une certaine initiation à la tradition, cet ordre féminin transmis entre femmes. La narratrice surgit dans un autre temps et finit son cheminement vers la source de sa féminité et de l'identité à laquelle elle aspire devenant elle-même « un élément de la toile où le temps avait secrètement élu domicile » (104). La référence à la toile renforce l'idée du corps-texte et relie la femme marocaine à la pratique du tissage, l'une des formes premières de l'écriture féminine marocaine. C'est à ce moment là que la femme comprend le secret de son « ancrage spatiale... le mystère de [son] existence » (Oulehri 2006, 122). Et comme le remarque Nedjma dans *Les conspirateurs sont parmi nous*, la femme achève finalement de « reconstituer [sa] biographie » (122).

Ainsi s'effectue une union totale entre la femme et ses racines au moyen du corps, réalisant ce que la narratrice de *Marrakech, lumière d'exil* appelle l'*Istislam*, ce fort et volontaire abandon de soi qui permet d'atteindre un état d'âme où l'individu fait corps avec le monde qui l'entoure. Dans *La controverse du temps*, cet *Istislam* apparaît de manière frappante chez Houda, la femme moderne, éduquée dans les écoles françaises, spécialiste de Hegel et influencée par le rationalisme. Cependant, une fois que Houda confronte Ilyas « un intellectuel spirituel. Croyant. Pieux » (119), elle se sent perturbée. Houda se rend compte que « quelque chose de profondément troublant » (119) commence à

déstabiliser les préjugés qu'elle s'est faits sur la religion. En particulier, l'intelligence si vive de Houda et son incroyance deviennent de plus en plus incapables de faire taire cet « héritage vieux de plusieurs générations qui se réveillait en elle pour réclamer ses droits » (94). Ses aïeux, qui étaient « des hommes de religion et des soufis attestés » (94), jaillissent de nouveau en sa personne. Eprise par un « sentiment indéfinissable » provoqué par Ilyas, le maître soufi qui, « lui-même avait fait des études de philosophie à la Sorbonne » (95), Houda se trouve dans une fusion mystique qui raye d'un trait sa froideur spirituelle et revivifie en elle l'écho « de ces voix d'outre-tombe. De leur appel. La voix des morts remonte lentement et se propage, pur et sage » (94). Cette revivification crée chez elle une redécouverte de soi.

Ces voix saintes qui émanent des profondeurs de la terre se mêlent à celle d'Ilyas qui, récitant des chants soufis, « distillait en [elle] une paix dont la grandeur conférait à [la] vie un de ses principes » (132). Cette voix d'Ilyas est comparable à « un contralto » (148), et Houda toute émue l'écouta pétrifiée : « Houda inondée de larmes chaudes, se laissa gagner par l'euphorie générale. Jamais elle n'avait éprouvé un tel sentiment de plénitude. "J'ignore le sens d'un tel état, pensa-t-elle, mais il ne fait aucun doute que cela émane de l'essence même du beau et du bonheur" » (148). Ces chants soufis secouent la personne de Houda et réaniment en elle un passé lointain. Ils deviennent un droit qui marque son corps et son âme, une initiation au temps des ancêtres. En écoutant ces chants,

Houda ressent « une grâce qu'elle n'a jamais connue ni même soupçonnée » (149).

L'intensité de ces chants mystiques gagnait sa personne :

Mais la maintenait pure et intacte. Inentamée comme l'est une éternité issue de la lumière des origines. De cette ultime lumière d'où tout jaillit un jour... Rien en elle ne commençait ni ne s'achevait... [elle était] l'expression même de ce qu'on appelle, non pas communément mais à défaut d'une plus ample précision de langage, l'éternel féminin, Houda l'incarnait vraisemblablement pour toujours. (130-31)

Le pouvoir de ces chants sur son âme fait apparaître les liens jusque là inconnus et qui relie intimement et profondément son corps à ses origines, cet « héritage arabe et islamique » (122) qu'elle a pris l'habitude de repousser. Le corps se présente en tant qu'élément essentiel pour goûter au plaisir divin et faire surgir le sacré, ouvrant de la sorte les voies de l'expérience sacrale qui fonde l'univers culturel et spirituel dans les sociétés arabo-musulmanes. Ainsi, se manifeste ce statut du corps médiateur entre la femme et son univers spatial et temporel non seulement à travers la redécouverte des lieux mémoire mais aussi par le biais de la relation directe qui se tisse entre le corps et le monde extérieur.

3.3. La femme entre tradition et modernité

Benchemsi et Oulehri présentent des femmes modernes qui essaient de remettre en question le statut social des femmes marocaines ; cependant, leur cheminement vers la reconstruction identitaire se fait en parallèle avec un retour vers les origines. C'est une des caractéristiques marquantes de ces œuvres, car l'identité à laquelle elles aspirent émane d'une volonté individuelle qui ne renie guère la contribution des femmes d'antan dans le façonnement de cette identité.

En effet, les œuvres de Benchemsi et d'Oulehri, tout en étant de véritables indices de la détermination des femmes marocaines à se libérer des contraintes sociales qui limitent leurs horizons, constituent également une critique de certains aspects de la modernité. Ancrées dans une société marquée par la tradition arabo-musulmane, les héroïnes de ces œuvres se singularisent par leur position face aux traditions; cette position se décèle sur la voie de l'exploration et de l'exploitation de la mémoire des femmes traditionnelles. Par le biais du retour vers les lieux ancestraux, les héroïnes se présentent comme un prolongement de leurs aïeules auxquelles elles tentent de s'identifier afin de se donner le statut de femme indépendante dont les fondements se basent sur l'héritage traditionnel mais se caractérisent aussi par les apports positifs de la modernité.

On dégage de la critique de la modernité la tendance des écrivaines à la présenter comme l'une des causes de la confusion identitaire dont souffrent leurs héroïnes. L'émancipation en germe telle qu'elle s'opère chez un nombre de ces femmes traditionnelles se déploie grâce à la découverte réitérée des espaces de mémoire ; d'ailleurs la possibilité d'une telle émancipation remet en question la vision péjorative portée sur la tradition en général et donne naissance à une vision autre de sa représentation et de son influence.

De plus, l'inclination des personnages féminins vers leurs origines déploie la perception de certains aspects de la tradition en tant que patrimoine culturel qui permet la reconstruction de l'identité féminine. Conçue dans son aspect positif, la tradition, loin d'être une entrave à l'émancipation, devient une

composante du statut féminin au Maroc. Et si la tradition semble réduire la femme au mutisme et lui impose la subordination, elle en est pour autant une partie importante de sa lutte pour s'affirmer comme femme libre en même temps qu'elle constitue une véritable échappatoire de cette confusion qui résulte d'une modernité empruntée. Le retour de la narratrice sur les lieux de mémoire dans *Marrakech, lumière d'exil* constitue une facette de ce statut fondateur que joue la tradition qui est, elle-même, un lieu de mémoire. La visite de ces lieux (les maisons traditionnelles, les médinas, les femmes d'antan) se présente comme une reconstruction du puzzle-enfance tel qu'il a été vécu par la narratrice aussi bien qu'une reconstitution de son identité vu que son éducation et son séjour en France lui ont permis de développer une vision critique plutôt positive de ses origines.

Dès le début du roman, la narratrice entame une exploration de l'univers culturel traditionnel à partir de la place Jemaa-el-Fna. Le choix s'avère révélateur. La narratrice fait table rase des préjugés et des idées reçues. Plus elle s'enfonce dans la médina plus elle reconstruit ce puzzle-enfance, voire son identité pour se retrouver finalement au chevet de sa tante, Lalla Tata, qui ne manque jamais de lui parler de ses aïeules. Cette rencontre revivifie en elle la voix de la tradition, celle de la femme qui veille sur sa continuité. Chaque fois que la tradition est évoquée, la narratrice se trouve envahie de souvenirs qui suscitent une grande admiration naissante de l'écho de la voix de sa tante surveillant tout mouvement : « Beaucoup de phrases avaient ainsi charpenté mon éducation et ma sensibilité. Regardant aujourd'hui ma grand-tante, je comprenais à quel point cela m'habitait

encore ! (104-05). Ces phrases mêlées à la personne de la narratrice constituent la voix d'antan qui continue de tracer son chemin et façonner son être à l'image de la femme traditionnelle.

De surplus, quand la narratrice se promenait avec Bahia, elle se laisse envahir par l'atmosphère de la médina. Sûre du lien tissé entre elle et le passé, elle suit Bahia avec qui elle partage l'amour et la fascination envers une légende familiale encore vivante et « exilée » du temps tout comme la ville de Marrakech :

La misère m'avait saisie sur le seuil et l'uniformité granuleuse et plutôt illusoire des murs chaulés me fit l'effet d'une vérité crue, dénuée des caprices de toute civilisation... j'eus l'impression d'être dans les coulisses de la vie. Dans cette part refoulée et obscure de toute ville millénaire. (23-24)

L'exploration de la médina met la narratrice dans l'enceinte de son origine, et cette obscurité et ce mystère représentent l'essence de la tradition.

D'autres aspects de l'admiration de cette tradition se manifestent chez Benchemsi et Oulehri à travers plusieurs registres comme l'architectural, le religieux, le gastronomique et le vestimentaire. Au niveau de l'architecture, la narratrice dans *Marrakech, lumière d'exil* souligne la présence du divin dans les maisons traditionnelles qui participent à l'être de ceux qui y ont vécu :

Nous pénétrons dans un minuscule vestibule, prolongé sur la gauche par une petite alcôve et, face à l'entrée, par la seule et unique pièce donnant sur un patio. Surplombé par un coin de ciel, je crus soudain y reconnaître l'œil de Dieu, plein de la véracité de ses épreuves... j'admettais cependant qu'une force surprenante émanait de toutes les personnes qui y avaient vécu. (26)

Ces lieux déclenchent un sentiment d'assurance et de réconfort chez la narratrice, et les « meubles et les étoffes faisaient partie des compagnons fidèles de cette vieillesse » (104). Cette vieillesse renforce la spiritualité de cette architecture traditionnelle. Pour la narratrice, même le soleil qui s'étend sur la médina participe à la singularité de son architecture. Elle affirme : « Quelque chose de *la longue durée*⁴¹ s'inscrit dans l'horizon clair et dégagé. La lumière blanche est chargée de signes et d'enseignements » (71), ce qui crée une « atmosphère d'éternité » (13). Elle devient une véritable célébration de « l'esthétique andalouse » et continue à résister aux siècles qui s'étaient écoulés sans toucher au « concept du beau » caractérisant cet espace :

L'architecture était la même. Les costumes étaient les mêmes. Les habitudes culinaires étaient les mêmes. Et la même langue arabe s'ingéniait à puiser les mêmes expressions pour s'étonner des mêmes choses. Quelle autre force que celle de l'éternité...pouvait assumer une telle responsabilité ». (120)

Entre « le poids de l'histoire » (19) et le plaisir d'y appartenir, les gens de la médina à Marrakech « sont inscrits dans l'éternité du présent, et le futur, à leur yeux, n'est qu'une rêverie vaine et puérile. Exilés du temps, ils errent à travers les siècles avec la force de l'innocence » (19). Ce statut explique le sentiment « d'élitisme » qui caractérisent souvent les habitants de ces lieux et qui se renforce par « l'indescriptible présence du sacré dans la ville de Marrakech » (117). Cette présence chasse la possibilité de succomber à une « modernité

⁴¹ L'écrivaine souligne.

caricaturale » (22), c'est-à-dire, une modernité qui déforme les fondements de base de la société.

Face à cette modernité, Marrakech impose la fusion entre « un désert fortement présent » et « des jardins. De la verdure. Des *arssate*. Des *jnanate* » (15), une fusion qui la rend un véritable paradis. Elle sert « à combler cette violence irrépressible » (15) qu'impose la modernité « voué à la démesure. A l'illimité » (15). Face à la dépersonnalisation qu'un nombre de modifications introduites par la modernité peut causer, « les gens de Marrakech drainent dans leur regard l'insaisissable éblouissement du nulle part. Des yeux fixés sur rien. Des yeux fièrement tournés vers le passé » (15). Ce retour vers le passé constitue un lieu de mémoire qui a façonné la vie de leurs aïeux et continue d'exercer le même effet sur la leur.

La narratrice rejette également « la paresse et la médiocrité qu'entraîne une interprétation si erronée du confort de la modernité » (172). Cette inexactitude consiste en une confusion entre ce que la modernité semble promettre en ce qui concerne le confort et ce qu'elle fait en réalité. Cette interprétation se manifeste surtout au hammam où les objets traditionnels en bois ou en cuivre sont remplacés par d'autres en plastique, une transformation que Benchemsi appelle « la révolution du plastic » (173). Cette révolution négative a substitué la faïence au zellige *beldi*, et les seaux plastiques à ceux en bois ou en cuivre. Benchemsi résume cette invasion plastique de la façon suivante : « Ils avaient franchi le pas extrême de la modernité et semblaient tout droit sortis de

l'exposition *Objets désorientés* qui sacralisent le plastique dans son usage le plus quotidien » (171). Dans cette variante bon marché du bain, tout se simplifie, le bâti et le dispositif, la conduite et le service :

Les *qbab* qui emplissaient si bien la bouche s'étaient métamorphosés en sceaux en plastiques rouge, vert ou bleu, vulgaires et si légers... Ce mot, trop précieusement ancien pour être jamais seul, avait également entraîné avec lui, toujours sous le joug de la modernité, ses sœurs jumelles *qraqab*, sorte de sabots en bois à lanière de cuir unique. (171)

Tout comme les *qbab*, les *qraqab* cèdent la place aux claquettes en plastique rayant ainsi le son du « *qrab qrab qrab* d'une démarche suffisamment précaire pour être poétique, d'autant qu'elle était amplifiée par le silence humide du hammam » (171). Cependant, la narratrice souligne qu'en dépit de la banalité qui pénètre et change de plus en plus cet espace traditionnel, celui-ci continue d'exercer le même effet sur elle car il réveille en elle le souvenir des objets traditionnels « unissant l'eau et le bois en un seul et unique vocal, *qrab* » (170). Pour la narratrice « tous ces bruits, si doux à [s]a culture, agissaient sur [s]a mémoire comme des vaguelettes » (171), des vaguelettes qui réaniment ses souvenirs.

La narratrice précise que la disparition progressive des caractéristiques originelles du lieu diminue l'effet énigmatique du hammam car tout devient plus économe, les salles, les objets, le décor comme le prix. On ignore les nattes, les bancs, le massage. Dans son expression la plus rustique, une ou deux personnes pouvaient suffire à son fonctionnement; même les femmes qui le fréquentent sont

de plus en plus « épuisées venues pour se laver et non pour jouir également des mystères divins du hammam » (172). Dans *La Répudiée*, Niran évoque avec amertume le changement qui affecte le bain public et ôte sa singularité : « Mais le hammam de mon quartier ne ressemble en rien aux bains anciens, c'est un bâtiment neuf dont les salles en hauteur, propres et bien éclairées, ne suggèrent aucun mystère » (76). Les choses sont de plus en plus ordinaires et conformes aux prescriptions modernes ; les qualités socio-communautaires se changent vu le fait que le hammam commence à perdre sa valeur de collectivité en cédant la place à l'individualité qui accompagne l'introduction des principes de la douche moderne dans ce lieu collectif. En outre, la narratrice dans *La Répudiée* souligne que les nouvelles constructions sont « sans âme ni réelle homogénéité » (154). Elle précise que leur architecture « mi-américaine, mi-arabe » (154) les dénuent du charme esthétique que leur confère l'enracinement dans la tradition arabo-andalouse.

