

LECTURE A CONTRE-FIL DE LA CAPTIVITE  
LITTERATURE MAROCAINE FEMININE DES ANNEES 1990

BY

MALIKA ALAOUI

A Dissertation Submitted to the Graduate Degree Program in French & Italian and the  
Graduate Faculty of the University of Kansas in Partial Fulfillment  
Of the Requirements for the Degree of  
Doctor of Philosophy

Dr. Samira Sayeh \_\_\_\_\_  
Chairperson

Dr. Diane Fourny \_\_\_\_\_

Dr. Caroline Jewers \_\_\_\_\_

Dr. Tom Booker \_\_\_\_\_

Dr. Peter Ukpokodu \_\_\_\_\_  
Committee members

Date defended: 08/17/2010

The Thesis Committee for Alaoui Malika Certifies  
That this is the Approved Version of the Following Thesis:

Lecture à contre-fil de la captivité  
Littérature marocaine féminine des années 90

---

Chairperson

---

---

---

---

---

Committee members

Date approved: August 17, 2010

## REMERCIEMENTS

D'abord j'exprime toute ma gratitude à mon directeur de thèse Dr. Samira Sayeh pour la confiance qu'elle a su m'accorder, pour son soutien continu, pour son encadrement, sa patience et ses conseils inestimables.

Mes remerciements les plus sincères, vont également à tous les membres du jury de thèse: Dr. Diane Fourny, Dr. Caroline Jewers, Dr. Tom Booker et Dr. Peter Ukpokodu. Je les remercie infiniment pour le temps qu'ils ont consacré à lire mon travail et pour leurs remarques enrichissantes.

J'adresse, pareillement, mes remerciements au chef du département Dr. Van Kelly, et à tous les membres du département de français à l'université du Kansas.

Je remercie aussi ma famille et particulièrement mon mari Dr. Abdelkader Kara sans lequel ce travail n'aurait pas abouti. Je le remercie pour tout le soutien qu'il m'a apporté et pour ses encouragements continus tout au long de cette épreuve.

Enfin un merci particulier à mes enfants, Manal et Anis, qui ont suivi tout mon parcours avec intérêt et fierté.

Mes derniers remerciements vont à tous mes amis pour leurs encouragements précieux.

## ABSTRACT

### Re-Reading Captivity in the Works of Three Moroccan Women Novelists of the 90s

The key objective of this research is to explore new ways of reading the central theme of captivity in the novels of three Moroccan women writers of the 90s: Fatiha Boucetta's *Anissa captive* (1991), Sebti Fadéla's *Moi Mireille lorsque j'étais Yasmina* (1995), and Rachida Yacoubi's *Ma vie mon cri* (1995).

This thesis argues that patriarchal Moroccan society can not be taken as the sole signifier of captivity in the writings of Moroccan women of the 90s.

A close analysis of *Anissa captive* reveals that space is very important in providing another signifier of the protagonist's captivity. The heroine in this novel lived in different geographic and social spaces; therefore the theme of captivity can not refer to one space only, Morocco, as analyzed by critics.

In *Moi Mireille, lorsque j'étais Yasmina*, lawyer Fadela Sebti fictionalizes the story of a French woman who marries a Moroccan man and moves to his hometown of Casablanca. The French woman is portrayed as the victim of a traditional Moroccan family and repudiated by her husband. Behind the story of the humiliation of repudiation there is another narrative that traces the close relation between France and Morocco through the history of colonialism. This second story talks about two different spaces, two different captives, a woman named Mireille and a man named Nadir.

*Ma vie, mon cri*, is an autobiographical novel about a bourgeois woman who puts an end to her captivity in domestic space, and chooses poverty and freedom. Soon, she dominates public space and becomes a business woman and a writer.

My research findings based on the analysis of space and captivity provide a significant addition to existing knowledge in the new field of literature written by women in Morocco.

## TABLE DES MATIERES

ACCEPTANCE .....	2
REMERCIEMENTS.....	3
RESUME.....	4
INTRODUCTION.....	7

### CHAPITRE I : PANORAMA HISTORIQUE, CULTUREL ET LITTERAIRE

1.1 Etudes critiques.....	19
1.2 Les années 1990.....	34
1.3 Un « Je » pluriel.....	42
1.4 Un discours du corps.....	45
1.5 Un discours contestataire.....	47

### CHAPITRE II: REPENSER LA CAPTIVITE DANS *ANISSA CAPTIVE*(1991) DE FATIHA BOUCETTA

2.1 Espace et captivité.....	57
2.2 Discours dominant sur la captivité.....	62
2.3 Une lecture à contre-courant.....	86
2.4 Un paratexte trompeur.....	91
2.5. Une captivité physique et morale.....	95
2.6 L'internat.....	96
2.7 L'institut des sœurs dominicaines.....	100
2.8 Une enfance captive.....	110
2.9 Le Maroc et la captivité intérieure.....	115
a. Lectures et aliénation culturelle.....	115
b. Le mariage, espace de libération.....	121

c. Musique et scripturalité du corps.....	123
---	-----

CHAPITRE III- *MOI MIREILLE, LORSQUE J'ETAIS YASMINA*  
ET LA DIALECTIQUE DU MAITRE-ESCLAVE

3.1 La dialectique du maitre-esclave.....	133
3.2 <i>Moi Mireille</i> , une présentation.....	138
3.3 Le deuxième prologue.....	142
3.4 La Française, une créature super naturelle.....	143
3.5 La revanche de l'esclave.....	146
3.6 L'enfant colonisé.....	151
3.7 Le renversement des rôles.....	153
3.8 Une captivité volontaire .....	156

CHAPITRE IV - MA VIE, MON CRI  
UN COMBAT CONTRE L'IMMANENCE

4.1 Divorce ou répudiation.....	174
4.2 Espace domestique et immanence.....	179
4.3 Une transcendance active.....	190
CONCLUSION.....	199
BIBLIOGRAPHIE.....	203

## INTRODUCTION

Notre recherche se veut une tentative de renouvellement du thème de captivité dans la littérature féminine marocaine. D'où le titre « Une lecture à contre-fil de la captivité. » Par « contre-fil, » nous désignons une analyse qui relance le débat sur cette question. Notons que les recherches consacrées à la captivité dans l'écriture féminine marocaine sont rares, et que le traitement de ce thème a jusqu'à présent été mis de pair avec la société musulmane et le patriarcat.

Marc Gontard par exemple, dans *Le moi étrange* parle de « la difficulté des relations hommes-femmes dans une société patriarcale et musulmane » (223) et dans « l'autofiction féminine, » décrit la société marocaine comme une « société patriarcale, féodale, cynique, hypocrite et corrompue, où le seul rôle de la femme est celui de mère et d'épouse soumise » (345). En général, l'écriture féminine marocaine est définie comme une libération d'une captivité. Celle-ci est automatiquement mise de pair avec la tradition musulmane. En 2005, Anne-Marie Miraglia publie *Des voix contre le silence*, où dans son analyse d'*Anissa captive* de Fatiha Boucetta, elle note qu'à partir de la puberté « les jeunes filles sont obligées de se voiler et de se cloîtrer dans les harems » (56). Le discours sur l'écriture féminine marocaine est dominé par l'image de la femme captive d'une culture arabo-musulmane faisant écho au discours colonial exotique du harem et de la femme-objet. Cette approche unidirectionnelle de la captivité qui revient constamment et sans arguments suffisants dans la critique des romans féminins marocains, nécessite une révision.

La question de la captivité a continué de prendre de l'ampleur lors d'une lecture de l'ouvrage dirigé par Najib Redouane, *Ecritures féminines au Maroc* (2006) et des

analyses thématiques des romans et témoignages de femmes marocaines de 1990-1995. La lecture d'autres critiques comme Jean Déjeux, Serge Ménager, et bien d'autres, a augmenté notre intérêt dans ce sujet sans cesse interprété par l'appartenance des héroïnes à une société patriarcale musulmane.

Le thème de la captivité a pris également du poids à travers plusieurs lectures d'*Anissa captive* (1991) de Fatiha Boucetta. Le même thème ressurgit et continue de prendre de l'importance lors de nos lectures d'autres romans écrits par des Marocaines. Lisant attentivement ces œuvres et leur critique, une image répétitive et en quelque sorte dérangeante s'est dessinée : le thème de captivité est toujours mis de pair avec la culture musulmane et sans justification, tout comme dans le mythe occidental du harem musulman. Notons cependant, que même la femme du harem est caractérisée par son intelligence et sa productivité littéraire et artistique, comme l'explique la sociologue Fatima Mernissi dans ses nombreux travaux. Selon cette sociologue, que ce soit la femme marocaine du harem de Fès ou celle de Haroun Rachid des *Mille et une Nuits*, elle n'est ni passive ni soumise, ce qui est loin de la vision exotique française qui la représente comme un corps sans esprit.

Nos lectures d'autres sociologues et linguistes, tels que El Khayat Rita, Fatima Sadiqi et d'autres, nous ont menée vers une première question : Pourquoi est- que la critique littéraire continue à nos jours de mettre en pair la société musulmane et le thème de captivité ? Y aurait-il une autre interprétation de ce thème ? A ces premières questions se sont rajoutées d'autres, car notre travail a surtout pour ambition de poser de nouvelles questions, susceptibles de donner un nouvel élan au dialogue ou aux discussions sur ce thème. Pourquoi est-ce que la captivité est constamment mise de pair avec la culture

marocaine musulmane? Et si la société musulmane est un facteur dans l'assujettissement des héroïnes, y'aurait-il d'autres facteurs? Et de quelles sortes de captivités s'agit-il dans chaque roman lu séparément? Pour répondre à ces questions et à d'autres qui continuent d'émerger au fur et à mesure de nos lectures, nous avons d'abord décidé de focaliser notre attention sur l'espace ou les espaces de captivité physique ou culturelle qui ressortent des romans de notre corpus.

Une lecture rigoureuse de trois romans s'est alors imposée : *Anissa captive* (1991) de Fatiha Boucetta, *Moi Mireille, lorsque j'étais Yasmina* (1995) de Fadela Sebti, et *Ma vie, mon cri* (1995) de Rachida Yacoubi. Les deux premiers romans sont les œuvres de deux intellectuelles marocaines, Fatiha Boucetta et Fadela Sebti. Boucetta était notaire, chroniqueuse et photographe et Sebti est avocate à Casablanca, et auteure de plusieurs ouvrages, notamment *Vivre Musulmane au Maroc* (1992), un ouvrage dans lequel, elle fait connaître ses droits juridiques à la femme marocaine. Le dernier roman de notre corpus, *Ma vie, mon cri*, est l'œuvre d'une « femme au foyer, » Rachida Yacoubi. Le choix de ce dernier met en lumière la pluralité des voix féminines marocaines, qui va de l'intellectuelle à une femme qui ne détient pas plus qu'un certificat scolaire. Les trois romans représentent la diversité des auteurs féminins marocains qui appartiennent à des classes sociales différentes, allant de l'intellectuelle, à la bourgeoise et jusqu'au bidonville de Casablanca avec Yacoubi.

La première remarque née de nos lectures des romans de Boucetta et Sebti est qu'ils reflètent une captivité qui va au delà de l'espace marocain musulman. La captivité de l'héroïne de Boucetta prend comme point de départ l'internat en Europe et particulièrement l'institut des sœurs dominicaines, alors que dans l'œuvre de Sebti, il

s'agit d'une française captive en terre musulmane, au Maroc. Dans ces deux romans, il est question de deux espaces géographiquement et culturellement parlant différents, mais profondément liés par une histoire coloniale commune. En revanche, celui de Yacoubi se passe presque entièrement dans le territoire marocain et met en scène la captivité d'une femme dans un espace domestique, qu'elle déserte pour un espace public.

Dans un premier chapitre, et pour mieux comprendre et contourner le thème de la captivité, nous pensons qu'un panorama historique, culturel et littéraire de l'écriture féminine marocaine, est nécessaire. Dans ce chapitre, nous soulignerons également l'originalité de l'écriture féminine marocaine par rapport à l'écriture masculine, et essayerons de rendre compte de la richesse de cette littérature, concernant le thème de captivité.

Notre deuxième chapitre sera consacré à *Anissa captive* (1991) de Fatiha Boucetta. L'héroïne de ce roman est fille d'ambassadeur marocain. Elle passe une bonne partie de son enfance et adolescence, enfermée dans des internats en Europe, qu'elle considère comme des prisons pour « éliminer les enfants gênants » (62). Cette citation et d'autres sur son enfermement physique, ont orienté notre attention vers le célèbre *Surveiller et punir* (1975) de Michel Foucault, que nous utiliserons comme instrument d'analyse théorique de ce roman. D'autres théories nous ont intéressé également dans notre parcours de lecture, comme les théories de l'espace de Deleuze-Guattari, et particulièrement le concept de déterritorialisation selon lequel le territoire est « un ensemble d'éléments hétérogènes » (8), qui sont constamment en mouvance. Tel est le cas dans ce roman, où les espaces changent de sens selon l'âge de l'héroïne. Suivant attentivement les pas de la protagoniste, nous avons abouti à la conclusion que chaque

territoire de sa vie est marqué par une forme de captivité ou une autre. Dans l'internat et chez les sœurs dominicaines particulièrement, elle a connu une captivité physique, morale et socioculturelle. En revanche, au Maroc sa captivité est devenue intérieure. Elle essaie de la vaincre par ses dons esthétiques sans y parvenir. Le Maroc est représenté comme un lieu d'épanouissement où la protagoniste sort de son enfermement antérieur à l'internat et est initiée à une vie sociale. Dans cet espace, elle excelle dans différentes sortes d'art et captive son public par ses expositions de sculpture et par la danse, la photographie, la peinture et l'écriture.

La dialectique entre le couple espace-temps et la captivité dans *Anissa captive* (1991) de Boucetta, est ce qui a d'abord retenu notre attention. La captivité change de sens d'un espace à l'autre et l'espace lui-même change de signification à travers le temps. Ainsi par exemple, l'accent est d'abord mis sur l'internat, espace de captivité physique à l'enfance et pendant l'adolescence en Europe, et particulièrement dans une institution disciplinaire austère et fermée à Paris, l'institut des sœurs dominicaines. Mais Paris en tant que territoire de captivité à l'enfance, devient un espace de libération à l'âge adulte, quand Anissa y est retournée avec son mari. Paris à ce moment- là n'est plus symbolisée par l'institut des sœurs religieuses, mais plutôt par l'institut des beaux arts où elle est étudiante. Mais nous y reviendrons. Ce qui importe pour nous, est de cerner la dimension littéraire spatiotemporelle des lieux de captivité.

Outre la dimension de l'espace-temps, le métissage et l'identité plurielle et transculturelle de l'héroïne, dévoilée à travers son parcours de vie en Italie, en Suisse, en France, et au Maroc, est considérée comme un élément primordial dans l'analyse de la captivité. Dans cette optique, nous nous sommes servi particulièrement de sa vie en

France chez les sœurs religieuses, lieu le plus visible et le plus sévère de son enfermement physique, moral et culturel, à l'enfance. Ensuite, nous avons focalisé notre attention sur l'espace marocain. Son retour au Maroc marque le second fragment du roman et révèle son apprentissage social et son appropriation de l'espace public, qu'elle captive par ses dons artistiques. Dans la deuxième partie du roman qui prend lieu au Maroc, il n'y a ni captivité physique ni morale. Car, ce territoire est marqué par les thèmes du corps, du vin, de la musique, de la danse, de la sculpture, de la peinture, et de l'écriture, qui en font un lieu de libération et d'épanouissement de la protagoniste.

Ces remarques et d'autres nous ont menée vers une recherche de la captivité dans son rapport à l'espace d'abord, parce que, comme le note Gérard Genette dans *Figures III* « la littérature entre autres sujets, part aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte en imagination dans des contrées qu'elle nous donne un instant l'illusion de parcourir et d'habiter » (43). Mais l'espace est plus qu'un lieu à parcourir, il est également un référent social, comme l'explique Henri Lefèbvre dans *Production de l'espace* (1974). Autrement dit, l'espace se donne à lire en tant que signifiant. La captivité de l'héroïne devrait donc être examinée dans sa relation à l'espace « vécu » au sein duquel elle a évolué. L'héroïne *d'Anissa captive* n'a pas connu un seul espace, l'espace marocain, mais plusieurs. En accordant la primauté à l'espace social vécu dans plusieurs contrées et sa dialectique avec le temps, le but est de parvenir à mieux évaluer le thème de captivité dans ce roman. Dans ce sens, notre premier pas est d'abandonner la vision du singulier, c'est-à-dire d'un seul espace de captivité, vers une perception plus élargie qui s'attache aux espaces géographiques et culturels pluriels de ce roman.

En ce qui concerne *Moi, Mireille lorsque j'étais Yasmina* (1995) de Fadéla Sebti, qui fera l'objet de notre troisième chapitre, la même démarche peut être utilisée, mais cette fois-ci à l'envers. Dans ce roman, il est question d'un couple mixte et d'une héroïne française qui n'arrive pas à s'adapter à la culture marocaine. Mariée à un Marocain de famille traditionnelle, elle est captive d'une nouvelle identité. Elle renonce à son nom comme l'annonce le premier prologue « Je m'appelais Mireille. On m'a appelée Yasmina. C'est mon prénom arabe. Celui que Nadir a choisi pour moi, lorsqu'après l'avoir épousé lui par amour, j'ai épousé la religion musulmane par conformisme» (7). Captive d'une autre identité, Mireille perd son ancien moi y compris son nom, qui reste intériorisé et ne revient à la surface que lors de sa répudiation. A ce moment-là, Mireille ressurgit mais ne trouve pas d'échappatoire à sa condition. Toujours captive et humiliée, elle finit par se suicider.

Cependant, face à la captivité de Mireille, Sebti, pose un autre problème, celui de l'aliéné. En effet, Nadir est représenté dans la figure du colonisé, captif, dépersonnalisé et vidé de son identité. Il prend conscience de son aliénation et reprend ses liens avec la tradition marocaine, à la recherche d'une identité qui lui a été dérobée à l'enfance. Le thème du colonisé domine le deuxième prologue, où non seulement Nadir, mais tous les hommes de sa famille regardent Françoise, la femme de son oncle avec «l'attitude de l'énuque envers sa maîtresse» (15). Dans ce même prologue, le lecteur apprend que Nadir a fréquenté des écoles françaises où il a été préparé au « rôle de bon petit citoyen français» (15). Sa dépersonnalisation et son aliénation sont mises en valeur par un imaginaire français que l'école coloniale lui a inculqué. Elève à la mission française, il apprend que ses « ancêtres étaient des Gaulois, » (16) et il ne connaît les Arabes que par

« leur défaite à Poitiers» (16). Mais, à l'âge adulte, il est conscient de son aliénation, et il renoue avec la tradition et la religion musulmane. En outre, il dupe Mireille qui n'a aucune connaissance de la loi musulmane, dans le but de devenir le maître incontestable « je suis le maître ici-bas, c'est la loi divine» (59).

Dans notre analyse de ce roman, il est question de deux captifs, Mireille et Nadir, et une analogie est établie entre ces deux personnages principaux et les espaces géographiques auxquels ils appartiennent : Le Maroc et la France. Ces deux espaces sont liés historiquement et culturellement par une ancienne relation de maître-esclave, à travers le colonialisme français au Maroc de 1912 à 1956. Cette même relation se trouve renversée dans le roman de Sebti, car le Marocain Nadir devient le maître et la Française, Mireille, l'esclave « répudiée comme on congédie une domestique» (13). Nadir en revanche, devient « Maître Nadir B., l'un des ténors du Barreau de Casablanca» (22).

La relation du colonisé-colonisateur dans ce roman, a dirigé notre attention vers *Le portrait du colonisé précédé d'un portrait du colonisateur* (1985) d'Albert Memmi, et vers la dialectique du maître-esclave de *La phénoménologie de l'esprit* (1977) de Hegel, *Peau noire, masques blancs* (1952) de Frantz Fanon, aussi bien que vers d'autres œuvres théoriques qui ont de l'importance dans l'analyse de *Moi, Mireille lorsque j'étais Yasmina*.

*Ma vie, mon cri* (1995) de Rachida Yacoubi fera l'objet de notre quatrième et dernier chapitre. Dans ce chapitre, nous analyserons la captivité de l'héroïne dans son rapport à l'espace domestique et public. Notons que Yacoubi est une bourgeoise, « femme au foyer» armée d'un seul certificat d'étude, qui a écrit son autobiographie. Contrairement aux écrivaines marocaines qui passent par des études supérieures avant

d'écrire (Ménager, 1999) Yacoubi est un cas particulier et le trajet qu'elle retrace dans son récit autobiographique est original, dans la mesure où il s'agit d'une femme d'intérieur qui s'élève contre sa condition et contre l'espace domestique humiliant de sa vie de bourgeoise casée et soumise. Yacoubi présente un matériel riche de suggestions sur le passage de l'espace domestique à l'espace public, et la lutte d'une femme qui rejette totalement sa captivité dans un espace privé. Elle dépeint la condition d'un personnage féminin, profondément courageux et engagé. Car, Rachida divorce son mari, refuse de devenir libertine, et malgré la misère rencontrée sur sa trajectoire, elle garde sa dignité « en portant avec fierté l'étiquette de la femme divorcée...j'étais libre...libre, les mains vides et le corps sans abri» (28). De la captivité dans un espace privé bourgeois, l'héroïne de Yacoubi accède à une grande liberté qu'elle définit comme responsabilité. Cette liberté est située entre le combat féroce de survie, les barreaux de la prison et la naissance d'un « je » individuel contestataire et d'un roman autobiographique, que Rita El Khayat dans *Les femmes arabes* (2003), décrit comme plus important qu'une thèse :

Ce récit est considérablement important dans un pays où seules écrivent des femmes instruites ou universitaires, toujours de condition au moins assez privilégiée [...] Témoigner, c'est agir sur le cours des choses et des événements et ce sont là de véritables actes fondateurs, peut-être plus importants qu'une thèse de plus. (97)

Ce qui retient le plus notre attention dans ce roman est la façon dont l'auteure révèle l'importance de la mobilité entre des espaces différents et le pouvoir de l'écriture dans l'engagement de la femme pour récupérer ses droits et son autonomie. En bref,

cette héroïne symbolise la conquête féminine de l'espace public et de l'écriture, domaines qui ont été longtemps dominés par le masculin.

Avant de conclure cette introduction, notons que notre choix de romans des années 1990 repose sur le fait que cette période ait été marquée par l'initiative féminine dans plusieurs domaines et particulièrement, le domaine de l'édition, comme le note Najib Redouane dans *Ecritures féminines au Maroc* (2006) :

Par le courage, la combativité et la détermination de certaines, qui ont pris des initiatives de manière autonome à partir des années quatre-vingt-dix dans le domaine de l'édition, un souffle régénérateur a accompagné la démarche des femmes. L'avènement de revues féministes et la création de maisons d'éditions avec certaines collections dirigées par des femmes ont grandement contribué à diffuser, à répandre et à développer leurs travaux dans l'intensité en engendrant une attitude valorisant l'écriture féminine au Maroc. (11-12)

Par ailleurs, Maria De Angelis, décrit cette période comme une *nahda* (renaissance en arabe) ou réveil de la femme écrivain au Maroc :

Yet anyone familiar with contemporary Moroccan society knows that Moroccan women are actively contributing to their national literature in unprecedented numbers. There was a virtual nahda or awakening of female writers in Morocco during the last decades of the twentieth century which was accompanied by an outpouring of fictional, cinematic and scholarly works about women. The women operated Le Fennec has been instrumental in publishing progressive literary and scholarly texts,

including several series of works focusing on the role of women in Moroccan society that are edited by important female scholars such as Aicha Belarbi et Fatima Mernissi. (2-3)

En conclusion, notons que la littérature féminine marocaine s'est frayé une grande place dans la littérature nationale marocaine. Comme le note Abdelkebir Khatibi dans *Le roman maghrébin* (1971), la littérature était «un puissant moyen de la domination de la femme par l'homme» (59). Mais, elle ne l'est plus aujourd'hui grâce à la prolifération et à la diversité de l'écriture féminine marocaine. Cependant, cette littérature n'a pas connu la même attention que celle accordée par la critique à la littérature féminine algérienne ou tunisienne. Najib Redouane explique cette carence par la « méconnaissance, » « négligence, » ou « la mal diffusion » (2006, 18). Cette littérature mérite donc plus d'attention, et dans ce sens, notre but ultime est de participer humblement à reconstruire le thème de captivité, par des lectures assidues et fidèles des romans sélectionnés et par le support des théories postcoloniales.

## CHAPITRE I L'ECRITURE MAROCAINE FEMININE, PANORAMA HISTORIQUE, CULTUREL ET LITTERAIRE

Au moment de la parution de l'ouvrage de Abdellkebir Khatibi, *Le roman maghrébin* (1979), l'écriture féminine marocaine était caractérisée de sentimentale et d'intimiste « 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» (62). Cependant, on peut remarquer que dès les années 70, on assiste à la naissance d'une écriture féminine contestataire et engagée. On peut citer comme exemple, les poèmes et lettres écrits de prison de Saida Mnebhi, entre 1976 et 77, qui expriment le militantisme social et politique. Notons aussi que dès les années 80, les romancières marocaines commencent à s'intéresser à des thèmes variés, tels que l'histoire coloniale dans *Aïcha la rebelle* (1982) de Halima Ben Haddou, ou le corps féminin et la sensualité, dans *Le voile mis à nu* (1985) de Badia Hadj Nasser.

Il a fallu attendre les années 1990, pour assister à une profusion de l'écriture féminine. Comme le note Najib Redouane dans *Ecritures féminines au Maroc* (2006) «la prolifération qualitative de publications de plusieurs femmes indique clairement que l'être féminin a investi des domaines jusque-là réservé au sexe masculin» (11). Selon Redouane, cette écriture s'est développée grâce à l'initiative des marocaines dans le domaine de l'édition et de la création de revues féministes :

L'avènement de revues féministes et la création de maisons d'édition avec certaines collections dirigées par des femmes ont grandement contribué à diffuser, à répandre et à développer leurs travaux dans l'intensité, en engendrant une attitude valorisant l'écriture féminine au Maroc. (11-12)

En dépit de l'initiative et de l'épanouissement continu de la littérature marocaine féminine, les études critiques restent relativement faibles par rapport aux travaux réalisés sur l'écriture des écrivains masculins ou des Algériennes et Tunisiennes. Comme le note Redouane :

Il est significatif de souligner que la production littéraire féminine au Maroc, en comparaison avec celle de l'Algérie ou celle de Tunisie, n'a pas entraîné une forte critique dans son sillage. Est-ce le résultat d'une méconnaissance apparente ou d'une simple négligence ? Toujours est-il que cette écriture féminine spécifiquement marocaine n'était pas seulement mal diffusée et peu lue, mais semble-t-il également moins considérée par les critiques et les chercheurs universitaires. (19)

La littérature marocaine féminine et la recherche qui la concerne, est un champ d'étude relativement récent.

### 1.1 Etudes critiques :

Depuis les années 90 jusqu'à nos jours, nous assistons à une floraison de jeunes romancières marocaines, qui font de l'acte d'écrire un acte de contestation, de dénonciation, de libération, ou simplement un plaisir de l'imagination. Ce fait a retenu l'attention et l'intérêt de la critique, à l'échelle nationale et internationale. Ces romancières explorent différents genres littéraires : le conte, l'essai, le roman, la nouvelle et la poésie. Comme le souligne, Anissa Benzakour-Chami, dans « La littérature féminine au Maroc : de la posture politique à la poétique de l'être, » l'écriture féminine marocaine s'impose et s'affirme par différents modes d'expression :

Dans les années 90, les écrits féminins se multiplient, investissant tous les genres : essai, roman, nouvelle et poésie. Nous nous trouvons dès lors devant un phénomène socioculturel qui continuera à s'amplifier jusqu'aujourd'hui, signifiant qu'il ne s'agit pas d'un simple engouement, mais bien d'une littérature de femmes qui a pris ses marques et qui s'impose désormais dans le tissu littéraire marocain. (7)

Dans son article, Benzakour Chami rend compte du caractère subversif des essais de la sociologue Fatima Mernissi et de la journaliste Nouffissa Sbai qui, selon elle, décrivent un monde féminin qui s'insurge contre l'ordre établi. Benzakour Chami examine différents essais de Mernissi, mettant le point sur le caractère transgressif de son écriture qui « tente de bousculer un grand nombre de clichés et stéréotypes qui collent aux femmes musulmanes » (8). Ou encore, parlant de la visibilité donnée aux reines ignorées dans l'histoire marocaine, elle souligne que Mernissi avait déjà embrassé l'approche du genre depuis longtemps :

Adoptant depuis de nombreuses décennies déjà l'approche du genre, Fatima Mernissi a interpellé plusieurs champs perçus comme des fiefs masculins-dont le politique, l'historique et le religieux-pour réhabiliter ces sultanes méconnues par l'histoire moderne. (9)

Aujourd'hui, l'écriture marocaine féminine subvertit l'autorité politique et religieuse par « la solidarité civique et communautaire » comme l'explique Safoi Babana-Hampton dans *Réflexions littéraires sur l'espace public marocain* (2008). Dans son introduction, Babana-Hampton souligne qu'un bon nombre de récits dévoilent une

société marocaine « plurielle et hétérogène,» et fonctionnent comme des « contre-discours » :

Aussi le fonctionnement de ces récits comme contre-discours se voit-il, à titre d'exemple, dans le désir d'exposer les causes de la subordination des femmes, de (re)penser la sexualité ou tout simplement de dire l'histoire coloniale et postcoloniale du pays au féminin et au pluriel (Abouzeid, El Khayat, Guessous et Mernissi). (16)

A nos jours, l'écriture féminine marocaine révèle une prise de conscience sociale et politique. Elle reflète une nouvelle forme de discours qui n'existait pas dans les années de plomb, c'est-à-dire sous le règne de Hassan II (1961-1999). La littérature féminine carcérale est à la une aujourd'hui, mais nous y reviendrons dans « le discours contestataire» de ce chapitre. Notons pour le moment, qu'après le règne d'Hassan II, il y a une plus grande liberté d'expression au Maroc, comme le souligne Valérie Orlando (2009) :

Les débats auxquels nous assistons en 2008 portent sur des sujets qui étaient tabous lors des années de plomb, tels que l'emprisonnement des dissidents politiques, la torture, l'homosexualité et les droits des femmes. Ces mêmes sujets deviennent les thèmes de romans contemporains d'auteurs francophones dont la majorité sont des femmes. (86)

Pour revenir aux années 90 qui nous intéressent dans cette recherche, nous sommes extrêmement redevable à l'ouvrage de Najib Redouane *Ecritures féminines au Maroc* (2006) qu'il avait consacré à l'étude de quatorze romancières marocaines des années 90-95. Son analyse thématique des trois romancières de notre corpus, nous a inspirée lors de

la formulation de notre sujet de thèse, et particulièrement «Transcendance de la captivité féminine dans *Anissa captive* de Fatiha Boucetta,» où il note brièvement et de manière concise, la captivité d'Anissa à l'internat :

A cinq ans elle connaît son premier enfermement. Un bref séjour dans un pensionnat suisse pour enfants riches et des études à Paris, dans une institution religieuse, chez les Dominicaines, sèmeront en elle les graines de la colère et le rejet total de ces prisons dorées. Elle considère l'internat comme une invention pratique des adultes « pour éliminer les enfants gênants. (48)

Ce passage a retenu notre attention et développé notre intérêt dans le thème de captivité. Pour la première fois dans la critique de ce roman, il est question de l'enfermement de l'héroïne ailleurs que dans la société musulmane marocaine. D'une façon générale, l'ouvrage de Redouane a joué un rôle inestimable dans notre recherche et nous a initiée à la littérature des romancières marocaines des années 90. Sa bibliographie minutieuse est une source précieuse qui nous a permis de développer une curiosité et ensuite une passion pour cette littérature. Comme le souligne Samira Sayeh dans son compte-rendu critique de l'ouvrage de Redouane (*Nouvelles Etudes francophones* 2007) : « cet ouvrage de référence se présente comme un *must* pour tous ceux et celles qui s'intéressent à la littérature maghrébine d'expression française, et plus précisément à la littérature marocaine féminine» (249).