Une autre façon d'exprimer la mise en valeur de la tradition se décèle à travers la comparaison entre la médina à Rabat et celle à Fès. Dans *Les conspirateurs sont parmi nous*, Nedjma critique les innovations introduites à Rabat par Lyautey ;⁴² ces modifications transforment la médina de Rabat qui ne se conforme plus à l'image de la médina traditionnelle : « elle est beaucoup moins

⁴² Hubert Lyautey est un militaire français, officier pendant les guerres coloniales, et premier résident général du protectorat français au Maroc en 1912.

impressionnante que celle de Marrakech ou de Fès » (188). Selon elle, il s'agit plutôt,

d'une œuvre d'art polie, nette, mais sans grain de folie qui fait le charme des productions magistrales... cette médina est un décor destiné aux touristes. Elle est ordonnée, rangée, soignée comme un décor de cinéma, ou de théâtre. Elle est figée, sans âme. Même les badauds ont l'air d'y jouer un rôle. Le bruit est civilisé. (188-189)

Même les bruits perdent leurs effets car ils se façonnent de manière semblable à une civilisation empruntée. Ils ne transmettent plus la mentalité du peuple car, à la médina traditionnelle, les gens se sentent chez eux influencés et protégés par une tradition-mère implantée dans les personnes comme dans les murs. L'édification de ces murs prémunit et les habitants et leur histoire. Nedjma constate la grande différence entre la médina de Fès et celle de Rabat :

Comme un tsunami, le souvenir sauvage de la médina de Fès m'a envahi. Les cris, le bruit, la fureur, la bousculade, les mulets, les ânes, les ballots, le pain chaud, les longs marchandages codifiés comme un jeu, m'ont fait pousser un cri: non, à Rabat, ce n'est pas une vraie médina ! Aucun mur ne risque de s'y écrouler, menacé par les ans et la densité de la population, par la pauvreté, mais aussi par la richesse du patrimoine. (Oulehri 2006, 189)

Selon Nedjma, la vraie médina parle d'elle-même, car l'histoire se répand dans tous ses coins et ses ruelles étroites ; par contre, dans les villes nouvelles, comme Rabat, qui ont été construites avec la venue du colonisateur, « la modernité a définitivement installé son cap et même la fronde revêt un aspect théâtral » (190), car ces villes demeurent artificielles et n'expriment pas les habitudes locales et la possibilité d'identification et d'appartenance se dissipe.

Avec la même amertume, Najia, la narratrice de *La controverse des temps*, évoque Casablanca, en la décrivant comme « cette ville de Lyautey [qui] jouissait d'une neutralité » (Benchemsi 2006, 97), mais cette neutralité attire beaucoup de Marocains et les poussent à tourner le dos « au monde, à l'art, à la culture » (97). Benchemsi fait une comparaison entre les Marocains qui quittent les médinas pour s'installer à Casablanca et les Français qui ont délaissé la province pour s'installer à Paris pour de pareilles « promesses d'aventures » (97). Pour elle, Paris reste, pourtant, une ville qui « fascinait pour des raisons inverses » (97). Selon Benchemsi, les Marocains avaient tort, car, en désertant les villes traditionnelles telles Fès ou Marrakech, ils abandonnent leur « culture plutôt qu'[ils] n'allai[ent] à sa quête » (97). En se laissant envahir par « les désirs de nouveauté. De changement. De modernité » (97), ils oublient la médina et ses « ruelles tortueuses et les impasses tournées vers un passé millénaire où chaque pavé retient jalousement le souvenir et l'odeur de savants, d'hommes de lettres et de spiritualité » (97). Comme le précise la narratrice, « les architectures traditionnelles sont toujours liées à des principes de vie » (5). Pour Najia, le vent de modernité qui a débuté avec l'ère coloniale a introduit des villes où toutes « les mémoires pouvaient s'y engloutir sans que cela dérangea le moins du monde » (98). Ces villes modernes représentent, selon elle, un « cimetière » de la culture marocaine où se mêlait jadis « le savoir-vivre... aux principes universels de la haute métaphysique » (98). En quittant ces villes traditionnelles, les Marocains négligent une architecture qui ne cesse de « rappeler les hommes et les femmes à

leur propre silence. A leur intériorité » (98). Ils se dépouillent graduellement du patrimoine culturel, artistique et architectural que véhicule la tradition.

En outre, l'ancienneté constitue, selon Najia, une des manifestations du spirituel qui fait défaut dans les villes modernes :

En effet, par-delà tout patio, de jour comme de nuit, Dieu est là. Au centre de tout être. Protecteur ou menaçant, cela dépendait de tout un chacun. Au lieu de cette conscience inscrite au centre même de cette architecture, Casablanca, en les coupant du ciel omniprésent de la maison arabe, leur offrait des demeures fermées où le jour arrive de biais par des fenêtres ou des baies vitrées. (98)

Ces villes nouvelles limitent l'horizon de leurs habitants et suffoque leur souffle.

A force de courir pour atteindre le chimère du futur glorieux promis par « Lyautey et... certains colons qui pour parer les dégâts de tout exil, même volontaire tel que celui-ci, construisirent avec les architectes Cadet et Brion le quartier du Habous » (98), certains Marocains se perdent dans ce même exil. Ils finissent par « totalement oublier de se retourner... de songer à revenir à (leur) berceau » (98). Et seuls les « gens d'autrefois » restent fidèles à ce « grenier familial au trésor enfoui » (99), alors que les jeunes deviennent de plus en plus prisonniers d'une « architecture coloniale Art déco » (99). En contribuant à la perte d'un patrimoine aussi riche que le leur, les Marocains ont également aidé la continuation de la « politique coloniale » (35). Selon la narratrice, ces Marocains investissent « l'histoire de la France. Sa langue. Sa culture. Ses repères » (35), et l'ennemi d'hier devient le maître d'aujourd'hui :

Tout cela au détriment de leur propre culture. Fascination du vainqueur ? Dérèglement de l'histoire ou folie de l'homme ?

Toujours est-il qu'ils signaient ainsi un exil identitaire inéluctable pour leur descendance, et un autisme inévitable entre les générations. De manière effective et dans la chair de la langue, l'Orient se scindait de l'Occident et brouillait pour longtemps un miroir déjà déformé où les inégalités allaient se graver dans toutes les mémoires et où les seuls rapports devenaient des rapports d'exil vis-à-vis de soi mais aussi vis-à-vis de l'autre. (35)

Ainsi s'aggrave la confusion et l'altérité identitaire dont souffrent les Marocains. Cette confusion s'accroît avec la disparition progressive des grands-parents, les seuls gardiens de la tradition qui « vieillirent vite ». Avec la mort de ces gardiens, « les cimetières se multiplièrent. Les maisons se vidèrent. Se fermèrent. S'effondrèrent. Démembrées. Certaines d'entre elles se vendirent par fragments épars chez des antiquaires avides et voraces » (99). Et le projet de dépersonnalisation et de déracinement s'accomplit finalement grâce à la contribution de certains Marocains « manipulés par de fervents ennemis de la tradition » (26). Najia déclare que : « l'Occident ne s'était pas trompé en misant jadis sur l'élite de nos pays. Nous prenions ainsi en charge nous-mêmes la diffusion de leurs idées en dogme civilisateur et universel » (26). En effet, en poursuivant le progrès promis par l'ouverture sur l'Occident, cette élite s'éloigne de son héritage culturel en embrassant une nouvelle forme de développement qui « s'appelait dorénavant la qualité. L'équité. L'efficacité. Mais selon les normes du marketing plutôt que selon une quelconque sagesse » (26).

Un autre aspect de la critique de la modernité chez Benchemsi se révèle à travers l'éloge qu'elle fait de la chaleur et de l'affection qu'offrent les villes traditionnelles. Par exemple, l'image indifférente et impersonnelle qu'affichent

les villes modernes contribue au dénigrement de ces villes qui dévorent le charme, l'animation et la fougue de l'univers marocain, le pays du soleil, de la lumière et de l'hospitalité. Pour la narratrice de *Marrakech, lumière d'exil*, ce qui différencie les médinas des villes nouvelles faites à l'image des villes françaises sont les sons :

Des sons graves. Aigus. Grinçants. Stridents. Musiques. Klaxons. Brouhaha. Vrombissements de moteur. Cliquetis des marchands d'eau. Puis des voix, des voix rauques. Cassées. Sèches. Des voix qui percent ce tintamarre et s'ancrent dans le tissu foisonnant de la cité. Dans sa folie. Dans son délire. (14)

On a l'impression que Benchemsi oppose les différentes manifestations de la tradition et de la culture marocaines à une modernité gouvernée par un matérialisme inhumain. Elle insiste beaucoup sur l'étroitesse et la promiscuité qui caractérisent la disposition architecturale des villes anciennes :

On s'enfonce dans les ruelles de la médina. Nos corps ondoient au rythme des autres corps. La fusion avec les passants est quasi immédiate. Il n'y a pas de solitude possible dans cette architecture savamment organisée pour la communauté. Les corps deviennent matière. S'interpénètrent. Communient à leur insu... dans la danse générale. (Benchemsi 2003, 22)

Par contre, la modernité qui caractérise les villes à l'occidentale sucent la vie de ses habitants et exclut l'animation; à titre d'exemple, quand la grand-mère de Houda dans *La controverse des temps* se trouve dans l'obligation de vivre auprès de son fils à Casablanca, elle perd sa voix : « Ni ses yeux ni son esprit ne s'étaient résignés à quitter Fès. Tout en elle avait refusé d'accompagner ce corps maigre et violenté par un exil incongru et hostile. Elle avait un jour cessé de parler et

pieusement attendu que la mort vînt la libérer » (99). Certes la modernité a facilité l'expression féminine, mais cette aphasie démontre le refus de s'exprimer dans un espace et dans une structure empruntés et signale le manque du contact direct avec l'entourage qu'introduit cette modernité.

A la chaleur et à l'interdépendance communautaire qui caractérisent les villes traditionnelles, Benchemsi présente les villes à l'occidentale comme une incarnation de la froideur et de l'indifférence. Pour la narratrice dans *Marrakech, lumière d'exil*, la chaleur prodigue donne « une sensation de sable mouvant dont le tourbillon creuse étrangement l'espace » (13). Cette chaleur qui réchauffe jusqu'au dernier os du corps humain s'oppose à l'inhumanité telle qu'elle se manifeste dans les villes modernes. L'univers inhospitalier de celles-ci soulève en elle un sentiment de détresse déjà vécu à Paris, cette ville sombre et froide dont les pavés lui rappellent la mort « d'un jeune garçon, le soir entre la Bastille et la Madeleine » (13). Ce souvenir incite la narratrice à associer la ville de Paris à la mort. Cette représentation négative de Paris et des villes nouvelles construites à son image transmet le dénigrement de la modernité dans son aspect repoussant où le sacré, la solidarité et le partage, qui sont intrinsèquement enracinés dans la culture comme dans les mentalités marocaines, font défaut.

De sa part, Oulheri nous présente une autre mise en valeur de la tradition ; il s'agit du comportement de Niran dans *La Répudiée*. Suite à son divorce, elle se tourne vers la tradition berbère pour trouver un réconfort à ses douleurs. Loin d'observer les règles de la bienséance, elle se laisse guider par ce sentiment inné

qui stimule chez elle un mode primitif de s'exprimer reconnu chez les tribus berbères, celui des hurlements fous et enragés :

Assise par terre, jambes écartées, je renouais avec les traditions de mes ancêtres berbères : je pleurais à voix haute, invoquant dans une sorte de litanie, tous les bonheurs passés, à jamais perdus. Des dizaines d'êtres, fantômes errants et silencieux s'étaient approchés de moi, pleurant en chœur, sans qu'aucun son ne sorte de leur bouche. Ils étaient mes compagnons de folie. (35)

Pour Niran, la tradition, même dans ses manifestations les plus irrationnelles, demeure un refuge pour s'exprimer et faire partager sa souffrance; d'ailleurs ces « fantômes » qu'elle évoque se manifestent comme le souvenir de ses aïeules qui l'habite encore et fait partie de son existence. Niran trouve dans cette manière de s'exprimer un moyen de revivifier la tradition semée en elle depuis son jeune âge. Plus Niran se love plus elle se sent fondue dans sa culture d'origine, ce qui lui permet de porter un regard lucide sur les traditions de son pays :

Plus elle acceptait de conserver le passé, plus elle se réconciliait avec elle-même... Plus elle se traquait plus elle avait l'impression qu'un voile noir se déchirait ; elle se sentit heureuse tout à coup, ignorant d'où lui venait cette paix qui l'entourait brusquement. Calme détendue, elle sut qu'elle aurait besoin de ces constants retours en arrière pour pouvoir avancer. (112)

Cette position de Niran, comme elle transmet la vision d'Oulehri face à la tradition, se présente comme un moyen de souligner le refus de la valeur négative qu'on accorde souvent à cette tradition dans les pays arabo-musulmans.

On remarque également qu'Oulehri tend souvent à miner les changements introduits par la modernité surtout au niveau de la sphère familiale. Lors d'une

conversation entre la mère et la grand-mère de Niran qui vivait chez eux, celle-ci

déclare :

-De toutes façon, de nos jours, il n'y a plus de gendre, tu te souviens, Imma [maman en berbère], comme son père a toujours été poli, généreux, hospitalier?

-Il l'est toujours, ma fille, et ce ne sont pas les gendres modernes qui accepteraient que leur belle-mère vienne habiter chez eux, même provisoirement. (57)

L'amertume qui marque cette conversation entre femmes démontre comment la modernité affecte les bases de la famille marocaine. Les relations de respect et d'intimité qui la caractérisaient commencent à s'effriter et l'éloignement et le besoin de vivre en « privé » qui accompagnent la vie en couple prennent la relève, remplaçant l'affection que véhicule l'atmosphère de la famille traditionnelle.

D'autres aspects de l'admiration des écrivaines pour certaines caractéristiques de la tradition se manifestent par exemple, dans *Marrakech, lumière d'exil*, où la narratrice s'éprit par le sentiment de satisfaction que lui procure la dégustation des différents tajines marocains. Elle n'hésite pas à exprimer sa joie et sa connaissance d'un art aussi riche que celui de la cuisine marocaine :

A ma grande surprise nous eûmes droit à un tajine aux olives de saison, du *messlalla*. J'adorais ce plat pour son amertume. Accompagné de plusieurs petites entrées dont un hachis de mauve, ce déjeuner, simple pourtant, me rendit encore une fois fière de la tradition culinaire du Maroc. (111)

Cette connaissance se manifeste également chez Najia, la narratrice de *La controverse des temps*; elle présente une description détaillée d'un menu

traditionnel typiquement marocain : « Petit déjeuner copieux...Crêpes; *Baghrir* au miel; pain à la semoule et olives noires ; *khlil* aux œufs. Thé à la menthe » (108). Pour Najia, comme pour la plupart des Marocains, « le protocole de la table et le raffinement culinaire faisaient partie du sens même de la vie » (108). Pourtant, l'occidentalisation du pays commence à toucher jusqu'à cet art aussi reconnu et admiré mondialement, et ce menu délectable se trouve désormais abandonné au profit d'un simple « café à l'italienne et quelquefois un fruit ou au mieux un yaourt » (108). De son côté, Niran dans *La Répudiée*, à l'instar de la madeleine de Proust, se laisse guider par l'odeur des différents mets marocains et qui lui permettent de revivre de nouveau son enfance et de retrouver ses sens aussi alertes que jadis : « Il lui était difficile de résister aux couleurs des olives, si alléchantes, aux senteurs des cacahuètes grillées, des gâteaux secs... des dattes, des figues, des amandes grillés » (150). Cette orgie de nourriture excite en elle une grande fierté d'appartenance.

En outre, l'importance accordée à la tradition vestimentaire chez Benchemsi et Oulehri explicite leur extrême admiration de cet art. Leur conscience de sa valeur apparaît comme un élément essentiel qui participe à leur identité et fait preuve de leur affiliation à l'univers culturel marocain. Effectivement, les narratrices montrent un grand savoir quant à la couture traditionnelle. Dans *Marrakech, lumière d'exil*, la narratrice, en relatant les préparatifs qui accompagnent le rituel du mariage, démontre une connaissance des différents habits que portaient les *cherifates* (femmes d'un rang social et spirituel

élevé). Celles-ci dans leurs *tshamir*, une sorte de cafetan léger, s'assimilent aux anges du ciel, d'où la sacralité de l'événement et du vêtement dans la tradition marocaine :

Un fil ténu avait alors séparé l'origine du monde de son extinction.
La vie et la mort vibraient ensemble... leurs corps, tout de blanc vêtus, se tenaient augustes et droits, dans le mouvement divinement vertical du *tajrid*. Ils [les corps] étaient de véritables boucliers de l'Apocalypse. (51)

La narratrice éprouve un sentiment d'admiration face à la tenue traditionnelle de Dada M'Barka. Celle-ci, toujours vêtue en « cafetan blanc, la même mousseline blanche » (55) trônait sur « [son] imaginaire comme la substance de lumière crue » (55). Selon la narratrice, cette tenue blanche était « glorieuse et sacrée, avait force de loi. Elle était la loi » (41). La couleur blanche devient un droit qui s'empare du corps et s'y imprime. Et l'envoûtement que crée chez la narratrice le cafetan blanc émane aussi du pouvoir du blanc puisqu'il est la couleur sacrée par excellence dans le contexte arabo-musulman. Le blanc est également la couleur du linceul, et dans l'univers culturel marocain en particulier, la femme veuve exprime son deuil par le port du blanc pendant une période de quatre mois. Cependant, le blanc reste la couleur de la vie, de l'innocence et de la dévotion religieuse puisque cette couleur marque la mise des pèlerins dans leur cheminement vers le pardon et la miséricorde divine.

Ainsi, l'accoutrement traditionnel marocain ne se conçoit pas seulement comme un cache-corps mais fonctionne également en tant qu'un signe social qui renseigne sur la culture de l'individu qui le porte. C'est même une loi, pour

reprendre le terme de de Certeau qui se saisit des corps et les transforme. Et l'habit fait partie d'une initiation rituelle qui fait du corps un sujet gouverné par la loi sociale et par sa *hiba*. En présence de Lalti Taja et de Dada Johra, toutes habillées suivant les préceptes de la tradition marocaine, la narratrice se sente fascinée par leur « vraie force de caractère » (121) qui soulève en elle une crainte intensifiée par « la somptueuse et indélébile » (121) image de ces femmes augustes. Quelle que soit l'occasion, la tenue traditionnelle reste significative et met en valeur la singularité de la couture marocaine. Quand la narratrice a rendu visite à Lalla Tata pour en discuter du cas de Zahia, elle était impressionnée par la tenue de ses tantes :

Lalti Taja, plus discrète, comme d'habitude vêtue d'un costume classique, composé d'un cafetan de satin ivoire voilé d'une fine *manssouria* de mousseline brune. Les tenues n'avaient évidemment, compte tenu de la nature des événements qui nous réunissaient ce soir-là, rien de festif. Pourtant leur élégance sobre et inchangée m'interrogeait avec une insistance chaque fois renouvelée... Dada Johra... flottait au milieu d'un cafetan blanc... Lalla Tata... vêtue, elle aussi, d'une tenue classique et sobre. (120-21)

La narratrice était la seule « vêtue à l'européenne », ce qui la rendait « très embarrassée au milieu d'une telle concentration de tradition » (121). Ce sentiment de dérangement, voire de culpabilité, se manifeste comme une forme de son respect et de sa valorisation d'un accoutrement qui fait partie d'un héritage qui passe de génération en génération d'autant plus qu'il révèle l'attachement des Marocaines aux traditions vestimentaires de leur pays. Nous pouvons même

avancer que ce dérangement reflète la difficulté de naviguer les rivages de la tradition et de la modernité.

Quant à Najia, la narratrice de *La controverse des temps*, les vêtements traditionnels marocains transmettent une part des valeurs sociales de la communauté marocaine et permettent de percevoir la grâce et la *hiba* des personnes qui les portent. Cette valeur du vêtement rend palpable un sentiment de continuité menacé par la mode éphémère résultant « d'une occidentalisation outrancière » (71) du pays. En contemplant les parents de son amie Hiba, habillés de costumes marocains, elle constate « combien la djellaba et le caftan étaient majestueux » (70). Sidi Tayyib, « vêtu d'une double djellaba de *bzioui*, l'une simple et l'autre rayé... d'un *jabador* où se résumaient des siècles d'une tradition vestimentaire encore au faîte de ses droits » (69), fait paraître sa fidélité à cette tradition. Sa femme, Lla Bathoul, toujours vêtue à la fassie, démontre une capacité indéniable à passer au travers de toutes les modes. Najia affirme que, malgré « tous les bouleversements esthétiques. Venus de très loin » (71), les parents de Hiba demeurent fidèles à la tenue traditionnelle : « Ils [les parents] étaient promis à un futur aussi lointain. Ce costume long et ample, exaltait un corps, qui rendu secret, accédait à une beauté pour le moins solennelle. Une profonde sérénité se dégageait de ce couple, témoin d'une autre civilisation » (71). C'est grâce à l'attachement des ancêtres aux vêtements traditionnels que la jeunesse d'aujourd'hui continue de se vêtir et de jouir d'un héritage qui demeure

fidèle à une beauté ancienne. Cet attachement insinue même une nostalgie pour un monde et un temps perdus, celui de l'Andalousie.

Au delà de sa valeur originelle, la tenue traditionnelle marocaine constitue l'un des éléments fondamentaux dans la mise en valeur de la beauté et de la féminité chez les Marocaines. D'ailleurs, l'accoutrement traditionnel demeure une partie intégrante de l'identité culturelle féminine. Il se présente en tant que manière d'exalter un sens accompli et atemporel de cette féminité. Najia, en décrivant son amie Hiba « vêtue d'un caftan de soie gris anthracite...sans ceinture et à hauteur de cheville » (62), exprime l'effet majestueux de cette tenue traditionnelle qui enracine la femme dans « la quintessence du féminin » (62). De son côté, Houda, dans un « caftan satiné brodé de soie verte » (144) et « une légère étole de lin grège » (144) qui flottait dessus, révèle cet « air quasi éternel de femme Qajar dans les miniatures savamment stylisées d'Inde ou de Perse » (144)⁴³. Telles des houris,⁴⁴ elles transmettent l'image de ces « fameuses scènes du paradis dans l'iconographie persane » (143). De son côté, Nedjma dans *Les conspirateurs sont parmi nous*, évoque comment le port de son « premier caftan » l'a submergée de joie tout en révélant sa beauté envoutante ou ce qu'elle appelle « mon charme ravageur » (115).

Ces jeunes femmes habillées traditionnellement démontrent l'ancrage de la tradition qui marque leurs corps et leurs âmes. Sans « se soumettre aux

⁴³ Relatif à la dynastie Qajar qui a régné en Iran de 1786 à 1925.

⁴⁴ La véritable signification du mot dans le contexte du Coran est inconnue, mais le sens le plus souvent donné est bien celui de vierge. En particulier, la sourate 55 parle au verset 56 d'êtres féminins qui « n'ont été déflorées ni par des hommes ni par des djinns ».

fluctuations de la mode » (62), elles se singularisent avec joie au milieu d'un cercle de femmes vêtues à la « Neuilly ». Ces femmes habillées à la mode occidentale deviennent, comme le remarque Niran dans *La Répudiée*, « tragiquement ridicules » (Oulehri 2001, 40). Effectivement, Niran dresse une comparaison entre les femmes en djellaba et celles qui « sans complexe aucun et dans une totale indécence, étaient moulées dans des caleçons qui mettaient en valeur l'aspect horrible de leur montagne de cellulite » (40), suggérant par là l'incompatibilité d'une telle attire avec le contexte socio-culturel marocain.

Outre ces manifestations du respect et de l'attachement aux traditions, Benchemsi et Oulehri expriment une grande déférence à l'égard de la spiritualité qui enrobe la culture marocaine. Leurs œuvres révèlent des occurrences du recours à l'héritage sacré et significatif que véhiculent les *sadat* (les saints) qui jouissent d'une grande vénération populaire grâce à leur savoir et à leur spiritualité. La visite des saints devient une sorte de pèlerinage à accomplir puisque ces saints sont souvent conçus comme des médiateurs entre les individus et Dieu.

L'exploitation de cet aspect du patrimoine explicite l'engagement des écrivaines sur la voie de la revivification d'un savoir et d'une ressource spirituelle de plus en plus délaissée comme superstitieuse. Pour renforcer leur respect pour ce savoir et cette spiritualité, les écrivaines ont choisi des femmes lettrées pour redonner vie à cet héritage qui expose la présence du sacré jugé retardataire par de « fervents ennemis de la tradition » (Benchemsi 2006, 26). Dans *Marrakech*,

lumière d'exil, la narratrice souligne que l'une des raisons du rayonnement de Marrakech émane de la grâce provenant des différents saints qui bercent cette ville. Pour la narratrice, visiter ces saints constitue une occasion de méditation et de sublimation de l'être :

Il y a des lieux à Marrakech où me saisit, chaque fois que je m'y rends, la délicieuse impression que mon âme est véritablement étrangère à ce monde : ce sanctuaire d'Ibn al-Arif et celui si triomphalement solitaire de l'imam Sûhaylî, l'un des maîtres d'Ibn Arabi. J'avais le sentiment d'une légèreté si frêle et si vaporeuse qu'elle m'autorisait, sans effort particulier, à me libérer, du moins pour quelque temps, de la matérialité de mon corps. J'étais le monde et le monde était moi. Ma joie d'exister devenait littéralement incommensurable mais demeurait profondément solitaire. Rien ni personne ne me paraissait alors assez proche pour oser lui confier...l'immensité extatique de mon être. Je me taisais donc d'un silence intime et pourtant vaste et laissais dériver mes pensées. (76)

Pour elle, ces sanctuaires dardent des rayons intenses de savoir et de spiritualité qui suscitent un recueillement « naturel et inné » aux pieds de ces « grands savants de l'Andalousie » (75) et dont la *baraka* et l'érudition demeurent sollicités par les différents visiteurs. Par exemple, la narratrice, Lalla Tata et Lalti Taja décident d'emmener Zahia, la fille autiste de Bahia qui a passé plusieurs années dans un asile psychiatrique, à Bouya Omar, le fameux sanctuaire des aliénés mentaux au Maroc. En fait, la narratrice était heureuse de rejoindre le cercle « de toutes ces femmes traditionnelles qui se réunissaient autour d'un drame » (125) ; ce drame—le désordre mentale dont souffre Zahia—devient une opportunité de renforcer la solidarité féminine persistante de génération en génération et permet à la narratrice d'établir un lien avec ses origines : « Ces trois générations [Lalla

Tata, Lalti Taja et Bahia] que je transportais m'impliquait dans un temps qui n'était pas le mien mais celui de ma famille » (125). La narratrice, comme ces femmes traditionnelles, pense que le malheur de Zahia résulte en réalité d'un manque de confiance de sa mère quant au pouvoir de ce saint. Lalla Tata s'en prend à Bahia et l'accuse d'être responsable du malheur de sa fille Zahia : « C'est ton manque de foi qui nous a entraînées dans ce drame. Ce n'est pas assez de l'avoir rendue folle tu veux encore l'abandonner définitivement au poison chimique des hôpitaux ! Tu n'as donc peur de rien » (122). La réaction de Lalla Tata incite à garder l'espoir en dépit de l'inefficacité apparente de certains remèdes scientifiques, un espoir et une foi qu'elle associe aux méthodes traditionnelles.

En réalité la décision d'emmener Zahia à Bouya Omar nous communique que la tradition, malgré les différents progrès scientifiques et technologique qui l'encerclent, demeure un refuge, un « ultime recours » (184) pour ces femmes. Selon la narratrice, les procédés traditionnels, telles les visites aux saints comme Bouya Omar, sont capables de soulager des affres de la maladie ; ceci explique le bonheur de la narratrice et de ses compagnes en route vers le saint d'espoir : « Nous étions, Lala Tata, Bahia et moi-même animées d'une sorte de joie enfantine, malgré la présence toujours inerte de Zahia. Nous riions, comme si ce sanctuaire représentait de manière évidente la fin du supplice » (177). Une fois au cœur du *darîh* (tombeau), la narratrice s'émeut par l'harmonie des « hurlements à la mort » des malades, leurs profonds « soupirs » mêlés aux « litanies » (181)

chantées par les musiciens du sanctuaire, aux sourates coraniques ou aux chants religieux du *dikr* (éloge de Dieu) émis par les malades eux-mêmes : « Je suis littéralement saisie par ces bruits qui, n'ayant rien d'animal, ne ressemblent pas non plus à des cris d'hommes. Pourtant l'humilité qui les définit tous, sans exception, réhabilite leur humanité » (181). Pour tous ces corps souffrants, vidés de tout leur « être », « désertés » de vie, « déshabités » (81), une chose pourtant reste vivante au fond de leurs âmes et justifie leur présence au sanctuaire et la confiance intrinsèque de leurs familles en ce saint. La narratrice souligne que, « Profondément soumis à *la volonté de Dieu*, ils semblent tous, ou presque tous, traversés par une immense foi et aspirent, à l'aide du *saint des fous*, Bouya Omar, à la libération » (181). Ce saint constitue « la dernière étape de vie » (184) pour ces malades mentaux.

Après avoir passé deux heures au sanctuaire, la narratrice et ses compagnes deviennent éprises par le changement de Zahia :

Levant ma tête vers Zahia qui continuait ses circonvolutions, je la vois qui rit. Avec rien ni personne mais elle rit. Je regarde machinalement vers Bahia et Lalla Tata, et en larmes, elles me font un signe pour me signifier qu'elles l'avaient déjà remarquée... Je continue d'observer l'air enfin heureux et détendu de Zahia... Est-ce une hallucination ? Est-ce un vrai sentiment de bien-être ? Je ne le saurai jamais. Toujours est-il que par rapport à l'hôpital, son visage était devenu réellement expressif ! (182)

La réanimation de cet espoir et de cette volonté de vie qui surgissent sur le visage de Zahia sont les mêmes qui animent la narratrice et lui dictent la persévérance

nécessaire pour continuer d'y retourner avec Zahia toutes les deux semaines. La foi et l'espoir semblent donc être le triomphe de la tradition.

On relève également cette vénération des saints chez Oulehri. Dans *La Répudiée*, Niran fait un rêve après son divorce où un inconnu lui donne la main comme pour l'aider. Ce rêve l'incite à tendre sa main vers une autre « très large et très fripée » (89) mais aussi « douce » (89). Dans la culture arabo-musulmane, ce genre de rêve prend la valeur d'une révélation, ou d'un message divin qui sert à guider. Pour Niran qui vit à Fès, cette main se relie au saint qui veille sur cette ville, Sidi Ahmed Tijani, « le Saint vénéré à travers toute l'Afrique noire » (90). Ce saint, dont la renommée et la valeur proviennent de son érudition et de sa voie spirituelle, la méthode *tijanya*, guide ses disciples dans leurs pratiques religieuses. La main constitue alors un signe précurseur de la voie de convalescence, une main protectrice, aussi bien qu'un véritable appui spirituel dans son cheminement vers la réappropriation d'un moi écrasé sous le poids de la trahison. Ainsi, Niran munie de toute sa foi et de l'encouragement de sa famille, décide de se rendre au *darih* du saint :

Le mausolée, extrêmement sobre, invite à la méditation. Chaque fois que je suis en présence du sacré, je ne peux retenir mes larmes. J'ai longuement prié en réfléchissant à la dure épreuve qui m'attendait, invoquant l'aide de Dieu ; de retour à la maison, j'étais plus sereine. (91)

Cette visite de Niran se manifeste en tant qu'une traversée ou un point de départ pour une réconciliation de Niran avec Niran elle-même devenue fragile et

désespérée après le choc de la répudiation. C'est également un signe de sa filiation à la sphère du sacré.