. En 2000, Redouane et Yvette Benayoun-Szmidt, avaient publié un autre recueil de référence, *Parcours féminin dans la littérature marocaine d'expression française* (2000). Dans cet ouvrage, ils font une étude thématique des travaux de neuf romancières

marocaines, couvrant les années 1960 à 1990, et suivant un ordre chronologique. Le parcours commence par Elisa Chimenti (1964) et se termine par Nouzha El Fassi (1990). Redouane a également écrit de nombreux articles sur l'écriture féminine marocaine, dans différentes revues à l'échelle internationale, pour contrecarrer la négligence ou la méconnaissance de l'écriture féminine marocaine. Grâce à ses travaux, nous avons pu avancer dans notre propre recherche sur cette nouvelle littérature, qui dès ses débuts, emprunte d'autres voies que la littérature masculine, selon certains critiques.

Comme le souligne Mdarhri Alaoui Abdallah, dans sa communication « Approche du roman féminin au Maroc: historique, dénomination et réception » la littérature féminine romanesque s'est développée dans les années 90 qui ont connu une grande prolifération de romancières marocaines. Selon lui, l'écriture féminine prend d'autres chemins que l'écriture masculine «Malgré sa jeunesse, cette littérature n'emprunte pas les mêmes sentiers; et tout jugement catégorique serait inadéquat». D'après lui, l'écriture des femmes, par sa pluralité, est entrain de prendre d'autres significations « Probablement, une énonciation autre, dans sa diversité, est en train de prendre place dans les champs littéraires marocains : rapport au sujet, à l'espace, au temps, à l'intertexte ». Mdarhri Alaoui remarque également que les romancières marocaines sont minoritaires par rapport aux écrivains masculins et qu'une étude bibliographique des années 1998-1999 montre que leurs œuvres ne représentent pas plus du 1/5ème de la production nationale en français, et du 1/10ème en arabe. D'après lui, le retard de l'écriture féminine par comparaison à l'écriture masculine s'explique par la détention du pouvoir religieux et politique par les hommes «Le scriptural a toujours été lié au sacré, et donc au pouvoir». Dans cette communication, Mdarhri Alaoui, caractérise

*Ma vie, mon cri* (1995) de Rachida Yacoubi -qui fait partie de notre corpus- comme « excessivement violente et sans nuances » vis-à-vis des hommes. Comme nous le démontrerons dans le chapitre 4, ce roman est plus « violent » envers les femmes qu'envers les hommes. Yacoubi dès le début lance un appel aux femmes et les incite à prendre conscience de leur situations, et fait une critique acerbe des bourgeoises et d'autres femmes qui se conçoivent comme objets et se définissent par rapport à l'homme. Mais nous y reviendrons.

D'autres critiques remarquent l'omniprésence de personnages féminins révoltés qui transgressent les tabous et dénoncent la condition de la femme. Comme le note Rachida Saïgh Boustia dans son article « Paradigmes de l'interculturel dans la littérature marocaine féminine de langue française »: « Il se dégage de leur textes et para textes une volonté farouche de dénoncer le statut dégradant qui est réservé à la femme» (220). Dans son ouvrage *Romancières marocaines* (2005), consacré à sept romancières des années 1982 à 2002, Saïgh Boustia parle également du caractère transgressif de cette parole qui devient « l'expression d'une personnalité qui se libère et la manifestation du corps sexualisé et surdéterminé par le discours officiel» (31).

Rajae Berrada Fathi de son côté, souligne l'importance du corps dans l'écriture féminine « Longtemps transformées en objets » par les descriptions, les femmes ont entamé une longue réflexion sur le corps et sa représentation» (104). Le corps féminin chosifié et objet du regard de l'homme, est une question que nous entamerons dans notre étude de *Ma vie, mon cri* (1995) de Rachida Yacoubi. Sa représentation des bourgeoises marocaines est particulièrement intéressante, dans la mesure où elles ne sont pas seulement l'objet du regard de l'homme, mais elles se conçoivent elles-mêmes en tant

qu'objet et se plaisent dans leur état d' « immanence. » Cet état est mis en relief par Yacoubi dans la première partie de son récit. Mais nous y reviendrons au chapitre 4 de notre thèse.

D'après Berrada-Fathi, le corps féminin est caractérisé par la faiblesse et la fragilité, dans les romans des écrivains masculins marocains. Elle souligne la dichotomie des sexes et du couple nature/culture, où la femme est rattachée à la nature et l'homme à la culture et l'esprit. Ensuite, elle fait remarquer les nombreux stéréotypes qui découlent de cette dichotomie. Après son introduction, Berrada examine le corps féminin dans l'écriture masculine des années 50 et constate que dans ces premiers romans masculins, la figure de la mère prédomine et est souvent faible et « évanescence. » Elle cite *Le passé simple* de Driss Chraïbi, comme exemple et conclut que « le corpus romanesque de la première génération a fait apparaître un personnage maternel pétri dans sa fonction de reproduction dont le corps est montré d'une manière disloquée et inconsistante » (107). Selon Berrada, après les années 1950, les auteurs masculins comme Abdelhak Serhane, Tahar Benjelloun, Abdelkebir Khatibi et Abdellatif Laabi, font une pauvre représentation du corps féminin qui n'a d'existence que pour l'autre et qui est décrit « comme un objet de misère, un souffre-douleur et une béance » (108). Berrada interroge ensuite les romans masculins contemporains (Ksikess, Driss, C. Jaydane et Abdallah Taia) et remarque que « Ce corps féminin reste captif et restreint en général à la fonction anonyme et impersonnelle de la reproduction » répondant à un certain nombre de stéréotypes » (109). Cette question du corps féminin qui intéresse de plus en plus la critique, prendra de l'importance dans notre deuxième et quatrième chapitre.

L'écriture marocaine féminine ne se limite pas à une nouvelle représentation du corps féminin dans la fiction et à la revendication des droits de la femme. Elle ne s'adresse pas uniquement à un public marocain, car d'après Farida Bouhassoune, la femme écrivain a pour but de « contribuer à l'ouverture de la société sur le monde extérieur avec lequel de nouveaux ponts peuvent être jetés » (219). En effet, par l'adoption de la langue française à côté de la langue arabe et berbère, la femme marocaine établit un pont entre elle et d'autres femmes dans le monde francophone. Elle use de son plurilinguisme et jette un œil critique sur des sociétés autres que le Maroc. Comme nous le verrons dans le deuxième chapitre de cette thèse, Fatiha Boucetta, parle avec ironie de l'éducation traditionnelle française du couvent. Dans un long passage sur l'institut religieux des sœurs dominicaines, elle décrit l'enfermement de sa jeune héroïne, Anissa, dans un espace éducatif patriarcal et met le point sur la figure du père religieux qui règne sur un groupe de femmes.

Avant de conclure ce survol de la critique littéraire des œuvres féminines, il est nécessaire de souligner l'apport significatif de certains critiques qui ont joué un rôle inspirateur dans notre champ de recherche : Marc Gontard, Serge Ménager et Anne Marie Miraglia.

Serge Ménager a fait plusieurs entretiens avec des romancières marocaines, et pour notre corpus, son interview avec Yacoubi (2000) est d'une grande importance. Nous pensons à la définition de la liberté-responsabilité de Yacoubi que nous reprendrons dans le dernier chapitre. Un autre entretien avec la sociologue marocaine Naamane Guessous (1998), selon laquelle la société marocaine serait une société matriarcale, nous semble intéressant. Le récit de Yacoubi qui critique la vision traditionnelle de la bourgeoise qui

garde la tradition et préserve son mariage malgré toute l'humiliation, est une sorte de matriarcat. Mais nous y reviendrons dans le quatrième chapitre de cette thèse.

Pour retourner à l'étude de Ménager, notons qu'en plus des ses entrevues avec beaucoup de romancières et sociologues marocaines (y compris Fatima Mernissi et Rita el Khayat), il a écrit un article intéressant « La première personne des femmes écrivaines marocaines des années 90 » (1999). Dans son étude, Ménager souligne que les écrivaines marocaines des années 90 sont presque toutes des intellectuelles, à part Rachida Yacoubi, qu'il considère comme un cas particulier :

Pour la première fois, c'est la voix d'une femme du peuple qui se fait entendre. D'une femme du peuple qui n'a pas été formé à l'école occidentale, qui a vécu tour à tour dans l'opulence et la misère, et qui rend compte de la réalité de milliers de femmes marocaines comme cela n'a jamais été fait avant elle, certes avec des maladresses, mais sans l'emprise déformante des travers d'une influence occidentale trop poussée. Rachida Yacoubi peut en fait être vue comme une chance pour l'avenir de la littérature féminine marocaine de langue française. (30)

Ces remarques et d'autres de Ménager, nous ont inspiré dans la lecture de *Ma vie, mon cri* à la lumière de l'ouvrage de Simone de Beauvoir *Le deuxième sexe*. Quoique la voix de Yacoubi est une « voix du peuple » et d'une femme qui n'a pas « été formée à l'école occidentale, » et qui ne connaît rien de la philosophie ou de l'existentialisme, son message et sa critique acerbe des bourgeoises et des prostituées et leur état d'objet passif, rappelle à plusieurs reprises de Beauvoir dans son approche de la femme comme « l'Autre de l'homme, » et de l'état d'immanence qui lui a été culturellement imposé.

Dans notre lecture, le personnage de Rachida va au delà de l'immanence et «transcende la transcendance. » Rachida laisse tomber son confort de bourgeoise, divorce son mari et se refait une identité nouvelle. Dans beaucoup de passages que nous développerons, elle laisse tomber sa féminité et se transforme en homme, ce qui lui permet de brûler les étapes, passant de la femme au foyer, à la commerçante, à la femme d'affaire et à l'écrivain qui fait du stylo son outil de combat. N'oublions pas qu'il s'agit d'une femme marocaine ordinaire qui fait un portrait de la femme active, et c'est là où réside toute la grandeur de ce personnage. Il est clair que la transcendance de Rachida et sa réussite à multiplier ses identités, en se dépassant constamment, est ce qui donne de la valeur à ce roman. D'autres concepts beauvoiriens seront utilisés au fur et à mesure de notre étude de *Ma vie, mon cri* de Rachida Yacoubi, qui fera l'objet de notre quatrième chapitre.

Dans son article, Serge Ménager souligne également l'importance de l'éducation au Maroc, qui selon lui, s'est fortement féminisée en touchant principalement l'enseignement tertiaire, où la place de la femme est devenue prépondérante, 55 pour cent :

Depuis les années 80, l'éducation nationale comme dans le reste du monde s'est fortement féminisée, mais au Maroc cette transformation n'a pas touché que les secteurs primaires et secondaires, et le personnel de l'enseignement tertiaire est composé pour plus de cinquante cinq pour cent féminin. (20)

Ménager souligne aussi le parcours intéressant de plusieurs écrivaines marocaines et met l'accent particulièrement sur la naissance d'une nouvelle identité féminine, dont la

solidarité s'exprime à travers un « je » pluriel, ou un « nous » féminin qui lutte pour la reconnaissance des voix féminines au sein de l'université.

Ménager termine son article, par une comparaison de l'écriture de Yacoubi et l'écriture masculine marocaine, en insistant sur l'importance de *Ma vie, mon cri* et sur la « la régénération » d'un 'nous' qui a été créée par les femmes, et son épanouissement dans un 'je' unique, comme celui de Yacoubi. Ménager exprime ce passage du « nous » au « je » dans une longue phrase :

Rachida Yacoubi comme Rachid O dans le domaine de la littérature masculine, semblent tirer de l'ornière où il paraissait devoir s'enliser le devenir des écrivains femmes marocaines qui pourraient puiser dans leur exemple le désir d'une régénération nécessaire, pour que le « nous » qu'elles ont su créer ces dernières années évite la dissolution dans la banalisation, se ressourcent et s'épanouissent en une floraison de « je » à nouveau unique et fertile. (31)

Parmi d'autres critiques qui se sont intéressés à l'écriture marocaine féminine et qui prennent de l'importance dans notre corpus, Marc Gontard est singulier par l'abondance de ses travaux. Ancien professeur à l'université de Fès, au Maroc, Gontard est depuis 2005, président de l'université de Rennes, et continue ses travaux de collaboration avec les universités marocaines. Gontard a beaucoup écrit sur la littérature marocaine. Il s'est d'abord intéressé à la littérature marocaine masculine et a écrit des articles sur plusieurs auteurs. On peut citer par exemple, « Khatibi Abdelkebir. Le livre de sang ; l'enjeu d'une hyper écriture » (1979), ou « Le dire et le faire dans la poésie de

Laabi » (1988), et bien d'autres. Mais ce qui nous intéresse sont ses articles sur l'écriture marocaine féminine.

En 1993, Gontard a publié *Le Moi étrange : Littérature marocaine de langue française*. Il inclut dans son corpus, au huitième chapitre intitulé «l'Etre-femme au Maroc», deux romans féminins, *Zeida de nulle part* (1985) de Leila Houari et *L'enfant endormi* (1987) de Noufissa Sbai. Dans son étude, il discute de la narration dans son rapport à la psychologie des personnages féminins. En 1997, Gontard publie «De l'exotisme colonial à l'expression identitaire,» dont le corpus comprend deux écrivaines qui nous intéressent Fatiha Boucetta et Rachida Yacoubi. Son intérêt porte encore sur la narration de la première personne et du récit linéaire. Dans cet article, il souligne que la femme marocaine revendique ses droits dans une société marquée par «la difficulté des relations homme-femme dans une société patriarcale et musulmane» (224).

Mais ce qui retient le plus notre attention, est son article «l'autofiction féminine» publié en 1999. Dans cet article, Gontard étudie trois romans des années 1990: *Anissa captive* (1991) de Fatiha Boucetta, *Une femme tout simplement* (1995) de Bahaa Trabelsi et *Ma vie, mon cri* (1995) de Rachida Yacoubi. Gontard note d'abord que le choix de son corpus repose sur le fait que le public visé par les romancières «ne peut être que national» (337). Or, il est intéressant de remarquer que Boucetta écrit un long passage sur le mariage marocain, tradition très connue au peuple marocain et qui ne peut viser qu'un lecteur autre que le marocain. Un autre long passage est consacré par Boucetta à l'institut des sœurs dominicaines, encore une fois cela peut viser aussi bien le lecteur marocain qu'étranger. Gontard remarque que les trois récits sont similaires et qu'ils relèvent de la diction (témoignage, documentaire, aspect factuel) par opposition à l'écriture masculine

qu'il considère basée sur la fiction. Il discute également de l'aspect autobiographique de l'écriture féminine et de la linéarité chronologique, qu'il trouve similaire dans les trois romans. Dans notre lecture, nous constatons qu'il y a une différence entre Boucetta et Yacoubi, ne serait-ce que par le fait que la chronologie chez la première commence à l'enfance et chez Yacoubi, elle commence à partir de son divorce. Comme le constate Gontard, le récit de Yacoubi commence «un mercredi du mois de février en 1980 et se termine un mercredi du mois de mai 1990 » (344). Gontard discute de la double culture des trois romancières, cependant si Boucetta ou son héroïne ont eu une double éducation en Europe et au Maroc, il n'en est pas de même de Rachida Yacoubi qui a eu une éducation marocaine et n'a pas dépassé le certificat d'étude.

En 2005 a été publié *Le récit féminin au Maroc*, un ouvrage dirigé par Gontard. Il y est question de l'essor de l'écriture féminine dans les années 1995 grâce aux associations féminines. Pendant ces années, le roman devient l'outil privilégié de la contestation féminine. Un grand nombre de romancières marocaines font partie du corpus de cet ouvrage et particulièrement les plus connues, comme Siham Bencheikroun, Boutaina Azami Tawil, Rajae Benchemsi, Rita el Khayat, Fatima Mernissi et bien d'autres. Ce travail collectif entre l'université de Rennes 2 et l'université de Casablanca a pour but d'éclaircir quelques questions sur la littérature féminine, sa thématique et sa différence avec l'écriture marocaine masculine.

Quoique Gontard ait beaucoup écrit sur l'écriture marocaine féminine, un thème récurrent sur la morale musulmane domine ses études. La femme marocaine est considérée captive de la culture musulmane, ce qui met à l'ombre sa pluralité. Par exemple dans cet article il parle de la rencontre amoureuse comme déclenchement d'une

relation qui sera toujours «heurtée aux contraintes de la société patriarcale, féodale, cynique, hypocrite et corrompue» (345). Cette approche de la société musulmane comme source de tous les maux de la femme marocaine et même de son écriture est discutable.

Avant de résumer cette section sur les études critiques de la littérature marocaine féminine, nous voudrions contourner ce qui retient notre attention dans *Des voix contre le silence* (2005) d'Anne Marie Miraglia. Dès son introduction, Miraglia fait une représentation misérabiliste de la femme maghrébine :

Briser le silence, être une voix, devenir un je qui ose s'affirmer. Voilà où réside la difficulté des femmes maghrébines obligées traditionnellement de se taire et de vivre dans l'ombre d'un espace restreint, privé et domestique, féminin par excellence, ségréguées « protégées » du regard des hommes.

(1)

Ensuite dans son premier chapitre «contexte social et culturel,» elle fait appel à des pratiques traditionnelles qui ne concernent pas toutes les marocaines et certainement pas les citadines. Elle traite de six thèmes : le culte de la virginité, le harem (le défendu), le voile, la polygamie, et la répudiation.

Mais ce qui nous intéresse dans l'ouvrage de Miraglia n'est pas la catégorisation et le stéréotypage de la maghrébine, mais plutôt le traitement du roman de Boucetta, *Anissa captive*, qui fait partie de notre corpus. Faisant une analyse de la narration dans ce roman, le cliché de la musulmane opprimée est constamment présent « Rappelons que dans la société musulmane traditionnelle, c'est à l'âge de la puberté que les jeunes filles sont obligées de se voiler et de se cloîtrer dans les harems» (56). Comme nous le verrons

en détail dans le chapitre suivant, le Maroc dont parle Boucetta n'a rien d'un harem, et que ce dernier est placé ailleurs.

Face aux discours-clichés qui cachent la pluralité de la femme marocaine, les sociologues marocaines font d'autres discours. Pour conclure ce tour d'horizon, notons tout simplement ce que dit la sociologue Rita El Khayat dans *le Maghreb des femmes*:

En effet la date historique de la libération des femmes au Maroc est celle de 1947 : Mohammed V fit un discours d'une importance capitale dans le territoire international qu'était alors Tanger pour revendiquer la souveraineté du pays, son appartenance à l'Afrique, au monde arabe musulman, sa légitimité nationale et internationale. A la même occasion, la fille aînée de Mohamed V, la princesse Lalla Aïcha, prononça elle aussi un discours, dévoilée, revendiquant une transformation de la condition féminine. Le discours de la princesse est, à notre avis, l'un des événements de ce siècle par rapport à la question féminine dans le monde entier.

Que l'on en juge : En 1947, les Françaises n'avaient pas encore le droit de vote et aucune femme dans le monde n'avait de quelque façon que ce soit exercé le pouvoir !

Que l'on en juge encore : le livre de Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe* n'était pas même paru. Il devait paraître en 1948 et enflammer définitivement le problème de la revendication féminine dans le monde entier. (202)

Plusieurs discours sont faits sur la femme du Maghreb, aussi opposés les uns aux autres. Notre but n'est pas de faire ce genre de discours, mais de découvrir le thème de captivité tel qu'il ressort de nos lectures des trois romans de notre corpus. Mais d'abord pourquoi est-ce que les années 1990 sont une période d'éclosion de la littérature marocaine féminine ?

## 1.2 Les années 1990

Dans les années 1990, les femmes écrivent de plus en plus et tiennent une place considérable dans la littérature marocaine de langue française, grâce à leur combat, leur prise d'initiatives, et à la création de revues féminines et de maisons d'édition dirigées par des femmes, comme le note Najib Redouane dans son ouvrage *Ecritures féminines au Maroc : continuité et évolution* (2006). Parmi les éditions féminines marocaines, citées par Redouane, Le Fennec (1987) dirigé par Leila Chaouni ou Ain Bennai (2003) dirigé par Rita el Khayat. Redouane souligne aussi que plusieurs collections de ces éditions sont également dirigées par des femmes, comme « Relance » (1990) dirigée par Fatima Mernissi.

Le mouvement féminin marocain a également été développé par la création du centre d'études et de recherches sur les femmes à Rabat et un autre centre sur les études du « genre » à Fès. Ce dernier a été fondé et dirigé par la linguiste Fatima Sadiqi, dont l'ouvrage *The Feminization of Public Space, Women Activism, Family Law and Social Change in Morocco* (2006) affirme le développement du mouvement féministe marocain et de la féminisation de l'espace public au Maroc. L'intégration de la dimension «genre» par Sadiqi au sein de l'université, permet une pénétration des politiques publiques et une plus grande visibilité et reconnaissance de la femme. Les années 90, auxquelles on

s'intéresse dans notre corpus, marquent justement le début de cette période de féminisation de l'espace public et de la présence de la femme dans le domaine politique, social et littéraire, comme le note Najib Redouane « En effet, considérées comme l'ère de la libération de la femme, les années 90 marquent un tournant remarquable dans la présence de la femme sur la scène sociale, politique, culturelle et littéraire au Maroc» (12).

Si le choix de notre corpus porte sur les années 90, c'est parce que cette période est très importante dans la prolifération de l'écriture marocaine féminine. Comme l'explique Mdarhri Alaoui Abdallah, dans le cinquième chapitre de son ouvrage *Aspects du roman marocain (1950-2003)*, est une période de 'confirmation' de l'écriture féminine et se caractérise par des voix féminines diverses. Elle est particulièrement marquée par la prise de conscience des femmes qui prennent la plume pour dénoncer la condition féminine et revendiquer leurs droits. Notons que la période précédent les années 1980-90, était plutôt marqué par l'écriture masculine. Dans cette écriture, la femme a été représentée comme une entité figée et marginalisée comme l'explique Laila Ibnlfassi dans son article « L'appropriation de la voix féminine par les écrivains masculins marocains» (1994). Par contre, les années 90 marquent l'émergence d'une voix féminine à la fois collective et individuelle qui exprime l'écriture de la femme par la femme. La femme n'est plus représentée par l'homme, elle se représente. D'où l'importance de cette écriture qui donne une image plurielle de la femme marocaine par opposition à l'image singulière de la femme traditionnelle représentée par les écrivains des années cinquante et de la génération suivante qui d'après Berrada Fathi « n'ont pas mis le corps de la femme au centre de leur préoccupations» (108). Berrada-Fathi cite l'exemple du personnage

féminin Messouda et le qualifie de «stéréotypé.» Selon elle, ce personnage comprend pêle-mêle toutes les figures féminines du point de vue masculin, il «représente toutes les femmes: la mère, la sorcière, la prostituée...mais aucune femme crédible avec un corps, une voix, des attitudes» (108).

Basée sur une mémoire collective, la littérature marocaine féminine des années 90 offre une image multiple et diversifiée de la femme marocaine par opposition à l'image singulière d'objet de séduction, de captive d'une tradition millénaire ou d'un harem, qui marque l'écriture exotique française et l'écriture marocaine masculine classique. Cette représentation est renouvelée par l'émergence d'une voix féminine novatrice qui s'exprime avec audace et fermeté, pour « la réalisation d'un Moi différent et authentique» (Redouane, 2006).

Cette période se présente aussi comme une *nahda* (renaissance) ou un réveil de la femme écrivain au Maroc. Comme le souligne Maria DeAngelis dans sa dissertation (2003):

Yet anyone familiar with contemporary Moroccan society knows that Moroccan women are actively contributing to their national literature in unprecedented numbers. There was a virtual *nahda* or awakening of female writers in Morocco during the last decades of the twentieth century which was accompanied by an outpouring of fictional, cinematic and scholarly works about women. The women operated *Le Fennec* has been instrumental in publishing progressive literary and scholarly texts, including several series of works focusing on the role of women in

Moroccan society that are edited by important female scholars such as Aicha Belarbi et Fatima Mernissi. (2-3)

Notons également la montée du mouvement associatif féminin qui a commencé dans les années 80 et s'est développé dans les années 90 avec les travaux et le combat de femmes sur le plan social et politique, comme Aicha Chenna fondatrice en 1985 de l'Association Solidarité Féminine ou l'UAF dont la figure de proue est Latifa Djebabdi, militante, ancienne prisonnière politique, et fondatrice du journal « 8mars.» Notons aussi qu'en 1991, l'UAF lance une pétition pour la réforme de la Moudawana (Code de la Famille) et obtient un million de signatures, ce qui confirme le succès de cette association. Une autre section de l'UAF a été fondée par les deux sœurs Bouziane en 1997 dans le but d'accroître l'autonomie de la femme, et comme l'explique Ignace Dalle « l'UAF a pour mission d'intégrer les femmes dans les sphères de décision à tous les niveaux et de leur garantir la pleine citoyenneté » (240).

Un autre facteur qui marque les années 90 est que l'importance de la recherche dans l'enseignement supérieur n'est devenue officielle au Maroc qu'en 1993, avec la création du Ministère de l'Enseignement Supérieur, de la Formation des Cadres et de la Recherche Scientifique (Benmansour, 1999). En effet, l'amélioration de la condition féminine passe nécessairement par la recherche scientifique et par la création de centres de recherche sur la femme. A ce propos, deux centres sur les études féminines ont été créés, le premier à Rabat et le deuxième à Fès, comme nous l'avons noté.

Dans les années 90, un bon nombre de chercheuses de spécialités différentes s'élèvent contre leur condition de citoyennes de seconde classe ou « citoyennes au rabais » (8) selon l'expression de Zakia Daoud dans *Feminisme et politique au Maghreb*

(1993). A la même époque, on peut également noter la parution d'une nouvelle revue féminine *Femmes du Maroc*. Des colloques, séminaires et tables rondes et publications sur la femme marocaines ont commencé également dans les années 90. Le Répertoire de la femme marocaine, a vu le jour dans cette décennie, également. Cet ouvrage regroupe beaucoup de travaux littéraires et scientifiques sur la femme marocaine. La base MARAM, répertoire riche de référence sur la femme marocaine, a également été créée en 1993 (Benmansour, 1999). Plusieurs groupes de recherche sur la femme se sont développés au sein des universités comme le GREFEC (Groupe de Recherche Femmes et Création) à Casablanca et le CERF (Centre d'Etude et de Recherche sur la femme), d'autres à Rabat, à Agadir et à Kenitra (Redouane 2006, 31).

Notons aussi l'importance de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines (CICLIM) qui a été fondée en France, en 1998 dans le but de coordonner les travaux des chercheurs sur les littératures maghrébines, leur diffusion, et la publication de la revue semestrielle *Expressions maghrébines*. LIMAG est aussi un site intéressant. Créé par Charles Bonn en 1998, ce site internet ([www.limag.com](http://www.limag.com)) permet l'accès aux ressources fournies par la CICLIM. Ce site propose des bibliographies sur les écrivains, les thèmes, les thèses, les articles, les colloques. Ce site offre aussi un forum littéraire [limag@clubs.voila.fr](mailto:limag@clubs.voila.fr) Limag comprend également le Bulletin *Etudes littéraires maghrébines*.

Les années 90 marquent également un événement singulier dans la réforme de la Moudawana (le Code du Statut Personnel). Un million de pétitions ont été signées, en vue d'une meilleure interprétation des textes sacrés et d'une égalité des droits de la femme, et particulièrement l'abolition du principe de tuteur qui faisait de la femme un

être mineur au nom de la loi (Daoud1993, 333) Quoique qu'il y ait eu une révision de la constitution et de la Moudawana en 1992, le résultat a été décevant, car le principe de tuteur a été maintenu. Autrement dit, la femme est restée mineure devant la loi, ayant besoin d'un tuteur. Cependant, cet événement a fait du statut de la femme, de sa participation et revendication, un événement public et a eu une grande importance dans la désacralisation de la Moudawana qui connaîtra une grande réforme en 2004. A ce moment-là, le principe de tuteur est totalement aboli, et la nouvelle Moudawana ne relève plus de l'intouchable, et cela grâce aux associations féminines des années 90, et particulièrement l'UAF.

Avant de conclure ces remarques préliminaires sur les années 90, il est nécessaire de jeter un peu de lumière sur la Moudawana de 1993, et particulièrement sur la répudiation et d'autres formes de divorce, qui auront de l'importance dans notre corpus. La Moudawana comprend six livres : le mariage, la dissolution du mariage, la filiation, la représentation légale, le testament et la succession. Nous nous référons à la Moudawana (1993), parce que la critique des romans de notre corpus a constamment utilisé le terme répudiation, qu'il faudrait éclaircir. Soulignons que dans la Moudawana (1993), le mariage peut être dissout de trois manières: la femme peut divorcer en prouvant que l'homme est fautif, mais l'homme peut répudier sa femme sans donner de raison en lui versant un don de consolation. La troisième forme de divorce est ce qu'on appelle *Khol*. Dans ce dernier cas, la femme verse une compensation au mari pour obtenir son divorce. Dans ce cas, il s'agit d'un accord entre les époux pour dissoudre le mariage, c'est-à-dire que c'est l'initiative de la femme, mais le mari doit l'accepter. Sarah Kilito, dans *Femmes-sujets* (2004, 145-155) fait une analyse détaillée de la Moudawana de 1993, ce

qui nous a été d'un grand support dans l'analyse du divorce dans les romans de notre corpus. Comme nous le verrons dans les deux romans *Anissa captive* (1991) et *Ma vie, mon cri* (1995), il s'agit de *Khol*, par contre dans *Moi, Mireille* (1995), il est question de répudiation. Notons que dans *Vivre musulmane au Maroc* (1997), Sebti Fadela, qui est également l'auteur de *Moi, Mireille*, souligne que « depuis la réforme de 1993 de certains articles de la Moudawana, la répudiation ne sera enregistrée par les adouls qu'après autorisation du juge et tentative de conciliation effectuée par lui » (108). Etant avocate et connaissant bien le droit marocain, Sebti use du thème de la répudiation dans son roman *Moi Mireille*, pour critiquer l'injustice du droit marocain vis-à-vis de la femme et pour mener le combat pour une autre réforme de la Moudawana. Finalement, rappelons que ces règles de dissolution du mariage ne sont plus valables dans la nouvelle Moudawana (2004). Cette dernière comprend des changements importants: l'âge du mariage pour la femme et l'homme est le même, 18 ans; la femme n'a pas besoin de tuteur pour se marier, et il y a une «égalité des droits et des devoirs des deux conjoints» (Kilito, 146). Concernant la demande de divorce, la femme «ne sera plus obligée de prouver les torts invoqués pour obtenir son divorce» (Kilito, 146).

Finalement, pour conclure ce court examen des années 1990, notons que le concept des « droits de l'Homme » a été « reconnu officiellement et inscrit dans la constitution de 1992 » (Dalle, 298). Avec la reconnaissance de ce concept, a eu lieu la libération des prisonniers politiques, qui donnera naissance à «l'écriture du carcéral.» Cette écriture communique des expériences de femmes et hommes activistes qui avaient disparus sous le règne d'Hassan II (1961-1999) Mais nous y reviendrons.

### 1.3 Quelques caractéristiques de l'écriture marocaine féminine

D'après Marc Gontard, l'une des spécificités de l'écriture marocaine féminine est sa différence sur le plan thématique et formel. Dans « l'Autofiction féminine au Maroc, » il souligne que:

Les points de vue s'accordent pour mettre en évidence la spécificité de cette littérature dont les choix thématiques et formels s'écartent obstinément des modèles masculins d'écriture, en privilégiant la linéarité narrative, l'énonciation subjective et l'énonciation du vécu personnel sur le mode du témoignage. (337)

Dans *Le récit féminin au Maroc* (2005) dirigé par Gontard, l'accent est de nouveau mis sur la différence de l'écriture des femmes par rapport à celles des écrivains masculins marocains, sur le plan thématique et formel, comme nous l'avons déjà noté. Mais, cette littérature qui s'adonne au témoignage à ses débuts, s'intéresse bientôt à d'autres genres, tels que le conte, l'essai ou la nouvelle. Quelles sont donc les autres spécificités de cette littérature qui d'après la critique, s'écarte du modèle masculin marocain?

La littérature féminine marocaine a été caractérisée à ses débuts par le récit autobiographique et le « je » de la première personne. Ce « je » d'après la critique est pluriel et représente une communauté féminine. Il s'agit d'un « je/nous » qui parle au nom des femmes selon l'analyse de Lahsen Bougdal « la quête d'un «Je» autre dans *Oser vivre* de Siham Benchekroun. » Dans cet article, Bougdal remarque la prise de conscience de la narratrice, qui découvre son moi en passant par un «nous» collectif « La narratrice effectue un parcours initiatique où le je, noyé dans un nous, renait progressivement en passant d'un état de culpabilité à un état de responsabilité » (139).

Ce « je-nous » est un « je » de solidarité des femmes qui prennent la parole pour s'affirmer et revendiquer leurs droits.

### 1. Un « je » pluriel

Partant d'un moi éclaté qui refuse d'être représenté par l'homme, la femme marocaine s'arme d'un « je » de la première personne qui inclut toutes les femmes, dans un acte de libération et de revendication collective. Dans son écriture, le moi n'est pas le centre du monde, parce qu'il se présente comme responsable de sa communauté. Elle écrit d'abord dans le but d'éveiller la conscience d'autres femmes et de les inciter à revendiquer leurs droits, comme nous le verrons dans notre lecture de *Ma vie, mon cri* de Rachida Yacoubi. Ce « je-nous » exprime un moi contestataire de la femme en général face à sa communauté, et prend un aspect politique selon Valérie Orlando. Dans son article « Les écri(t)s des femmes du « nouveau Maroc: les romans de Houria Bousserja, » (2009), Orlando souligne que :

Pour l'écrivaine marocaine qui lutte pour être libre et entendue dans sa société, invoquer le « je » est un acte politique qui l'engage et aussi la marginalise. Dans la lutte que la femme mène pour être reconnue et entendue dans sa société, « le personnel est politique. (101)

La femme marocaine, usant d'un « je » de la première personne se fraie un chemin dans le social et le politique. Elle fait son entrée dans un monde autrefois masculin pour affirmer son existence, son individualité et ses désirs. Comme le souligne Najib Redouane, les femmes «défient la marginalisation qui veut les maintenir dans une infériorité permanente» (44). Elles s'arment d'un « je » revendicateur et pluriel, pour vaincre la subordination, d'après Serge Ménager dans « la première personne plurielle

des femmes écrivaines marocaines des années 90. » Selon Ménager, le « je » de la première personne est marqué par la prolifération d'ouvrages collectifs écrits par des femmes intellectuelles qui travaillent ensemble pour éveiller la conscience des hommes et des femmes à la fois. Il s'agit en quelque sorte d'un « je-nous les femmes intellectuelles, » comme il l'explique, en se référant à Fatima Mernissi, à Rita El Khayat et d'autres femmes marocaines écrivains. Les femmes qui s'adonnent à l'écriture au Maroc, dit-il, ne voient pas dans l'homme un obstacle mais plutôt un partenaire à convaincre, ce qui est différent, d'après Ménager du féminisme occidental où l'homme est la cible à atteindre (Ménager, 28)

Dès 1994, Jean Déjeux souligne l'importance d'un « je-nous » ou « je collectif » qui marque l'écriture des femmes marocaines face à la « Oumma » (collectivité) (Déjeux, 66). Selon lui, il s'agit d'un « je » qui donne une visibilité à la femme au sein de la société, et qui lui permet d'adhérer à l'espace public « l'écriture est un des moyens pour la femme du Maghreb de faire son entrée dans la vie sociale et politique » (116). Ce qui caractérise le combat des femmes à l'échelle mondiale et pas uniquement la Maghrébine.

Pour revenir au « je » qui marque l'écriture féminine des années 90, Marc Gontard remarque qu'il y a un va et vient entre le « je » de la première personne et la troisième personne. Dans son article « L'autofiction féminine au Maroc » (1999) il analyse la narration dans trois romans marocains: *Anissa captive* de Fatiha Boucetta, *Une femme tout simplement* de Bahaa Trabelsi et *Ma vie, mon cri* de Rachida Yacoubi, et montre que seule Yacoubi use d'un « je » de la première personne dans son récit autobiographique. Anne-Marie Miraglia fait de même dans son analyse d'*Anissa captive*, dans son ouvrage *Des voix contre le silence* (2005).

En général, l'écriture des femmes marocaines des années 90 est marquée d'après la critique, par le récit autobiographique ou le témoignage, et l'usage fréquent d'un « je » original, à la fois personnel et pluriel, puisqu'il s'agit d'un « je/ nous » des femmes qui recouvrent leur voix/voie dans le scriptural. Ces femmes qui avaient longtemps usé de la parole orale, à travers les contes et les chants populaires arabes et berbères (Mdarhri Alaoui), prennent la plume pour se représenter elles-mêmes par l'écrit. Elles usent d'abord d'un « je-nous » qui va donner progressivement naissance à un « je » de plus en plus individuel et intime, qu'on retrouve dans l'écriture du corps féminin, à laquelle s'adonne un bon nombre de marocaines, comme nous le verrons.

Partant d'un « je » collectif ou pluriel, la littérature des femmes marocaines vise la réappropriation de soi et la réalisation d'un moi autonome qui va au delà des normes sociales. Comme le note Farida Bouhassoune dans « La littérature marocaine féminine de langue française: La quête de nouvelles valeurs », la femme marocaine écrivain, s'engage à crier son mécontentement, à exprimer son mal d'être et son moi intime en transgressant les tabous.

En ce qui concerne les thèmes, ils sont très variés et vont de la rectification de la mémoire collective par des témoignages ou des essais, comme ceux de Fatima Mernissi ou Rita El Khayat, au mal de vivre de l'être féminin comme dans *Anissa captive* (1991) de Fatiha Boucetta. D'autres thèmes marquent cette littérature, comme les conflits entre masculin et féminin, la solidarité féminine et la revendication d'une individualité qu'on remarque dans d'autres œuvres comme *Ma vie mon cri* (1995) de Rachida Yacoubi. Cette revendication prend un chemin plus intime et plus osé, celui du corps féminin et de sa sexualité. En effet, depuis les années 80 jusqu'à nos jours, un bon nombre de femmes

marocaines écrivains transgressent les tabous en dévoilant un moi intime et en exposant le corps féminin en tant que sujet désirant qui s'écrit et non plus comme objet de l'homme et représenté par l'homme.

## 2. Un discours du corps

De plus en plus de femmes marocaines font un discours du corps, créant un espace transgressif, comme l'explique Driss Ksikes dans « Littérature. Elles (d) écrivent le corps. » Ce thème du corps a commencé dès les années 80 dans *Le voile mis à nu* (1985) de Badia Hadj Nasser. Dans ce roman, il est question à la fois du dialogue verbal et celui du corps féminin qui s'expose dans sa sensualité. Ce thème est plus développé par la sociologue Soumaya Naamane Guessous dans son roman *Au delà de toute pudeur* (1988) où elle insiste sur les zones taboues du corps et sa fonction sexuelle. Naamane Guessous traite particulièrement du thème de « l'hchouma » (pudeur) qui caractérise la mentalité marocaine traditionnelle. Une autre écrivaine, Ghita El Khayat, psychiatre et professeur d'anthropologie, écrit *La liaison* (1994) où elle adopte également un ton érotique audacieux, et à la première personne, décrivant le sensoriel et l'émotif du corps féminin. Cette écriture du corps continue avec Bousserja Houria qui, dans *Femmes inachevées* (2000), dénonce l'exploitation sexuelle du corps de la femme au nom du mariage :

Il avait l'habitude, dès qu'il me voyait allongée, de venir se coucher sur mon corps [...] il me violait. Mais comment dire à quelqu'un que mon mari me viole chaque fois que lui en prend l'envie ? Aux yeux de la loi, il n'y a pas de viol entre un mari et sa femme. (35)

Un autre roman plus récent qui transgresse les tabous sexuels, brise toute pudeur, et expose le sensuel, l'érotique et l'intime du corps féminin, est *l'Amande*(2005), dont l'auteur préfère l'anonymat et emprunte le nom de Nedjma. Dans ce roman, l'intrigue se passe au nord du Maroc entre le village d'Imchouk et Tanger. L'héroïne Badra est une berbère qui quitte son village et va s'installer à Tanger où elle s'adonne à la prostitution. Dans ce roman, religion et sexualité, sacré et profane sont entremêlés, rappelant au lecteur marocain le poète libertin Abou Nouas (8ème siècle) qui chantait le vin et les plaisirs charnels dans un monde religieux tolérant. Cependant, avec *L'Amande*, il s'agit d'une femme musulmane qui écrit son corps dans un monde moins tolérant d'où le choix de l'anonymat par l'auteur de ce roman.

Récemment, une journaliste marocaine Abla Ababou écrit *Coup de lune* (2008) dont le thème principal est encore la sexualité féminine, exposée à travers les confidences intimes et sensuelles de son héroïne, Myriam. Celle-ci, passe d'un amant à l'autre à la recherche de l'homme idéal. Le corps est un thème qu'on retrouve dans plusieurs œuvres féminines marocaines. Ce thème témoigne d'une individualité qui s'exprime sur le plan scriptural et d'un corps engagé qui revendique sa liberté. Avec ce thème, le « je » communautaire ou pluriel, prend un aspect plus individuel, car la femme se tourne vers son corps pour en donner une image autre. Cette image est différente de celle de l'objet soumis au regard de l'autre et représenté par l'autre, tel que c'était le cas dans l'exotisme français ou dans l'écriture masculine marocaine. La femme fait son autoportrait par les mots, se représente et fait corps avec l'écriture en écrivant son corps. Ce corps est écrit avec beaucoup d'audace, et parle des relations de pouvoir au sein du groupe en marquant un grand pas vers l'individualisme. A ce propos reprenons l'exemple de Rita El Khayat

dans *La liaison* (1994) où elle relate l'histoire d'une femme dans sa relation intime et intense avec son amant, décrivant des scènes d'amour sexuel « Il nous arriva de nous battre sauvagement au lit comme des chiens galeux» (46). Contrairement à l'écriture masculine marocaine qui s'attache souvent à la figure de la mère traditionnelle pour représenter la femme comme dans *La civilisation, ma mère* (1972) de Driss Chraïbi, avec El Khayat et d'autres auteurs féminins, on passe du portrait à l'autoportrait. Avec l'écrivain féminin comme l'explique Berrada- Fathi Rajaa «le corps devient un foisonnement de signes qui gère le récit et ne se limite plus à l'édification des personnages féminins. Plus important que cela, le corps passe de la dimension de l'objet de l'écriture à celle du sujet qui se dit» (110). Ce thème prend de l'importance dans l'écriture féminine, comme nous le verrons dans *Anissa captive* de Fatiha Boucetta, le corps se transforme en verbe, et dans *Ma vie, mon cri*, de Rachida Yacoubi, il se métamorphose tantôt en tank blindé, tantot en outil de travail et d'écriture. Le corps se représente aussi comme partenaire actif dans les relations intimes et comme sujet, par opposition à sa passivité dans l'écriture masculine.

Cette écriture du corps qui passe de l'objet au sujet, permet de parler d'un « je » individuel naissant qui va au delà des tabous, de la *hchouma* (pudeur, honte) et de la *chouha*, code social marocain qui veut dire le scandale et l'exhibition. Mais, la femme écrivain marocaine ne se limite pas à l'écriture de son corps pour transgresser les lois. Elle s'expose souvent dans un « je » autobiographique provocateur et contestataire, qui revendique ses droits juridiques et sociaux.

### 3. Un discours contestataire :

Un bon nombre de femmes marocaines ont exprimé leur mécontentement sur le plan politique ou social. Leur écriture est marquée par un moi contestataire qui s'exprime souvent à travers des témoignages ou des poèmes. Parmi ces femmes, plusieurs ont été incarcérées pendant ce qu'on appelle les années de plomb au Maroc, années du règne d'Hassan II (1961-99), et particulièrement les années 70. A ce moment-là, deux coups d'état ont été organisés contre le roi: le premier à Skhirat, le 10 juillet 1971, et le deuxième contre l'avion royal, le 16 août 1972. Pendant ces années de turbulence politique, des femmes marocaines activistes ont été emprisonnées et de leurs cellules, elles nous ont légués des œuvres impressionnantes.

Dès 1977, Saida Mnebhi est morte dans sa cellule d'où elle a écrit des poèmes poignants pour les droits de l'homme. Membre de l'organisation marxiste Ila Al Amam, elle a été kidnappée en 1976 et incarcérée dans la célèbre prison de « Derb My Chérif » à Casablanca. Mnebhi est morte d'une grève de la faim en réclamant le statut de prisonnier politique, le 11 décembre 1977. Sa poésie écrite entre les murs d'une minuscule cellule symbolise le militantisme social et politique de la femme marocaine des années 70.

Un autre exemple de voix féminine contestataire est celui de Fatna El Bouih qui a été accusée d'avoir porté atteinte à la sécurité de l'Etat et a été incarcérée de 1979-1982. Elle a publié *Une femme nommée Rachid* (2002), un témoignage poignant sur son incarcération et sur la torture des femmes en prison. Dans cet ouvrage El Bouih se remémore des années où elle était devenue un simple « Rachid numéro 45 » et où son identité a été effacée. Nous verrons que Dans *Anissa captive* qui fait partie de notre corpus, l'héroïne Anissa, comme El Bouih, est devenue un simple numéro dans l'institut des sœurs dominicaines, à la différence qu'Anissa est la figure de l'enfant prisonnière.

Concernant El Bouih et sa captivité, notons que son activisme ne s'est jamais éteint. En prison, elle a organisé des grèves de la faim, a écrit ses mémoires, a préparé une licence en sociologie, et ensuite une maîtrise en 1990. En effet, son récit autobiographique *Une femme nommée Rachid* a été écrit en prison et n'a été publié que vingt ans après. Sa publication tardive s'explique par ce qu'on appelle «les années de plomb » ou de répression sous le règne d'Hassan II.

Un autre exemple de femmes incarcérées qui ont écrit leur captivité sous le régime autoritaire d'Hassan II, est celui de Fatima Oufkir et sa fille Malika. Celles-ci ont été emprisonnées dans l'obscurité totale de 1975 à 198, à la suite du coup d'état manqué du 16 août 1972 par le Général Oufkir contre le roi Hassan II. Survivant leur emprisonnement, elles ont choisi d'écrire leur expérience à la cour, et en prison au fin fond du Sahara. Dans *Les jardins du roi* (2000), Fatima Oufkir révèle sa vie au palais qui se transforme en cauchemar après l'assassinat de son époux le Général Oufkir. Sa fille Malika, dans *La prisonnière* (1999) -traduit en vingt-six langues - témoigne de sa vie dans un harem royal qui se transforme en cauchemar après le coup d'état contre Hassan II, organisé par son père. Fille aînée du Général, elle a été emprisonnée avec toute sa famille dans des conditions inhumaines. Son roman est un témoignage bouleversant d'une femme marocaine qui a subi deux formes de captivité : celle d'une petite fille qui dès l'âge de cinq ans a été adoptée par le roi Med V, élevée comme princesse dans la cour d'Hassan II, et qui d'une prison dorée se trouve jetée dans une prison sordide après le coup d'état de 1972. Dans son roman autobiographique, Malika exprime par les mots la perte de ses plus belles années de jeunesse en prison. Elle a ensuite écrit un témoignage sur sa vie après l'emprisonnement, intitulé *L'Etrangère* (2006). Dans ce récit

encore autobiographique, elle raconte son rapport à la vie quotidienne moderne, et son traumatisme face à la liberté après sa longue captivité.

Une autre voix contestataire est celle de Rachida Yacoubi dans *Ma vie, mon cri* (1995), qui expose sa vision de la société marocaine et des problèmes juridiques et sociaux, réclamant ses droits de femme divorcée. Au nom de ces femmes et d'autres, Yacoubi s'adresse à sa communauté, dans un acte de *chouha* (exhibition) incitant les femmes à prendre conscience de leurs droits, en leur offrant sa vie comme exemple «c'est pour vous femmes que je déroule mon passé» (55). Comme nous le verrons, usant d'un « je pluriel » Yacoubi, s'en détache progressivement, puisqu'il est question également d'un moi personnel qui se veut autre que ce que la collectivité lui réserve, et qui réclame sa liberté et son individualité de façon originale. En effet, dans ce roman, le thème de la « moumina en jean », les cheveux en l'air et à motocyclette, donne une autre image autre image de la marocaine musulmane, différente de l'image stéréotypée de la musulmane voilée. L'héroïne de Yacoubi, comme nous le verrons dans le dernier chapitre, transgresse les codes sociaux et s'empare de la sphère masculine et des rues de Casablanca le jour comme la nuit, sans jamais s'adonner au libertinage. Elle se fait une identité originale, qui n'est ni celle de la femme bourgeoise sophistiquée et souvent libertine, ni celle de la femme traditionnelle, ni celle qui trouve sa liberté dans le voile. Après *Ma vie, mon cri*, Yacoubi a publié un essai intitulé *Je dénonce* (2001), récit également autobiographique où elle décrit sa condition de femme bourgeoise emprisonnée parmi des prostituées et des trafiquantes de drogues. Dans cet essai, elle critique particulièrement l'inégalité des droits de la femme et de l'homme devant la justice marocaine. Yacoubi s'adresse à la femme marocaine traditionnelle en l'incitant

à se libérer, à revendiquer ses droits, et à ne pas hésiter à s'exposer en vue de changer sa condition. Dans *Ma vie, mon cri*, il s'agit d'une femme bourgeoise qui divorce son mari et se jette dans la misère à la recherche d'un moi libre. Ce moi révolté illustre une nouvelle conscience féminine qui s'adresse à une communauté de femmes, et surtout aux femmes bourgeoises qui préfèrent le luxe et l'humiliation à l'indépendance. Mais nous y reviendrons dans notre dernier chapitre. Yacoubi comme d'autres écrivains marocaines semble considérer la société marocaine comme matriarcale, dans la mesure où la tradition est maintenue par les femmes au Maroc. Comme le dit Soumaya Naamane Guessous dans une interview avec Serge Ménéger, la société marocaine est une société, où il est question non pas de changer le patriarcat mais plutôt le matriarcat, car les femmes sont les gardiennes de la tradition :

Nous vivons un véritable matriarcat dans notre société. Ce qui est redoutable c'est que ce sont les femmes qui maintiennent les traditions. Et ça on le voit dans différents domaines. Les mariages sont des affaires de femmes. Tout ce qui est protocole tout ce qui est tradition, c'est une affaire de femmes et non pas d'hommes. (135)

D'autres femmes marocaines se sont lancées dans l'écriture d'un moi contestataire, comme Siham Benchekroun dans *Oser vivre* (2002) où elle retrace l'histoire d'une héroïne, Nadia qui renonce à son mariage et va à la recherche de son individualité et de sa liberté. Un autre exemple est celui d'Aïcha Ech Chana dans *Miseria* (1996), histoires de petites bonnes et d'enfants abandonnés. Ech-Channa défend la cause des mères célibataires, un groupe marginalisé de femmes marocaines. Elle est également la première femme arabe à recevoir le Prix Opus 2009 pour son action

humanitaire. Présidente de l'Association Solidarité Féminine (ASF) créée à Casablanca en 1985, Ech-Channa continue sa noble mission de réinsertion des femmes célibataires et de leurs enfants au sein de la société marocaine.

Dans la plupart de ces fictions basées sur la vie quotidienne marocaine, il est question d'une combinaison entre un moi personnel et un moi contestataire qui s'adresse à la communauté. En effet, comme l'explique Rajaa Berrada-Fathi, l'écriture féminine marocaine comporte un moi personnel qui se situe entre l'autobiographie et la fiction, entre le passé et le présent. Parlant de la littérature « personnelle, » qui fait un va-et-vient entre la fiction et la réalité, Berrada-Fathi cite l'exemple de l'écriture de Fatima Mernissi dans *Rêves de femmes*:

A ce titre, *Rêves de femmes. Contes d'une enfance au harem* de Fatema Mernissi illustre bien cette écriture de la littérature « personnelle » qui se situe entre l'autobiographie et le roman imaginaire. [...] Dans ce récit, le « je » qui, dans le jeu de la mémoire, fait des incursions dans le passé, tout en se situant dans le présent, porte la voix féminine qui se détache du groupe pour revendiquer un présent émancipateur pour les femmes; cette voix couvre celle de l'auteure, de la narratrice et de l'héroïne, se dresse dans l'omniscience en investissant l'intériorité des divers personnages et se porte volontairement comme porte parole des femmes. (111)

Mais, la femme marocaine écrivaine ne se limite pas à user d'un moi personnel teinté du réel et de l'imaginaire et marqué par l'omniscience pour atteindre sa communauté et revendiquer ses droits juridiques et sociaux. Elle revendique également son statut d'écrivain de langue française et refuse d'être cataloguée dans une catégorie

donnée, celle de la maghrébine qui écrit en français. Le français comme l'arabe devient sa langue, une sorte de butin hérité du colonialisme. Elle refuse l'étiquette de féminine ou maghrébine et rejette cette différence établie entre elle et tous ceux qui écrivent en français. Elle se veut un être humain écrivain, comme l'exprime Rita El Khayat dans une interview avec Serge Ménager :

Je ne veux pas que l'on dise de moi que j'écrive comme une femme ou comme une Maghrébine, je ne suis ni l'une ni l'autre. Je suis un être humain, auteur, d'expression française [...] Je suis d'expression française. Je suis un écrivain français. (25)

Comme l'explique également Christine Détrez dans « Dire au monde : je n'écris pas le texte féminin, j'écris tout simplement: écrire au féminin au Maroc aujourd'hui » (2009), les femmes marocaines refusent l'étiquette de femmes maghrébines car celle-ci est souvent accompagnée de stéréotypes. Comme le note Détrez, le mot 'maghrébine' est suivi de « tout le cortège de représentations misérabilistes que cette étiquette peut entraîner dans un esprit occidental » (27). Des écrivaines comme El Khayat, qui se spécialise dans l'essai et la nouvelle, et d'autres marocaines conscientes des représentations erronées qu'a subies la femme marocaine dans son histoire coloniale, refusent toute étiquette de femme arabe, musulmane ou maghrébine. L'idée dominante à nos jours sur la femme arabe n'est pas différente de celle des orientalistes d'après Fedwa Malti-Douglas :

La femme arabe est une créature fascinante. Est-elle voilée ? Ne l'est-elle pas ? Est-elle opprimée ? Ne l'est-elle pas ? Ses droits étaient-ils plus grands avant l'Islam ? Sont-ils plus grands après ? A-t-elle une voix ?

N'en a-t-elle pas? Les livres et titres en Occident racontent la même chose: derrière le voile, au delà du voile, les femmes voilées, les femmes partiellement voilées, les voix qui doivent être entendues, voix qui attendent d'être entendues, et ainsi de suite. (3)

Les stéréotypes sur la femme arabe deviennent si puissants que la femme marocaine écrivain se trouve souvent confrontée à des éditeurs qui ne cherchent que cette image. Sans l'image de la femme voilée ou du harem, les œuvres des marocaines sont souvent vouées à l'échec sur le marché international selon Anna Sanchez. Parlant de Fatima Mernissi, dans son article «A Dialogical Model of Persistent Patriarchalism,» Sanchez note que :

Fatima Mernissi has this to say: Look for example, at the covers of my books, even at the title pages. French and German publishers insist on including the word harem in the titles, or they put on the book jacket a photograph of a veiled woman. And when I protest, they answer that that is what sells (even when the content of the work is intended to counter that image). (74-75)

Cette même représentation de la femme marocaine revient souvent dans la critique littéraire de l'écriture marocaine féminine, comme nous l'avons souligné. Le but que nous nous proposons sera d'interroger cette représentation mythique de la femme captive dans une société musulmane patriarcale, à travers une analyse spatiotemporelle du thème de captivité, dans la production romanesque de trois écrivaines marocaines: Fatiha Boucetta dans *Anissa captive* (1991), Fadela Yacoubi dans *Moi Mireille lorsque j'étais Yasmina* (1995) et Rachida Yacoubi dans *Ma vie, mon cri* (1995).

## CHAPITRE II : (RE) PENSER LA CAPTIVITE DANS *ANISSA CAPTIVE* (1991) DE FATIHA BOUCETTA

Dans *Anissa captive* (1991), Fatiha Boucetta met en scène l'histoire d'un personnage féminin qui a vécu dans des espaces différents. D'abord en Italie où son père occupe le poste d'ambassadeur, ensuite à Vienne où il est nommé haut fonctionnaire aux Nations Unies. Ce personnage passe son enfance et sa jeune adolescence dans des internats loin de sa famille, loin du Maroc. Elle fut d'abord placée dans un internat suisse, ensuite dans une institution religieuse près de Paris. Vers l'âge de treize ans, elle est encore enfermée dans un lycée de mission française, le lycée Lyautey de Casablanca. Cet internement ou espace de captivité physique et morale de l'héroïne pendant l'enfance et l'adolescence, sera développé dans une première partie de ce chapitre. L'internat, seule forme visible de captivité physique et morale, sera analysé par le recours au célèbre *Surveiller et punir* (1975) de Michel Foucault, et à travers son discours sur l'hétérotopie dans des *Espaces autres* (1967)

Dans une deuxième partie de ce chapitre, il sera question de la vie adulte d'Anissa au Maroc, de sa confrontation avec le monde extérieur à travers l'art, et de son apprentissage social auprès de son époux Saïd, médecin marocain et bon vivant de Casablanca. Ce dernier appartenant à une classe bourgeoise libérale, l'introduit dans des espaces autres que l'internat, comme les boîtes de nuits et la vie nocturne de Casablanca. Par « classe libérale, » nous désignons une classe qui transgresse la tradition musulmane et où tout est permis, comme nous le démontrerons à travers le thème du vin, du concubinage ou de la danse. Au Maroc et à partir de son mariage, Anissa devient le centre d'attention. Après avoir vécu une vie marginale à l'internat, et particulièrement

dans l'institution religieuse des sœurs dominicaines. En effet, dès le jour de son mariage, elle prend la figure d'une vedette:

Elle était intimidée mais souriante et, au fond d'elle-même assez fière de monopoliser l'attention. Etre passée inaperçue pendant toute ces années de son enfance et, à présent, être portée aux nues par une famille entière, cela suffit pour faire perdre toute modestie. (174)

Après son mariage, son initiation à un monde ouvert par opposition au monde clos et restreint de son enfance et de son adolescence, est mise en relief par son introduction à l'espace public, qu'elle domine grâce à ses dons artistiques. Mais, c'est grâce à son mari qu'elle est initiée à une vie publique. Les boites de nuits par exemple, représentent un leitmotiv intéressant dans l'apprentissage social de la protagoniste pendant sa vie conjugale. Le premier soir de son mariage, Anissa et Saïd: «allèrent au Tube, la boite de nuit en vogue à l'époque : elle n'avait jamais mis les pieds dans un endroit pareil, mais à présent qu'elle était mariée, tout lui était permis » (202). L'héroïne s'adonne aussi à l'art et captive son public par de nombreuses expositions, comme par exemple, lors de son exposition à Rabat où elle prend la figure d'une célébrité, et est admirée par les plus grandes personnalités marocaines et étrangères :

Sa nouvelle exposition se déroula comme prévu, vernissage huppé, visiteurs moins nombreux qu'à Casablanca, salle aussi plus vaste, la présence néanmoins du ministre de la Culture qui s'était déplacé par égard pour la fille de Haj Driss, et qui fut charmant, des personnalités du « show-biz » marocain ; peu de ventes le premier jour, mais elle fit la même recette que lors de la première exposition, étalée celle-là sur quinze

jours, et dont la plus grande partie était due à la visite d'un cheikh saoudien. (321)

Cependant, malgré son apprentissage social, son épanouissement artistique et son grand succès public au Maroc, Anissa continue de se sentir captive d'un mal qui la ronge de l'intérieur. Serait-ce une réminiscence de son ancienne captivité physique et morale à l'internat et plus particulièrement à l'institution religieuse des sœurs dominicaines ? La réponse à cette question nécessite une lecture rigoureuse du roman. Pour le moment, on peut remarquer que la narratrice réserve un long chapitre à cet établissement dans son journal intime (82-106). Un bon nombre de pages est également consacré à ses lectures, seule échappatoire au monde fermé de son enfance. Souffre-t-elle d'une captivité imaginaire intérieure héritée de ses nombreuses lectures romantiques ? Ou serait-ce son conditionnement à un monde musulman patriarcal comme bon nombre de critiques s'y accordent ?

Une focalisation sur les espaces pluriels du parcours de vie de l'héroïne a retenu notre attention dans l'analyse du thème de captivité dans ce roman. Dans, notre lecture, la dimension spatiotemporelle et la structure du roman vont de pair avec le thème de captivité. Car, ce roman peut être reparti en deux grands segments. Le premier concerne l'enfance et adolescence de la protagoniste en Europe et le deuxième, l'âge adulte au Maroc. Mais pourquoi le choix de l'espace, et quel rapport entretient-il avec le thème de captivité?