Il faut souligner que l'enterrement des saints dans des villes particulières, surtout dans les médinas, accentue la spiritualité de ces lieux vu la valeur qu'ajoutent l'ancienneté et la *hiba* de l'âge à cette spiritualité. Benchemsi souligne le même point dans *Marrakech, lumière d'exil*. La narratrice précise que, le lendemain de la mort d'Ibn al-Arif, toute Marrakech « désira s'approprier sa dépouille » vu son grand savoir et son « charisme », ce qui encourage le sultan Ali Ibn Youssef à inhumer ce saint au « centre géométrique » de la ville pour que sa *baraka* atteigne tous les gens de Marrakech (75-76). De même, Niran précise que la présence de Sidi Ahmed Tijani à la médina de Fès la transforme en un centre sacré qui attire non seulement les Marocains mais aussi les musulmans du monde entier, surtout de l'Afrique subsaharienne.

Najia, dans *La controverse des temps*, parle de la douceur et de la sérénité que lui procure sa présence dans la région de la Mamounia qui se marque par l'influence de Sîdî al Hadî Ben 'Aïssa, Shaykh al Kamil. Pour cette jeune chercheuse, ce saint à « l'enseignement parfait... Maître de son temps. Soufre rouge. Homme de charisme » (50) jouit d'une grande valeur qui provient non seulement de son savoir mais aussi « de son héritage de Jésus » (50). Selon la narratrice, ce statut extraordinaire touche même à la divinité et met en exergue le pouvoir subtil et l'éternité des grâces du « shaykh parfait ». La narratrice souligne

que ce *darih* se singularise par sa spiritualité accentuée par le silence qui conditionne la réflexion et apaise les âmes :

J'étais si heureuse à l'idée de me recueillir sur le tombeau du Shaykh al Kamil ! J'ignore pourquoi et comment mais j'avais la certitude que le saint me regardait par delà les siècles. J'avais le sentiment puissant de sa présence en mon cœur. J'étais... persuadée de l'intercession du Shaykh auprès de son Seigneur. (51)

Une telle conviction repose sur un respect et un amour profond envers la tradition et le sacré qui y réside, envers son authenticité et son pouvoir qui demeurent les mêmes.

Najia précise que ce sacré qui provient de ce saint est présent dans la vie quotidienne des habitants au point d'être mêlé à l'air qu'ils respirent, ce qui entraîne un profond sentiment d'appartenance et d'humiliation. Pour elle, passer de longues heures « au pied des tombeaux de saints » (51) représente une façon parmi d'autres de valoriser et de reconnaître l'influence de leur savoir. Même si « la foi a si mauvaise réputation de nos jours que l'on en fait ami de l'ignorance » (51), la confiance en la majesté de ces saints dérive justement d'une profonde reconnaissance de « la place du savoir et des livres chez ces gens [les saints] » (51).

En général, pour les narratrices de Benchemsi et celles d'Oulehri, il est plutôt question de miner les opinions qui relient la totalité des traditions à un défaut de connaissance et de savoir alors que, dans la majorité du temps, l'exploration de ces traditions permet de détecter et de célébrer l'influence, la valeur et la contribution de ces traditions comme des points de repères nécessaires

sur la voie de la réappropriation de l'identité féminine d'autant plus que cette réappropriation démontre l'esprit critique chez les femmes qui entreprennent cette exploration. Et c'est cet esprit critique qui leur permet de sortir de l'état de la femme passive et consommatrice d'idées toutes faites pour mettre en avant leurs propres opinions et trouvailles.

3.4. La restauration de l'histoire comme passage initiatique vers la reconstruction identitaire

Dans *La controverse des temps*, la narratrice inaugure son exploration de l'histoire de son pays à la place *al-Hadim*, qui signifie littéralement place de la ruine. Encore une fois, la narratrice de Benchemsi fait table rase et commence sa propre recherche des faits historiques. Selon elle, « l'avènement de toute place publique nécessite sans doute l'effondrement, réel ou légendaire, d'un bâtiment, d'une idée ou d'un principe » (Benchemsi 2006, 5). A partir de cette place, la narratrice, armée de son esprit critique, fouille la mémoire des faits historiques liée au sultan Moulay Ismaïl⁴⁵ afin de clarifier les légendes qui le qualifient de sultan sanglant. Najia commence cette recherche à *Habs Qara*,⁴⁶ une prison qui

⁴⁵ Moulay Ismaïl était sultan du Maroc entre 1672 et 1727. Gouverneur de Meknès, il est ensuite proclamé Sultan à l'annonce de la mort de son demi-frère Rachid. Moulay Ismail fonde une armée, forte de plus de 150000 hommes et constitue également la « guich des Ouadaïs », une milice arabe. Il combat ainsi les Ottomans d'Alger, et chasse les Espagnols et Anglais des ports qu'ils occupent comme ceux de Tanger, de Larache, d'Asilah. Moulay Ismail fonde également l'unité du royaume du Maroc et noue des relations diplomatiques importantes avec les puissances étrangères. Moulay Ismail fait de la ville de Meknès la capitale du royaume dès 1672 et, à cause des constructions entreprises à l'époque, il est surnommé « Le Louis XIV du Maroc » et Meknès devient le « Versailles » du Maroc. Considéré ainsi comme le créateur de l'état monarchique du Royaume du Maroc, Moulay Ismail était connu par sa vigueur et sa force.

⁴⁶ C'est un vaste souterrain desservi par escaliers et connu actuellement sous le nom de prison *Qara*. De plan barlong, il comprend trois salles composées d'une série d'arcades reposant sur des piliers d'une dimension moyenne d'un 1,40m sur 3,46m et soutenant des voûtes en berceau surbaissées. Il se situe tout près de tout de *Koubet Al Khayatine*.

constitue également un lieu de mémoire. Le choix de la prison est très important car Benchemsi fait partie de la génération des romancières marocaines d'après les années de plomb dont les fameuses prisons politiques de Hassan II constituent le point le plus marquant de ces années. Comme *Habs Qara*, ces prisons souterraines symbolisent le retour au passé, aux profondeurs, aux sources pour pouvoir comprendre le présent.

Lors de cette exploration, la narratrice s'accompagne d'un groupe d'amis dont Yasmina et son mari le docteur Jalil. Ce couple fait partie de la bourgeoisie marocaine, une classe qui, selon Najia, ignore « l'origine de sa culture » (25). Cette classe se contente de fourrer sa vie de « ce que lui a transmis l'histoire revue et corrigée par une certaine France ! » (21). D'après Najia, la bourgeoisie marocaine se présente comme « un fervent défenseur de la modernité » (24). C'est une classe qui puise ses « arguments dans les déviations de l'histoire plutôt que dans une réelle observation des faits » (21). Par exemple, pour Yasmina et son mari, Moulay Ismaïl n'était qu'un « piètre tyran » (22), le plus grand « despote » (22) de l'histoire du pays. Selon la narratrice, cet « illustre chevalier » (22) a consacré « le plus clair de son règne à réunifier le royaume et à le sécuriser » (22). Toutefois, ce sultan devient, du point de vue de ce couple, une honte dans l'histoire marocaine, une histoire et une tradition que Yasmina associe à la honte :

J'ai du mal à croire que nous sommes issues d'une telle barbarie !
Je comprends enfin pourquoi ne nous serons jamais libres comme
en Occident ; eux ont eu la révolution de 1789 et nous ne l'avons

pas eue ! C'est aussi simple ! Terreur pour terreur, la leur a eu au moins le mérite de faire avancer la justice sociale et la démocratie !... en tout cas, reprit-elle, c'est bien ce qu'on m'a appris depuis mon plus jeune âge. (20)

L'histoire marocaine se trouve façonnée par certains « missionnaires » (23) et historiens, dont Henri de Koehler, pour mieux camoufler l'ignominie des véritables « Barbares » (34), ceux qui ont déformé l'histoire. Selon Najia, l'esprit borné de cette bourgeoisie l'empêche de déceler la valeur de ce grand bâtisseur.

En visitant *Habs Qara*, Najia et le groupe d'amis qui l'accompagne ont eu la possibilité de découvrir « quelques uns des grands mystères du Maroc » (22). Tout comme l'histoire, cette prison constitue un véritable berceau de secrets. En y pénétrant, on n'est jamais sûr du risque à courir ; nonobstant, cela reste un des moyens de se pencher sur le passé. En dépit de l'étroitesse et du silence qui marque cet espace, il garde tout de même l'assurance et « la douceur extrême » d'une architecture « harmonieuse » et « rassurante » qui protège le passé enfoui, car c'est dans les profondeurs que résident les réponses, celles que cherche Najia, fidèle et admiratrice de l'histoire de son pays :

Ma perception fut soudain profondément conditionnée par le poids des siècles. Des époques. Les couches compactes de mousses me firent l'effet d'un palimpseste d'eau où chacune des molécules gardait jalousement son témoignage. Le passé privé de son horizon devenait indéchiffrable. Comme si cette mousse, par monuments claire et lumineuse, était là précisément pour dévier les mauvaises intentions ; et, à l'égard de Moulay Ismaïl, elles étaient nombreuses. Elle œuvra plutôt pour moi comme un signe de bonne augure. (18)

Plus Najia s'enfonce dans ce « magma », plus elle se persuade de la grandeur de ce sultan « et n'éprouvait nul besoin de subterfuges pour éloigner la vérité » (18). Si pour ses amis cette descente constitue une véritable « confrontation avec un passé qu'ils avaient toujours occulté » (18-9), c'est une étape nécessaire, d'après Najia, dans son cheminement de démystification des légendes concernant l'histoire de son pays en général et celle de Moulay Ismaïl en particulier. Elle affirme que : « Chaque pas que nous faisons dans cet antre du monde reflétait également notre descente dans l'histoire. Ainsi, pas après pas nous égrenions les années, les décennies, les siècles. Plus le temps reculait, plus l'inconnu s'enveloppait de mystères et de doutes » (19). Et plus le silence lui impose un renoncement aux préjugés faits à propos de ce sultan : « Je feignis de ne rien entendre d'autre que le silence, désormais atemporel, qui nous parvenait intact des galeries » (20). Selon elle, l'intensité de ce « silence atemporel » grandissant alentour conditionne l'explicitation de la vérité enfouie dans cet espace :

Je m'éloignais quelque peu du groupe et à ma grande surprise constatais qu'un mince filet de lumière parvenait des oculi dans le plafond. Ils étaient suffisamment réguliers pour permettre de distinguer ce qu'il fallait bien se résoudre à appeler la majesté de l'architecture. Des arcades se chevauchent. S'enjambent. Se doublent et desservent des galeries que, je devine plutôt à la qualité du son qu'à l'acuité de ma vue, larges et profondes. J'avance, ouvrant mon être à l'âme des prisonniers qui jadis purgeaient ici leur peine aux pieds de ces colonnades... Je m'étonnai de constater, et avec regret, qu'il ne se trouvait plus guère par les temps qui courent de gens assez audacieux pour aller au bout de leurs principes. Nous n'avons plus aucune notion de l'héroïsme. (21)

Comme Najia s'écarte du groupe, sa perception des énigmes de cet espace devient claire. Son éloignement des autres se conçoit comme une manière de rejeter les préjugés et l'histoire « corrigée ». C'est également une opportunité de découvrir la spiritualité qui caractérise l'architecture ancienne et nourrit en elle une « sensation très forte d'une sacralité qui émanait tant de la terre battue que des murailles plongées dans les ténèbres » (27).

En effet, le « mince filet de lumière » (21) provenant des oculi dans le plafond peut s'assimiler à la vigilance de l'œil divin qui veille sur ses créatures, et d'où les prisonniers de ce *Habs* obtiennent l'espoir, la résistance et la force de surmonter leur châtiment. De son côté, la narratrice de *Marrakech, lumière d'exil*, parle elle aussi d'un certain « puits de lumière » qui marque l'architecture islamique et l'associe au sacré. Comme les détenus de *Habs Qara*, les femmes prisonnières du patriarcat trouvaient dans cette lumière l'espoir et la force nécessaires pour surmonter un tel châtiment. Pour Najia, cette lumière se conçoit telle une révélation d'une certaine vérité historique qui lui permet de s'introduire progressivement dans l'univers labyrinthique de l'histoire marocaine :

Plus ces galeries s'enfonçaient et plus il me semblait pénétrer dans les dédales infinis de l'histoire de ce sultan, si soigneusement gauchie d'abord par des moines chrétiens puis par de nombreux orientalistes. Ma venue dans ce lieu ne me laissait aucun soupçon sur la grandeur de Moulay Ismaïl. (28)

A cause des comptes rendus de ces missionnaires, qui sont « très sujets à caution » (23), les multiples malentendus et les différentes « légendes malveillantes » se sont accumulées pour déformer les faits historiques sur la personne de ce

monarque. En se concentrant sur les détails architecturaux de cette prison, Najia se trouve incapable de se laisser manipuler par les récits qui avancent que des esclaves étaient enterrés vivants dans les murs de la prison *Qara*, « crucifiés, coupés en morceaux lorsqu'ils vivaient encore » (23). Selon Najia, ce genre de récits erronés vise en premier lieu à ternir la renommée de ce sultan. Elle soutient que cette construction n'a rien de sordide :

Bien au contraire, l'ingéniosité de l'architecte évitait que l'atmosphère soit glauque. L'immense hauteur sous plafond, les briques de terre cuite, un foisonnement de voûte, d'ogives et de colonnades impressionnantes, me laissaient plutôt penser qu'au sortir du XVII^{ème} siècle, au bord de la guerre civile, ces prisons portaient en leurs murailles la grandeur et l'excellence d'un sultan pour qui le châtement n'était qu'un des nombreux noms de la justice. (22)

Ce face à face avec l'histoire permet à la jeune chercheuse de démasquer l'imposture de ces légendes orientalistes. Submergée par le silence des lieux, Najia remémore les textes qui relatent les conditions réelles de la captivité des chrétiens, et découvre au fur et à mesure le grand respect que le sultan témoignait à l'égard de ses prisonniers : « En fait, Moulay Ismaïl agissait selon des préceptes coraniques très précis, accomplissant ainsi, ni plus ni moins, son devoir de musulman » (38). Ce devoir lui dicte d'agir à la manière du prophète de l'Islam et de traiter ses prisonniers en tant que « frères » tout en leur assurant la liberté d'exercer leur religion au cœur même des prisons où il a ordonné de leur aménager un hôpital, un couvent, et une église qui concrétise « le culte chrétien dans tout son éclat » (38). L'architecture de ces prisons, comme elle expose une

certaine cohabitation culturelle au sein même d'un espace de détention, constitue l'évidence d'« une beauté sans égale dans l'histoire des pays musulmans » (38). Et devant la grandeur de cette architecture, Najia s'abstient de condamner de quelque manière que ce soit un tel monarque. Elle affirme qu'à la même époque du règne de Moulay Ismaïl,

Louis XIV, le Roi très chrétien, le roi soleil, pour des raisons de prestige, refusait de vider ses chiourmes qui comptaient chacune trois cents esclaves, parqués dans des galères de cinquante mètres de long, treize de large et deux de profondeur, comme l'atteste les archives de la chambre de commerce de Marseille. (39)

Comme Najia s'évade de l'influence de la version des « moines rédempteurs » qui ont réussi à léguer à l'histoire une image d'un sultan « monstrueux », elle reconstruit une autre image de Moulay Ismaïl, celle qui fait preuve de son indulgence et de sa gloire : « Moulay Ismaïl n'était plus le despote sanguinaire et barbare mais bien un continuateur d'un certain Ibn Tumert⁴⁷ pour qui le savoir, la foi et le pouvoir avaient, ou du moins devaient avoir le même destin » (47).