### 1.1 Espace et captivité :

L'espace dans ce roman est formé d'un ensemble d'éléments géographiques hétérogènes : l'Italie, la France, la Suisse, le Maroc et d'autres lieux. Ces espaces

émergent selon les âges de l'héroïne: la petite enfance en Italie, ensuite en Suisse ; une adolescence qui commence en France et continue au lycée de mission française à Casablanca. Si on prend Paris par exemple, comme espace à feuilleter dans son rapport au temps et au thème de captivité, on y découvre une jeune adolescente, Anissa, dans un environnement totalement clos et austère, l'institut religieux des sœurs dominicaines. Il s'agit d'un espace social « vécu, » c'est-à-dire que l'établissement des sœurs n'est pas un espace neutre, mais un «un produit social» (Lefèbvre Henri 104). Cet espace comporte une forte connotation avec l'enfermement physique et moral de la protagoniste pendant l'enfance. Mais Paris, qui à travers l'institut religieux, incarne un lieu de captivité, devient à l'âge adulte une ville de libération et d'épanouissement, symbolisée par l'institut des beaux-arts où l'héroïne est étudiante. Autrement dit, l'espace est une entité mobile et mouvante dans le temps, et non pas figée.

La première remarque qui s'impose, est que l'espace est mobile et pluriel et comporte une forte connotation avec le temps. L'exemple de Paris perçue par l'héroïne à travers ses souvenirs d'enfance comme une prison, et qui est à la fois un lieu d'épanouissement artistique à l'âge adulte, en atteste. Mais ce qui prend de l'importance dans notre analyse est la perception de cet espace comme lieu de captivité physique, morale et culturelle de la protagoniste. Car, l'institut des sœurs, comme nous le démontrerons, est un espace social patriarcal. Dans notre argumentation, nous nous limiterons à deux espaces qui comportent une forte connotation avec la captivité d'Anissa: la France et le Maroc. Dans le premier cas, il s'agira d'une captivité physique et culturelle et dans le deuxième, d'une captivité intérieure.

La deuxième remarque qui émerge de nos lectures de ce roman, est que l'héroïne est transculturelle et appartient à plusieurs espaces culturels. Dans les lieux de son enfance et plus spécifiquement à l'internat en Europe, elle est dépersonnalisée et dépossédée de son moi. De retour au Maroc, elle souffre d'une identité brouillée, ce qui la mène à rechercher l'aide d'une thérapeute (Boucetta 7), à reprendre son journal d'enfance, à le réécrire, dans le but d'exorciser un mal qui la ronge de l'intérieur et de souder son identité éparpillée, c'est « pour rééduquer enfin tout ce caractère bizarroïde, que l'envie lancinante, s'est installée en moi d'écrire ce livre » (8). Pour la protagoniste chaque espace est un lieu d'insécurité identitaire, qu'elle soit captive physiquement, culturellement ou intérieurement.

Finalement notons que chaque espace peut être simultanément un lieu de captivité ou de liberté selon l'âge et la perception de l'héroïne. L'essentiel est que le référent spatial n'est ni singulier, ni stable. Car, comme dans l'exemple de Paris, l'espace n'est pas une entité immuable, elle change de sens. Dans notre analyse de ce roman, il s'agit d'une dynamique ou d'une dialectique où le référent spatial et temporel, et le thème de captivité se trouvent étroitement liés. Rome, Paris, Zurich, Casablanca et d'autres villes sont tous des espaces où l'héroïne a vécu et chacun de ces espaces comporte une diversité de signes ou comme le dit Henri Lefèvre, chaque ville est un « corps polyrythmique » (34).

Il nous semble nécessaire d'examiner d'abord l'espace de captivité de l'héroïne pendant son enfance en Europe, avant d'explorer d'autres lieux et particulièrement Casablanca, espace de son âge adulte. Car, le but est de parvenir à mieux évaluer le thème de captivité en le saisissant dans l'espace et le temps et en focalisant sur les détails

qui s'y rattachent et leur sens caché. Que ce soit la ville de Paris ou celle de Casablanca ou d'autres espaces « vécus » ou simplement traversés par l'héroïne, ces espaces entretiennent un rapport étroit avec le thème de captivité. Les référents spatiaux ne sont plus ce que l'on croit et les codes sont brouillés dans ce roman où la culture musulmane est simplement invisible, à part dans la description de la cérémonie de mariage et du divorce.

Paris par l'institut des sœurs, est représentée comme un lieu de captivité physique. En revanche, Casablanca, à travers les thèmes répétitifs des boîtes de nuits, du vin, de la musique, de la danse, et des expositions d'art de l'héroïne, devient un espace d'éclat esthétique et de réussite sociale d'Anissa. Celle-ci reste pourtant captive d'un mal d'être qu'elle ne comprend pas et que nous appellerons une captivité intérieure.

La pluralité de l'espace et sa connotation avec le thème de captivité, fait du lecteur de ce roman un flâneur, qui fait un saut en Suisse, un autre en France, à Casablanca et ailleurs. En devenant flâneur, il se rend compte que sa perception de la captivité change selon l'espace et le temps. Comme Anissa, il se trouve d'abord captif de l'internat et particulièrement d'un endroit disciplinaire austère, l'institution des sœurs dominicaines qui couvre de nombreuses pages du roman.

L'institut des sœurs comme référent spatio-temporel de la captivité sera argumentée par le célèbre *Surveiller et punir* (1975) de Michel Foucault et par une microlecture bartésienne qui va au delà du contenu informatif ou émotif. Car, le but est non pas de relever seulement le thème de captivité dans son rapport à l'espace-temps, mais également les leitmotifs qui permettent de constituer un nouveau sens à ce thème. Comme le souligne Roland Barthes « Le texte est pluriel. Cela ne veut pas dire

seulement qu'il a plusieurs sens, mais qu'il accomplit le pluriel même du sens : un pluriel irréductible (et non pas seulement acceptable» (73). Autrement dit, le lecteur est « producteur de texte » comme il le note dans *Le degré zéro de l'écriture*.

Le choix du couple espace-temps a donc pour objectif une nouvelle interprétation du thème de captivité, qui va au delà du mythe de la société musulmane considérée comme seul lieu de captivité. En effet, jusqu'ici les études littéraires de ce roman ont mis l'accent sur le système patriarcal marocain musulman, sans pour autant s'intéresser à la mobilité dans l'espace et dans le temps ni au métissage culturel de l'héroïne. La nécessité de rectifier cette carence est ce qui dirige notre choix de l'espace comme facteur essentiel de l'analyse de ce thème.

Une analyse des espaces de captivité dans ce roman élargit le champ littéraire en introduisant le thème de la musulmane captive d'une mini- société chrétienne, l'institut des sœurs dominicaines, ce qui remet en cause la vision de la société marocaine comme lieu d'enfermement et de soumission de l'héroïne et donne une vision plus globale du thème de captivité. En effet, une lecture rigoureuse de ce roman montre qu'il y a une déstabilisation de la vision du couple centre-périphérie, Occident/Orient, ou France/Maroc. Car, il s'agit, d'une captivité physique et morale qui commence au centre, en Occident, en France, et qui se transforme en captivité intérieure au Maroc, comme nous l'argumenterons. Le but est de suivre les pas de l'héroïne, et de démontrer à travers l'espace et le temps que les codes sont renversés et que l'auteur de ce roman établit ses propres codes en présentant une nouvelle figure, qui est en contraste avec celle de la musulmane captive d'une culture patriarcale.

Il est important de rappeler d'abord que ce roman est structuré autour de deux aires géographiques et culturelles : l'héroïne en Europe et puis au Maroc. Entre ces deux aires, il y a l'espace maritime et aérien souvent traversé par la protagoniste. Il y est également question de deux temporalités : Anissa l'enfant et adolescente d'un côté, et Anissa l'adulte de l'autre. Il est donc question d'une temporalité et d'un espace ouvert et pluriel, à la fois terrestre, maritime et aérien, sans oublier que ce dernier prend un sens propre et un sens figuré. Par sens propre, on peut se référer aux multiples voyages aériens que l'héroïne a faits entre l'Europe et le Maroc, y compris un voyage en Amérique « à Miami, aux Bahamas, aux Caraïbes » (Boucetta, 334). Par sens figuré, on peut se référer à son enfance dans un espace religieux où le céleste remplace le terrestre.

Comme nous le démontrerons ultérieurement, l'internat en Europe, constitue un espace clos de captivité physique et culturelle. En revanche, le Maroc est représenté comme un espace ouvert, où la société marocaine est représentée ni comme patriarcale ni comme source de captivité de l'héroïne, car non seulement toutes les lois musulmanes sont transgressées, mais la figure du père y est presque absente.

Notre premier argument est que l'espace géographique et culturel est hétérogène dans ce roman, ce qui ne permettrait pas d'analyser la captivité dans un seul espace, le Maroc. Le but est donc d'analyser ce thème en suivant les pas de l'héroïne, d'un espace à l'autre et d'une temporalité à l'autre et en tenant compte de son métissage culturel. Ce thème hâtivement assimilé à la culture musulmane, comme une évidence, peut être analysé autrement. Nos lectures personnelles de ce roman serviront de corpus à cette modeste approche de la captivité dans son rapport à l'espace et au temps.

Mais avant d'en arriver là, il est nécessaire de survoler d'abord quelques études critiques de ce roman, dont l'attention a été portée sur la captivité de l'héroïne et mise de pair avec l'espace marocain et la société musulmane. Ensuite, un coup d'œil sera porté sur l'aspect para textuel, et particulièrement sur le titre *Anissa captive* qui a retenu l'attention des critiques de ce roman, avant de développer une analyse spatiotemporelle de la captivité. Notons rapidement que le lexème captive qui apparaît au titre, pose la question d'un référent ambigu, et peut être pris dans son acceptation adjectivale ou verbale, mais nous y reviendrons dans notre analyse du paratexte.

D'abord, survolons quelques analyses d'*Anissa captive* où le mot « captive » a été pris dans son acceptation adjectivale et mis de pair avec un seul espace géographique et culturel, l'espace marocain et la société musulmane.

## 1.2 Discours dominant sur la captivité

Il est important de noter d'abord que l'intérêt des critiques cités dans ce passage ne porte pas spécifiquement sur le thème de captivité, car la plupart s'intéressent à l'aspect autobiographique ou thématique (Najib Redouane), narratif ( Marc Gontard), d'autres se penchent plus sur le contexte social, culturel ou juridique (Marta Segarra, ou Anne Marie Miraglia) et s'intéressent à des thèmes tels que le harem (le défendu ou sacré), le voile, la polygamie, ou la répudiation comme sources de captivité.

Or, soulignons que l'héroïne de ce roman est fille de père ambassadeur et de mère cultivée comme nous le verrons dans la suite. Elle appartient à la plus haute classe marocaine où tradition et modernité s'harmonisent et où les problèmes de polygamie, de voile, de harem ou de répudiation ne se posent pas. La répudiation par exemple, étant le

thème le plus récurrent dans l'analyse des romans marocains féminins n'a pas de place dans ce roman.

Rappelons que dans l'ancienne Moudawana (1993), le mari peut répudier sa femme unilatéralement, comme l'explique Sarah Kilito dans *Femmes-sujets* :

La répudiation est toujours prononcée par le mari tandis que la femme peut demander le divorce auprès d'un juge. Le divorce n'est autorisé que dans certains cas limites, et la femme doit selon la Moudawana de 1993, prouver que le mari est fautif. (153)

Quand il s'agit de répudiation le mari doit « remettre un don de consolation à sa femme » (Kilito 154) Kilito explique également que dans certains cas la répudiation « peut être prononcée par le mari mais à l'initiative de l'épouse [...] Ce type de répudiation est appelé Khol, répudiation moyennant compensation au mari » (154). Autrement dit, la femme a la possibilité d'acheter son divorce en versant une somme d'argent au mari.

A la lumière de ces définitions et de nos lectures d'*Anissa captive*, nous avons d'abord rencontré une ambiguïté concernant la définition du divorce dans ce roman, mais nous sommes parvenue finalement à découvrir qu'il s'agit de khol, c'est-à-dire que la protagoniste achète son divorce. En effet dès le début du mariage d'Anissa, il a été question de répudiation, après un petit incident entre elle et son futur époux. Anissa, n'étant pas d'accord sur l'emplacement des meubles dans son appartement, exprime sa colère envers son époux « Khlass !!! hurla-t-elle (zut en arabe distingué) » (212). Ce dernier heurté dans sa fierté, disparaît. Par la suite, on apprend qu'il veut la répudier. Cependant, la réaction de la mère d'Anissa aux rumeurs est claire « la répudier ! Ah ! Mais notre fille n'est pas une fille qu'on chasse. C'est elle qui va demander le divorce »

(214). Ce qui montre la force de caractère de la mère d'un côté et son refus catégorique de la répudiation. Et pour les connaisseurs de la société marocaine, Anissa, fille d'ambassadeur appartient à la plus haute classe sociale, pour laquelle le divorce n'est autre qu'une petite affaire. Comme le dit la mère d'Anissa, notre fille « n'est pas une fille qu'on chasse, » formule très connue au lecteur marocain, et qui signifie tout simplement qu'elle ou ses parents vont acheter le divorce, comme l'insinue sa mère. Mais cette fois-ci, la répudiation n'a pas eu lieu et le couple reprend sa relation.

Vers la fin du roman, le thème de répudiation réapparaît. On remarque cependant que le mari, déclare devant l'*adoul* (notaire) qu'il ne veut pas divorcer « Moi, je ne veux pas de divorce » (311). Or, dans une répudiation, le divorce est l'initiative du mari. En outre, la mère d'Anissa parle d'un plan pour la délivrer de son mariage « Nous allons te délivrer et tu partiras aussitôt vivre à Paris étudier, travailler, enfin ce qui te plaira » (310). Le père d'Anissa, de son côté, revendique le divorce de sa fille dans des termes qui évoquent *khol* « Nous renonçons à tout, nous ne voulons que la liberté de notre fille » (310). Le divorce est donc l'initiative d'Anissa et ses parents. Ce divorce ressemble plus au *khol* qu'à la répudiation.

En outre, remarquons que quand Anissa décide de reprendre la vie conjugale, l'auteur dit « reprendre son mari » de le « ramener » mot en général applicable en sens inverse » (355). Autrement dit, c'est encore Anissa qui « ramène » son mari au nid conjugal. Car à la fin du roman, ne trouvant pas le « prince charmant » qu'elle a passé sa vie à chercher, Anissa décide de reprendre ses liens conjugaux (Boucetta 355-57) nous en concluons que les rôles sont inversés et que c'est Anissa qui divorce et Anissa qui reprend son mari.

Après avoir éclairci la problématique de la répudiation qui revient dans la critique, et avant de survoler quelques études de ce roman, soulignons d'abord la remarque pertinente de Rachida Saïgh Bousta, selon laquelle plusieurs critiques se sont soumis à des règles préétablies dans l'analyse de l'écriture féminine marocaine. En 2005, parlant de la littérature contemporaine marocaine en général, celle-ci regrettait que « bien des lecteurs et des critiques ont abordé ces récits à partir de principes d'évaluation préétablis en ayant pour horizon des considérations littéraires et esthétiques édifiées comme des normes et des modèles de références » (35).

À la parution d'*Anissa captive* en 1991, il semblerait que critiques et chercheurs aient expliqué le thème de captivité, sans arguments suffisants, en se référant constamment à une société marocaine musulmane, dite traditionnelle et patriarcale, soit comme un lieu d'enfermement et de soumission totale de la femme. Dans sa lecture de trois romans marocains, dont *Anissa Captive*, Marc Gontard, par exemple, note que la femme marocaine est captive d'une société « patriarcale, féodale, cynique, hypocrite et corrompue où seul le rôle accordé à la femme est celui de mère et d'épouse soumise » (365). Selon Gontard, la femme assujettie se serait transformée en rebelle à travers le mariage et la rencontre avec le masculin « Si l'éducation marocaine et plus largement musulmane, enseigne à la femme avant tout autre chose, la soumission, la rencontre amoureuse va générer un conflit proprement identitaire » (345). Cependant, le lecteur constate que l'héroïne d'*Anissa captive* a vécu dans plusieurs espaces et a été éduquée d'abord dans des institutions chrétiennes et closes hors du Maroc. En effet, Anissa a passé son enfance loin de sa famille dans des internats souvent austères, tels que l'institut des sœurs dominicaines à Paris. En outre, le lecteur cherche en vain une source

d'éducation musulmane dans ce roman. Car, même de retour au Maroc, Anissa continue son éducation à travers le canal privilégié de la classe bourgeoise marocaine, à savoir la mission française. Au Maroc, Anissa est encore interne dans un espace clos français : le lycée Lyautey de Casablanca (Boucetta, 110). Mais la narration sur son éducation est particulièrement marquée par son enfermement à l'institut religieux dominicain. En effet, son séjour à Paris chez les sœurs, se présente comme un récit dans le récit, et comporte un aspect unique dans ce roman par son ironie aiguisée sur l'éducation religieuse de ce personnage « Qu'est-ce que je vais devenir ? Déjà, dans une école laïque et mixte, ce n'était pas l'euphorie, alors chez les sœurs...Je n'ai aucune idée de comment ça se passe. » (Boucetta, 83) ou encore dans une sorte d'humour aigre-doux « Enfin, ce qu'il y a de positif, c'est que ce n'est pas comme la vie dans *La Religieuse* de Diderot. Ici les sœurs (on les appelle toutes « Mère ») sont assez gentilles, mais alors, elles ne plaisaient pas avec la discipline (...) » (Boucetta, 84). Comme nous le développerons, la discipline, la surveillance et l'enfermement, est ce qui caractérise les lieux d'éducation d'Anissa hors du Maroc. Ces lieux sont représentés comme des espaces d'enfermement, de déculturation et de dépersonnalisation de la jeune héroïne. Celle-ci écoute la Bible à longueur de journée et ne connaît rien du Coran: « Comment veux-tu que j'apprenne le Coran chez les Dominicaines ? » (Boucetta 103) Dans cet espace religieux l'héroïne, captive d'une morale chrétienne, récite quotidiennement la Bible et lit le Pater et l'Ave Maria sur la tombe de la Mère générale (Boucetta 103). On peut constater aussi que cette morale qui marque le premier fragment du roman, celui de l'enfance de la protagoniste, a lieu dans un espace éducatif féminin gouverné par un seul homme, le père religieux. A notre avis, tout le symbolisme du patriarcat est concentré dans ce passage de l'éducation

d'Anissa chez les sœurs, comme nous le démontrerons ultérieurement. Peut-on parler d'éducation musulmane pour une héroïne qui, jusqu'à l'âge de treize ans a été imbibée d'une éducation chrétienne? La réponse à cette question nécessite une étude plus approfondie du roman. Pour l'instant, on peut rappeler l'importance de l'identité plurielle d'Anissa, que l'auteur présente sous différentes facettes, suivant son déplacement dans des espaces géographiques et culturels différents. En effet, ce personnage est peint dans un portrait cubiste et possède plus qu'un profil, comme l'annonce le prologue :

Certaines personnes ont dit d'elle que son personnage était composé d'une multitude d'aspects différents, chacun apparaissant à un moment bien défini, et contredisant les autres fort souvent, ce qui a amené les mêmes spectateurs à constater une incohérence profonde dans son comportement, incohérence paraissant parfois inquiétante ... (8)

Comme on le verra plus en détail, Anissa possède un profil pluriel, non seulement par son appartenance à des espaces géographiques et culturels différents, mais aussi par ses dons. Elle est à la fois, sculpteur, peintre, photographe et écrivain. Aussi peut-on dire que la société musulmane n'est qu'un fragment minuscule dans le parcours de vie de ce personnage multidimensionnel et ne représente qu'une part minime dans l'analyse du thème de captivité.

Une idée similaire à celle de Marc Gontard selon laquelle Anissa serait captive de la société musulmane patriarcale marocaine, est développée par Najib Rédouane dans *Écriture féminines au Maroc* (2006). Quoique Redouane ait remarqué avec justesse la captivité de la protagoniste pendant son enfance et adolescence à l'internat en Europe, il a

ensuite interprété ce thème à travers la vie conjugale de l'héroïne et la figure du mari comme maître incontestable. En effet, ce qui a retenu notre attention dans l'analyse de Redouane est sa remarque sur l'enfermement d'Anissa qui marque son éducation hors du Maroc:

A cinq ans elle connaît son premier enfermement. Un bref séjour dans un pensionnat suisse pour enfants riches et des études à Paris, dans une institution religieuse, chez les Dominicaines, sèmeront en elle les graines de la colère et le rejet total de ces prisons dorées. (48)

Cette remarque pertinente, que nous reprenons dans notre lecture de la captivité est cependant, rapidement dissipée dans l'analyse de Redouane et remplacée par la captivité conjugale et par une figure stéréotypée de l'homme arabo-musulman qui assujettit sa femme. Saïd, le mari d'Anissa, selon Redouane « l'oblige à demeurer silencieuse et pudique et à se comporter conformément à l'idée qu'il se fait de son sexe » (51).

Redouane note aussi que celle-ci « vit l'abstraction et la présence/absence dans l'univers claustrophique de Saïd »(52). Ce stéréotype ne correspond pourtant pas à la figure de Saïd. Car c'est auprès de ce dernier qu'Anissa a été initiée au monde extérieur qu'elle n'avait jamais connu auparavant, comme par exemple le monde des boîtes de nuit, de la danse et de l'épanouissement de son corps. En effet, le thème du corps féminin qui se libère, n'apparaît que dans le second fragment du roman qui se passe au Maroc, et particulièrement pendant la vie conjugale d'Anissa. Ce thème répétitif se présente comme un leitmotiv de la libération du corps de la protagoniste, qui a été auparavant assujettie à des règles strictes dans un espace fermé, l'internat. Dans ce fragment de sa vie, le Maroc, Anissa côtoie l'espace public, un espace ouvert qui contraste avec l'espace

fermé de son enfance. Son infiltration dans cet espace commence par un grand spectacle du récital de la grande cantatrice arabe, Oum Kalthoum (Boucetta 137) et continue avec les boîtes de nuits de Casablanca et de Marrakech qu'elle découvre en compagnie de son époux. Pendant cette période de sa vie, Anissa s'adonne totalement à l'art et fait des expositions auxquelles assistent les plus grandes personnalités marocaines et étrangères (Boucetta 321). A ce moment-là, Anissa séduit son public par ses dons esthétiques et particulièrement la peinture et la sculpture dont elle excelle, et fascine son lecteur par son écriture dont l'originalité réside dans son caractère multiculturel et multi-spatial.

Les thèmes-clés du corps, de la danse, du vin, du voyage sont répétitifs dans la vie conjugale de la protagoniste au Maroc. Dans cet espace, le lecteur est éloigné de la tradition et placé au sein des plus hautes classes sociales marocaines, la classe bourgeoise et intellectuelle, qui transgressent toutes les lois musulmanes ou autres. En effet, l'action se passe en plein cœur de la modernité, comme par exemple lorsqu'on apprend que la sœur de Saïd vit en concubinage avec un Français «Zakia vivait avec Richard, un garçon charmant, supérieurement intelligent et diplômé» (187). Le thème du concubinage est introduit comme signe d'une famille libérale et Saïd n'y voit pas d'inconvénient. Son autre sœur est décrite comme étudiante libre à l'étranger « Rafika menait sa vie d'étudiante libre à Paris » (187). Quant à sa mère, elle invite Anissa à dormir auprès de lui bien avant le contrat de mariage (188). En outre, la figure du père est tout simplement abolie dans cette famille. Tous ces éléments caractérisent une société marocaine libérale et non pas traditionnelle, en plus l'absence du père signifie déjà l'absence du patriarcat. Comme l'exprime la narratrice, pour cette famille le contrat de mariage ne signifie rien, car ils invitent Anissa à passer la nuit avec son fiancé « Pour

cette famille et pour son fiancé aussi (à noter que la soirée du contrat était encore loin), elle était « la femme de Saïd; dès lors pas de problème » (188). Or, une famille musulmane traditionnelle ne permettrait pas à un couple de passer la nuit ensemble avant l'acte de mariage ni à leur fille de vivre en concubinage avec un Français.

D'autres exemples démontrent que la figure de l'homme musulman traditionnel attribuée à Saïd par la critique est à questionner. Ce dernier, par exemple se moque de la tradition de la virginité de la femme tellement chère aux familles traditionnelles musulmanes (Boucetta 211). Selon cette tradition, la mariée devrait garder sa virginité jusqu'au jour du mariage. En effet, Saïd annonce lui-même à Anissa qu'elle n'était plus vierge et qu'elle n'avait pas besoin de prouver sa virginité au monde, ce qui prouve une digression des tabous ou règles sociales traditionnelles.

Il est clair à travers les exemples cités et d'autres que nous citerons ultérieurement, qu'aussi bien Saïd que sa famille, enfreignent toutes les règles sociales ou musulmanes. Car, aussi bien Saïd que sa famille et la famille d'Anissa consomment de l'alcool à toute occasion. En outre, Saïd « forçait aimablement sa femme à terminer son verre, qu'il remplissait aussitôt menaçant, lorsqu'elle protestait, de rompre l'accord » (302). Seule Anissa n'aimait pas boire et « détestait l'idée que son époux aimât boire » (232). Dès lors, la société musulmane prise comme lieu de l'interdit n'existe plus, car la question du *haram* (l'interdit) et de l'interdiction d'alcool est totalement transgressée. Pour illustrer cette violation des lois musulmanes, l'auteur use d'un exemple pertinent, celui de la fête du premier *Muharram*, *nouvel an de l'Hégire*. Sachant que le mot *Muharram* vient du mot arabe *haram* et signifie l'interdit, un contraste est établi entre cette fête qui symbolise le défendu et la prépondérance de l'illicite dans cette fête même, à savoir la

consommation excessive d'alcool « chacun bien imbibé d'alcool » (235) ; ou encore lorsque la narratrice décrit Saïd et son ami, elle remarque que « buvant au goulot chacun une bouteille de vin rouge : il s'agissait sans doute d'une course de boisson » (235). A travers ces quelques exemples et d'autre que nous développerons ultérieurement, nous pouvons constater que le Maroc représenté dans ce roman est un espace autre que l'espace mythique et préfabriqué de la société traditionnelle arabo-musulmane, qui revient constamment dans les études littéraires de ce roman. Comme nous le démontrerons, un autre thème, la danse, vient s'ajouter à celui de l'alcool, éloignant le lecteur de la vision prépondérante et périmée d'un Maroc géré par des lois millénaires patriarcales. Dans ce roman, il est question de la classe bourgeoise et intellectuelle moderne, qui garde ce qui bon lui semble de la tradition.

En effet, la danse, symbolise le modernisme des deux personnages principaux et multiculturels Saïd et Anissa, qui excellent dans des danses occidentale, orientale et marocaine. La récurrence de ce thème qui revient avec régularité pendant la vie de l'héroïne au Maroc, a sans doute une grande importance dans l'interprétation des relations conjugales de ce couple. Ces derniers se partagent équitablement la piste et l'espace public des night-clubs, et dansent des danses variées, symbolisant une sorte de symbiose du masculin et du féminin, et un haut degré de multiculturalisme. Notons également que, dans ces espaces nocturnes, l'accent est mis sur la libération du corps d'Anissa et le libéralisme de son époux dont la figure est totalement en contraste avec celle de l'homme arabo-musulman tyrannique et possessif. En effet, tout comme son mari, Anissa n'hésite pas à passer d'un cavalier à l'autre, incitant parfois sa jalousie :

Le jeune homme très beau se présenta peu après : grand, bouclé, souriant, il ferait l'affaire. En effet, le résultat escompté se produisit : le garçon l'entraîna dans un rock effréné, et Saïd parut s'éveiller comme par enchantement ; il abandonna sa langoureuse cavalière, se posta au bord de la piste de danse, les deux mains sur les hanches et les sourcils froncés. Anissa continuait de danser, ne paraissant se douter de rien, lorsqu'Ahmed, apparut à son tour, poussa le danseur de la jeune femme et prit sa place. 30

D'après ce passage et d'autres, on peut constater qu'il est question d'un jeune couple moderne où les rôles s'inversent, chacun incitant la jalousie de l'autre, et où la danse symbolise une libération par l'expression corporelle dans des lieux publics. Anissa n'est ni captive d'une société traditionnelle musulmane, ni d'un harem géré par un mari qui assujettit sa femme et l'enferme. En effet, l'espace joue un rôle primordial, car le lecteur fait le tour des boîtes de nuits de Casablanca et quelques unes de Marrakech, en compagnie de ce couple, qui se partage ces lieux nocturnes avec équité. Le thème des boîtes de nuits et de la danse aussi bien que celui du vin et de la réussite artistique d'Anissa au Maroc, ou du concubinage de sa belle sœur symbolisent tous, l'appartenance d'Anissa à une classe moderne qui va au delà de la tradition et des tabous.

Un autre thème, celui de l'homosexualité du docteur Saïd, discrètement révélé lors d'une soirée, vient bouleverser le cliché du mâle arabo-musulman, viril, possessif et despotique ou de la société musulmane patriarcale comme lieu de captivité de l'héroïne. L'homosexualité du docteur Saïd est dévoilée lors d'une soirée où la narratrice parle de la solitude d'Anissa et fait remarquer que son mari est allé partager la chambre d'un «

bouffon célèbre» (298). Le lecteur comprend que le docteur Saïd est présenté dans le portrait d'un homme excentrique et original dans son extravagance, qui s'adonne à toutes sortes de relations sexuelles et d'interdits, qui est rarement sobre et qui transgresse toutes les règles sociales ou religieuses. Anissa, de son côté, comprend clairement que sa captivité n'a rien à voir avec son mari « Pauvre Saïd ! écrivait –elle dans son journal. Tu n'y es pour rien, mais nous ne sommes pas faits l'un pour l'autre» (299). Il est donc question de deux personnages à caractères opposés qui avaient vécu dans des espaces culturels différents, comme le dit explicitement la narratrice « je viens d'un monde étriqué, simple mais correct, et toi d'un monde décontracté » (299-300). Le monde casablancais décontracté et ouvert de Saïd qui permet à l'héroïne de s'épanouir, est en même temps une source de mécontentement et de désarroi pour Anissa qui dit clairement que l'échec de son mariage est dû à l'excentrisme de son époux et son libéralisme excessif. Ainsi par exemple, lorsqu'il avait disparu pendant trois jours après le baptême de son fils, la narratrice dit « De toute façon, la souffrance était la même, Saïd n'étant pas homme à se mesurer, au vu de la patience des autres : il n'avait pas de limites » (254). Ayant pour principe la liberté absolue, Saïd n'enfreint pas celle de sa femme, dans ce roman. Ce qui ne permet pas d'analyser ce personnage dans le portrait du musulman traditionnel qui assujettit sa femme.