Cette exploration directe de l'histoire prouve combien il est nécessaire de revisiter fréquemment son histoire car, comme le souligne Najia, « on est entré

⁴⁷Amazigh de l'Atlas, Ibn Tumert est connu par son zèle religieux. Il aurait fait une partie de ses études en Andalousie et se serait initié aux écrits de Ibn Hazm, théologien cordouan mort en 1064. Il professe une aversion pour l'interprétation personnelle (*ra'ÿ*) et ne se réfère qu'à la tradition (*sunna*) et au consensus (*ijma'*). Il se retrouve à Bagdad pour étudier les sources du droit (*fiqh*). Il y aurait rencontré Al-Ghazali le grand penseur du soufisme comme il étudia la théologie de Al-Ach'ari. Il réaffirme le principe de l'unicité de Dieu (*tawhid*) et récuse les anthropomorphismes (*mujassimah*). Sa véritable originalité fut dans la méthode de diffusion de sa doctrine plus que dans son contenu lui-même. Il écrivit des petits opuscules en langue Tamazight destinés à ses disciples. Il réalisa la traduction du coran en langue Tamazight, et son livre *aazou ma youtlab* (Le meilleur qu'on puisse chercher), constitue la référence expliquant sa doctrine. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/muhammad-ibn-abdallah-ibn-tumart/>

dans une ère de suspicion généralisée mais cela ne dérange plus personne. On nous accuse partout de barbarie irrévocable, et l'on ne retrouve rien de mieux à faire qu'à argumenter notre défense ! » (32). Et pour que l'autre, l'Occident, change sa position d'accusateur, les Marocains eux-mêmes doivent quitter leur statut de consommateurs passifs fourrés de légendes et de préjugés. Najia nous transmet la réaction de Monsieur Mustapha, professeur dans un lycée et guide, face à la question de Yasmina sur la véracité des histoires de crucifixion liées à Moulay Ismaïl :

Vous imaginez bien que je n'attends pas des touristes qu'ils se révoltent contre de tels propos. Ils sont persuadés que c'est la seule vérité. Je n'ai par conséquent aucune sorte de scrupule à simplement souligner leur ignorance. Mais vous, vous êtes supposée connaître votre histoire. Tout de même..., même si cela est proprement incomparable, nous ne rencontrons pas tous les jours chez les autres nations des gens qui dénigrent leur histoire et leur passé. Dans le meilleur des mondes, ils choisissent souvent de taire leur propre barbarie. Les manuels scolaires ne passent pas leur temps à dénoncer les crimes et les atrocités de Napoléon par exemple! Pour autant, d'autres textes l'affirment. (34)

Au terme de ce cheminement vers la découverte des origines, la narratrice comprend qu'il ne faut pas seulement se fier à cette histoire « revue et corrigée » car « l'histoire, des hommes comme du monde, n'est en fait qu'un rapport à l'âme des lieux, des êtres et des choses; [et que] l'intellectuel arabe, lorsqu'il puisait encore dans sa propre histoire, [il] échappait majestueusement à l'esprit réducteur des spécialistes » (47). Au moyen de ce cheminement, Najia en finit avec les doutes quant à l'histoire de son pays accédant par là à un état de « parfaite harmonie » avec le passé.

En pleine sérénité spirituelle, Najia atteint une satisfaction « si entière » parce que la plénitude que lui procure cette exploration directe de l'histoire de son pays est elle-même une réalisation de soi au-delà du sentiment de culpabilité ou de honte qu'engendrait l'appartenance à une culture et à une histoire falsifiées : « les siècles ainsi se confondaient avec le mouvement descendant, cependant que ma pensée, heureuse de découvrir une grande histoire, si soigneusement occultée, s'élevait et s'illuminait d'une vérité longtemps usurpée » (47). C'est alors que naît chez Najia une vision autre de cette histoire, une vision qui lui permet de revivifier son « intuition de [cette] histoire » (48).

Au delà de sa valeur spirituelle et à l'image de ce « mince filet de lumière », cette expérience de Najia se perçoit comme un remède aux « blessures » (49) historiques, réunissant son corps et son esprit aux faits et aux lieux de mémoire et à leur poids : « Mes souvenirs s'effeuillent et traversent les terrasses, se fauillent derrière la muraille...une traversée vers moi-même. Une traversée avant la lettre. Comme si mes pas s'étaient à leur insu inscrits sur ceux de cette vérité que je ne déchiffre qu'aujourd'hui » (49-50). Grâce à cette traversée initiatique, Najia restaure non seulement une architecture en ruine mais aussi les faits historiques qui y sont enfouis, ce qui lui permet une réconciliation pleine avec l'histoire de son pays : « Je jouissais d'un épanouissement absolu. La dilatation de mon être était à proprement parler littérale et absolue. Tout en moi était en état d'ouverture. Mes sens. Ma perception. Mon intelligence. Mes membres me semblaient même grandir » (52). C'est comme si Najia a pu finalement se restaurer elle-même et

reconstruire son identité à travers la majesté et l'austérité de faits historiques non revues et non corrigés car, comme elle l'affirme elle-même,

Nous portions tous l'histoire comme un habit à la fois commun à chacun de nous et si personnel, puisque imprégné de notre identité, ou peut-être simplement de notre odeur, l'odeur douce et quelque fois nauséabonde qui jalonne l'histoire universelle comme celle des peuples et de l'individu. (48)

Le retour aux origines, effectué à travers cette visite à la prison *Qara*, constitue dans le cas de Najia un moyen de redécouvrir et de restituer son histoire aussi bien que celle de son pays car, comme le souligne Nora, « plus les origines étaient grandes, plus elles nous grandissaient. Car c'est nous que nous vénérons à travers le passé » (Nora 31). Par ce retour, Najia cherche à faire justice au sultan, à l'histoire marocaine et à Najia elle-même en tant que chercheuse fière de sa filiation à une telle histoire. Elle s'approprie ainsi le droit d'interpréter l'histoire afin de montrer l'indépendance de la femme et l'importance de revisiter ses sources.

Cette propension à la réinterprétation et à l'adoption d'une nouvelle perspective quant à l'exploitation des lieux de mémoire et de l'histoire se manifeste aussi chez les deux écrivaines dans leur position vis-à-vis certains aspects du féminisme. Au lieu de se laisser guider par l'impérialisme idéologique auquel plusieurs féminismes occidentaux se rattachent vu leur discours qui prétendent sauver la femme arabo-musulmane de la dominance masculine, elles optent pour le modèle local comme point focal dans la reconstitution et la réappropriation de l'identité et des droits féminins. Et ce modèle nécessite un

retour aux textes sacrés et aux traditions particuliers au contexte socio-culturel marocain.

3.5. La femme et les féminismes

De nombreux spécialistes, dont Margot Badran et Asmae Lamrabet, affirment que la réforme du Code de la famille, la *Mudawana*, effectuée au Maroc en 2004, constitue « un cas exemplaire fondée sur la *shari'a* » (Eddouada et Pepicelli 87), et qui met en avant des idées de justice et d'égalité entre genres telles qu'elles sont soutenues par le féminisme islamique basé sur une relecture du Coran. En effet, les changements introduits au code de la famille établi en 1957 se base sur « l'esprit égalitaire » de l'Islam aussi bien que sur les principes universels des droits de l'homme. Si pour les féministes marocains représentés par des associations telles l'Union de l'action féminine (UAF) ou l'Association démocratique des femmes du Maroc (ADFM), le Code de la famille doit se baser sur des principes universels revendiquant une égalité absolue des sexes, cette position typiquement laïque est toutefois rejetée par les islamistes car, selon eux, elle entraîne un abandon de la culture et des traditions musulmanes au profit d'un modèle culturel occidental. A cette approche laïque de l'égalité et des droits des hommes et des femmes s'oppose celle des islamistes qui trouvent dans l'Islam une source pour réaliser les droits des hommes et des femmes. En 2003, le roi Mohammed VI intervient par un décret qui prend en considération les revendications des uns et des autres. En effet, face aux demandes des féministes libéraux exigeant une égalité absolue entre les hommes et les femmes et celles des

islamistes, les Marocains voient naître un « féminisme islamique d'Etat ». Ce mouvement tend vers la réconciliation des deux partis, islamistes et féministes, tout en faisant établir une association équilibrée entre Islam et féminisme.

D'après Souad Eddouada et Renata Pepicelli, le féminisme islamique d'État fait de « l'association Islam/féminisme l'un des piliers de sa politique de construction d'un Islam marocain modéré » (88). Elles soutiennent que pour faire face aux risques de radicalisation, « il est essentiel pour le pouvoir d'occuper (ou de reconquérir) le terrain religieux. Ce but a été assigné à une autre réforme, dite de la "sphère religieuse," et qui instaure notamment le recrutement de femmes à des postes d'autorité dans les organes religieux d'État (88). Il reste à voir comment cet équilibre (Islam/féminisme) se manifeste chez les romancières de notre étude.

Commençons d'abord par souligner l'importance des protagonistes féminins dans les œuvres de Benchemsi et d'Oulehri. On note que leurs ouvrages transmettent un engagement sur la voie de la mise en exergue de la présence féminine dans le déploiement de l'intrigue romanesque ; de même, il ne s'agit pas simplement chez ces deux romancières de peupler leurs œuvres de personnages féminins, mais surtout de mettre en scène des femmes fortes. Ainsi, chez Benchemsi comme chez Oulehri, on est face à une force féminine en germe déjà chez les femmes traditionnelles et qui continue à s'élaborer et à fleurir chez les femmes d'aujourd'hui. Le choix de présenter des personnages féminins actifs et qui jouissent d'un certain pouvoir critique constitue la première révélation de la

position des deux écrivaines face à quelques aspects du féminisme occidental d'autant plus que ce dernier tend souvent à évoquer la femme arabo-musulmane en tant que victime. Benchemsi défend clairement le choix de parler de femmes puissantes lors d'une interview où elle raconte ses « déboires avec une célèbre critique d'un célèbre quotidien français » (Détrez 27). Détrez souligne que des maisons d'édition françaises dont Hachette veulent rattacher les romancières à « leur identité de femmes maghrébines, avec tout le cortège de représentations misérabilistes que cette étiquette peut entraîner » (27). A ce sujet, Benchemsi déclare :

J'ai toujours tenu à mettre en scène des femmes fortes. Des femmes entrepreneuses etc... tout ça. Alors évidemment, ça m'a coûté très cher avec*** qui a refusé deux articles dans son journal, le premier pour *Fractures du désir* a été accepté, mais ensuite pour *Marrakech, lumière d'exil* et *La Controverse des temps* ils ont été refusés : "ah parce qu'elle défend des positions sur la femme qui n'ont rien à voir avec la réalité !!" (Détrez 27-28)

A la lumière de cette citation, on comprend que certaines maisons d'édition contribuent à la mise en scène de femmes maghrébines faibles sans liberté ni droits et qui ne révèlent pas le statut des femmes marocaines.

Les œuvres de notre étude donnent des exemples de femmes chercheuses, universitaires et journalistes dont l'opinion et l'effort transmettent l'importance de leur rôle dans la vie quotidienne de la communauté, et les femmes traditionnelles de leurs œuvres sont aussi des femmes fortes qui œuvrent, parfois implicitement mais efficacement, dans l'établissement du futur féminin. Ce n'est pas donc un hasard que Benchemsi emprunte sa voix à la narratrice de *Marrakech, lumière*

d'exil pour exprimer sa position face à certaines allégations du féminisme

occidental qui présente les femmes marocaines comme « prisonnières ».

L'exemple de Dada M'Barka et de Bradia, deux femmes traditionnelles qui ont pris sur elles toute l'audace qui manque aux femmes de leur époque afin de défier les lois patriarcales, devient le « signe de la liberté » (Benchemsi 2003, 29) au cœur même du harem :

Pour ce qui me concernait, elles étaient à l'origine de mon mépris si profond à l'égard du féminisme tel que l'histoire du XX^{ème} siècle en avait délimité les contours. Son aberrante imposture quant à la nature réelle de la femme au Maroc m'avait toujours amèrement étonnée. Le féminisme avait, sans discernement aucun, réduit la femme à l'expression de la loi. Ainsi donc pendant plus d'un siècle il avait, jour après jour, donné les pleins pouvoirs au politique. Ignorant combien l'individu et la société sont naturellement aptes, s'il le désirent, à interpréter la loi. Et c'est de cela, précisément de cela, leur vie durant, Dada M'Barka et Bradia avaient fait la démonstration. (29-30)

En d'autres termes, la femme est devenue un sujet de législation parmi d'autres et ses droits ne dépassent pas le cadre d'une loi écrite qui, d'ailleurs, on applique pas. Et comme le féminisme occidental a tendance à réduire la femme non-occidentale au statut de victime, ce qui constitue une sorte d'orientalisme pervers, le féminisme occidental renforce l'image de la femme « orientale » comme incapable de prendre en charge sa propre vie. De plus, en continuant d'évoquer ce statut de victime, le féminisme occidental se présente en tant qu'ultime sauveur, d'où le rapport de supériorité et d'inégalité que véhicule ce discours. A ce sujet, Lila Abu-Lughod souligne :

Projects of saving other women depend on and reinforce a sense of superiority by Westerners, a form of arrogance that deserves to be challenged. All one needs to do to appreciate the patronizing quality of the rhetoric of saving women is to imagine using it today in the United States about disadvantaged groups such as African American women or working-class women. We now understand them as suffering from structural violence. We have become politicized about race and class, but not culture. (Abu-Lughod 789)

Pour Abu-Lughod, au lieu de chercher à sauver la femme musulmane, les mouvements féministes occidentaux doivent prendre en considération les différences culturelles et respecter les stratégies que les autres, féministes et activistes musulmans, adoptent dans leur cheminement vers la réalisation d'un changement social qui peut garantir la libération et les droits des femmes suivant une alternative locale compatible avec le contexte socio-culturel en question.

Outre cette critique explicite du féminisme occidental, la narratrice nous fait part de sa grande « répulsion intuitive pour les féministes du style MLF » (159), soulignant par là que, pour les femmes traditionnelles qu'elle évoque dans ses œuvres, le choix d'entrer de pied ferme « en liberté comme on entre dans un ordre » (30) est une expression pure de prise de conscience de leurs droits mais aussi du pouvoir que leur assurent leur féminité. Elle tente également de miner tout message réducteur du statut féminin en insistant sur la nécessité d'une interprétation autre de la loi islamique. La position de la narratrice explicite la vision de la romancière par rapport à celle des féministes islamiques qui présentent une explication fondée et logique des textes sacrés. On décèle chez elle une tendance à expliquer la catégorie du genre en termes de spécificités du

féminin et du masculin. Pour certains féministes islamiques telle Farida Zomorod, professeur à l'école de théologie *Dar al-hadith al-hassaniyya*, « l'image que dessine le Coran au moyen du concept *d'unutha* (féminin) exclut toute différenciation qui ferait d'elle un être inférieur à l'homme » (80). Selon Zomorod, La femme se dote d'une spécificité dont le but est « d'instaurer avec l'homme une complémentarité » (80). Autrement dit, la femme et l'homme se complètent l'une et l'autre et sont ainsi égaux au niveau des droits et des obligations.

C'est justement sur cette spécificité que Benchemsi et Oulehri insistent en soulignant l'importance de la féminité. Pour elles cette *unutha*, comme manifestation pure de cette féminité, ne s'explique pas en terme d'infériorité face à la *dhukura* (virilité, masculinité) de l'homme; au contraire, fortifiée par sa féminité, la femme peut se réaliser et affirmer une identité pleine et indépendante. Cela confirme le point de vue des féministes islamiques pour qui « la hiérarchie entre les personnes n'est pas déterminé par la biologie mais par la piété » (Eddouada et Pepicelli 96). De plus, la valorisation de la féminité chez Benchemsi et Oulehri se conçoit comme une réfutation de certaines interprétations du Coran et du Hadith qui avancent que l'Islam considère la femme comme la source même de la *fitna* et de la perfidie ; ces interprétations se fortifient par la positions des extrémistes musulmans qui considèrent la femme en tant que cette *fitna*. Benchemsi souligne la façon dont ce genre d'interprétation nuit à la liberté de la femme et la culpabilise en tant que dépositaire d'une *unutha*, féminité, déroutante. A la différence de cet Islam fondamentaliste, la narratrice dans *Marrakech*,

lumière d'exil, évoque « un Islam d'amour, de respect, de générosité qui puisait ses racines dans la tradition intelligente » (Benchemsi 2003, 175). Benchemsi soutient que « le fondamentalisme religieux avait généré des comportements de fausse pudeur » (174-75). Elle donne l'exemple du hammam pour illustrer l'influence de ces fondamentalistes sur la conduite de certaines femmes qui cachent leurs corps même au hammam car les extrémistes considèrent cet espace comme un lieu qui encourage le *har'am* (l'interdit). Ce *har'am* inclut, selon eux, la révélation du corps féminin même entre femmes : « Les femmes naturellement nues autrefois, commençaient, pour certaines d'entre elles mais étaient de plus en plus nombreuses, à se voiler le sexe comme s'il était supposé intéressé qui que ce soit dans ce lieu inventé...pour célébrer, dans la pensée arabe et musulmane, la fusion innée entre l'âme et le corps » (Benchemsi 175). Cette évocation de « l'Islam d'amour » constitue un appel à revisiter le patrimoine religieux pour trouver des réponses aux différentes allégations concernant la position de l'Islam envers la femme mais aussi pour démontrer comment la plupart des interprétations du Coran et du Hadith, quant à la condition féminine, sont faites pour renforcer le patriarcat et renier aux femmes la possibilité de s'affirmer en tant que telles.

On relève également que les deux romancières insistent sans cesse sur l'égalité entre les hommes et les femmes. A ce sujet Margot Badran précise qu'il faut aller chercher dans le Coran « son message d'égalité des genres et de justice sociale, de ramener ce message à la lumière de la conscience et de l'expression et

d'y conformer, par un bouleversement radical, ce qu'on nous a si longtemps fait prendre pour l'Islam » (Badran 2009, 323). Benchemsi parle également de cette égalité entre genres assurée par l'Islam quant aux pratiques religieuses aussi bien qu'aux droits des femmes à accéder à l'espace extérieur. A titre d'exemple, la narratrice dans *La Controverse des temps* nous transmet une image sur cette égalité :

Je lui propose d'aller faire la prière à la mosquée de l'Hivernage. La seule d'une architecture cohérente et harmonieuse qui consacre aux femmes un espace au sein de la grande salle... C'est là qu'une de mes amies a fait cet hiver une série de conférences sur le soufisme devant un auditoire totalement mixte, attentif, respectueux de la pensée et non du sexe. Les femmes étaient assises à l'avant face à la conférencière qui se tenait sur un tabouret au pied du *minbar*. (126)

Cette scène où la femme confère devant un auditoire mixte au cœur même de la mosquée, remet en question les interprétations des textes sacrés interdisant aux femmes l'accès et la participation aux activités extérieures. Cette scène transmet également l'image correcte du statut féminin tel que l'Islam l'assure et nous transporte dans l'époque du prophète où la femme était un agent actif dans la vie non seulement en tant que pratiquante fidèle et dévouée mais aussi en tant que source du savoir. C'est cet image d'un Islam basé sur l'égalité, le respect et l'amour que Benchemsi s'engage à transmettre comme réponse au féminisme style « MLF » qui ne prend pas en considération le contexte socio-culturel des pays arabo-musulmans comme le Maroc. Cette image constitue aussi une manière de souligner l'importance du droit des femmes à (ré)interpréter les textes sacrés

afin de récupérer leur droits légitimes. Ce sont d'ailleurs les mêmes principes qui fondent le discours des féministes islamiques.

En effet, ces féministes musulmans ont relu le Coran et étudié les débuts de l'histoire de l'Islam pour récupérer leur religion des interprétations patriarcales et violentes afin de formuler la participation et les droits des femmes dans un langage religieux, et de donner une légitimité théologique à un mouvement pour les droits des femmes dans le monde musulman en leur assurant leur droit à l'*Ijtihad*, le raisonnement indépendant, et à prendre part aux prières. En sollicitant le référent religieux, Benchemsi, à la manière des féministes musulmans, remet en cause une interprétation historiquement misogyne des textes sacrés. Cette interprétation a créé les inégalités dont souffrent les femmes dans les sociétés arabo-musulmanes.

De surcroît, l'appel à une nouvelle réinterprétation des textes constitue une autre façon de souligner l'importance du retour aux sources tel qu'il se manifeste dans les œuvres de notre étude. Les textes sacrés se conçoivent comme des lieux de mémoire et leur réinterprétation permet une compréhension autre de ces textes. Benchemsi, par exemple, accorde une grande importance à l'histoire, la philosophie mais aussi au soufisme comme moyen de comprendre et d'interpréter les textes sacrés. Dans *La controverse des temps*, elle présente le cas d'Ilyas et de Houda pour mettre en exergue cet « Islam d'amour », un amour auquel les soufis, dont Ilyas, accordent une valeur cruciale. En effet, le soufisme se sépare de l'orthodoxie pure par son aspect ésotérique basé essentiellement sur les

interprétations du Coran alors que l'islam sunnite des théologiens était basé sur une application rigoriste des lois. Les soufis ainsi que d'autres philosophes hellénisants avancent que ce courant manque cruellement d'amour. Le soufisme, par contre, se base sur l'amour de Dieu et le développement de la compassion envers ses créatures.

En outre, Benchemsi invite à se familiariser avec les textes afin d'appréhender leurs contenus :

Moi je veux qu'on critique les choses à partir de faits réels, c'est-à-dire elles [les féministes occidentales] peuvent effectivement avoir rencontré des femmes qui étaient maltraitées etc., mais à ce moment-là, parlez de cela comme d'un phénomène. Il n'y a pas que la femme arabe ! Vous voulez faire un roman sur une femme maltraitée ou des femmes maltraitées, ça peut exister, ben pourquoi pas... mais généraliser, ça veut dire transgresser les textes et les textes quand tu ne les connais pas, tu ne les inventes pas... Je leur dis, ce qu'il faut bien comprendre, c'est que depuis la moitié du XVIIIème siècle, il y a une radicalisation des juristes, et ne pas faire l'amalgame entre le texte et la jurisprudence, qui sont deux choses différentes, deux aspects différents de la religion... et je leur dis quand l'islam est arrivé, les petites filles étaient enterrées vivantes... Ni le judaïsme ni le christianisme ne les a arrêtés et c'est l'islam qui a interdit cette pratique. Donc qu'on ne dise pas que l'islam est venu pour massacrer les femmes... C'est des choses complètement aberrantes. (Détrez 34-35)

Cette déclaration de Benchemsi renforce sa tendance vers une recherche et une compréhension raisonnable et intellectuelle de l'histoire de l'islam comme elle met en valeur l'exploration des textes sacrés, de la tradition et de l'histoire.

De son côté, Oulehri condamne les hommes qui nuisent à leur religion, ceux qui sont terrorisés par leur « propre libido ». Elle précise qu' « au nom de la religion d'Amour pour Dieu, pour ses créatures, de respect de soi et des autres »

(64) des extrémistes ont endommagé cette religion. Elle souligne que « des monstres surgissent partout pour déformer l'Écriture divine et la soumettre à leur vision dévoyée et effrayante de la parole sacrée » (64) ; d'où la nécessité d'une relecture et d'une réinterprétation juste et équitable des textes sacrés.

La position d'Oulehri concernant la situation de la femme marocaine se manifeste clairement dans *La Répudiée*. Elle précise qu'il revient à la femme de se révolter contre l'emprise masculine afin de franchir le seuil de la liberté. La narratrice démontre que certaines femmes marocaines sont obéissantes au système patriarcal au point « qu'elles ne récusent en aucune façon, ne s'imaginant même pas remettre en question leur soumission au père, au mari, au fils, au frère, à toutes les autres formes d'autorités auxquelles elles devaient allégeance » (129). Selon elle, l'établissement de l'identité féminine commence par la transgression du pouvoir et de la tutelle qu'exerce l'homme sur la femme.

Pour Niran, cette transgression débute lorsqu'elle choisit de pénétrer l'espace public du souk et d'aller même jusqu'à y entrer dans la tente-restaurant où la clientèle est typiquement masculine. Complètement indifférente à tous ces regards masculins qui la soupèsent, et au-delà du danger qu'elle risque en défiant tous les codes, Niran devient de plus en plus sûre qu'elle vient de franchir une grande étape dans le changement des mentalités figées et gouvernées par une « libido déchainée », cette pulsion sexuelle qui les poussent à vouloir dominer et à neutraliser la femme. Toutefois, après avoir été assise au restaurant pendant un certain moment, son entourage accepte sa présence. Niran était devenue « un

client comme un autre » (132). Elle finit par comprendre que partout dans le monde « les hommes agissaient de la même manière. Ils obéissaient à des codes sociaux que l'on peut briser, à des règles qui n'ont rien d'immuables » (132). En quittant *Souk Elhad*, souk de la limite ou de la fin, Niran se rend compte que les regards remplis de mépris au début, deviennent empreints d'une forme de respect qui lui donne la certitude que la femme possède tout ce qu'il faut pour bouleverser l'ordre établi par le patriarcat et mettre un *had* (une fin) à sa soumission.

Il est à souligner que chez Benchemsi ou Oulehri, on note que l'exploitation de la religion et de l'histoire se profile comme un décentrement de l'étiquetage de la femme arabe victimisée. Il est également important de préciser que leurs écrits dépassent la simple condition de la femme pour embrasser des thèmes plutôt universels où l'intérêt s'axe sur la recherche et la création littéraire dont la qualité peut servir la situation féminine en particulier et humaine en général.

Benchemsi et Oulehri, tout en représentant certains aspects de la modernité comme agents actifs de dépersonnalisation et de deshumanisation vu les changements socio-culturels qu'ils entraînent, ne renient pas leur émancipation et leur statut de femmes modernes. Cette dualité de position se manifeste dès lors en termes d'une nostalgie éprouvée vers le passé et les traditions en même temps qu'un élan envers les possibilités de libération et d'épanouissement que leur procure la modernisation.

Sans s'abandonner complètement à la tradition et sans renoncer à la particularité et à la singularité d'une identité où se mêle le spirituel, l'historique et le culturel, les œuvres étudiées mettent en scène des femmes animées par une volonté libératrice qui trouve ses fondements non seulement dans le retour aux origines mais aussi dans l'ouverture sur une modernité dont certaines manifestations sont remises en question, mais qui joue tout de même un rôle important dans leur libération. Et loin de présenter la tradition comme l'idéal absolu ou la modernité comme l'unique refuge pour se déchaîner des lois masculines assujettissantes, les deux romancières suggèrent la possibilité d'un équilibre subtil entre les deux comme un moyen d'affirmer et de réaliser une identité qui échappe au monopole de l'exclusion que peut entraîner l'un ou l'autre choix. Effectivement, Benchemsi et Oulehri exposent leur tendance vers cette identité équilibrée de manière extraordinaire; les narratrices des œuvres de notre étude mettent en scène une coexistence entre la tradition et la modernité, et la renonciation à toute manifestation d'élimination forme l'enjeu principal de ces œuvres.

Ainsi cette renonciation trouve refuge à à Jemaa-el-Fna où s'effectue l'anéantissement et le dépouillement des préjugés et des contraintes avilissantes pour laisser surgir une identité où triomphe la complémentarité entre les deux pôles (tradition et modernité) jusque là en confrontation permanente : « Je perçois encore la musique... *Melhûn*. Aïta. Britney Spears. *Gnawas*. *Samaa'*. Puis Oum Kaltoum. L'inépuisable Oum Kaltoum, confondue avec l'idée de la *Oumma*, cette

plate-forme commune à tous les Arabes, d'où qu'ils viennent et où qu'ils soient »

(16). Dans ce « répertoire éternel » la différence devient l'essence de cette existence. Cette différence apporte avec elle « les émanations magiques » (17) d'une identité qui amalgame le passé ancestral et l'utilité du moderne. Enfin, Niran nous fait part d'une cohabitation impressionnante entre tradition et modernité :

De cris lancés par les marchands ambulants, de haut-parleurs qui débitaient de tout : des Sourates du Coran, de la musique Rap... Je fus également impressionnée par le contraste qu'offraient les vitrines de deux magasins mitoyens : dans la première il y avait des livres, des enregistrements de Hadith, des djellabas pour hommes, des tapis pour la prière, dans l'autre juste à côté, étaient exposés des dessous féminins, classiques ou affriolants, qui semblaient provoquer, de manière indécente, la pudeur des voisins. Mais aucune tension, aucune agressivité apparente n'opposait les deux marchands. (Oulehri 2003, 63)

C'est donc dans ce mariage équilibré entre le spirituel et le profane, entre le *Samaa'* et le Pop, entre deux entités différentes que se moule l'identité féminine dans une belle fusion entre le marocain et l'occidental.

Conclusion

Dans la sphère socio-culturelle marocaine marquée par la diversité et la complexité, l'écriture devient pour la femme le meilleur moyen pour mettre en évidence toutes sortes d'enjeux et de conflits. Elle constitue également un élément essentiel dans le processus de la réappropriation de l'identité féminine et un indicateur de la résolution des femmes dans leur cheminement vers l'autonomie. Dans le cas de notre étude, Benchemsi et Oulehri mettent en scène une représentation féminine de la femme marocaine où celle-ci occupe le centre de leur préoccupation. Et la femme, cet être emblématique, longtemps représenté comme victime et parfois exotique, revêt dans les œuvres de notre étude un aspect millénaire qui constitue le noyau même de son identité. En même temps, les œuvres de notre corpus s'axent sur la femme marocaine qui se trouve tiraillée entre la tradition constitutive de la base de sa marocanité et la modernité prometteuse d'émancipation et d'indépendance.

En outre, l'étude de ces œuvres nous permet de dégager une autre perspective de la production romanesque féminine. Il s'agit de l'engagement des deux écrivaines dans une nouvelle stratégie consistant en la revalorisation du statut de la femme marocaine comme un effort de redéfinition et de reconstruction d'une identité équilibrée entre le passé et le présent, le traditionnel et le moderne. On déduit à travers cette stratégie une conception autre du corps féminin. Effectivement, Benchemsi et

Oulehri présentent le corps en tant qu'élément fondateur de l'identité féminine. Que ce soit chez les femmes traditionnelles ou contemporaines, la prise de conscience s'effectue en premier lieu au niveau d'une réconciliation avec leurs corps dont elles ont été dépossédées par la structure patriarcale de la société. Cette réconciliation émane d'une conviction profonde quant au pouvoir de la féminité animée d'une énergie vitale, et c'est à travers les différentes manifestations de cette féminité que se déploie l'identité chez les femmes qui peuplent les œuvres de notre étude.

Ainsi, on a choisi de cultiver la notion du corps féminin, l'objet fondamental dans la relation de la femme avec son univers. Afin de comprendre cette relation entre la femme et son univers, on a décidé d'étudier les rapports entre la femme et son corps. En mettant en valeur la féminité, Benchemsi et Oulehri démontrent combien la valorisation du corps et de cette féminité entraîne l'anéantissement du sentiment de honte qu'éprouve la femme en tant que dépositaire d'une *aoura* qu'il faut cacher et contrôler. Par contre, chez nos deux romancières, le corps devient quelque chose à révéler, à se réapproprier et à chanter.