Plusieurs thèmes s'enchevêtrent et bouleversent la lecture de ce roman et la représentation stéréotypée de l'homme arabe abusif de la femme ou de la société marocaine constamment représentée comme lieu de captivité de l'héroïne. Dans notre lecture, l'espace marocain porte une forte connotation avec la libération du corps d'Anissa, qui pour la première fois s'épanouit dans des lieux publics, loin de l'espace

clos de l'internat. En effet, dès le premier soir de leur vie conjugale, Saïd « proposa d'aller terminer la soirée 'en boîte' et en beauté » (201). Au Maroc, Anissa est initiée à des espaces autres que l'internat et l'enfermement, et le thème de la danse devient primordial. Ce thème symbolise souvent la révolte féminine, comme par exemple la *rekza*, danse marocaine que la protagoniste exerce admirablement devant son audience. Cette danse, d'habitude exercée par une femme, est dans ce roman le symbole d'une symbiose du masculin et du féminin qui se partagent équitablement l'espace « Prise par le rythme de la musique marocaine endiablée, Anissa dansa une « rekza » frénétique avec Saïd » (302). Ce thème répétitif du corps dansant marque une coupure dans la structure de ce roman en deux fragments, celui du corps inerte dans un espace de captivité physique, à savoir l'enfance et adolescence à l'internat ; et un deuxième fragment, celui de la libération du corps féminin à travers la danse ou les danses diverses -à la fois marocaine, orientale et occidentale- dont la protagoniste excelle. Celle-ci use de l'une ou de l'autre selon les occasions et le message qu'elle veut transmettre au public. Notons également que le thème de la danse, dans le second fragment du roman, c'est-à-dire au Maroc, comporte une forte connotation avec le verbe « captiver » ou séduire, mais nous y reviendrons dans la seconde partie de ce chapitre.

Un autre exemple qui va à l'encontre de la captivité de l'héroïne dans une société musulmane traditionnelle ou auprès d'un mari despotique, est celui du séjour en France de ce jeune couple. Pendant ce séjour, Saïd qui avait l'intention de se spécialiser en chirurgie osseuse, se retrouve cloué à l'espace domestique pendant un an, en attendant une réponse de l'hôpital. En revanche, Anissa passe son temps à l'École des Beaux Arts

et comme photographe dans un studio à Paris (Boucetta 263) Dans cette période de sa vie, l'héroïne est représentée hors de l'espace domestique (Boucetta 275). Que ce soit pendant son séjour à Paris ou sa vie au Maroc, celle-ci est rarement représentée à l'âge adulte dans un espace domestique fermé. Bien au contraire, elle domine l'espace public, car elle excelle dans différentes sortes d'art, notamment la sculpture, et fait de grandes expositions auxquelles participent les plus grandes personnalités du showbiz, comme nous l'avons noté précédemment.

L'échec de ce couple qui finit par un divorce, ne peut être interprété par l'assujettissement de l'héroïne à un mari despotique, car rien ne montre la captivité de l'héroïne ni sa soumission à un mari qui la domine suivant les règles d'une société patriarcale musulmane. En effet il est plus question dans ce roman, de la rigidité de son caractère, résultat de son enfermement à l'enfance dans des internats et particulièrement dans une éducation archaïque et austère chez les sœurs religieuses à Paris, comme nous l'argumenterons ultérieurement. Longtemps enfermée dans des règles rigides, Anissa ne saisit pas le concept de la liberté de l'autre « elle détestait l'idée que son époux aimât boire » (232). Le seul indice de son mécontentement réside dans son rejet de l'alcool et du caractère extravagant et trop libéral de son mari. Comme la narratrice le note, cela provient de son appartenance à une famille « puritaine » :

On offrit à Anissa un verre de Whisky, qu'elle refusa, mais son fiancé, lui, ne refusa pas et en but plusieurs. Autant dire que cette entrée en matière était peu engageante vis-à-vis d'une fiancée peu ou pas habituée du tout à l'alcool, car provenant d'une famille puritaine. (156)

Issue d'une famille traditionnelle et éduquée dans un couvent, Anissa est confrontée au Maroc, à un mari d'un milieu social différent, la bourgeoisie marocaine, un milieu « bien décontracté » comme elle l'écrit dans son journal :

Pauvre Saïd ! écrivait-elle dans son journal [...] J'ai beaucoup d'estime pour toi, mais cela tient peut-être de ce que je viens d'un monde étriqué, simple mais correct, et toi d'un monde décontracté. (299-300)

L'échec de ce mariage ne réside donc pas dans le caractère de l'homme musulman traditionnel qui captive sa femme et l'assujettit, comme la critique s'y accorde, mais plutôt dans son caractère libéral et inacceptable du point de vue d'une héroïne qui a toujours été soumise à des règles intransigeantes dans des espaces d'éducation stricts, sévères et fermés. Aussi peut-on dire que le concept de liberté de l'autre lui a été inconnu, jusqu'à son mariage où elle a été confrontée à un mari excentrique, qui sort de la norme. Dans notre lecture, la vision stéréotypée de l'homme musulman se trouve renversée dans ce roman, à travers le personnage de Saïd, figure masculine originale, qui refuse toutes normes sociales ou religieuses et les transgresse totalement.

Pour revenir à la critique, notons que comme Najib Redouane, Jean Dejeux, insiste sur le mariage malheureux de l'héroïne dans *Anissa captive* et sur son assujettissement en terre marocaine :

Il a fallu le mariage malheureux pour la faire redescendre sur la terre marocaine, et sans doute se rendre compte aussi qu'autour d'elle nombreuses sont les femmes qui militent depuis longtemps pour sortir de leur assujettissement. (47)

En effet, nombreuses sont les femmes dans le monde, qui militent depuis longtemps pour sortir de leur assujettissement et récupérer leurs droits. Cependant, l'héroïne de ce roman n'a pas connu d'assujettissement dans son mariage et les nombreux exemples de sa réussite artistique et son appropriation de l'espace public en attestent. Au Maroc, elle sort de la marge et devient le centre d'attention. De surcroît, le discours sur la captivité doit être élargi aux différents espaces de sa vie, car elle a vécu aussi bien en Italie, en Suisse, en France, qu'au Maroc. Regardant de très près ces espaces, le lecteur remarque que la société patriarcale musulmane traditionnelle est tout simplement absente, par contre un espace patriarcal traditionnel français caractérise l'institution religieuse des sœurs dominicaines.

Ce roman, par ses thèmes variés et ses personnages originaux, fait une « déterritorialisation » du thème de captivité. Car, il y est question d'une relativisation du centre canonique, la France, où la captivité de l'héroïne commence. L'idée non argumentée de l'héroïne captive d'un monde musulman y est renversé, car la captivité physique et morale a lieu au centre et non pas à la périphérie, en France et non pas au Maroc. Ce renversement des codes préétablis entre le centre et la périphérie, rappelle la « tropicalisation » de Milan Kundera (44) qui consiste à renverser les discours. En effet, à y voir de très près, ce roman s'affirme en relativisant le centre canonique français et en le qualifiant de centre de captivité. Le tropicalisme, mouvement littéraire qui consiste à inverser les clichés littéraires ou sociaux du centre, est la démarche suivie dans ce roman où le lecteur pénètre un champ sémantique tout à fait nouveau, celui de l'enfermement féminin dans le harem occidental de l'institution des sœurs dominicaines à Paris, comme nous l'affirmerons.

D'autres critiques, comme Jean Dejeux, Marc Gontard ou Najib Redouane, parlent du mariage catastrophique de la protagoniste et de son assujettissement par opposition à son enfance joyeuse. Dans *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Voransicht des Bushes note que :

L'auteur en s'appelant Anissa a dans le roman, bel et bien sous forme romanesque, évoqué sa vie de fille d'ambassadeur du Maroc dans différentes capitales : enfance dorée et finalement gâchée, puis un mariage promis comme merveilleux, selon le rêve, et qui s'avéra catastrophique.

(124)

Le roman insiste cependant, sur l'enfance malheureuse et l'isolement traumatisant d'Anissa à l'internat. En effet, dès le prologue, la narratrice annonce qu'il s'agit d'une petite fille riche, mais en même temps « plus pauvre que le plus gueux des gueux, et plus seule qu'une étoile déserte, perdue dans la galaxie ! » (8). Anissa a passé son enfance dans des espaces éducatifs clos, loin de sa famille, et a été soumise à une discipline sévère pendant son enfance. Celle-ci est présentée comme le point culminant de sa captivité. En effet, dès le prologue, on apprend que l'héroïne à l'âge adulte, retourne vers son enfance suivant les conseils de sa thérapeute, pour exorciser son mal de vivre. Dans un effort de vaincre sa névrose ou sa captivité intérieure, elle jette un regard sur son journal d'enfance et le réécrit. L'enfance qui ressort de son journal, comme nous le démontrerons, comprend un choc psychologique, marquée par la séparation d'un enfant de sa famille, et par sa captivité dans des lieux clos, austères, où elle est soumise à une déculturation et à une dépersonnalisation totale. Le thème de l'enfance captive et malheureuse est ce qui marque le premier fragment du roman. Dans ce fragment, elle ne

voyait sa famille que pendant les vacances qu'ils passaient souvent au Maroc. Ces vacances comme nous le démontrerons étaient ses seuls moments de joie.

Comme les autres critiques, Des Bushes parle de l'échec conjugal d'Anissa et termine sa réflexion par la révolte de celle-ci contre la société marocaine qu'il décrit comme « une société où les mâles ont la prépondérance » et où le combat féminin est presque impossible. Cependant Anissa comme toute héroïne féminine, parle de la société en général, comme source de captivité. Car, si effectivement la société marocaine était à la base de la souffrance et de la captivité de l'héroïne dans ce roman, le lecteur se demanderait à quoi sert sa descente vers l'enfance et à quoi servent les longues pages sur l'internat, et plus expressément sur l'institut religieux de son enfance qui recouvre vingt-cinq pages. En outre ce chapitre contient l'ironie la plus aiguisée (cinquante deux points d'exclamation !!) Il a sans doute la plus grande importance dans l'analyse de la captivité. A notre sens, ce passage sert à dévoiler l'une des sources du mal de vivre de l'héroïne. Etant le seul espace de captivité physique, son importance est substantielle dans l'analyse de ce thème, comme nous l'argumenterons en nous appuyant sur les travaux de Michel Foucault.

Dans *Des voix contre le silence*, Anne Miraglia, suivant le même modèle non justifié de la société patriarcale musulmane comme source de captivité de l'héroïne dans *Anissa captive*, dit «Rappelons que dans la société musulmane traditionnelle, c'est à l'âge de la puberté que les jeunes filles sont obligées de se voiler et de se cloîtrer dans les harems » (56). Or, le seul harem que le lecteur découvre dans ce roman est celui des sœurs dominicaines, lieu clos et austère, dominé par une seule figure masculine, celle du père religieux. D'un autre côté, le thème de la danse, des boîtes de nuits, et de l'espace

public que l'héroïne domine grâce à ses dons artistiques écartent totalement le mythe des harems ou des femmes voilées. Non seulement Anissa est rarement représentée dans un espace domestique, la maison ; mais il n'est question de voile dans ce roman, qu'en France. En effet, les seuls personnages voilés sont les sœurs dominicaines « j'ai été accueillie par une Mère haute, massive et souriante, dans ses voiles blancs et sa robe noire» (86). Un autre exemple du voile comme symbole chrétien, apparaît lors du séjour de la famille d'Anissa en Italie. Au moment du couronnement du Pape, Anissa est surprise de voir une mantille sur la tête de sa mère. Celle-ci, s'est couverte la tête par respect d'une tradition chrétienne :

Maman, quand elle est partie avec Papa au couronnement, avait un drôle de foulard sur la tête, mais très joli : c'est une sorte de châle en dentelle noire, je crois que ça s'appelle une mantille; il paraît que les femmes doivent s'en couvrir la tête dans une église et les hommes enlever leurs chapeaux.  
(39)

Dans ce roman, il est question d'une déstabilisation de la conception vestimentaire selon laquelle le foulard serait la marque de l'identité arabo-musulmane et de la femme captive. On verra plus loin, que la mère de la narratrice qui prend bien soin de son aspect extérieur, ne peut pas se vêtir librement le jour de ses visites à l'institut religieux des dominicaines. Habituee à mettre un pantalon, elle s'en passe lorsqu'elle rend visite à sa fille. La conception vestimentaire qui sépare le monde musulman et chrétien ou le masculin et féminin, est renversée. La mère musulmane porte un pantalon et la sœur chrétienne porte le voile.

Comme nous le démontrerons, le Maroc dans ce roman, n'est ni un lieu exotique, ni un harem, mais plutôt un espace ouvert où l'héroïne s'épanouit grâce à son initiation à un monde extérieur par opposition au monde fermé de son adolescence. La conception colonialiste d'un Maroc ancestral et traditionnel est dépassée, car le discours sur la captivité de la femme dans ce roman est rattaché à des espaces autres que le Maroc. Au Maroc, l'héroïne plie son corps au jeu de la séduction artistique, à la fois orientale et occidentale. Elle est représentée dans une identité transculturelle, et n'est ni voilée ni captive. Anissa est un personnage pluriel dont le multiculturalisme est symbolisé par des danses variées, à la fois marocaines et étrangères dont elle excelle. Possédant d'autres dons tels que le dessin, la photographie, la peinture et la sculpture, elle ne correspond pas à la figure de la femme traditionnelle musulmane passive, mais active et créatrice « Elle avait déjà achevé sept sculptures abstraites, travaillant parfois la nuit, dans l'office près de la cuisine, alors que sa petite maisonnée dormait » (295). Anissa est simplement représentée dans la figure de l'artiste. En outre, le couple Anissa-Saïd, est l'antithèse du couple oriental fabriqué par le regard occidental, de la femme assujettie et soumise à l'homme. Dans *Anissa captive*, les codes sont totalement renversés, car on assiste à la rencontre entre une culture traditionnelle religieuse et patriarcale française, symbolisée par l'institut des sœurs dominicaine, et une autre exaltant la science et l'art à travers des personnages marocains, masculins ou féminins, qui sont soit des doyens d'université (le grand-père d'Anissa) soit des médecins (le père et le mari d'Anissa) soit des psychiatres (la belle sœur d'Anissa), ou artistes, tels que l'héroïne. Le rapport Orient-Occident est totalement inversé. Ce roman détruit le cliché d'un monde divisé en deux, un monde moderne, l'Occident et un monde archaïque traditionnel, le Maroc.

Pour revenir aux critiques d'*Anissa captive*, notons que Miraglia parle de la captivité d'Anissa dans son rapport à la société musulmane, comme les autres critiques de ce roman «Quoiqu'il ne s'agisse pas d'un mariage forcé, il est évident qu'Anissa n'a pas agi en toute liberté : son choix, sa décision de se fiancer ont été prédéterminées par tout son conditionnement de fille, Musulmane et Marocaine» (57). Ce qui est surprenant pour le lecteur marocain est que l'espace de l'enfance et adolescence d'Anissa hors du Maroc soit omis par la critique, et que le Maroc soit considéré d'avance et sans argumentation comme espace de captivité de l'héroïne. Seul Najib Redouane a remarqué la souffrance et l'enfermement de la protagoniste à l'internat en Europe. Le seul espace pris en considération par la critique, le Maroc, est constamment mis de pair avec le mythe de la société musulmane comme lieu de captivité. Dans notre lecture, nous avons choisi l'espace-temps comme matériau d'analyse pour sortir de cette impasse et dépasser la vision mythique de la société musulmane interprétée d'avance comme espace de captivité de la femme dans l'écriture féminine marocaine. A ce propos, rappelons que l'espace marocain décrit dans ce roman est celui de la classe intellectuelle et bourgeoise marocaines, classes les plus libérales, car leur pouvoir économique leur permet d'outrepasser et enfreindre toutes les lois, qu'elles soient musulmanes ou autres. Il est important de souligner également que ce roman commence par le portrait du grand père, recteur de l'université Al Karaouine, qui envoyait équitablement ses filles et garçons à l'école tout au début du vingtième siècle « Le grand père d'Anissa était un fin lettré, recteur de l'Université Karaouiyne de Fès [...], il donna à ses enfants une éducation libérale, en ce sens que même ses filles allèrent à l'école, ce qui était impensable dans la société de l'époque à Marrakech » (18-19). On peut noter également que la mère de

l'héroïne appartient à une famille libérale puisqu'en début du 20ème siècle, elle pouvait sortir diner avec son fiancé « la jeune fille avait eu le droit de connaître son futur époux avant la nuit des noces, et même, libéralisme excessif, de sortir parfois diner ou déjeuner avec lui » (20). Or, dans une famille traditionnelle à cette époque, une femme aurait besoin d'un contrat de mariage pour pouvoir sortir le soir avec son futur époux. D'un autre coté, les parents d'Anissa, n'ont rien de traditionnel. En effet, on apprend que dès leur première rencontre « Lui fut charmé par sa beauté gracile, son aisance dans le langage et l'écriture ; elle fut séduite par sa culture, sa bonté et son sens de l'humour, apanage des natifs de Marrakech » (19). Le père d'Anissa n'a pas été séduit par l'aspect physique de son épouse comme dans la tradition, mais par son intelligence et son « aisance dans le langage et l'écriture » (19). Notons également qu'il s'agit du tout début du vingtième siècle où très peu de femmes dans le monde pouvaient lire ou écrire. D'autres thèmes révèlent une société marocaine moderne dans ce roman, comme le concubinage de la belle-sœur d'Anissa ou l'homosexualité dévoilée de Saïd, ou le thème du vin qu'on retrouve sur toutes les tables, ou celui de la danse et de la libération du corps féminin.

Il est clair que le point est mis sur l'aspect moderne de la société marocaine, à travers une description de la classe intellectuelle et bourgeoise marocaines. Le choix d'Anissa et sa décision de se fiancer ont sans doute pour cause son conditionnement comme le note Miraglia, mais certainement pas à une éducation musulmane traditionnelle marocaine. Car, l'héroïne de ce roman n'a pas été éduquée au Maroc, et même de retour au Maroc, elle a continué ses études à la mission française. En outre, elle fut soumise à une éducation archaïque dans un couvent, espace clos de surveillance

excessive, qui l'a empêchée de développer une personnalité libre. Car dans ces lieux, sortes de prisons, comme nous en reparlerons, on n'apprend que l'obéissance et la docilité. L'héroïne y a appris à rejeter son corps et à étouffer sa personnalité. D'où sa captivité dans l'espace et le temps, qui commence par son enfance à l'internat, dans un espace géographique et culturel fermé, représenté comme harem occidental. Dans ce lieu et d'autres de son enfance, Anissa a perdu son identité. Son aliénation et assimilation dans un système éducatif austère et fermé est à la base de sa caractéristique principale, l'indécision, motif qui traverse le roman d'un bout à l'autre. Car dans ces lieux, les élèves n'apprennent pas à prendre des décisions, mais à se soumettre aux règles. Toujours hésitante et incapable de prendre des décisions -car on les a toujours prises à sa place- Anissa est toutefois consciente de son handicap. Elle rêve souvent d'un accident qui puisse mettre fin à sa vie et à « ses tourments de petite fille indécise » (200). En effet, à l'âge adulte Anissa, intérieurement captive, est restée une « petite fille indécise » à cause de son aliénation et de son identité ambiguë. Car, élève à l'institut des sœurs, elle a été gérée de façon à ce qu'elle ne puisse ni relever la tête ni s'exprimer librement. Elle n'était qu'une prisonnière, mais nous y reviendrons.

La structure de l'internat et particulièrement du couvent est le centre de captivité physique et morale d'une enfant, qui à force de solitude, écrit son expérience dans un journal intime. Ce journal est repris à l'âge adulte comme matériau par l'héroïne qui le transforme en roman, dans le but de vaincre sa névrose « quoiqu'il en soit la petite enfance d'Anissa devait être esquissée pour aider à mieux comprendre la naissance de sa névrose » (16). Sa névrose est donc née à l'enfance, en Italie, en Suisse et en France, dans des internats décrits comme des prisons. Comme la prison, l'hôpital ou d'autres

institutions modernes, l'internat et le couvent, sont des espaces de « normalisation massive des conduites individuelles » comme l'explique Foucault dans *Surveiller et punir* (1975). Elaborés au XIX<sup>ème</sup> siècle à travers différentes « sociétés punitives, » selon la terminologie foucauldienne, ces espaces sont des prisons. L'institut des sœurs est une « société punitive » et une prison, comme nous en reparlerons ultérieurement.

Pour revenir à la critique des œuvres féminines marocaines, il semble que jusqu'à présent, on a négligé l'aspect pluriel de la société marocaine et l'espace géographique et culturel pluriel, qui ressort de ce roman. En outre, la femme marocaine aussi bien que l'héroïne marocaine, est en général approchée à travers le filtre trompeur de la société musulmane patriarcale. En 2003, Annie Duvergnas Dieumegard, par exemple, dans son article « L'incroyable fortune d'un genre sans racines : esquisse d'une problématique de l'autobiographie de langue française au Maroc, » fait également recours à la société musulmane et à son hostilité à la femme écrivain :

Mais la lecture de ces œuvres révèle bien plutôt une incessante recherche de soi à travers des parcours de vie (souvent douloureux) où rien ne permettait à l'individu de s'épanouir. La quête d'identité, si caractéristique elle aussi de la littérature maghrébine de langue française en général, et de la littérature marocaine en particulier, passe précisément par le dire d'un être en gestation, qui pour se définir doit traverser les épaisseurs chrysalidales d'une société en tout point contraire à l'épanouissement individuel. Cela est encore plus vrai pour les femmes, dont les récits ne font état que de luttas et souffrances dans un contexte socio-culturel doublement hostile, à l'individu d'abord, à la femme en particulier !

Que ce soit la femme écrivain marocaine ou l'héroïne de l'écriture féminine marocaine, le contexte socio culturel marocain est toujours mis de pair avec une société patriarcale musulmane hostile à la femme. Cependant, partout dans le monde, la femme a été l'objet d'hostilité et cette hostilité même, l'a menée vers l'écriture. En outre, le contexte socioculturel marocain ou la société musulmane, caractérisée de patriarcale et d'hostile à la femme, est souvent absente dans plusieurs romans écrits par des femmes marocaines. Dans *Anissa captive*, par exemple, l'héroïne a été privée de sa liberté pendant l'enfance, à l'internat en Europe. En revanche, elle s'est épanouie au Maroc grâce à ses dons artistiques et à son apprentissage social. Sa captivité au Maroc devient intérieure comme nous le démontrerons ultérieurement. Quoique l'héroïne s'élève à la fin du roman contre la société, elle s'y élève comme toute femme dans le monde, qui crie son mécontentement des règles sociales souvent injustes pour les femmes « Pourquoi ? La société, ce monstre sacro-saint sans l'approbation duquel personne ne peut faire un pas » (297). Cette citation reprise par beaucoup de critiques n'est pas un argument suffisant pour mettre de pair la société musulmane et la captivité de l'héroïne dans ce roman. En effet, s'il s'agissait d'une société patriarcale hostile à la femme, le point serait mis sur la figure d'un père envahissant. Cependant, dans ce roman, la figure du père est presque absente. Hajj Driss, le père d'Anissa n'apparaît que pour calmer les situations. Il est beaucoup plus question de la douceur du père que celle de la mère. La figure de la mère en revanche, est celle qui revient le plus souvent. C'est la mère qui envoie Anissa à l'internat à cause de son caractère difficile comme l'annonce le titre du deuxième chapitre « une petite fille pas facile à manier. » C'est encore la mère qui l'encourage à divorcer son mari à la fin du roman. Le lecteur cherche en vain la figure d'un père, d'un

frère ou d'un grand-père qui tyrannise et assujettit les femmes. Par exemple, Saïd ne contrôle pas sa sœur qui vit en union libre avec un Français. Un autre exemple est que le grand-père est représenté dans la figure de l'intellectuel, recteur de l'université Al Karaouiyine, qui donne une éducation équitable à ses enfants, garçons et filles. En outre dans la famille de Saïd, le mari d'Anissa, la figure du père est tout simplement supprimée. En bref, les exemples sont nombreux et contestent rigoureusement la thèse d'une société patriarcale musulmane comme lieu de la captivité de l'héroïne dans *Anissa captive*.

Ce thème récurrent de la société patriarcale musulmane comme source d'enfermement des héroïnes des romans féminins marocains nécessite une révision. Car elle rappelle le thème exotique ou colonial du harem et est appliquée sans arguments suffisants aux œuvres féminines marocaines. Une analyse spatiotemporelle permettrait, à notre avis de sortir de cette impasse, de dépasser les règles préétablis dans l'analyse de l'écriture féminine marocaine, ou du moins de donner une autre lecture de ce thème.

Rappelons que la structure même de ce roman commence par un espace fermé et patriarcal hors du Maroc, l'institut des sœurs dominicaines. Ce fragment ne peut être omis car le thème de captivité s'y manifeste de façon incontestable. En outre, le père religieux symbolise le masculin qui domine le féminin. Dans cet institut une seule figure masculine règne sur un groupe de femmes comme le remarque la narratrice « En effet, ce Père est le seul religieux de sexe mâle, et il sert surtout à confesser » (16). Ce père confesse et pardonne, ce qui symbolise clairement l'assujettissement des femmes au mâle, dans une mini société chrétienne. Comme dans la tropicalisation du roman, basée sur un brouillage des codes, la structure de ce roman est un élément de ce brouillage. En

effet, le Maroc d'habitude représenté comme périphérie et comme lieu de captivité de la femme, est cette fois-ci représenté comme le centre et comme l'espace d'émancipation de l'héroïne qui devient artiste et est admirée par des personnalités de showbiz et des ministres. En revanche, l'espace de captivité se trouve en Occident, à l'internat et particulièrement chez les sœurs religieuses.

Pour revenir à la captivité d'Anissa et ses différentes interprétations qui font recours à la société musulmane, la première remarque qui s'impose est que la captivité de l'héroïne dans ce roman ne commence pas au Maroc. L'espace marocain n'intervient qu'après plusieurs autres espaces de sa vie. Le temps joue également un rôle primordial, car le point est mis d'abord sur l'enfance captive de l'héroïne hors du Maroc. Il s'agit en effet, d'un personnage complexe et multiculturel qui a vécu dans plusieurs sociétés et a été marqué par une enfance captive dans des lieux disciplinaires en Europe, loin de sa famille et loin du Maroc. Ces lieux sont décrits comme des prisons où Anissa prend la figure d'une prisonnière. Comme elle le note dans son journal le jour de son entrée chez les sœurs dominicaines, elle se compare à une condamnée « Maman m'a embrassée et câlinée, mais on ne perd rien à embrasser un condamné ; ce n'est qu'un geste de charité » (85). En outre, on voit bien que la figure de la mère prime. En revanche, celle du père, élément essentiel dans l'analyse du patriarcat, est rarement présente, comme source de décision ou d'assujettissement.

Le thème de la captivité prend un sens nouveau en s'étendant à plusieurs espaces de la vie de l'héroïne. Ces espaces géographiques et culturels sont différents et nombreux : l'Italie, la Suisse, la France, le Maroc, y compris des espaces neutres, tels que l'espace marin de la traversée entre l'Europe et le Maroc ou l'espace sous-marin d'Haïti

exploré par l'héroïne après son divorce, et bien d'autres. L'espace est un référent qui permet une autre interprétation du thème de captivité dans ce roman et ne peut être ignoré.

Si le peu d'analyses critiques de ce roman met de pair le thème de la captivité avec une société patriarcale musulmane, nous montrerons combien la structure du texte et le cadre spatio-temporel du roman invite à (re)penser « la captivité » dans son rapport entre l'écrivaine marocaine contemporaine et son lecteur francophone. Mais, avant de présenter une autre façon de lire la captivité dans ce roman, notons que pour un bon nombre de critique le terme clé « captive », qui apparaît dès le titre, est pris dans son acception adjectivale et mis de pair avec un seul espace l'espace marocain. Or, une étude de ce roman ne saurait être valide sans une considération égale du mot captive à prendre dans son acception verbale, c'est-à-dire dans le sens de séduire. Mais avant d'examiner le métatexte et l'importance verbale du mot « captive » qui apparaît dès le titre de ce roman, il est nécessaire d'introduire une autre façon d'appréhender la captivité, une autre lecture de ce thème.

### 1,3 Une lecture à contre-courant :

Une autre lecture de la captivité dans *Anissa captive* permettrait de contribuer à l'épanouissement de la littérature féminine marocaine émergente, en remettant en cause le traitement du thème de captivité et en bouleversant l'exclusivité du mythe récurrent et figé de la société patriarcale musulmane. Notre hypothèse prend comme point de départ l'appartenance de l'héroïne à des espaces géographiques et culturels variés : l'Italie, la Suisse, La France, le Maroc et d'autres, comme mentionné auparavant. En fait, comme dans le concept de « rhizomes » de Gilles Deleuze et Félix Guattari, on pourrait constater

qu'Anissa n'a pas une seule racine mais plusieurs, et que son identité est plurielle et par conséquent sa captivité l'est aussi.

La structure du roman est basée sur la temporalité et l'espace. Car ce roman est divisé en deux grands fragments : le premier couvre l'espace de l'enfance et le deuxième l'espace de l'âge adulte. Dans le premier fragment, il est question de l'enfance et jeune adolescence de l'héroïne hors du Maroc, dans des internats en Europe ; et dans le second fragment, il s'agit de son âge adulte au Maroc. Cette division structurelle et spatio-temporelle peut être complémentée par une analyse textuelle, qui s'attache à saisir les détails du texte suivant une micro lecture barthésienne, c'est-à-dire qui dépasse le contenu informatif ou émotif relève les motifs répétitifs dans leur rapports au thème étudié. Le but est d'atteindre un niveau objectif, c'est à dire qui ressort du roman et non pas «de principes d'évaluations préétablis» (35). Il s'agit, comme le note Saïgh Bousta, de dépasser les « considérations littéraires et esthétiques édifiées comme des normes et des modèles de références, » (35) La société musulmane prise comme norme et modèle de référence pour expliquer la captivité est à questionner. Pour cela, il est important de relever et de valoriser le détail du roman, comme par exemple la place qu'occupe l'internat dans le texte et dans la vie du protagoniste. L'internat qui couvre un grand nombre de pages de ce roman est la pour signifier. Par exemple, l'institut des sœurs couvre soixante pages dans ce roman de trois cent soixante-cinq pages. Ce qui signifie que l'internat est le premier espace et point focal de la captivité physique de l'héroïne. En outre les passages sur l'internat sont mis en contraste avec les retours au Maroc pendant les vacances, seuls moments heureux d'Anissa à l'enfance. Ces moments se présentent comme des leitmotifs joyeux, des récréations d'un enfant qui échappe à son

enfermement « Voilà ! On est rentré ! On a passé toutes les grandes vacances au Maroc : c'est un chouette pays, quand même mon pays, tout plein de soleil, de gens gentils et de cousins sympas. Et puis on se sent chez nous ! » (34). Telles sont les impressions répétitives d'un enfant vivant dans beaucoup de solitude à l'internat et pour laquelle, le seul espace joyeux sont ses vacances au Maroc « On a passé un mois au Maroc, c'était super, comme d'habitude » (47).

Le but est donc de jeter une nouvelle lumière sur *Anissa captive* et de découvrir un autre sens en donnant aux séquences du roman une vue d'ensemble, car comme le dit J-M Goulemot « Lire, c'est donc constituer et non pas reconstituer un sens<sup>4</sup> » (116). Le sens à constituer consiste à explorer la polysémie du roman, en rassemblant des éléments disjoints, en passant à la loupe tous les chapitres, en jouant avec, et en les redisant de façon à constituer un autre sens au thème de captivité, un sens qui ressort à la fois de la forme et du fond de ce roman, et qui dépasserait les idées préconçues et « édifiées comme des normes ».

Concernant la forme, il est intéressant de remarquer d'abord que la segmentation d'*Anissa captive* va de pair avec la signification du récit et du thème de captivité. En fait, une première lecture est suffisante pour constater que ce roman est divisé en deux grands segments qui coïncident avec des espaces et des âges différents de l'héroïne. Celle-ci a d'abord vécu hors du Maroc pendant son enfance et sa jeune adolescence, et ensuite au Maroc pendant l'âge adulte. En outre, son éducation a toujours eu lieu dans des institutions closes: L'internat suisse à Cran-sur-Sierre (60), l'institution religieuse des sœurs dominicaines (82), le lycée Lyautey de Casablanca qui est un lycée de mission française (110).

Il est aussi important d'observer que l'enfance captive de la narratrice est le point focal, car ce roman est basé sur un journal intime d'enfance transformé en roman par une deuxième narratrice qui le reprend au quatrième chapitre « Là s'arrêtent les impressions évoquées par Anissa Salim dans ce journal » (107). Cette deuxième narratrice est l'héroïne à l'âge adulte (d'après Gontard et Miraglia). La méthode suivie dans cette étude, consiste à user de ce journal d'enfance comme le noyau à partir duquel se tisse le thème de captivité, et à démontrer que la captivité morale et physique de l'enfant Anissa est à la base d'une autre forme de captivité qui la ronge de l'intérieur à l'âge adulte, comme une maladie, qui selon Boucetta est : « appelée poétiquement le mal de vivre, et plus prosaïquement névrose » (8). Cette dernière est ce que nous appellerons captivité intérieure, réminiscence d'une captivité autrefois physique et morale. Cette captivité est caractérisée par la solitude et les nombreuses lectures romanesques de l'héroïne. En effet, et comme nous le démontrerons ultérieurement, le thème de la lecture domine la vie d'Anissa à l'internat, et la mène ultérieurement vers des tentatives de suicide, dont le premier est une tentative de suicide à la madame Bovary, comme nous le verrons.

L'héroïne de ce roman est présentée d'abord comme une enfant isolée et claquemurée dans des institutions souvent archaïques, comme l'institut des sœurs dominicaines à Paris, avant d'être présentée sous une autre lumière, à l'âge adulte dans un espace qu'elle domine, charme et ensorcelle, l'espace marocain. Ce dernier est présenté à travers des thèmes artistiques tels que la sculpture, la peinture, la danse, l'écriture et dans des espaces d'épanouissement du corps de l'héroïne tels que les boîtes de nuits ou des espaces d'exposition d'art où elle devient une figure publique.

Il serait donc intéressant de diviser cette analyse en deux segments et de commencer dans une première partie par l'enfance et l'adolescence d'Anissa et sa captivité physique et morale suivant le schémas des institutions carcérales modernes dénoncé par Michel Foucault, dans son célèbre *Surveiller et Punir* : naissance de la prison (1975) . Comme l'explique Foucault, dans la société moderne, le supplice et la punition physique ont été remplacés par la surveillance et la discipline. Cette vision de la société moderne carcérale prend de l'ampleur, car l'héroïne est enfermée à l'internat dans une institution disciplinaire. Dans une deuxième partie, il sera question d'un nouvel espace, le Maroc et d'une nouvelle forme de captivité, la captivité intérieure. Le point sera mis sur des thèmes nouveaux et variés qui contredisent la thèse de la captivité dans une société patriarcale musulmane, et qui en même temps permettent de voir dans le titre *Anissa captive* le sens verbal du mot « captive » à savoir « charmer, retenir, passionner, séduire. » Car, au Maroc et à l'âge adulte, Anissa n'est plus captive, mais elle captive. En effet, étant artiste, elle s'adonne corps et âme à la séduction de son public. Contrairement à son silence dans l'espace clos de son enfance, elle laisse libre cours à sa créativité. Autrement dit, dans cette partie, la discussion sera centrée sur la captivité intérieure de l'adulte, née des cendres de la captivité physique, morale et culturelle de l'enfant. Coupée du monde, celle-ci survit par l'art, mais ses anciennes lectures, souvent romantiques, déclenchent sa névrose et la mènent vers des tentatives répétitives de suicide. A ce propos, on peut relever son premier suicide où elle se confond avec Madame Bovary:

Elle s'assit sur le rebord de la fenêtre, les jambes à l'intérieur, tournant le dos au vide. « Et je vous prie de croire que depuis le deuxième étage,

c'est haut ! » A qui parlait-elle ? Toujours cette manie de se prendre pour une héroïne de roman, comme Madame Bovary. 128

Dans notre lecture, nous examinerons deux sortes de captivités : la captivité physique, morale et culturelle des internats et la captivité intérieure déclenchée par des lectures romantiques et par un imaginaire qui sort du réel. Cette deuxième forme de captivité est apparente dans la seconde partie du roman, *Anissa au Maroc*. Mais avant de discuter plus en détail de ce thème, il serait nécessaire de jeter un coup d'œil au paratexte.

#### 1.4 Un paratexte trompeur :

Gérard Genette définit le rôle du paratexte comme un facteur de conditionnement de la relation entre le lecteur et le texte. En d'autres termes, le lecteur peut être captif du paratexte dans son analyse d'un thème. Or, le paratexte peut être trompeur. Le but est de ne pas se laisser prendre au piège du paratexte et de l'étudier rigoureusement. Comme le remarque Genette, le paratexte modifie souvent notre lecture :

L'action du paratexte est bien souvent de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation, subie de manière inconsciente. Ce mode d'agir est sans doute de l'intérêt de l'auteur, non toujours du lecteur. Pour l'accepter, mais aussi pour le refuser, mieux vaut le percevoir en toute lumière. (376)

La première question qu'on peut se poser à la lumière de la définition de Genette est de savoir si le titre *Anissa captive* pourrait avoir un autre sens, ou un double sens. Effectivement, le titre *Anissa captive* a produit un grand effet sur les lecteurs de ce roman. Mais si on empruntait ce que disait Genette dans « Comment serait notre lecture d'Ulysse, s'il ne s'intitulait pas Ulysse, » (8) on comprendrait que le titre d'un roman peut être déroutant, et qu'en l'examinant de très près à la lumière du roman, il peut

mener à un autre sens. Il est donc important d'analyser le titre d'*Anissa captive*, en découvrant un sens nouveau au mot *captive* et en partant d'une lecture rigoureuse du roman dans sa totalité, c'est-à-dire à partir de l'enfance de l'héroïne hors du Maroc, jusqu'à son âge adulte au Maroc.

Pour nombre de critique, le terme clé *captive*, qui apparaît dès le titre, est pris dans son acception adjectivale. Parlant du titre de ce roman, Najib Redouane par exemple, dans *Écritures féminines au Maroc* (2006) note que:

La position du titre sur la page couverture est déjà signifiante. Le titre *Anissa captive* est enchâssé entre le nom de l'auteur et la désignation du genre « roman ». *Anissa captive* est située entre l'auteur réel et son double. Le titre annonce le contenu de l'histoire. Il s'agit bien du récit d'une jeune fille, nommée Anissa et le lexème captivité renvoie inéluctablement à l'enfermement et à l'emprisonnement. (45)

Le thème de la captivité et de l'emprisonnement est certes annoncé dès le titre. Mais, le lexème *captive* pose la question d'un référent ambigu. Ce terme peut effectivement faire référence à un adjectif qui d'après la définition du Petit Robert, signifie « retenir captif, faire prisonnier, asservir, maîtriser, soumettre. » Toutefois, ce même lexème, *captive*, peut et devrait également être pris dans son acception verbale, captiver, qui veut dire « attirer et fixer l'attention, retenir en séduisant, charmer, enchanter, ensorceler, gagner, passionner, séduire. » Une étude de ce roman ne saurait être valide sans une considération égale du mot « captive » dans son acception verbale.

Comme nous le verrons à travers la structure et l'univers spatio-temporel de ce roman, le lexème *captive* est à double-tranchant. Anissa serait « la captive qui captive »

en vue de se libérer d'un mal intérieur, et de se forger une identité nouvelle. Dès lors, le thème de la captivité va au delà du débat sur la tradition et la modernité, au delà de cette binarité archaïque de la société moderne européenne qui s'oppose à une société marocaine musulmane. Captive des institutions austères de son éducation pendant l'enfance et l'adolescence, l'héroïne de ce roman se libère partiellement de sa captivité une fois hors de l'internat et dans un espace social bourgeois marocain fort libéral. Cette captivité de l'enfance et de l'adolescence s'installe dans son for intérieur comme une maladie ou une névrose. Quoiqu'elle fasse pour s'en débarrasser, en s'adonnant à l'art et en captivant son entourage, la maladie persiste. Elle finit son trajet chez une thérapeute qui lui conseille de réécrire sa vie à partir de son journal d'enfance.

Un autre élément du paratexte qui a été remarqué par les lecteurs de ce roman est la couverture. Celle-ci représente une jeune femme dans une cage avec à ses pieds des livres, comme le note Abdellatif Kinini « l'illustration à la couverture laisse voir une jeune fille, seule au milieu d'un espace aérien où toute fuite n'est que puérole. La symbolique de la cage est en harmonie avec la thématique du récit » (4). Cette symbolique de la cage est très importante et s'accorde avec le thème de captivité. Mais, si on portait notre attention sur les livres dans cette cage, on pourrait interpréter la cage comme le lieu d'éducation, où le seul plaisir de l'héroïne fut ses lectures. En effet, le thème répétitif de la lecture et de la solitude marquent l'enfance et adolescence d'Anissa. L'espace fermé de l'internat peut donc être symbolisé par une cage « où toute fuite est puérole. » Il s'agit d'une enfant mise dans cet espace par ses parents, et qui n'a plus que ses livres, au point qu'elle ressemble au misanthrope de Molière, comme elle le note

pendant son séjour chez les sœurs « En fait, je suis comme le Misanthrope, je fuis les autres» (102).

La protagoniste a été éduquée dans des institutions austères en Europe, où sa seule occupation fut la lecture. En outre, l'espace aérien qui a retenu l'attention de Kinini peut également marquer le passage d'un monde à un autre : du monde clos de l'enfance symbolisé par la cage, à un monde plus ouvert représenté par l'extérieur de la cage, l'espace aérien. Car, la cage est suspendue dans un espace aérien, un espace neutre qu'elle a souvent traversé. En effet, transportée d'un milieu ferme, Anissa ne reprend sa liberté qu'après une traversée aérienne de l'Atlantique. Elle revient au Maroc pendant les vacances, seuls moments de sa libération de l'internat. Ses retours sont marqués par des motifs répétitifs de joie « Le Maroc, c'était bien. » Par contre ses séjours à l'internat représentent la période la plus pénible de sa vie, comme elle l'écrit dans son journal « j'ai décidé d'écrire un journal pour y consigner ce que je pense être la période la plus pénible de ma vie : je rejette l'internat en bloc, je n'accepte plus » (90).

La symbolique de la cage dans un espace aérien, peut signifier l'enfermement, la dépersonnalisation et même l'animalisation d'une enfant comparée à un oiseau privé de sa liberté. Car, Anissa reste emprisonnée et ne rejoint ses parents que lors de leurs voyages au Maroc, où elle sort de sa solitude en compagnie de ses cousins « C'est un chouette pays, quand même mon pays, tout plein de soleil, de gens gentils et de cousins sympa. Et puis on se sent chez nous !» (34). Non seulement Anissa ne se sent pas chez elle à l'internat, mais elle y est confrontée à une déculturation et une discipline sévère qui l'empêche de voler de ses propres ailes, comme nous l'expliquerons dans le chapitre sur l'internat.

Dans notre lecture de ce roman, le titre et la couverture marquent le passage d'un espace à l'autre. Dans cette traversée, deux figures d'Anissa se retracent. La première rejoint celle de Najib Redouane et d'autres critiques de ce roman, et correspond à l'adjectif *captive*, à la différence que dans notre lecture l'emprisonnement d'Anissa a lieu d'abord en Europe, et la deuxième figure correspond à celle où Anissa captive le monde, au Maroc, en prenant la parole et en se découvrant une identité autre et plurielle, qui naît des cendres de l'ancienne Anissa, l'enfant prisonnière.

Etant d'abord captive d'une éducation austère dans des internats en Europe, l'héroïne commence à se faire une identité dans un espace ouvert au Maroc où elle se libère à travers l'art et particulièrement la sculpture et en captivant son entourage «Son exposition fut un triomphe : près de deux cent personnes au vernissage, douze sculptures vendues » (318). De la figure de l'inadaptée et de la marginale qui vit à l'écart de la société, elle se transforme en figure centrale qui captive son public.

Remarquons finalement que le lexème *captive* prend place comme adjectif dans la première partie du roman où l'héroïne est captive de l'internat, espace clos de son enfance. Car le mot *captive* apparaît pour la première fois au moment où la narratrice parle de la nurse espagnole d'Anissa qui « l'accompagnait en captivité » (13). A l'âge de cinq ans, Anissa est déjà privée de sa liberté et ne pouvait pas communiquer avec d'autres enfants, car sa nurse « ne la quittait pas d'un pas, et dormait sur un lit de camps près d'elle » (14).

### 1.5 L'enfance et la captivité physique et morale

Le thème de l'enfance est essentiel dans ce roman, car la narratrice essaie de vaincre sa névrose en se remémorant un passé lointain auquel elle retourne à la recherche

de la racine de son mal de vivre « quoiqu'il en soit, la petite enfance d'Anissa devrait être esquissée pour aider à mieux comprendre la naissance de sa névrose » (16).

Dès le prologue la narratrice insiste sur l'enfance malheureuse d'Anissa. Elle note qu'il s'agit de :

L'histoire d'une petite fille que j'ai connue, parfois aimée, parfois plainte, parfois haïe, au point de souhaiter sa mort ; c'est l'histoire d'une petite fille appartenant au monde des riches, mais qui pouvait être dans certains cas plus pauvre que le plus gueux des gueux, et plus seule qu'en une étoile déserte, perdue dans la galaxie !... (8)

Cette citation révèle que son appartenance à une famille riche ne signifie pas qu'elle ait eu une enfance heureuse. En effet, Anissa se sent privée de tout et « plus pauvre que le plus gueux des gueux » (8). Cette même citation est répétée dans la dernière page de couverture du roman, comme pour dire que son mal a pris naissance dans une temporalité précise : l'enfance. Or, cette partie du parcours de vie d'Anissa a souvent été définie comme un « paradis perdu de l'enfance » (Redouane, 49). Pourtant, la narratrice insiste sur son enfance solitaire et annonce clairement qu'elle écrit un roman pour vaincre sa névrose et que c'est « pour rééduquer enfin tout ce caractère bizarroïde, que l'envie, lancinante, s'est installée en moi d'écrire ce livre. » (8) Cette névrose ou mal d'être mène l'héroïne adulte vers son journal intime d'enfance. Elle y découvre un enfant misérable qui vit loin de sa famille, solitaire, captif de l'internat, et particulièrement de l'institut des sœurs dominicaines, qu'elle décrit longuement dans son journal. L'importance de cet espace et son rapport au temps de l'enfance est primordial, car il indique l'enfermement d'une enfant. Ce passage par sa longueur et son ironie laisse

une impression forte sur le lecteur. Rappelons aussi qu'il s'agit d'un journal d'enfance perçu par une adulte qui le reprend et le scrute, l'analyse et le réécrit. Ce journal d'enfance est un récit dans le récit, qui a pour produit final le roman que le lecteur va lire sonder et scruter à son tour. Dans ce journal, l'internat, la solitude et l'enfermement sont les thèmes prépondérants.

#### 1.6 L'internat :

Ce roman de 365 pages, divisé en treize chapitres, accorde un bon nombre de pages au chapitre sur l'internat. Comme nous l'avons remarqué, une soixantaine de pages sont consacrées à l'enfermement de l'héroïne à l'internat. D'où l'importance de ce chapitre dans le traitement spatio-temporel du thème central de la captivité.

L'internat dans ce roman est présenté comme une prison. A dix-ans et demie (47), Anissa écrit ses impressions sur l'internat suisse en soulignant que « c'est une belle invention ces internats : c'est vraiment pratique pour éliminer les enfants gênants » (62). Ensuite, étant pensionnaire dans l'institution religieuse des sœurs dominicaines, pas loin de Paris, elle se trouve captive d'un espace d'assimilation, soumise à une éducation religieuse et à une morale chrétienne. Elle ne connaît rien de l'Islam ni du Coran « Ben oui, quoi, je sais que je suis musulmane, mais je ne vis pas dans mon pays, je ne vis même pas avec mes parents, comment veux-tu que j'apprenne le coran chez les Dominicaines ? » (103) Qu'elle soit issue d'une famille musulmane est une information vide de sens, puisque sa vie quotidienne à l'enfance et à l'adolescence se passe dans des espaces chrétiens et non pas musulmans. En effet, plusieurs fois, la narratrice adulte jette un regard ironique sur son acculturation chez les sœurs et sa fragmentation identitaire, comme dans ce passage:

Seule musulmane de l'assistance, je me tenais debout, les bras ballants, silencieuse.

Par la suite, je suis restée toujours debout, aussi silencieuse qu'au premier jour, mais je pouvais réciter machinalement avec mes camarades aussi bien le Pater que l'Ave, le tout en mon for intérieur et sans faire le signe de la croix. Essayez donc de ne pas fredonner les paroles d'une chanson que vous entendez régulièrement et que vous finissez par savoir par cœur.

(87)

Anissa est restée longtemps silencieuse et solitaire fredonnant les paroles des sœurs et celles de ses romans. Autrement dit, elle a subi une dépersonnalisation, n'a récupérée sa propre voix et n'a retrouvé son identité plurielle, qu'à travers l'art et l'écriture à l'âge adulte, au Maroc. L'enfance de l'héroïne symbolise une temporalité négative, une perte d'identité. Etant dans des situations interculturelles où elle est minoritaire, elle souffre d'ambiguïté et d'incertitude, comme par exemple au moment où elle récite des prières chrétiennes sur la tombe de la Mère générale. A ce moment là, elle se prend pour une renégate et attrape une crise de nerfs « j'ai eu en fait ce qui s'appelle en bon français, une crise de nerfs » (104).

En outre, son imaginaire religieux n'est ni celui d'une marocaine, ni celui d'une musulmane, comme par exemple dans ce passage où elle voit Judas et les protestants que Louis XVI menaçait de la guillotine « Je revoyais Judas, et tous les Huguenots obligés par Louis XIV à renier leur foi, et tous les traîtres du monde » (104). Il s'agit d'une enfant de famille marocaine, qui a développé une personnalité ambivalente, caractérisée par un

imaginaire religieux chrétien. Car, Judas ne signifie rien pour une marocaine, qu'elle soit musulmane ou athée.

Après son internat chez les sœurs, à l'âge de treize ans, Anissa rentre au Maroc, mais ses parents retournent à Vienne (107). Elle passe un séjour d'un mois chez sa tante à Rabat et est ensuite enfermée dans un lycée de mission française à Casablanca « Après avoir été « pensionnés » pendant un mois chez leur tante Rafika et leur oncle Karim, Anissa et Farouk furent internés au Lycée Lyautey de Casablanca» ( 110). Ce lycée dont le nom symbolise le colonialisme français du Maroc puisqu'il porte le nom du Général Lyautey qui était le résident général du protectorat au Maroc, symbolise un espace d'assujettissement et d'aliénation d'une adolescente dont la famille est encore absente. Il est intéressant de remarquer qu'à l'âge de treize ans, Anissa se retrouve au Maroc, mais encore dans une institution éducative française close. On se demande même si on peut la considérer à ce moment-là au Maroc ou encore en France, car l'espace marocain et français y sont confondus. Etant dans une institution française close, et soumise à une éducation traditionnelle française est ce qui importe dans la représentation de cette héroïne. A-elle-eu une éducation musulmane, comme un bon nombre de critiques s'y accordent ?

Avant de répondre à cette question, il est nécessaire de s'attarder un peu sur l'internat, en examinant la deuxième partie du chapitre deux, intitulée « l'héroïne fait connaissance avec les premières contraintes » (47) Dans ce chapitre, le lecteur apprend que la famille de la protagoniste a déménagé en Autriche où son père a été nommé haut fonctionnaire aux Nations-Unis, à Vienne (48). Pendant cette période de son enfance, Anissa est envoyée dans un internat en Suisse. Elle y développe une névrose car, elle se

sent rejetée par sa famille, et considère cet espace comme un lieu « pour éliminer les enfants gênants » (62). Consciente de son caractère de petite fille difficile et abandonnée à l'internat par ses parents, elle se confie à son journal en disant « Tu parles ! Moi, je sais bien qu'ils sont contents de se débarrasser de moi, parce que je suis insupportable » (58). Cette institution, comme une prison, est un lieu où on élimine les enfants insupportables, ceux qui sortent de la norme. Mais, l'internat suisse n'était pas suffisant pour discipliner une enfant « difficile à manier » comme l'annonce le chapitre 2. L'éducation suisse étant basée principalement sur les sports, la mère d'Anissa décide de l'envoyer chez les sœurs dominicaines, une institution disciplinaire austère française pour les jeunes filles de bonne famille. Cette institution, comme la narratrice la décrit répond tout à fait à la vision carcérale disciplinaire moderne telle qu'elle est analysée par Michel Foucault dans *Surveiller et punir* (1975).

### 1.7 L'institution des sœurs dominicaines

L'institut des sœurs dominicaines à Paris, est un espace de captivité physique et psychologique qui correspond à ce que Foucault nomme une *hétérotopie* dans *Espaces autres*, c'est-à-dire un espace culturel réel par opposition à l'espace utopique irréel (50). Chez les sœurs, Anissa est confinée dans une norme exigée par une autre culture. Elle est captive d'une hétérotopie de la culture française traditionnelle, selon laquelle une enfant de bonne famille doit être soumise à des règlements stricts, dans un lieu clos, où on place les enfants désobéissants. Ces petits individus *déviés* sont remodelés, soumis à une discipline austère, éliminés dans le sens de transformés totalement. Comme le note la narratrice, les internats «c'est vraiment pratique pour éliminer les enfants gênants» (62).

« L'art de la répartition » des individus dans des espaces précis pour mieux les contrôler, que Foucault développe dans son chapitre « corps dociles » de *Surveiller et punir*(1975), est également pratiqué à l'institution dominicaine. Dans cet établissement, Anissa, issue d'un milieu riche où l'espace est vaste et prestigieux, se trouve confinée dans un espace minuscule « Je suis dans mon petit box du grand dortoir de l'Institut Saint Dominique, à Mortefontaine, près de Senlis, à trente kilomètres de Paris» (84). Il est donc question de la répartition de l'espace pour mieux contrôler les élèves. Anissa est enfermée dans « un box,» ce qui est en contraste avec sa chambre de fille aisée :

Un lit très large, tout blanc, une table de nuit blanche, assortie, et une grande armoire, blanche elle aussi, avec des sculptures en couleur, très jolies ! Dans le coin de la chambre, une petite table ronde, couverte d'un tissu qui tombe jusqu'à terre, avec une petite lampe adorable, la même que celle de la table de nuit. Et des rideaux brodés de fleurs aux fenêtres.  
(68)

Ce passage de la vie d'Anissa chez les Dominicaines comporte des connotations substantielles avec l'enfermement et la captivité physique et morale. Cet espace est d'abord décrit comme un espace clos, dans un parc géant où on ne voit même pas le ciel « Pour entrer à l'Institution, on a traversé un parc immense, avec des arbres si touffus que le ciel ne doit pas exister derrière » (86). Il est ensuite question du symbolisme de Mortefontaine ou fontaine de la mort, qui n'échappe pas aux yeux de la narratrice. Car, en arrivant sur ce lieu, celle-ci remarque avec ironie « rien que le nom est très joyeux» (85). En outre, la situation de l'institut à Senlis comporte une forte connotation avec la privation. Le mot « Senlis » étant l'homophone de « sans lit, » renforce l'idée de

l'enfant appartenant à un milieu riche mais qui est « plus pauvre que le plus gueux des gueux » ( 9), comme l'annonce la narratrice dans le prologue. D'une chambre souvent décrite comme somptueuse à la maison de ses parents, Anissa se retrouve dans un box, petit espace organisé de façon à limiter ses gestes, et « sans lit » puisque rien ne vaut le lit de sa chambre de jeune adolescente riche.

L'organisation de l'espace de cette manière permet aux sœurs le contrôle quotidien des élèves. En effet, comme dans le chapitre de *Surveiller et punir* intitulé *le panoptisme*, cet institut est un panoptique où tout peut être observé et soumis aux yeux des sœurs à tout moment. Empruntant l'image architecturale de la prison de Jeremy Bentham, Foucault remarque le trait essentiel de la répartition de l'espace « plus de grilles, plus de chaînes, plus de serrures pesantes ; il suffit que les séparations soient nettes et les ouvertures bien disposées » (204). Foucault développe aussi cette idée de la prison panoptique en l'étendant à d'autres espaces qui ne sont pas nécessairement des panoptiques ou prisons; mais à tous les lieux où l'individu est constamment observé et contrôlé. Foucault explique que le panoptisme a son principe « dans une certaine distribution concertée des corps, des surfaces, des lumières, des regards » (204). Anissa chez les sœurs a été confinée dans un box, et confrontée constamment au regard des sœurs.

En effet, l'institution éducative française dominicaine décrite dans ce roman a une organisation minutieuse et un règlement strict. Les élèves dans leur « box » ou hors du box sont constamment surveillés, ce qui est similaire au modèle panoptique de Bentham. Ce modèle, selon Foucault, s'impose comme le modèle d'éducation le plus fréquent de la société moderne. Il est basé sur la clôture, la répartition de l'espace et la

surveillance. L'institut des sœurs dominicaines non seulement répond à ce modèle mais le dépasse par la morale religieuse qu'elle inculque aux élèves.

Dans *Surveiller et punir*, il s'agit surtout de pouvoir et de domination. Foucault démontre comment l'élite dans une société domine le commun des mortels. Aussi en est-il de cette mini société patriarcale des sœurs dominicaines où le père symbolise l'élite et les sœurs et élèves symbolisent le reste des mortels « En effet, ce Père est le seul religieux de sexe mâle, et il sert surtout à confesser » (94). Pour atteindre ce Père, figure presque inaccessible, Anissa a dû suivre un chemin très sombre, une autre technique d'assujettissement des élèves. Le père a non seulement un pouvoir ultime, mais il peut voir sans être vu, en confessant. En outre, pour l'atteindre les élèves doivent vaincre la peur de marcher dans le noir. L'institut est donc structuré de façon à assujettir les élèves. Ces élèves étant toutes de sexe féminin, leur assujettissement à un père exprime le patriarcat dans cette institution.

Dans *Surveiller et punir*, Foucault explique aussi comment, à travers l'histoire, le système pénal a été développé de façon à contrôler les masses. Ce système est passé de la torture et des exécutions à l'invention de la prison, pour mieux contrôler l'être « déviant, » en le dépravant de sa liberté. Etant un enfant difficile à manier, comme l'annonce le titre du deuxième chapitre, Anissa a été privée de sa liberté et mise à l'institut des sœurs, pour être maniée et disciplinée comme dans un système carcéral. Comme dans une prison, elle perd son identité en devenant un simple numéro. En effet, chez les sœurs dominicaines, elle écrit dans son journal « J'avais raison de penser que c'est comme une prison : nos noms ne sont pas brodés sur nos vêtements, comme en Suisse ; non, on est reconnu à nos numéros (moi, c'est le numéro 79) » (84).

Comme tout prisonnier, dont le système carcéral essaie de faire « un corps docile » d'après la définition de Foucault, Anissa est soumise aux yeux et au contrôle quotidien et constant des sœurs. On peut citer comme exemple, le jour où elle a raté son cours et est restée dans son *box* « La mère Brunot est entrée dans mon box, toute gonflée de colère légitime devant une élève ayant fait l'école buissonnière » (89).

Ce contrôle ne se limite pas à l'espace, puisqu'un code vestimentaire strict est imposé aux élèves. Comme dans une prison, Anissa était soumise à un uniforme « pas de jupe autre que celle de l'uniforme bleu marine, jupe plissée, pull à col V, chemise blanche, ou un drôle de col qu'on met quand il fait chaud, sous l'inévitable pull bleu » (84). Ce contrôle par un code vestimentaire ne se limite pas à l'élève, puisqu'il est également imposé aux parents. La mère d'Anissa, par exemple, ne pouvait pas mettre de pantalon le jour de ses visites. Ce qui fait de cet institut une prison au deuxième degré, dans le sens où les élèves aussi bien que leurs parents sont captifs « Pas de pantalon (c'est le comble de l'indécence) ; même Maman n'en met pas quand elle vient » (84). Le pantalon symbolisant le masculin, n'est pas permis dans cet établissement. La mère d'Anissa refuse de se soumettre à ce code et ne revient plus à cet endroit. Elle y abandonne sa fille avec l'espoir de la retrouver plus docile. Ce lieu est selon la narratrice, une prison qui ressemble à une tombe. Se rappelant la visite de sa mère dans cet endroit sordide de sa mémoire, elle remarque « Elle n'est d'ailleurs venue qu'une seule fois, bien avant la rentrée, pour me faire visiter ma future tombe » (84).

Cette manière de décrire l'éducation chez les sœurs évoque l'analyse de Foucault du système carcéral selon laquelle, l'organisation, la discipline et la surveillance dans des lieux clos, assujettit la personne déviée à un contrôle qui petit à petit la soumet et la réduit

à «un corps docile. » Mais la discipline d'Anissa va au delà du « corps docile » puisqu'elle est soumise à une morale religieuse stricte. A l'institut des sœurs dominicaines, Anissa apprend la morale chrétienne indirectement, comme la narratrice l'insinue avec ironie, en faisant une analogie entre les prières de tous les jours à l'institut et les chansons qu'on écoute régulièrement «Essayez donc de ne pas fredonner les paroles d'une chanson que vous entendez régulièrement et que vous finissez par savoir par cœur» (87). A force d'écouter le Pater et l'Ave, Anissa commence à les réciter dans son for intérieur (87) A-t-elle une éducation musulmane ? Le lecteur commence à en douter.