Par ailleurs, cette valorisation du corps et de la féminité nous guide vers la relation complémentaire et conflictuelle entre le corps et l'espace, surtout celui de la maison et du hammam. Si l'oppression des lois patriarcales mortifie à un certain degré le corps féminin en dictant aux femmes de se soustraire de l'espace

public, elles jouissent pourtant d'une certaine emprise sur l'espace privé où elles ne s'interdisent presque rien, comme l'affirme Benchemsi dans ses œuvres. Nonobstant, l'espace de la maison familiale ne sert pas toujours d'abri aux personnages féminins. Si pour les héroïnes de Benchemsi, la maison parentale représente la chaleur et l'intimité de la famille marocaine, pour les narratrices d'Oulehri, Nedjma en particulier, la demeure des parents témoigne de leur mal-être et devient ainsi un espace hostile à cause de son association à une mémoire familiale douloureuse. Toutefois, la maison traditionnelle des grands-parents reste le cocon de sûreté et le cœur de leurs réminiscences, d'où son statut de lieu de mémoire qui revivifie les souvenirs et l'histoire familiale chez les héroïnes de nos œuvres.

A côté de la maison familiale, l'évocation du hammam démontre non seulement son importance dans la vie spirituelle en tant qu'un lieu de purification, mais renseigne également sur la relation singulière qui s'établit entre la femme et son corps au sein d'un espace où s'estompe toute forme de *hchouma*. De plus, cette relation met en avant l'empreinte religieuse dans le processus de la libération féminine. Plus les femmes sont conscientes de la sacralité du corps et de ses désirs, plus elles pénètrent en avant sur la voie de la libération. On souligne également que c'est au hammam que s'effectue la célébration du corps nu.

En fait, la féminité séculaire de Bradia, Dada M'Barka, Lalti Taja, Lla Bathoul ou les aïeules berbères de Nedjma, nous révèle que la beauté et la sensualité féminines initient la femme à la spiritualité du rapport entre elle et son

corps et nous renseignent sur la valeur de cette relation, ce qui permet à la femme de prendre congé du sentiment de honte qui la dépossède de son être-femme. Plus la femme assume la valeur de son corps, plus la réconciliation avec son être s'établit, d'où la mise en scène du corps dans ses diverses manifestations. Chez le personnage de Niran par exemple, on remarque le passage de la femme d'un statut de dépendance à celui de la majorité comme le reflètent les différents changements qui affectent son corps après sa répudiation. Niran, réduite à un corps souffrant et morcelé, prend en charge la responsabilité d'exploiter sa féminité pour se reconstituer un corps. Grâce à cette reconstitution, Niran atteint le statut de femme libre et capable de décider de son propre sort. Cette même idée s'illustre dans *Marrakech, lumière d'exil* où Benchemsi souligne que, chez les femmes traditionnelles, leur conscience de l'influence de leurs corps constitue la première étape dans la réappropriation de ce corps. Cette première génération de femmes fraye le chemin à leurs consœurs contemporaines dans leur marche vers la reconstitution de leur identité.

Notre analyse du corps féminin, de sa valeur et des relations qui s'établissent d'une part entre la femme et son propre corps et d'autre part entre la femme et l'espace où elle se meut démontre que l'épanouissement de la femme marocaine repose sur une interdépendance harmonieuse entre son corps et l'univers qu'elle investit. La femme longtemps victime du mutisme et de la claustration auxquels elle a été confinée par les lois du patriarcat demeure consciente du rôle que joue sa féminité et de l'importance de son enracinement

dans la sphère culturelle marocaine aussi bien que de son aspiration vers une identité pleine et équilibrée.

Objet d'un double enfermement géographique et corporel, la femme marocaine trouve en elle-même la force qui conditionne sa rébellion contre cette dialectique du dedans et du dehors évoquée quant à la relation entre son corps et l'espace. Loin de ce dédoublement que peut lui imposer les frontières et les exigences de l'institution sociale, la femme marocaine trouve dans cette image de femme soumise la force même du défi en exposant son intimité et sa féminité, sans pour autant renier son statut de femme arabo-musulmane. Au lieu de se concentrer sur le thème de la condition défavorable de la femme, les romans de notre étude révèlent une nouvelle perception de la question féminine. Nous observons que les auteures mettent en scène des femmes fortes et instruites mais qui restent fidèles aux traditions et influencées par la mémoire ancestrale. Même les femmes traditionnelles présentées par ces œuvres manifestent une certaine révolte contre l'ordre du harem et expriment un désir profond de s'en déchaîner définitivement. Cette insoumission explique l'admiration qu'éprouve la génération actuelle de femmes et leur nostalgie du passé.

Profondément touchées par le souvenir de leurs aïeules, les femmes modernes cherchent à trouver une base commune qui leur facilitera la tâche d'allier leur patrimoine ancestral à la modernité sans avoir à rejeter ni l'un ni l'autre. En effet, les œuvres de Benchemsi et d'Oulehri véhiculent un aspect subversif. D'une part, ces œuvres remettent en question une certaine tradition

littéraire misérabiliste qui ne cesse de présenter la femme comme éternelle victime ; d'autre part, ces romans présentent des femmes capables de prendre en charge leur propre vie renversant ainsi la structure de l'ordre social. A titre d'exemple, Niran choisit de vivre seule après sa répudiation et d'entrer dans un espace public, celui de la tente-restaurant, réservée aux hommes. Cette démarche de Niran démontre le pouvoir féminin face à la domination masculine.

En mettant en scène l'identité et l'émancipation des femmes marocaines, ces romans constituent également un moyen à travers lequel les deux écrivaines essaient d'illuminer les limites et les dangers de la modernisation de la société marocaine. Certes Benchemsi et Oulehri ne renient guère les bienfaits de cette modernité mais, comme leurs œuvres le déploient, si cette modernité se conçoit comme un référent unique et absolu, il en résulte que toutes les valeurs de la tradition ancestrale seront abandonnées, d'où l'aggravation de la crise identitaire dont la société souffre déjà.

Nous avançons que les ouvrages de Benchemsi et Oulehri esquissent une véritable possibilité de communication et de complémentarité entre le passé et les différentes manifestations de la modernité. La tendance des écrivaines à mettre en scènes des femmes modernes marquées par le respect et l'admiration de la tradition est une façon de joindre les sphères culturelles arabo-musulmane et occidentale. Les romans de Benchemsi et d'Oulehri développent un lien entre ces deux univers constituant de la sorte un espace « entre-deux » qui, loin de toute homogénéité, semble exprimer une identité « plurielle », un espace où

l'interdépendance et le dialogue prennent la relève. Ainsi, munies d'un fort sentiment d'appartenance à une société traditionnelle où triomphe le spirituel et le communautaire, les femmes modernes de notre étude redéfinissent le concept de l'identité féminine marocaine. Cette nouvelle position façonne la vie et les aspirations de la femme marocaine. Comme le souligne Zekri, les œuvres de Benchemsi et d'Oulehri font partie de ces textes qui « maintiennent un rapport dialogique significatif avec des structures et des valeurs ancestrales qui s'étendent sur la longue durée. Les valeurs mises en récit ne se constituent pas en système clos » (Zekri 87). Pour chaque écrivaine, la perception de l'identité, de la liberté et de l'émancipation féminines devient une façon d'exprimer sa vision d'un Maroc où l'histoire et la confrontation entre tradition et modernité se manifestent comme un moyen d'établir une correspondance entre les cultures arabo-musulmane et occidentale.

Tout en développant cette nouvelle conception identitaire, leurs textes se présentent comme un projet fondé sur une création et une recherche dynamiques qui cultivent non seulement la condition féminine mais qui pénètrent au fond de la société marocaine pour démontrer ses différentes strates. Et l'écriture devient un moyen de briser les limites de la création littéraire mais aussi de la recherche identitaire qui acquiert un caractère illimité et changeant.

Au terme de ce travail, nous dirons que l'écriture de Benchemsi et d'Oulehri dépasse le cadre de la simple dénonciation d'une situation sociale particulière pour être un moyen essentiel et existentiel afin de mettre en scène la

femme marocaine. Dans le tourbillon de la confrontation continue entre deux champs culturels différents, leur écriture à aspect « progressiste » et « dialogique », fait de leurs œuvres, à travers l'investissement de l'histoire, de la religion, du temps, de l'espace et de l'onomastique, une redéfinition de la relation millénaire qui lie l'Orient et l'Occident et qui échappe aux dangers de l'exclusivité et de l'exclusion.

Bibliographie

Sources Principales

Benchemsi, Rajae. *Marrakech, lumière d'exil*. Paris : Sabine Wespiser, 2002.

_____. *La Controverse des temps*. Rabat: Marsam, 2012.

Oulehri, Touria. *La Répudiée*. Casablanca : Afrique Orient, 2001.

_____. *Les conspirateurs sont parmi nous*. Rabat : Marsam, 2006.

Sources secondaires

Abdalaoui, M'hamed Alaoui. "The Moroccan Novel in French." *Research in African Literatures* 23.4 (1992): 9-33.

Abu-Lughod, Lila. "Do Muslim Women Really Need Saving? Anthropological Reflections On Cultural Relativism and Its Others." *American Anthropology* 104-3 (2002): 783-790.

Affaq, Chafika. "Une société en pleine mutation." *Le Maroc des jeunes*. Rabat : ARCI, 2006.

Affaya, Nourredine and Driss Guerraoui. *Le Maroc des jeunes*. Rabat : ARA, 2006.

Ahmed, Leila. *Women and Gender in Islam*. New Haven : Yale UP, 1992.

Alaoui Mdarhri, Abdallah. "Approche du roman féminin au Maroc." *Etudes féminines au Maroc : Etudes et bibliographie*. Rabat, 2000.

Albert, Marguerite, et Bouyon, Claudy. "Ecriture de femmes, écritures sur la femme." *Visions du Maghreb : Cultures et peuples de la Méditerranée*. Aix-en-Provence : Edisud, 1987.

Al-Faruqi, lois Lamia. "Islamic Traditions and the Feminist Movement : Confrontations or Cooperations ?"
(<http://www.jannah.org/sisters/feminism.html>)

Akdim, Youssef Aït. "Royauté, Religion, Sexualité : Les Livres Interdits." *TelQuel*, 2008 : 38-46.

- Alia, Josette. "Maroc, la bataille des femmes." *Le Nouvel Observateur*. 2000 : 78.
- Amrouch, Sabah. *L'interaction entre le corps et l'espace dans Ni fleurs Ni couronnes de Souad Bahéchar et Cérémonie de Yasmine Chami-Kettani*. Montréal, Université du Québec, 2008.
- Anzieu, Didier. *Le Moi-peau*. Paris : Dunod, 1985.
- Arndt, Susan. *The Dynamics of African Feminism : Defining and Classifying African Feminist Literatures*. Trenton, NJ : Africa World Press, 2002.
- Arkoun, Mohammed. *The Unthought in Contemporary Islamic Thought*. Londres, Saqi, 2002.
- Ascha, Ghassan. "Le corps dans la tradition islamique : représentation et action." *Le corps rassemblé*. Montréal : Agence d'Arc, 1991.
- Association marocaine pour les droits des femmes. *A l'école de l'impunité : Le harcèlement sexuel en milieu scolaire et universitaire*. Casablanca : Le Fenec, 2003.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967.
- Badran, Margot. "Le féminisme islamique en mouvement." *Islam et Laïcité, Existe-il un féminisme musulman*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- _____. "Où en est le féminisme islamique." *Critique Internatinal* 46, (2010) : 25-44.
- Barkallil, Nadira. "La question féminine au Maroc, Occident de l'islam." *Face aux changements, les femmes du Sud*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- Baroudi, Abdellah. *Le Maroc ou la lumière de l'exil*. Paris : L'Harmattan, 1979.
- Bataille, Georges. *Erotism : Death and Sensuality*. San Fransisco : City Lights Books, 1986.
- Begag, Azzouz and Abdellatif Chaouite. *Ecartés d'identité*. Paris : Seuil, 1990.
- Ben Jelloun, Tahar. *Harrouda*. Paris : Gallimard, 1988.
- Bennouiss, Fatima. *Moroccan Power Negotiation*. Fez : L'Media, 2001.

- Bensamia, Reda. *Experimental Nations : Or, the invention of the Maghreb*. Princeton : Princeton University Press, 2003.
- Benzakour-Chami, Anissa. *Femme-idéale*. Casablanca : Editions le Fenec, 1992.
- Bergson, Henri. *Matière et Mémoire*. Paris: PUF, 1939.
- Berrada-Fathi, Rajaa. "Corps et Corpus au féminin." *Expressions Maghrébines* 8, (2009) : 105-120.
- Berthelot, Francis. *Le corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*. Paris : Nathan, 1997.
- Bessière, Jean. *Les Ecrivains engagés*. Paris : Librairie Larousse, 1977.
- Bessis, Sophie. *Femmes du Maghreb ; l'enjeu*. Lattes: J.-C, 1992.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London-New York : Routledge, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Sociologie de l'Algérie*. Paris: PUF, 1985.
- Boughali, Mohamed. *Espaces d'écriture au Maroc*. Casablanca : Afrique Orient, 1987.
- Bouhdiba, Abdelwahab. *La sexualité en Islam*. Paris : Presses Universitaires de France, 1982.
- Bourneuf, Roland, "L'organisation de l'espace dans le roman." *Études littéraires* 15, (1970) : 77-94.
- Bourneuf, Roland and Réal Ouellet. *L'espace dans L'univers du roman*. Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- Boutkhil, Soumia. "Moroccan Public Space : a Male-Dominated Arena." *The World as Global Agora : Critical Perspectives on Public Space*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2008.
- _____. "The Evil Eye : Re/presenting Woman in Moroccan Literature in French." *Representing Minorities. Studies in Literature and Criticism*. Larbi Touaf, Soumia Boutkhil, 56-73. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006.
- Brohm, Jean-Marie. "Construction du corps : quel corps ?" *Le corps rassemblé :*

pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité.
Montréal : Agence d'Arc, 1991.

Bruaire., Claude. *Philosophie du corps*. Paris : Éditions du Seuil. 1968.

Bueno Alonso, Josefina. *Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb*. Universidad de Alicante, Departamente de Filologias Intergradadas, 2004.

Chebel, Malek. *Le corps dans la tradition au Maghreb*. Paris : PUF, 1984

_____. *Dictionnaire des symboles musulmans*. Paris: Albin Michel, 1995.

_____. *L'imaginaire arabo-musulman*. Paris: PUF, 2002.

_____. "Le corps en Islam." *Le corps tabou*. Paris : Maison des cultures du monde, 1998.

Chenet-Faugeras, Françoise et Jean-Pierre Dupouy. *Le corps*. Paris : Larousse, 1981.

Cixous, Hélène. "Le Rire de la Méduse." *L'Arc*. 61,1975 : 39-54.

Collet, Paule. "Les avatars du corps romanesque au XXe siècle." *Le corps*. Paris : Ellipses, 1992.

Collin, Françoise. "Le corps v(i)olé." *Le corps des femmes*. Bruxelles : Complexe, 1992.

Damgaard, Frédéric et Gailhanou Pierre. *Tapis et tissages : L'art des femmes berbères du Maroc*. Casablanca: La Croisée des chemins, 2008.

De Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1949.

De Certeau, Michel. "Des outils pour écrire le corps." *Traverses* 14-15, (1979) : 3-14.

Déjeux, Jean. "Francophone Literature in the Maghreb : The Problem and the Possibility." *Research in African Literatures*, 1992 : 5-19.