En effet, dans cet institut disciplinaire, Anissa apprend plusieurs matières, mais elle est constamment soumise à une morale chrétienne déguisée, méthode de contrôle plus efficace que celle du bâton des écoles coraniques:

Le lendemain, je ne savais trop quelle contenance prendre, en face de la série de prières récitées par toutes les pensionnaires et les Mères, d'une seule voix. Jugez plutôt : au réveil, après avoir fait le lit, range les pyjamas dans l'armoire étroite du box, et fait notre toilette, chaque fille se mettait à l'entrée de son box, rideau ouvert, et se tournant face à la porte du dortoir, surmontée d'un crucifix, récitait le Pater (Notre père qui êtes aux cieux, etc.) (86)

La narratrice adulte qui réécrit le journal d'enfance d'Anissa, intervient souvent avec beaucoup d'ironie sur la série de prières auxquelles l'héroïne a été soumise pendant son enfance, en s'adressant indirectement au lecteur marocain puisqu'elle dit « chez nous les musulmans » :

Ensuite au réfectoire, avant de se sustenter, une autre prière précédée et clôturée d'un signe de croix (chez nous les musulmans, on remercie le Ciel, sagement et en connaissance de cause, seulement à la fin du repas). Enfin, au début des cours, une autre prière ayant pour sujet Sainte Marie, dite mère de dieu (quelle hérésie, pour nous qui croyons que Dieu n'a ni père, ni fils !) (87)

Cette morale aussi bien que les pratiques disciplinaires minutieuses mises en place, sont un puissant outil de normalisations des comportements déviants, comme dans la théorie de Foucault. Parmi ces pratiques, la punition morale remplace la punition corporelle d'autrefois. Comme la narratrice l'explique, à l'institut, chaque samedi, il y a remise des carnets de notes par la Mère supérieure qui rend les carnets aux élèves tantôt avec des remarques gentilles, tantôt avec des remarques humiliantes :

La mère prieure, un cran au dessus de la mère supérieure, assise derrière le bureau sur l'estrade, la Mère supérieure lui tendant un à un les carnets de chaque élève, avec des commentaires, parfois flatteurs, parfois acerbes, sur l'élève en question. (92)

Chez les sœurs, la pédagogie est une entreprise de moralisation et de punition verbale au sein d'une entreprise d'instruction. Etant considérés comme des lieux éducatifs, ces institutions sont indirectement des lieux d'incarcération. Le but n'y est pas de développer l'autonomie de l'individu, mais plutôt de l'assujettir à des règles morales strictes, pour le « normaliser ». Dans cette morale, Anissa a été dépersonnalisée et son identité a été brouillée.

L'institut de sœurs religieuses est un système de normalisation basé sur l'observation et la surveillance tout comme le panoptique du sociologue et philosophe britannique Jeremy Bentham (1785), qui a été repris par Foucault. Ce panoptique est une sorte de prison où les prisonniers sont observés sans le savoir, tout comme les caméras invisibles qui surveillent les gens dans des lieux publics, dans la société contemporaine. Le thème de captivité a donc plus de sens dans son rapport à la société moderne qu'à la société patriarcale musulmane comme la critique le laisse entendre.

En plus, dans cette structure panoptique, Anissa a moins de droits que les autres élèves de l'institut, à cause de son origine. Étant arabe, elle ne pouvait pas faire partie d'une délégation qui faisait la charité à Paris « étant arabe, je ne devais pas normalement faire partie d'un comité ou d'une délégation ne comprenant que des Françaises » (89). Alors que les autres élèves pouvaient quitter l'institut le week-end, Anissa y était captive à plein temps. C'est à cette période aussi et dans cette mini société française patriarcale, qu'Anissa comprend le conflit des races « C'est également à la même époque que j'ai découvert le racisme, ou du moins la différence entre les races » (89) car Anissa est considérée différente des autres élèves à cause de sa race, et ne peut aller faire la charité avec ses camarades à Paris. Elle connaît plus d'enfermement, de solitude, et de désarroi, puisqu'elle reste toute seule à l'institut, entourée de ses livres.

Ce qui fait la spécificité de ce roman est que la thématique de la captivité qui apparaît dès le titre prend un sens nouveau par son rapport à l'espace. L'espace de captivité de l'héroïne ne commence pas dans la société arabo-musulmane, mais dans une mini société chrétienne patriarcale. Car, le roman de Boucetta mène le lecteur vers des contrées autres que les contrées arabo-musulmanes. Dans ces contrées, la domination

masculine est symbolisée par un espace féminin dominé par un homme. On peut dire que l'institut des sœurs dominicaines fonctionne dans ce roman comme la Kabylie de Pierre Bourdieu. Si Bourdieu se base sur la tradition kabyle pour expliquer la division des sexes, dans son article « de la domination masculine, » Fatiha Boucetta se sert de l'institut des sœurs dominicaines pour appréhender la dimension symbolique de la domination des femmes par un homme dans un institut religieux français. Autrement dit, les figures féminines des sœurs et des élèves, soumises à la figure masculine du père religieux, sont des 'habitus sexués » dans la tradition éducative française.

L'espace est un produit ou construction sociale comme l'explique Henri Lefèvre dans *Production de l'espace* (1974). La captivité dans ce roman est d'abord située à l'enfance dans des espaces sociaux en Europe, et plus particulièrement dans un lieu social austère, l'institut dominicain qui est une construction sociale patriarcale non musulmane. Il est difficile et presque impossible de voir dans cette héroïne multiculturelle le portrait de la musulmane soumise à une culture traditionnelle. Anissa ne rentre en contact avec la société marocaine qu'après l'âge de treize ans. Jusqu'à cet âge toute son éducation se passe dans des institutions soient italiennes, suisses, ou françaises. Même de retour au Maroc, elle continue son éducation dans une institution française, le lycée Lyautey de Casablanca, comme noté précédemment. Peut-on encore parler d'éducation musulmane comme la critique tend à le faire ? Ou d'un seul espace de captivité ? Ignorer les autres espaces et se concentrer sur le cliché de l'espace musulman signifie a notre sens, une « orientalisation » de l'espace. Edouard Saïd dans la section « Orientalizing the Orient » de son ouvrage *Orientalism* (1979), explique, qu'un certain nombre de bornes géographiques sont établie pour différencier les deux mondes l'Orient et l'Occident,

c'est-à-dire une certaine spatialisation de l'espace. Dans le cas que nous étudions, le Maroc serait l'espace de la captivité de la femme, l'espace « orientalisé ». Or, une lecture assidue de ce roman montre que le Maroc est un espace de libération de l'héroïne, comme nous le démontrerons dans la dernière section de ce chapitre.

Rappelons encore que ce roman est basé sur un journal intime d'enfance, repris dans un effort de vaincre un mal de vivre interne, dans une sorte de cure psychanalytique, comme on l'apprend dès la première page du prologue « une sorte de méthode thérapeutique » (7). Comme le souligne Jean Déjeux « L'écriture fonctionne ici comme un adjuvant pour la libération d'une captivité » (195). Mais cette captivité n'est pas celle de la femme musulmane dans une société musulmane patriarcale, car les lieux d'enfermement physique sont situés en Europe. Le thème de la captivité ou de l'emprisonnement qu'on a l'habitude de mettre de pair avec la société marocaine musulmane est donc renouvelé par une discipline de lecture de ce roman et peut encore être encore rénové par d'autres lectures. Car le roman de Boucetta est marqué par une grande ouverture, et son inachevement marque son modernisme et son originalité. Mais ce n'est pas la notre sujet.

Revenons au séjour de l'héroïne à l'institut des sœurs religieuses, à Paris. Ce passage couvert de larmes devient ennuyeux, si le lecteur ne se rend pas compte qu'il s'agit d'une enfant captive. En effet, l'excès de larmes fait de ce roman quelque chose de « sirupeux » pour reprendre l'expression de Rita el Khayat dans une interview avec Serge Ménager. Mais, y regardant de près, on y retrouve les larmes d'une petite fille qui appartenant au monde des riches, se trouve captive et « dépersonnalisée. » Comme dans *Peau noire, masque blancs* (1952) de Frantz Fanon, Anissa porte le masque blanc de

l'aliénée, ce qui explique le thème des larmes. Car l'enfant, contrairement à l'adulte, se laisse guider par ses émotions. Dans une première lecture de ce passage chez les sœurs, le lecteur est effectivement ennuyé par cette quantité énorme de larmes et ne se rend pas compte qu'il s'agit de la captivité d'une jeune adolescente qui souffre de sa captivité dans un lieu clos et austère. Ce n'est qu'après d'autres lectures que le lecteur commence à percevoir ce roman autrement. Ce lieu devient l'espace principal de la névrose de l'héroïne et le symbole de la captivité d'une enfant. Le thème des larmes ramène le lecteur vers le prologue qui annonce que l'héroïne est « plus pauvre que le plus gueux des gueux » (8). Les éléments du puzzle se rejoignent progressivement, dévoilant la figure de l'enfant prisonnière, qui se transforme en névrosée. Car, Anissa revisite son passé en se référant à son journal d'enfance. Elle y trouve les larmes et les chagrins d'une enfant captive, et le premier lieu de sa névrose. Il ne s'agit donc pas d'« une enfance dorée » comme la critique le souligne, mais d'une enfance malheureuse et captive.

### 1.8 Une enfance captive

Comme l'épilogue l'indique, il s'agit d'une enfant à 'caractère bizarroïde' (8) et incohérent qui écrit un journal intime, à la première personne. Il s'agit donc d'une narration auto diégétique, habitude des enfants solitaires qui se concentrent sur leurs émotions. Une autre narratrice apparaît au chapitre IV (107), reprend ce journal intime d'enfance, et le continue à la troisième personne. Elle en fait un roman en le complétant par des entretiens avec la famille d'Anissa et ses amies. Comme l'explique Anne Marie Miraglia, cette narratrice « prétend avoir reconstitué l'histoire de la vie d'Anissa à partir des fragments de son journal intime (107, 149) et des entretiens avec ses parents et ses amies » (55). Marc Gontard, de son côté note que « Quant à Anissa, nous avons vu que

son propre journal d'enfance constitue directement, ou de manière plus allusive, par l'intermédiaire d'une narratrice hétéro diégétique, la matière même du récit» (342).

L'enfance racontée dans ce journal est par conséquent « la matière même du récit » ou du moins un temps primordial dans ce roman, car comme le souligne Miraglia :

Ce journal occupe cent des 365 pages du texte qui couvre une période d'à peu près trois ans et demi pendant laquelle, Anissa fille d'un haut fonctionnaire aux Nations-Unies, vit dans des internats à l'étranger. Elle souffre de solitude, se sent abandonnée par sa famille, en particulier par sa mère, et se réfugie dans les livres de la comtesse de Ségur, dans la lecture des petites filles modèles (25-27) et dans des histoires de princes de sa propre création. (55)

Comme l'explique Marc Gontard également «le journal de la narratrice désigne l'avant texte du récit » (342). Ce journal intime d'une petite fille vivant à l'étranger et souffrant d'un mal identitaire et de captivité, constitue le noyau autour duquel se forme la trame du roman. Anissa y est représentée par sa différence, son exclusion, sa solitude ou son «exil intérieur» (4) pour reprendre l'expression de Kinini. Ce noyau est à la base de sa névrose. A force d'enfermement et de solitude, Anissa n'a plus que son journal et son imaginaire qui sort du réel. Elle s'entoure de ses livres et devient un personnage de roman « à force de lire la comtesse de Ségur, je finis par parler comme elle sans le faire exprès» (36). Il s'agit donc de l'enfermement et de la solitude d'une enfant qui s'adonne totalement à la lecture et à l'écriture pour combattre sa solitude. Chez les Dominicaines par exemple, elle réécrit des pages entières de ses livres pour passer le temps.

Fille d'ambassadeur, mais captive, elle est plus misérable que « le plus gueux des gueux.» Il n'est question ni d'une « enfance dorée et finalement gâchée » (Des Bushes 124) ni d'un « personnage dont l'enfance dorée se gâche au fil des années pour finir par un mariage malheureux qui tourne à la catastrophe» (46) comme le note Redouane dans *Ecriture féminines au Maroc*. La longueur du passage sur l'institut des sœurs et la quantité de larmes versées dans ce passage est le signe d'une enfance misérable.

En effet, le lecteur est introduit dès le prologue à une figure féminine de petite fille malheureuse :

Ceci est l'histoire d'une petite fille que j'ai connue, parfois aimée, parfois plainte, parfois haïe, au point de souhaiter sa mort ; c'est l'histoire d'une petite fille appartenant au monde des riches, mais qui pouvait être dans certains cas plus pauvre que le plus gueux des gueux, et plus seule qu'une étoile déserte, perdue dans la galaxie !... (9)

Peu importe qu'elle soit fille d'ambassadeur. Anissa est rejetée du nid familial, comme elle l'exprime dans son journal pendant son séjour à l'internat suisse. Dans cet internat, elle se compare aux orphelins et aux enfants de parents divorcés :

D'ailleurs, je me suis aperçue que presque tous les enfants, ici, ont des problèmes dans leurs familles : soit leurs parents sont divorcés, soit leur mère ou leur père est mort, soit, comme pour moi, leurs parents s'en fichent. (62)

Ce roman raconte l'histoire d'une petite fille captive et intérieurement misérable. Son identité est perturbée par un sentiment de rejet et une acculturation à l'internat en Europe. Une fois au Maroc, elle a passé sa vie d'adulte à se refaire une synthèse

personnelle. Le thème de l'enfance malheureuse y est présent au début comme à la fin du roman, qui se termine aussi par la figure d'une autre petite fille malheureuse, la fille d'Anissa. Cette petite fille abandonnée à sa belle-mère est également représentée dans le portrait de l'orpheline. Lors d'un voyage de la protagoniste à Zurich, après son divorce, Anissa pense à son enfance malheureuse et celle de sa fille qui vit avec sa belle-mère. Elle pleure de cette coïncidence de deux petites filles délaissées par leurs parents, elle-même et sa propre fille :

En Suisse, à Zurich où il faisait très froid, vague de gel s'étendant sur toute l'Europe, on était fin décembre :-20<sup>0</sup>, qu'un soir elle pleura :

« composition » de son enfance, révision générale de ses années passées, de sa fille exilée loin d'elle, dans une maison sombre, orpheline de père et de mère vivants ; son père, incapable de s'occuper d'un bébé de six mois, l'avait donnée à sa propre mère. (318)

Dans ce passage, l'héroïne fait une analogie entre son enfance malheureuse loin de ses parents et celle de sa fille. Ce qui, encore une fois, mène vers le thème de l'enfance malheureuse. Anissa n'a pas connu un espace heureux d'enfance, et pour reprendre les termes de Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*, on peut dire qu'elle n'a pas connu de « grand berceau » (26) elle a été chassé du berceau familial d'où sa névrose et ses larmes. Dès l'internat en Suisse, le thème de la souffrance d'une enfant surgit et continue jusqu'à son retour au Maroc. En Suisse, par exemple, elle fait une autre analogie entre les montagnes et l'amour maternel « Tu crois toi journal, que les montagnes suisses peuvent remplacer une maman ? Moi pas » (62). Plus loin, un contraste est établi entre sa captivité chez les sœurs dominicaines et la liberté de ses

frères «Rentrée de vacances de Noël, j'avais constaté combien mes frères étaient heureux chez nous, sans uniforme, sans prières le matin, en un mot libres» (88). Anissa est consciente de sa captivité dans des lieux clos et de son rejet du nid familial où ses frères sont libres et heureux. Alors qu'elle est soumise à une pratique religieuse chez les sœurs, dans sa famille, il n'est pas question de religion, car ses frères ne font pas de prières. Un peu plus loin et juste avant son retour au Maroc, la narratrice remarque qu'Anissa ne pouvait même pas fêter son anniversaire chez les sœurs «Anissa n'eut pas d'anniversaire cette année-là, car chez les sœurs on ne plaisantait pas » (107).

A l'âge adulte et par des séances thérapeutiques et un retour de la mémoire vers le passé, la source de son mal lui est révélée. Son enfermement dans des établissements stricts d'éducation indique même que l'écriture thérapeutique à laquelle elle s'adonne, trouve son origine, dans un journal, dans une enfance misérable. Car, Anissa reprend son journal d'enfance pour vaincre sa captivité intérieure « J'ai décidé d'écrire un autre journal pour y consigner ce que je pense être la période la plus pénible de ma vie : je rejette l'internat en bloc, je n'accepte plus» (90).

A l'âge adulte, Anissa réécrit le journal d'une petite fille traumatisée par son enfermement et sa dépersonnalisation «Je pleure en permanence, sauf pendant mon sommeil (et encore, qui sait ? » (90) ; ou encore, dans une lettre écrite à ses parents qu'elle humecte de ses larmes « ma lettre est arrosée de larmes » (90). Anissa est non seulement décultivée et aliénée, car elle prend la figure de l'enfant névrosée « je pleure toujours et, entre deux crises de larmes, je ne me lave plus le visage, pour avoir l'air plus pathétique ; résultat : je ressemble à une statue de sel. Marie-Madelaine ne devrait pas être plus pitoyable que moi » (91). En outre, la figure de Marie-Madeleine qui occupe

une grande place dans l'imaginaire chrétien et qui en revanche n'a rien à voir avec l'imaginaire marocain, dévoile l'aliénation culturelle d'Anissa dans ce roman.

Il s'agit donc d'une enfance malheureuse et d'une identité dérobée. La captivité dans des lieux disciplinaires clos et l'éloignement de sa famille, est à la base de la frustration d'Anissa l'adulte et de son trouble mental. Celle-ci décide d'écrire pour vaincre sa maladie, sorte de mal intérieur, ce qui nous ramène encore vers le prologue « C'est pour tenter de cerner ce personnage, pour mettre à jour, pour traquer, pour démasquer, pour arrêter, pour emprisonner, pour rééduquer enfin ce caractère bizarroïde, que l'envie s'est installée en moi d'écrire ce livre» (8). A travers le journal d'enfance et l'internat, Anissa retrouve le lieu d'une captivité physique et morale et la naissance de sa névrose.

De retour au Maroc, l'héroïne continue de se sentir captive d'un mal qu'elle ne comprend. Qu'en est-il donc de sa vie au Maroc et comment peut-on traduire ce sentiment de captivité qui continue de la hanter ? Avant de répondre à cette question, il est nécessaire de noter que les larmes s'arrêtent subitement dans le second fragment du roman laissant libre cours à un langage différent, celui du corps, de la danse, de la musique et d'autres formes d'art, dans un espace nouveau, le Maroc et une héroïne épanouie par l'art plastique et l'écriture.

### 1.9 Le Maroc et la captivité intérieure

La captivité intérieure de l'héroïne au Maroc, se présente comme une réminiscence de son emprisonnement dans des internats et dans un imaginaire romantique français. Il est nécessaire de rappeler que dans son journal d'enfance, Anissa décrit le Maroc comme seul espace joyeux dans sa vie de petite fille enfermée. Dans la

première partie du roman, le Maroc est cité rapidement dans de courts leitmotifs qui signalent des moments qui sortent de l'ordinaire « Rien de spécial à raconter sur ces vacances : c'était très bien, c'est tout » (35), ou encore « on a passé un mois au Maroc, c'était super, comme d'habitude » (47). Dans son journal d'enfance, Anissa parle aussi de ses lectures qui continueront d'avoir un poids énorme dans sa vie au Maroc. Car Anissa change d'espace, mais son monde imaginaire ne change pas. Elle est intérieurement captive de son acculturation. Sa recherche romantique du prince charmant qui la mène vers plusieurs tentatives de suicide, n'en est qu'un exemple. En s'installant au Maroc, elle rapporte avec elle tout un héritage culturel. Ses lectures, autrefois source de réconfort -car elles l'ont sauvée de sa solitude à l'internat en Europe- creusent cette fois-ci un fossé entre elle et la réalité marocaine. D'où sa personnalité conflictuelle et ambiguë.

#### a. Lectures et aliénation culturelle

Le thème de la lecture domine le premier fragment du roman. Dans cette partie Anissa s'entoure de ses livres pour vaincre sa solitude. Elle se réfugie dans ses romans au point de se confondre avec les personnages. En fait, elle fait faire un grand tour de la littérature française au lecteur: de la comtesse de Ségur(36) à Jules Verne (50), à Jules Renard (68), *Faust* de Charles Gounod (70), Charlotte Brönte (76), Molière, Racine, Corneille et Voltaire (87), Alexandre Dumas (121), Gustave Flaubert (128), Lamartine et Nerval (140), Ionesco et Jean-Jacques Rousseau (150), Cicéron (158), Marie Cardinal (339), pour nommer quelques-uns. Ces lectures qui dominent son imaginaire, la mènent vers l'écriture d'un journal. Dans ce journal, solitaire et usant d'un imaginaire qui sort du réel, Anissa, prend d'abord la figure de Poil de carottes, l'enfant mal aimé et rejeté par

ses parents. Privée de tout contact social, elle est maniée par ses lectures dès sa tendre enfance « C'est drôle, je trouve que ma vie ressemble à celle de Poil de carotte » (68), ou encore « à force de lire la comtesse de Ségur, je finis par parler comme elle sans le faire exprès » (36). Coupée totalement du monde extérieur et entourée de ses romans, Anissa devient un personnage de roman. En effet, il y a une sorte de mise en abyme ou de personnage dans le personnage, car Anissa s'assimile à plusieurs héros et héroïnes de romans.

Ses lectures, marque d'un transfert ou métissage culturel, hantent l'héroïne qui devient captive d'un imaginaire souvent romantique. Car, dès l'âge de treize ans et à force de se prendre pour Madame Bovary, elle finit par commettre un suicide. Se jetant d'un balcon, elle se confond avec l'héroïne de Flaubert « toujours cette manie de se prendre pour une héroïne de roman, comme Madame Bovary » (128).

Dans un autre épisode, juste après sa première tentative de suicide 'romantique,' Anissa est soumise à une anesthésie locale par un médecin qui la rassure en lui disant : « petite fille, ta plaie est comme la page d'un livre ouvert. (Aie ! pensa-elle, il a deviné... ? ») (131) Dominée par une vision romantique et idéalisée de l'amour et de sa fatalité, Anissa ne comprend pas le message du docteur. Elle pense que le médecin a probablement deviné son mal 'romantique'. Le mot « plaie » défini scientifiquement comme une blessure de la peau, est perçue par Anissa comme une blessure de l'âme.

Dans ce passage, un contraste est clairement mis entre le médecin qui parle d'un sujet concret, la science et la médecine, et une jeune adolescente, totalement absorbée par un imaginaire romantique et qui se prend encore pour madame Bovary ! Quand elle lui demande de lui expliquer ce qu'il voulait dire par livre, la jeune patiente s'attendait à

ce qu'il lui parle du roman de Flaubert ! Mais à sa grande déception, le médecin lui explique le rôle des globules rouges et blancs dans le corps humain « Eh bien ! On lit des globules rouges, des blancs et... (Ouf !il n'a rien compris) » (131). Anissa est encore captive, non pas d'une société musulmane, mais d'un imaginaire qui établit un mur entre elle et le monde marocain. Il s'agit d'une captivité intérieure et d'une identité fragmentée. Une mise en abyme récurrente est établie entre Anissa et des héroïnes de romans français. Son identité devient ambiguë, car la limite entre le monde réel et le fictif s'évapore, et la mort devient un thème prépondérant. En effet, comme dans l'amour romantique, le drame et la mort sont liés dans ce roman, car Anissa se lance à la recherche du prince charmant et n'aboutissant nulle part, elle fait plusieurs tentatives de suicide.

En effet son imaginaire romantique prend le dessus sur sa vie quotidienne marocaine, et la vie réelle se dissipe car Anissa ne vit plus que par son imaginaire. Dès le jour de son mariage, elle est représentée dans la figure d'une héroïne de roman. Sa déception est grande, quand elle découvre qu'au lieu du prince charmant de son imaginaire, son fiancé n'est autre qu'un être humain ordinaire « Elle rêvait plutôt d'un prince charmant l'enlevant sur un blanc destrier » (142). Anissa grandit aussi avec des magazines français, tels que « Mademoiselle âge tendre et Salut les copains » (148), qu'elle avalait comme des comprimés, à la dernière année de ses études au lycée Lyautey de Casablanca. Peut-on parler d'un imaginaire marocain ou d'une éducation musulmane ? On peut sans doute remarquer que ses lectures et son éducation française traditionnelle chez les dominicaines et dans d'autres lieux clos de son enfance, aussi bien qu'à la mission française au Maroc, l'ont emprisonnée dans un monde imaginaire et

éloignée du monde réel. Ce n'est que lorsque son futur époux vient chez elle, qu'elle se réveille à la réalité, car à sa surprise, son fiancé n'est pas le chevalier romantique de ses rêves « pas de gants blancs, pas de fleurs » (154).

Un peu plus loin, et toujours envahie d'un imaginaire romantique, elle fait allusion à sa décision de se marier jeune. Pensant à Angélique, l'héroïne de Balzac, elle dit : « dix-huit ans et déjà mariée ! Ce n'était pas pour lui déplaire, lorsqu'elle dévorait Stendal et Balzac et surtout Angélique : si elle avait rencontré le grand amour, quelle joie eut été la sienne de se marier, même à seize ans ! » (183). Sa décision de se marier jeune est présentée comme le fruit de ses lectures. Elle se compare à Angélique sans faire de distinction entre les personnages des romans et le monde réel. Le lecteur a souvent l'impression d'être devant un personnage romantique. En effet, la façon dont elle dort auprès de son mari rappelle Madame Bovary « La manière dont elle dormit près de lui cette nuit-là, lui parut comme une préfiguration de sa vie future : calme, sans amour, « à cote de la plaque » (223). Le lecteur dans ce passage est confus et se demande s'il s'agit de l'héroïne de Fatiha Boucetta ou celle de Flaubert !

Dans ce monde imaginaire déclenché par des lectures romantiques françaises, Anissa développe aussi un sentiment d'infériorité, car elle se prend souvent pour une soubrette française « Cette semaine-là elle lisait Joseph Balsamo et elle se reconnut tout à fait dans la description de la servante d'Andrée : une rouée, une fille perdue, à mi-chemin entre la débauchée et la naïve » (121) ; ce qui n'est pas surprenant, car chez les sœurs dominicaines, rappelons-le, elle se sentait inférieure à ses camarades Françaises. Celles-ci pouvaient aller faire la charité à Paris, alors qu'elle était vouée à un degré plus haut d'enfermement et de marginalisation, à cause de son origine. Etant marocaine, elle

n'avait pas le droit de participer à toutes les activités. Par conséquent, dans cet espace douloureux de son enfance, elle se sentait différente, minoritaire et infériorisée. Etant fille d'ambassadeur et appartenant à la classe marocaine la plus haute, elle n'était pourtant qu'une subordonnée: soit la soubrette française de son imaginaire ou la captive de l'institution dominicaine.

Une poétique de l'espace ressort du rôle assigné à cette héroïne, qui à travers son enfermement et son imaginaire, se trouve sans cesse en bas de l'échelle sociale. Un contraste est constamment établi entre son appartenance à une classe sociale marocaine supérieure financièrement et intellectuellement et son enfance dans des espaces producteurs d'aliénation et de dépersonnalisation. Ces espaces clos l'ont menée vers la lecture, son seul refuge à l'enfance. Le thème de la lecture est ultérieurement remplacé par l'écriture à l'âge adulte. Mais, même loin de sa captivité physique et de ses livres, Anissa découvre qu'elle a toujours été captive. Car, elle reste prisonnière d'une imagination nourrie de ses lectures qui envahit son identité et la transforme en personnage de roman.

Son acculturation, son éducation archaïque chez les sœurs, et ses lectures romantiques lui ont appris à voir dans son corps une source de contraintes et un poids insupportable « son corps lui faisait l'effet d'un « boulet » (140). Elle rêve de devenir une âme sans corps. Un imaginaire romantique l'absorbe entièrement. Ainsi, se référant à Lamartine et Musset, elle dit : « Que ne puis-je voler, me déplacer sans bras ni jambes, avoir enfin une vie immatérielle ! » (140).

A la fin du roman, Anissa comprend bien qu'elle souffre d'une captivité intérieure et d'un imaginaire qui met un mur entre elle et le monde réel. Ayant divorcé son mari

pour une période de six mois et n'ayant pas réussi à rencontrer « le prince charmant qu'elle avait cherché toute sa vie » (356), elle décide de reprendre la vie conjugale avec son ancien époux, et comprend que son mal n'est pas extérieur « Elle reconnut que le mal venait d'elle, que c'était en elle-même qu'existait cette négation de soi dont elle avait toujours souffert, et décida (une fois de plus !) D'en finir avec une vie d'indécision et de mollesse» (358). Le thème du suicide, thème romantique par excellence, est un leitmotiv, un référent de l'aliénation de l'héroïne dans ce roman, car Anissa fait plusieurs tentatives de suicide.

Finalement, son expérience psychanalytique qu'elle essaie de résoudre par l'écriture, la mène vers son fort intérieur, vers son éducation religieuse chez les sœurs et vers ses lectures romantiques qui ont fait d'elle une chimère. Anissa comprend alors que ce n'est ni la société marocaine ni son mari qui sont à la base de son mal de vivre. Elle comprend que sa captivité, autrefois physique et morale est devenue intérieure, et que ses lectures ont fait d'elle un personnage de roman mélancolique qui idéalise l'amour, et croit au suicide passionnel. Elle n'arrive pas à concilier ce personnage romantique qui s'est installé en elle, et la société marocaine où elle vit et décide encore de se suicider. Car le roman se termine par un suicide à la mer. Mais, cette dernière tentative de suicide est différente de la première où elle se prenait pour Madame Bovary. Elle est cette fois-ci devant un espace fluide qui symbolise le passage et l'exil. Cet espace maritime qu'elle a souvent traversé entre l'Europe et le Maroc est un espace d'entre les deux mondes, un espace catalyseur des souvenirs, mais aussi neutre. Elle se laisse emporter par les vagues, mais son instinct maternel l'envahit pour la première fois, la ramenant vers la réalité :

Mais, c'est ça le bonheur! Ce sont les enfants, c'est leur rire, ce sont leurs yeux confiants, ce sont leurs petites vies qui ont besoin de la sienne pour se développer. Mais quand on a la chance d'être mère, on a toutes les raisons de vivre, et toutes les armes pour lutter !... (365)

Anissa fait un grand effort pour vaincre les vagues et pour renouer contact avec la réalité. Car, elle a finalement saisi son mal, sa captivité intérieure n'est autre que son imaginaire romantique, hérité de son éducation à l'internat et de ses lectures.

b. Le mariage :

La protagoniste qui a été longtemps enfermée dans des pensionnats et dans un imaginaire romantique, a finalement mis un pas dans le monde extérieur, à partir de son mariage, car c'est à ce moment-là qu'Anissa sort de sa coquille, de son exclusion sociale et devient le centre d'attention « Etre passée inaperçue pendant toute ces années de son enfance et, à présent, être portée aux nues par une famille entière, cela suffit pour faire perdre toute modestie» (174).