_____. *La littérature féminine de langue française*. Paris : Khartala, 1994.

_____. *La littérature maghrébine de langue française: Introduction générale et*

- Auteurs*. Sherbrooke : Naaman, 1980.
- Derrida, Jacques. "Fidélité à plus d'un." *Idiomes, nationalités, déconstructions*. Casablanca: Toubkal, 1998.
- Detrez, Christine. "A corps et à cris: résistances corporelles chez les écrivaines maghrébines." *Écritures féminines: réception, discours et représentations*. Oran: CRASC, 2010.
- _____. "Dire au monde: j'écris pas le texte féminin, j'écris tout simplement : écrire au féminin au Maroc aujourd'hui." *Expressions Maghrébines* 8, (2009) : 25-38.
- Diaconoff, Suellen. *The Myth of the Silent Woman: Moroccan Women Writers*. Toronto. University of Toronto Press Incorporated, 2009.
- Dialmy, Abdessamad. "Sexe et création littéraire," *Le récit féminin au Maroc*. Paris: Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- Didier, Béatrice. *Écriture-femme*. Paris : PUF, 1991.
- Djebar, Assia. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Des femmes, 1980.
- _____. *L'Amour, la fantasia*. Paris : J.-C Lattès/Enal, 1985.
- _____. "Violence de l'autobiographie." *Postcolonialisme et Autobiographie*. Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi B.V., 1998.
- Donadey, Anne. *Recasting Postcolonialism : Women Writing between Worlds*. Portsmouth : The University of Michigan, 2001.
- Dore-Audibert, Andrée. *Etre femme au Maghreb : du mythe à la réalité*. Paris: Karthala, 1998.
- Eiguer, Alberto, *L'inconscient de la maison*. Paris: Dunod, 2004.
- Eddouada, Souad and Pepicelli, Renata. "Morocco: Towards an Islamic State Feminism." *Critique Internatinal* 46, (2010) : 87-100.
- El Oufir, Saloua and Keltoum Ghazali. "La saga du féminisme au Maroc." *Citadine*, 2007, 97-102.
- Fakihani, Abdelfettah. *Le Couloir : Bribes de vérité sur les années de plomb*.

- Casablanca : Tarik Editions, 2005.
- Farouki, Nayla. *Les deux occidents. Et si le choc des civilisations était d'abord une confrontation entre l'Occident et lui-même ?* Paris: Les arènes, 2004.
- Fernea, Elizabeth. *In Search of Islamic Feminism : One Woman's Global Journey.* New York : Doubleday Press, 1998.
- Gadant, Monique. *Le Nationalisme algériens et les femmes.* Paris : L'Harmattan, 1995.
- Gafaiti, Hafid. "The Blood of Writing: Assia Djébar's Unveiling of Women and History." *World Literature Today* 4, 1996.
- Gallimore, Rangira Beatrice. *L'oeuvre romanesque de Calixthe Beyala: Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne.* Paris: L'Harmattan.1997.
- Garcia, Irma. *Promenade femmelière, Recherche sur l'écriture féminine.* Paris : Des femmes, 1981.
- Gérald, Marie-Luce. *Les usages du henné. Pratiques, rites et représentations symboliques.* Nancy : Presses universitaires de Nancy, 2008.
- Gontard, Marc. "Francophone North African Literature and Critical Theory." *Research in African Literature*, (1981) : 35-38.
- _____. *Le Moi étrange : Littérature marocaine de langue française.* Paris : L'Harmattan, 1993.
- _____. *Le récit féminin au Maroc.* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- _____. *Violence du texte : La littérature marocaine de langue française.* Paris : L'Harmattan, 1981.
- Grandguillaume, Gilbert. *Arabisation et politique linguistique au Maghreb.* Paris, Maisonneuve et Larousse, 1983.
- Granon, François. "Les clés pour comprendre le Coran." *Télérama* 2701, (2001) : 11-16.
- Guellil, Nadia. "La quête de l'identité féminine dans la différence." *Écritures féminines: réception, discours et représentations.* Oran: CRASC, 2010.

- Guiraud, Pierre. *Le langage du corps*. Paris : PUF, 1980.
- Hajji, Adil. "Malaise dans la culture marocaine." *Le Monde Diplomatique*, 2000 : 24-35. <http://www.monde-diplomatique.fr/2000/09HAJJI/14232-SEPTEMBRE2000>.
- Hammas, Axel. *Images et écritures du corps dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun*. The University of Michigan, 2003.
- Hamon, Philippe. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette, 1981.
- Harrison, Nicolas. "Writing and Voice : Women, Nationalism, and the Literary Self." *Postcolonial Criticism : History, Theory, and the Work of Fiction*. Oxford : Wiley, 2003.
- Hart-Nibbrig, Christian L. "Corps et texte." *Le corps et ses fictions*. Paris, Minuit, 1983.
- Hayes, Jarrod. *Queer Nations : Marginal Sexualities in the Maghreb*. Chicago : Chicago UP, 2000.
- Huughe, Laurence. *Ecrits sous le voile : Romancières algériennes francophones, écritures et identités*. Paris : Publisud, 2001.
- Iraqi, Rita. "Espaces féminins dans le roman marocain." *Imaginaire de l'espace, espaces imaginaires*. Casablanca: Najah El Jadida, 1988.
- Kabbal, Maati. "Ecrivains du Maroc." *Magazine Littéraire* 375, (1999) : 96-111.
- Kajaj, Khalid. "La maison traditionnelle à Tétouan: patrimoine mémoriel et architecture domestique." *Cultures et habitats : douze contributions à une ethnologie de la maison*. Montréal: L'Harmattan, 2002.
- Kaye, Jacqueline and Abdelhamid Zoubir. *The Ambiguous Compromise : Language, Literature and National Identity in Algeria and Morocco*. New York/London : Routledge, 1990.
- Kempf, Roger. *Sur le corps romanesque*. Paris : Éditions du Seuil, 1968.
- Khannous, Touria. "Moroccan Women Contrabandists : Interferences in Public Space." *The World as Global Agora : Critical Perspectives on Public Space*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2008.

- Khatibi, Abdelkébir. *La Mémoire tatouée*. Paris: Editions de la Différence, 1971.
- _____. *Le roman maghrébin*. Rabat : Smer, 1979.
- Khoury-Ghata, Vénus. *Des femmes et de l'écriture*. Paris: Karthala, 2006.
- Kolawole, Mary E. *Womanism and African Consciousness*. Trenton : Africa World Press. 1997.
- Lahjomri, Abdeljlil. "La littérature marocaine de langue française entre le thérapeutique et l'esthétique." 16 August 2011. *Libération*. 15 January 2013. http://www.libe.ma/La-litterature-marocaine-de-langue-francaise-entre-le-therapeutique-et-l-esthetique_a20926.html
- Lantelme, Michel. *Malraux Portrait avec mains*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2003.
- Laroui, Abdallah. *L'Idéologie arabe contemporaine*. Paris: Maspero, 1967.
- Layadi, Fatiha and Narjis Rehaye. *Maroc : Chronique d'une démocratie en devenir, les 400 jours d'une transition annoncée*. Casablanca : Eddif, 1998.
- Laronde, Michel. *Autour du roman beur, Immigration et Identité*. Paris : L'Harmattan, 1993.
- Le Clezio, Marguerite. "Mother and Motherland: the Daughter's Quest for Origins." *Stanford French Review* 5-3 (1981): 381-89.
- Malouf, Amine. *Les identités meurtrières*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelles, 1998.
- Martin, Jean-Pierre. *Le livre des hontes*. Paris: Seuil, 2006.
- McNeece, Lucy Stone. "Heterographies : Postmodernism and the Crisis of the Sacred in Maghreb Literature." *The Comparatist : Journal of the Southern Comparative Literature Association* 19, (1995) : 60-75.
- Melbourne, Lucy Laurretta. « H'chouma and Pub(l)ic Space : Women's Voice in Recent Moroccan Fiction. » *The World as Global Agora : Critical Perspectives on Public Space*. 2008.
- Mellouki, Ilham. "Littérature. La génération du Je." *TelQuel* 248, 2006.

http://www.telquel-online.com/249/arts1_249.html.

- Memmi, Albert. *Portrait du colonisé*. Paris : Petite bibliothèque Payot, 1973.
- Mernissi, Fatima. *Beyond the Veil : Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society*. Bloomington : Indiana UP, 1987.
- _____. *Les Sindbads marocains : Voyage dans le Maroc Civique*. Rabat : Marsam, 2004.
- _____. *Sexe, Idéologie, Islam*. Paris, Éditions Tierce, 1983.
- _____. *Women's Rebellion & Islamic Memory*. London : Zed Books, 1996.
- Mezgueldi, Zohra. "Les voix du récit féminin." *Le récit féminin au Maroc*. Paris: Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- Miller, Christopher. *Nationalists and Nomads : Essays on Francophone African Literature and Culture*. Chicago : The University of Chicago Press, 1998.
- Mitterand, Henri. "Le lieu et le sens: l'espace parisien dans Ferragus, de Balzac." *Le discours du roman*. Paris: PUF, 1986.
- Mohanram, Radhika. *Black Body: Women, Colonialism, and Space*. University of Minnesota Press: 1999.
- Mortimer, Mildred. *Writing from the hearth : public, domestic, and imaginative space in francophone women's fiction of Africa and the Caribbean*. Plymouth : Lexington Books, 2007.
- _____. *Maghrebian mosaic : a literature in transition*. Rienner, 2002.
- Mosteghanemi, Ahlem. *Algérie: Femmes et écritures*. Paris : L'Harmattan, 1985.
- Mitterand, Henri. "Le lieu et le sens: l'espace parisien dans Ferragus, de Balzac." *Le discours du roman*. Paris : PUF, 1986.
- Mouzouni, Lahsen. *Le roman marocain de langue française*. Paris : Publisud, 1987.
- Naâman-Guessous, Sournaya. *Printemps et automne sexuels*. Casablanca: Eddif, 2000.
- _____. *Au-delà de toute pudeur: la sexualité féminine au Maroc*. Casablanca: Eddif, 1991.

- Ndiaye, Christiane. Dir. *Introduction aux littératures francophones: Afrique-Caraïbe-Maghreb*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004.
- Nisbet, Anne-Marie. *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980*. Québec: Naaman, 1982.
- Noiray, Jacques. *Littératures francophones : I. Le Maghreb*. Paris: Ed Belin, 1996.
- Onimus, Jean. *La maison corps et âme: essai sur la poésie domestique*. Paris: PUF, 1991.
- Orlando, Valérie. *Francophone Voices of the "New" Morocco in film and print : (Re)presenting a society in transition*. New York : Palgrave Macmillan, 2009.
- _____. *Nomadic Voices of Exile : Feminine Identity in Francophone Literature of the Maghreb*. Athens : Ohio University Press, 1999.
- _____. *Of Suffocated Hearts and Tortured Souls : Seeking Subjecthood through Madness in Francophone Women's Writing of the African Diaspora*. Lanham : Lexington Books, 2003.
- _____. "Writing in/on the Front Lines of Exile : Political Dissidence, Memory and Cultural (Dis)location in Francophone Literature of the Maghreb." *Representing Minorities. Studies in Literature and Criticism*. 2008.
- Ottaway, Marina and Meridith Riley. "Morocco : From Top-down Reform to Democratic Transition ?" *Carnegie Papers, Democracy and Rule of Law. Series 71*, (2007) : 3-20.
- Pezeu-Massabuau, Jacques. *La maison: un espace social*. Paris: Presses universitaires de France, Paris, 1983.
- Probyn, Elisabeth. "Corps féminin, soi féministe. Le dédoublement de l'énonciation sociologique." *Sociologie et sociétés* XXIV-1, (1992) : 33-45.
- Ramirez, Francis et Rolot Christian. *Tapis et tissages du Maroc. Une écriture du silence*. Paris: ACR Poche Couleur, 1995.
- Redouane, Najib and Yvette Szmidt. *Parcours féminins dans la littérature marocaine d'expression française* Toronto: La Source, 2000.

- Regaïeg, Najiba. *De l'autobiographie à la fiction ou le je(u) d'écriture : Étude de L'amour, la fantasia et d'Ombre sultane d'Assia Djébar* (Thèse de doctorat): Paris, 1995.
- Reichler, Claude. "Présentation." *Le corps et ses fictions*. Paris : Éditions de Minuit, 1983.
- Rosello, Mireille. *Encontres méditerranéennes - Littératures et cultures France-Maghreb*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- Rosset, Clément. *Loin de moi ; étude sur l'identité*. Paris: Les éditions de Minuit, 1999.
- Sadiqi, Fatima. "The Language of Women in the city of Fès, Morocco." *International Journal of Society and Language* 112, (1995) : 63-79.
- Edward, Said. *Orientalism*. Vintage Books, 1978.
- Saigh Boust, Rachida. *Romancières Marocaines : Epreuves d'écriture*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- Saoudi, Nour-Eddine. *Femmes-prisons : Parcours croisés*. Rabat : Marsam, Synergie Civique, 2005.
- Saqi, Rachida. *Marocaines en mâle-vie*. Casablanca : Eddif, 1998.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*. Paris : Gallimard, 1943.
- _____. *Qu'est-ce que la littérature*. Paris : Gallimard. 1948.
- Segarra, Marta. *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*. Montréal : L'Harmattan, 1997.
- _____. "Espace du dehors vs espace du dedans dans le roman maghrébin écrit par des femmes." *Women in french studies* 5, (1997): 27-41.
- Serfaty-Garzon, Perla. *Psychologie de la maison: une archéologie de l'intimité*. Montréal: Éditions du Méridien, 1999.
- Shoul, Mostafa. "Is space and text definition going wrong." *The World as Global Agora : Critical Perspectives on Public Space*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2008.

- Slama, Béatrice. "De la littérature féminine à l'écrire femme. Différence et institution." *Littérature* 44, (1981) : 52.
- Tauzin, Aline. *Femmes, famille, société au Maghreb*. Paris: Karthala, 1990.
- Tenkoul, Abderrahmane. *Littérature marocaine d'écriture française. Essais d'analyse sémiotique*. Casablanca : Afrique Orient, 1985.
- Touaf, Larbi. "The New Moroccan Public Space : Memory and Identity between Opposition and Containment." *The World as Global Agora : Critical Perspectives on Public Space*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2008.
- Vermeren, Pierre. *Le Maroc en transition*. Paris : La Découverte, 2002.
- Vinsonneau, Geneviève. *L'identité culturelle*. Paris: Armand colin, 2002.
- Wadud, Amina. *Inside the Gender Jihad*. Oxford : Oneworld Publications, 2006.
- Wahabi, Hassan. "Tropismes Féminins: A propos de Marrakech, lumière d'exil de Rajae Benchemsi." *Le récit féminin au Maroc*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- Jean Zaganiaris. "La question Queer au Maroc: Identités sexuées et transgenre au sein de la littérature marocaine de langue française."
<http://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2012-1.htm>
- Zeghidour, Slimane. *Le Voile et la bannière*. Paris : Hachette, 1990.
- Zekri, Khalid. *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc*. Paris : L'Harmattan, 2006.
- Zimra, Clarisse. "Woman's Memory Spans Centuries: An Interview with Assia Djebar." *Afterword to Assia Djebar, Women of Algiers in their Apartment*, trans. Marjolijn de Jager. Charlottesville/London: University of Virginia Press, 1992.
- Zomorod, Farida. *Conférences sur quelques points en rapports avec l'interprétation du Coran*. Rabat: Ministère des Waqf et des Affaires islamiques, 2005.
- Zrizi, Hassan. "Narrating Domestic Frontiers : Unbecoming Daughters of

Patriarchy, Moroccan Women Writers of French Expression.”
Representing Minorities. Studies in Literature and Criticism. Newcastle:
Cambridge Scholars Press, 2006.

_____. “The Feminization of Public Space in Moroccan’s Writings.” *The World
as Global Agora : Critical Perspectives on Public Space.* Newcastle:
Cambridge Scholars Press, 2008.