Dans ce même passage, la narratrice parle de son vedettariat qui marque le début de sa vie de femme mariée au Maroc, par opposition à son enfance captive à l'internat : « Elle se sentait euphorique. Ses pensées étaient de la ouate rose et dorée et les regards des convives lui confirmaient son vedettariat » (175). Pendant cette période de sa vie, Anissa fréquente les boîtes de nuits de Casablanca et de Marrakech, libère son corps par la danse, et s'épanouit à travers différentes sortes d'art tels que la sculpture, le dessin, la peinture, et l'écriture.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'héroïne ne connaît de captivité- ni physique ni morale-auprès de son époux. Ce dernier est caractérisé par son excentrisme

et son amour d'une liberté absolue. En outre, c'est bien auprès de lui, qu'Anissa a d'abord été initiée au monde nocturne de Casablanca. C'est également pendant sa vie conjugale, que ses dons artistiques se sont épanouis. La société patriarcale musulmane comme lieu de soumission et de captivité est un mythe et ne trouve pas de place dans ce roman. Il y est surtout question d'une héroïne enfermée dans un imaginaire romantique et qui essaie de s'en sortir par l'art. En outre, la figure du mari, comme celle du père jouent un rôle minime et sont souvent marquées par l'absence. Saïd n'est présent que dans les espaces des boîtes de nuits ou des fêtes et rencontres familiale et est décrit par son amour excessif de l'alcool. Son autre caractéristique, révélée discrètement est son homosexualité, comme nous l'avons précédemment noté dans l'épisode où il délaisse sa femme et va se coucher avec un bouffon connu. En outre, l'accent est sans cesse mis sur « les débordements alcooliques » de Saïd (251) caractère qui contraste avec la personnalité d'Anissa. Celle-ci ne supporte pas « la vision de Saïd sifflant allégrement verre de Whisky sur verre de rouge » (303). Quant au père d'Anissa, il est toujours là pour arranger les choses. Après son divorce, il la convainc de faire une exposition « Au sein de ses tourments, elle préparait activement sa première exposition poussée par son père » (316). La figure du père n'est certainement pas celle du musulman traditionnel. Celle d'Anissa n'a non plus rien à voir avec la femme traditionnelle. Le jour de son mariage « Elle discutait avec flamme, répondant à la vedette masculine de la fête, qui l'entretenait (comme fort bien choisi) des difficultés financières » (163). Plus loin, elle est représentée dans le portrait de l'artiste « frénésie de travail, nuits blanches à sculpter, poussée jusqu'à l'évanouissement, matins brumeux, journées de courses où elle dépensait à tour de bras l'argent gagné lors de la première exposition à acheter le matériel pour

sculpter des sujets abstraits, à tendance calligraphiques ou religieuse, ou des motifs d'animaux» (312) D'abord artiste, elle devient ensuite femme d'affaires « Après l'exposition qui dura dix jours, et au terme de laquelle elle se trouva à la tête d'une fortune s'élevant à quelques millions de centimes, ils se préparèrent à partir pour Paris » (318). Dans un autre passage, elle vend un portrait pour une « somme rondelette » (327). Le lecteur a beau chercher la société musulmane traditionnelle sans jamais y parvenir. Car le cliché de la musulmane captive est aboli par ce roman.

Le vin est un autre thème qui enfonce la tradition musulmane, et qui est également répétitif dans la vie d'Anissa au Maroc. En effet, il se trouve sur toutes les tables : « Déjeuner en famille, la tante d'Anissa et ses enfants, vin rose et rouge bu par tous, sauf par la jeune femme qui n'aimait pas l'alcool » (248). Ou encore, lorsqu'Anissa fait baptiser son fils Ali dans du champagne pour faire plaisir à sa vieille amie française « le champagne avec lequel elle baptisa Ali lorsque le couple le lui porta pour la première fois » (258).

Un autre thème qui revient constamment est le thème du corps qui marque la deuxième partie du roman, et particulièrement pendant le mariage d'Anissa au Maroc avec un médecin à Casablanca. Longtemps muet à l'internat, le corps d'Anissa devient subitement un corps parlant, et d'objet se transforme en sujet. Car au Maroc, le corps de l'héroïne sort de son enveloppe et exprime sa libération par des arabesques et ondulations. Les danses variées aussi bien occidentales qu'orientales dont excelle l'héroïne, symbolisent un corps qui parle plusieurs langues et qui séduit le spectateur et le lecteur par son multilinguisme et multiculturalisme.

c. Musique et scripturalité du corps

Le rapport du corps et du texte est un discours littéraire connu du XX et XXI<sup>ème</sup> siècle, et *Anissa captive* est un roman qui captive le lecteur par son discours du corps. Le corps s'écrit et prend un sens. Du sens du corps captif d'Anissa à l'enfance et dans l'internat, le lecteur remarque la libération du corps de la protagoniste à l'âge adulte, au Maroc. On peut en effet parler d'une sémiotique du corps, car le corps d'Anissa est un signe qui comprend un sens précis. D'un corps silencieux à l'enfance, Anissa s'ouvre à la culture marocaine casablancaise et fait de son corps un verbe, le verbe séduire. Dans l'institution religieuse dominicaine, la culpabilité chrétienne par rapport au corps, transforme Anissa en une ligne droite, sans ondulations. Dans cet espace de son enfance, elle est soit debout récitant le Pater et l'Ave (87), soit assise et recopiant des pages entières de ses livres pour tuer l'ennui, ou lisant un roman. Son corps est marqué par l'immobilité « Je ne joue plus pendant les récréations, je ne ris plus, je ne parle plus à personne » (90). Par contre, à l'âge adulte au Maroc, et auprès de son mari, elle est constamment en motion, ce qui ne répond pas à la vision de la femme assujettie dans une société musulmane traditionnelle et patriarcale. Cette question du corps qui se libère apparaît dès le premier soir de son mariage quand Saïd « proposa d'aller terminer la soirée 'en boîte' et en beauté » (201).

A côté de la danse, un autre thème surgit, celui de la musique qui n'apparaît pas dans le premier fragment du roman, en Europe. Dans son apprentissage de la culture marocaine, Anissa parle de sa sensibilité à la musique arabe. En effet, lors de son premier anniversaire au Maroc, ses parents lui ont offert un cadeau qui :

Consistait en une place pour le récital de la grande cantatrice Oum Kalthoum. C'était l'idole d'Anissa, et elle trouvait que ce mot lui

convenait beaucoup mieux qu'aux petits chanteurs européens du yéyé !  
D'ailleurs, elle faisait vibrer les foules. Tous les amateurs de poésie en  
sont toujours épris ; et, bien des années après sa mort, le mythe est  
toujours vivant. (137)

Anissa, à ce moment-là renoue sa relation avec la musique arabe, avec l'espace public, et avec son identité marocaine. Elle assiste au concert de la plus grande cantatrice arabe Oum Kalthoum qu'elle apprécie, par opposition aux « chanteurs européens du yéyé » (137). Ce goût de la musique sera bientôt suivi d'un épanouissement de son corps, comme la narratrice le dit après le récital d'Oum Kalthoum « Si la musique adoucit les mœurs chez le commun des mortels, chez Anissa, elle les transformait » (138).

La musique étant un langage de communication quotidien au sein de la société marocaine, Anissa fait la connaissance de sa belle famille aux sons du « bendir » et du tambour:

Les deux familles étant donc réunies, on apporta les instruments de « musique orale, » c'est-à-dire des tambourines de toutes sortes, le « bendir », les tables africaines à tambour ; les tantes d'Anissa et celles de Saïd se mirent à rythmer leurs chants de joie et d'allégresse.

L'orchestre serait là lors des fiançailles ; ce jour-là ils faisaient simplement connaissance. (164)

Dans la culture populaire marocaine où la musique est un pain quotidien, le corps d'Anissa apprend progressivement à suivre les sons des tambours et à se libérer. Car, bientôt au rythme de la musique marocaine, elle danse une *rekza* avec Saïd « Prise par le rythme de la musique marocaine endiablée, Anissa dansa une « rekza » frénétique avec

Saïd » (302). La *rekza* -comme le « tap danse » américain ou le flamenco espagnol- est une danse des pieds. Cette danse est d'habitude pratiquée au Maroc par des femmes. La danseuse se met en général au centre, parfois sur une table, et suivant la musique, elle tape des pieds dans un langage corporel de défi. Frappant des pieds, elle fait des phrases qui disent sa rapidité, sa force, son combat, mais surtout son désir de captiver l'attention de son public. Car les yeux des spectateurs sont fixés sur la danseuse de la *rekza*. Le verbe « captiver » rentre en jeu à ce moment-là et le titre du roman « Anissa captive » devient « Anissa séduit ».

Dans un autre épisode intitulé « thé philosophique » offert à ses profs, Anissa décide de charmer son professeur de français, André, pour lequel elle éprouvait des sentiments. Elle met alors une musique douce et séduit son entourage par une danse orientale « Tout en esquissant des pas de danse, elle surveillait du coin de l'œil André qui la surveillait du coin de l'œil » (168). Au Maroc, Anissa fait de son corps un instrument de séduction, d'où la nouvelle signification du mot « captive » qui prend un sens verbal. Son corps autrefois discipliné, obéissant et soumis chez les sœurs, se libère au Maroc, rejette sa rigidité et d'une ligne droite se transforme en arabesque.

Cet espace de la vie d'Anissa, le Maroc, est marqué par l'éloquence de son corps qui s'exprime à travers différentes danses, tantôt marocaine comme la *Rekza*, tantôt orientale, tantôt occidentale comme le rock, qu'on la voit pratiquer dans les épisodes sur les boîtes de nuits. Pour séduire son public, Anissa choisit sa danse selon l'occasion, en usant de sa multiculturalité. Par exemple pour ses profs français, elle opte pour une danse orientale. Pendant ce « thé philosophique » son corps communique un message de séduction « Les groupes se formèrent bientôt selon les affinités ; Anissa mit une douce

musique orientale, précédant la musique marocaine populaire et entraînant, qui entraîna quelques-unes, dont elle-même, à démontrer le charme de la danse arabe» (168). Loin est la période où la protagoniste souffrait de son incarcération dans des espaces clos, et où son corps était muet. Peut-on encore parler d'une captivité dans une société musulmane traditionnelle archaïque et patriarcale ?

Le langage corporel que Fatiha Boucetta introduit dans son roman signifie la libération de l'héroïne qui reprend avec son identité marocaine et s'adapte à la culture. La danse est présentée non seulement comme un langage d'émotion, mais aussi comme un langage d'action. Car, comme le langage elle est organisée dans un ordre cohérent. Elle peut également avoir un contenu dramatique comme au moment où Anissa éprouve un sentiment de jalousie face à son mari qui dansait avec une autre cavalière et fait de même. Saïd à son tour est jaloux, comme dans un opéra :

Le jeune homme très beau se présenta peu après : grand, bouclé, souriant, il ferait l'affaire. En effet, le résultat escompté se produisit : le garçon l'entraîna dans un rock effréné, et Saïd parut s'éveiller comme par enchantement ; il abandonna sa langoureuse cavalière, se posta au bord de la piste de danse, les deux mains sur les hanches et les sourcils froncés. Anissa continuait de danser, ne paraissant se douter de rien, lorsque Ahmed, apparut à son tour, poussa le danseur de la jeune femme et prit sa place. 30

Il est clair que le partage équitable de la piste des boîtes de nuits par ce jeune couple éloigne le lecteur de la société musulmane traditionnelle, et que la théâtralité de la danse et le sens qu'elle comporte, est plus fort que les mots.

La communicabilité est un autre aspect de la danse. Par exemple, le rock est une danse qui revient dans ce roman, comme un refrain. Dans plusieurs passages, Anissa est représentée comme une danseuse remarquable du rock. Même enceinte de plusieurs mois, elle n’y résiste pas :

Ils dansaient un rock endiablé, Anissa et son cousin par alliance, lorsqu’elle entendit derrière elle des exclamations : c’était Faiza qui admonestait son époux et celui d’Anissa.

-Mais vous êtes fous ! Arrêtez tout de suite, elle est enceinte ! (235)

Le thème de la danse qui parcourt le deuxième fragment du roman, Anissa au Maroc, fait de l’espace marocain un lieu d’épanouissement, de communicabilité et d’apprentissage social. Par conséquent, le lexème ‘captive’ qui apparaît dès le titre devient un verbe, le verbe séduire et communiquer. Car, par ses dons esthétiques, l’héroïne de ce roman captive et ensorcelle le public et le lecteur.

Le stéréotype de la femme captive d’une société musulmane est dépassé et déplacé. Effectuant différentes sortes de danses, Anissa exprime sa multiculturalité dans un espace neutre, la piste. Comme l’explique Valérie Orlando, les minorités et particulièrement les femmes, se créent un espace neutre « It is a neutral space that challenges stereotypes that have formed Western canonized modes of enunciation and textuality for the Other” (35). Anissa s’est créé un espace neutre, l’art, à travers la peinture, la sculpture, la photographie, la danse et l’écriture.

Finalement, et après ce tour d’horizon d’*Anissa captive* (1991) de Fatiha Boucetta, soulignons que la morale musulmane qui revient dans la critique de ce roman et qui décrit la société marocaine comme “société patriarcale, féodale, cynique, hypocrite et

corrompue, où le seul rôle accordé à la femme est celui de mère et d'épouse soumise," ne peut s'appliquer à ce roman. Prenant comme point de départ l'enfance et l'éducation d'Anissa en Europe et son enfermement physique à l'internat, et grâce à une focalisation sur les différents espaces sociaux vécus par l'héroïne, notre analyse a abouti à un autre résultat. Le cliché de la société musulmane pris comme source de captivité ne fonctionne plus et le titre *Anissa captive* prend deux sens selon son acceptation adjectivale ou verbale. Il en est de même du roman dans sa totalité, qui situe la captivité d'abord en Europe dans une mini société patriarcale, l'institut des sœurs dominicaines. Dans cet établissement éducatif religieux, le lexème captive est pris dans son acceptation adjectivale, et la protagoniste y est captive physiquement, moralement et culturellement. En revanche, au Maroc le mot captive est une unité de sens qui prend une forme verbale, le verbe séduire et enchanter. Car l'espace marocain est représenté comme un espace de floraison et de réussite de l'héroïne qui prend la figure de l'artiste.

En conclusion, on peut remarquer que Fatiha Boucetta met en contraste deux mondes : celui d'une éducation austère qui se passe en Europe, et celui de l'apprentissage social, artistique et de la liberté qui se passe au Maroc. C'est ainsi que son texte renverse le mode critique répandu de l'analyse des romans féminins qui oppose un monde traditionnel marocain à un mode européen moderne. Ce roman, par sa structure, par l'espace de la captivité physique de l'héroïne en Europe et par ses thèmes qui transgressent la tradition musulmane, réfute la binarité entre deux cultures, celle antérieurement colonisée et représentée comme une culture patriarcale où la femme est soumise à l'assujettissement, et l'autre européenne où la femme est représentée par son indépendance et sa liberté. Dans ce roman, Fatiha Boucetta, renverse cette binarité

simpliste en plaçant l'espace de captivité de son héroïne en Europe et le temps de captivité dans l'enfance et l'adolescence, et l'espace de libération et de reconstruction de l'identité, par l'art et par l'écriture, à l'âge adulte au Maroc.

### CHAPITRE III : *MOI MIREILLE, LORSQUE J'ETAIS YASMINA* ET LA DIALECTIQUE DU MAITRE-ESCLAVE

*Moi Mireille, lorsque j'étais Yasmina* (1995) de Fadéla Sebti, prolonge *Anissa captive* (1991) de Fatiha Boucetta, dans la mesure où le thème de la musulmane captive en terre chrétienne (*Anissa* chez les sœurs dominicaines) est renversé et devient celui de la chrétienne captive en terre musulmane (*Mireille* au Maroc). L'espace joue encore un rôle important, puisque l'action est située entre la France et le Maroc, deux pays historiquement liés par le colonialisme français, qui a duré de 1912 à 1956. Comme dans *Anissa captive*, où Paris comporte une forte connotation avec la captivité de l'héroïne à l'institut des sœurs, Aix-en-Provence dans *Moi, Mireille* n'est pas un espace neutre non plus, car il s'agit d'un espace social où l'Arabe est stigmatisé. En effet, les deux personnages principaux du couple mixte dans *Moi, Mireille*, Nadir, un Marocain et Mireille, une Française, se sont connus dans un espace français, Aix-en-Provence «J'ai connu Nadir à Aix-en-Provence. C'était au tout début de notre seconde année de licence en Droit, en janvier 1968» (18). Tout de suite après, Nadir est représenté dans la figure de l'Arabe. Les amies de Mireille qui l'ont d'abord considéré séduisant, changent d'avis au moment où elles découvrent son origine arabe « Dommage, c'est un Arabe» (18). La ville d'Aix-en-Provence est un lieu de stigmatisation de Nadir car, comme le dit Mireille: « le terme « Arabe » regroupait tout ce qui était un peu basané et frisé» (19). Mais, contrairement à ses amies, Mireille fut ensorcelée par les beaux yeux de Nadir « je fus complètement chavirée par ces grands yeux noisettes tachetées de jaune et bordés de longs cils noirs. Je bredouillai» (19).

Cette même année, 1968, Mireille laisse tomber ses études, épouse Nadir et commence une nouvelle vie au Maroc, où elle se convertit à l'islam et devient Yasmina. Elle devient captive d'une autre identité, d'une autre culture, d'un autre espace. Mais, au thème de la captive, s'ajoute cette fois-ci, celui du captif, qu'on retrouve en arrière plan à travers le personnage complexe de Nadir et son histoire coloniale. En effet, dans les deux prologues qui introduisent ce roman, une mise en abyme est apparente entre les deux personnages de ce couple mixte, de façon à ce que la captivité de l'un reflète la libération de l'autre, suivant la dialectique du maître-esclave de *La phénoménologie de l'esprit* (1807) de Hegel.

Le thème de la captivité dans *Moi Mireille* peut être analysé à travers ces deux personnages, dans leur rapport de maître à esclave suivant la philosophie de Hegel et le concept d'aliénation du moi à l'autre et à la société. Dans notre étude, cette relation binaire du maître-esclave sera utilisée de pair avec *Le portrait du colonisé précédé d'un portrait du colonisateur* (1957) d'Albert Memmi, car dans le roman de Sebti la relation colonisé-colonisateur est visible dès le début et plus particulièrement dans le deuxième prologue réservé à Nader, l'époux marocain, représenté dans la figure du colonisé. En outre, ce prologue sur le colonisé représente l'antithèse du roman par rapport à la thèse de la captive chrétienne en terre musulmane. Autrement dit, la narration est inscrite dans une histoire d'aliénation. Mais d'abord qu'est-ce que l'aliénation? D'après le dictionnaire critique de sociologie, ce mot a pour origine le mot latin *alienatio* qui, d'après Boudon et Bourricaud (1982) a « une signification psychologique de trouble mental qui rend un individu comme étranger à lui-même et à la société de ses semblables» (23). Comme dans *le Portrait du colonisé, précédé d'un portrait du*

*colonisateur* de Memmi où il est question de l'aliénation du colonisé, Sebti dans *Moi Mireille* pose le problème de l'aliénation de Nader à l'enfance à travers une éducation coloniale, avant de le représenter à l'âge adulte, dans son parcours de vie entre la France et le Maroc, et sa prise de conscience de sa condition d'esclave et de colonisé, qui dans un effort de se libérer, le mène à reprendre ses liens avec la tradition marocaine. Comme nous le verrons, d'abord dépossédé de son identité à l'enfance, Nader devient autonome par son travail et se transforme en maître. Mireille, par contre, comme le maître de Hegel, ne travaille pas et cesse d'être le maître. Elle est également représentée dans le portrait du colonisateur qui, selon Memmi, se caractérise par le profit, le privilège et l'usurpation, comme nous le démontrerons.

Dans l'analyse de ce roman, nous prendrons donc comme point de départ la figure du colonisé et celle du colonisateur. Nous suivrons le même chemin que l'auteur Fadela Sebti, qui juxtapose la figure du dominé et du dominant dans les deux prologues introductifs. Car, il s'agit d'une relation conflictuelle d'un couple mixte. Dans une deuxième partie, nous analyserons la revanche de l'esclave qui devient maître en transformant le monde autour de lui par le travail et en devenant Maître Nader B., un grand ténor du Barreau de Casablanca. Le portrait de Mireille, l'épouse française représentée dans la figure de la captive qui perd son identité, sera analysé dans une deuxième partie à travers le portrait du colonisateur de Memmi et du maître asservi de Hegel, qui ne travaille pas et perd sa qualité de maître. Dans cette deuxième partie, il sera surtout question d'un renversement de perspectives où l'héroïne devient l'esclave de l'esclave ou la colonisée. D'autres personnages, comme les belles sœurs et d'autres thèmes comme la répudiation, la naissance du fils et le retour du père à la tradition, vont

compléter notre analyse du colonisé qui se révolte en renouant ses liens avec la tradition. Le symbolisme du court épisode du 'pet de Nader' est aussi intéressant dans l'analyse de l'esclave libéré et transformé en maître. Ces éléments et d'autres auront un rôle primordial dans l'analyse du thème de captivité dans ce roman, où les personnages se présentent tour à tour en maîtres et esclaves, libres ou captifs. Mais d'abord, il est nécessaire de contourner rapidement la pensée de Hegel et les caractéristiques principales du portrait du colonisé et colonisateur de Memmi.

### 3.1 La dialectique du maître esclave et le portrait du colonisé-colonisateur

Le choix de la dialectique du maître-esclave repose sur le fait que Hegel ait fait passer la philosophie de l'état a-historique à l'état historique et, démontré que la conscience de soi passe par autrui. Le roman de Fadéla Sebti commence justement par un conflit historique fondamental, celui du colonialisme qui va marquer le couple mixte Nadir-Mireille. En outre, dans son rapport à Mireille, Nader prend conscience de lui-même et de sa condition de colonisé aliéné grâce à sa relation avec Mireille, une Française qui symbolise pour lui la France dominante.

D'abord, notons que la phénoménologie de l'esprit de Hegel décrit l'évolution de la conscience. Car, le but chez Hegel est de concilier la pensée et la réalité. Pour ce philosophe, le réel et le rationnel vont de pair, et sa philosophie repose sur une dialectique selon laquelle une chose se développe par une contradiction. C'est-à-dire que chaque thèse a une antithèse, et que la synthèse n'est autre que le dépassement de l'antithèse. La raison chez Hegel, se développe donc par la contradiction, et l'être humain passe par un affrontement avec l'autre pour réaliser une conscience de soi. Cette

confrontation entre deux êtres ou deux consciences, est basée sur une dialectique de domination et de soumission, ou dialectique du maître-esclave.

Mais, ce qui est encore plus intéressant est que pour Hegel, la confrontation entre deux consciences pose le problème de la reconnaissance. Le maître devient tel par une reconnaissance unilatérale de la part de l'esclave. Comme l'explique Hegel dans *Phénoménologie I*, les deux consciences ne se reconnaissent pas réciproquement « A donc pris seulement naissance une reconnaissance unilatérale et inégale » (162). Le maître cesse également d'être le maître quand l'esclave se transforme en maître par le travail et ne le reconnaît plus en tant que tel. Selon Hegel, le travail est source de libération, et l'esclave par son travail « apprend une sagesse que le maître ignore » (112). Autrement dit, par le biais du travail, un renversement de rôles prend lieu. Tel est le cas dans ce roman, comme nous le verrons, où Mireille se transforme de maître en esclave et Nader, par son travail et sa connaissance du monde, se transforme d'esclave en maître. Car comme le note Hegel, le maître prend connaissance de sa dépendance:

Mais, il est clair que là où le maître s'est réalisé complètement, il trouve tout autre chose qu'une conscience indépendante; ce qui est pour lui ce n'est pas une conscience indépendante, mais plutôt une conscience dépendante. (163)

Rappelons aussi que pour Hegel, l'homme est un être social, dont la conscience de soi est une conscience active, une conscience qui passe par autrui pour l'asservir et se faire reconnaître comme maître et que seul le travail permet à l'esclave de se transformer en maître. Ce dernier produit et transforme la nature. Il devient par là autonome, puisqu'il peut vivre des ressources de son travail, par contre le maître ne peut pas, car il

dépend matériellement de l'esclave, et n'a aucune connaissance de la nature. Aussi en est-il de la relation Mireille-Nader. Mireille est le maître qui ne travaille pas et qui devient dépendante de l'esclave, captive. Par contre, Nader qui est représenté d'abord dans la figure de l'Arabe aliéné et stéréotypé, se transforme en Maître Nader, un grand avocat au barreau de Casablanca. Comme l'explique Hegel dans *Phénoménologie I*, l'esclave « transforme donc seulement par son travail » (162). Finalement, remarquons que dans la dialectique de Hegel, le vrai maître est l'esclave. Ce dernier en prenant conscience de soi, devient le maître du maître. En revanche, le maître devient l'esclave de l'esclave, car la conscience servile devient une conscience indépendante selon Hegel :

Mais de même que la domination montre que son essence est l'inverse de ce qu'elle veut être, de même la servitude deviendra plutôt dans son propre accomplissement le contraire de ce qu'elle est immédiatement ; elle ira en soi-même comme conscience refoulée en soi-même et se transformera, par renversement, en véritable indépendance. (163)

Cette même dialectique est reprise dans l'analyse du rapport colonisateur-colonisé de Memmi, et peut être appliquée, à notre sens, au couple mixte franco-marocain, Mireille-Nader. Car le roman commence par l'histoire du colonialisme, et sa cohérence repose sur le rapport colonisateur-colonisé qui est en même temps une relation de maître esclave. Nous verrons que le héros Nadir se sert de l'histoire pour se faire reconnaître, et que l'auteur Fadela Sebti commence justement son roman par un conflit socio-historique à travers le portrait de l'enfant colonisé, qu'elle retrace clairement dans le deuxième prologue.

Notre choix de la théorie de Memmi émane également du fait qu'il ait beaucoup écrit sur l'identité culturelle du colonisé et sur les conflits du couple mixte. D'abord, dans son premier roman *La Statue du sel* (1953), Memmi expose sa vie d'enfance et d'adolescence multiculturelle qui rappelle celle du héros de *Moi Mireille* dans le deuxième prologue où il est question de 'l'enfant colonisé.' Memmi a aussi écrit *Agar* (1955) où il expose sa vision du couple mixte franco-tunisien qui se termine par l'échec, comme dans *Moi Mireille* où l'union mixte franco-marocaine se termine par la répudiation et le suicide de l'héroïne. Dans *La Libération du Juif* (1966) Memmi dit également que le mariage mixte est un salut pour le colonisé qui cherche à fuir un conflit de groupe «le mariage mixte est un effort de salut individuel dans un conflit de groupe» (91). Selon Memmi, le mariage mixte est pour le colonisé une sorte de « sauve-qui-peut. » Etant aliéné par son éducation coloniale, le colonisé apprend à haïr sa culture, et pense trouver une solution à son assujettissement dans le mariage mixte. Ce qui nous ramène vers la figure de l'Arabe colonisé, Nadir, qui trouve non pas son 'salut,' mais sa thérapie dans la conquête d'une française, symbole à la fois libérateur et castrateur d'une France « maîtresse.» Ce symbolisme se trouve à la base du thème de captivité où les deux personnages principaux, Nadir et Mireille sont tour à tour libres et captifs, maîtres et esclaves.

*Le Portrait du colonisé* de Memmi prend beaucoup d'ampleur dans notre analyse du roman de Sebti, car il traite du portrait préfabriqué du colonisé par le colonisateur, à savoir sa « déshumanisation » et « mystification », qui mènent vers « l'amour du colonisateur et de la haine de soi, » et « l'impossibilité de l'assimilation, » qui entraîne « la révolte », « l'affirmation de soi » et les difficultés qui en découlent. Selon Memmi,

le portrait du colonisé ne peut se faire sans celui du colonisateur, tout comme le maître de Hegel n'aurait pas d'existence sans la reconnaissance de l'esclave. Comme nous le verrons, les deux personnages de *Moi Mireille* ne peuvent se penser l'un sans l'autre, puisqu'il s'agit d'un couple mixte et d'une relation historique coloniale.

Notons également que le modèle théorique de Memmi décrit le colonisé comme « un être de carence » c'est-à-dire un être incomplet et qui a une identité négative, dans la mesure où il accepte d'abord l'image fabriquée de lui par le colonisateur, avant d'y réagir :

Confronté constamment avec cette image de lui-même, proposée, imposée dans les institutions, comme dans tout contact humain, comment n'y réagirait-il ? Elle ne peut lui demeurer indifférente et plaquée sur lui de l'extérieur, comme une insulte qui vole avec le vent. Il finit par la reconnaître, tel un sobriquet détesté mais devenu un signal familier. (108)

Mais, cet « être de carence » se transforme bientôt en « être de violence, » car « arraché à lui-même, » il cherche à s'assimiler à la culture dominante, mais son assimilation s'avère impossible. Le colonisé subit, selon Memmi dans *Portrait du colonisé* (1985), un enfermement intérieur qu'il appelle « enkystement » et une captivité sociale et historique, qu'il nomme « catalepsie » (121).

Mais, avant de retracer le portrait du colonisé et de son aliénation, Memmi commence par celui du colonisateur. Celui-ci est selon Memmi, façonné par trois composantes: le profit, le privilège et l'usurpation. En effet, d'après la définition de Memmi, le colonisateur profite des avantages économiques du pays colonisé. Il est également privilégié, parce qu'il se trouve toujours dans une meilleure condition que le

colonisé, et usurpateur parce qu'il ne perçoit pas son illégitimité. Memmi retrace deux grandes figures du colonisateur, celui qui refuse l'idéologie coloniale, mais n'y peut rien. Car, se trouvant dans une situation coloniale complexe, il reste pourtant privilégié. Autrement dit, il reste géré par le système colonial qu'il ne peut combattre en tant qu'individu. La deuxième figure du colonisateur selon Memmi, est celle du colonialiste qui accepte d'être colonisateur et qui cherche à « légitimer la colonisation, » en falsifiant l'histoire et en déshumanisant le colonisé. Ce dernier, privé de son passé, est placé « hors de l'histoire.» Il est en quelque sorte amputé de son passé et devient par conséquent « un être de carence.» Pour s'en sortir, il essaie de s'assimiler au colonisateur, mais en vain. Car, le colonisateur refuse l'assimilation du colonisé ou comme l'exprime Memmi «assimilation et colonisation sont contradictoires.» Ce qui mène le colonisé vers la révolte et la violence. La relation colonisé-colonisateur se termine par une rupture, tel est le cas dans la relation du couple mixte Mireille-Nader, où la rupture est déclenchée par le colonisé ou l'esclave qui, conscient de son aliénation, prend sa revanche sur le maître. Comme nous le verrons, Nader, devient Maître Nader, un grand avocat et n'est plus aliéné. Sa « conscience servile » se transforme en conscience indépendante, car la relation maître-esclave, colonisateur-colonisé ou Mireille-Nader est renversée.

### 3.2 *Moi Mireille*, une présentation

*Moi Mireille lorsque j'étais Yasmina* raconte, à travers une première lecture, l'histoire d'une française Mireille qui, convertie à l'Islam, perd son identité et devient Yasmina « Je m'appelais Mireille. On m'a appelée Yasmina» (230). Il s'agit à première vue d'une héroïne déchirée par le désir d'unité de deux identités inconciliables « Pendant des années, Yasmina mena une lutte sans relâche contre Mireille» (12). La lutte se

termine par une répudiation et un suicide. En arrière plan de cette histoire, une autre histoire raconte le mal de Nadir, un mal qui l'a rongé toute sa vie, à savoir son acculturation à travers son éducation française, qui rappelle l'acculturation d'Anissa chez les sœurs dominicaines, que nous avons analysé précédemment dans *Anissa captive de Fatiha Boucetta*.

L'histoire de la Française captive est ce qui a attiré le plus l'attention des lecteurs de ce roman et lui a donné un meilleur sort sur le marché international que celui de Fatiha Boucetta. En effet, *Moi Mireille* a été traduit en Anglais par Vanessa Everson et Serge Ménager, et en Allemand par Kirsten Kleine deux ans après sa parution, en 1997. Il est aussi enseigné à l'université de Cape Town, en Afrique du Sud, selon l'article « Enseigner la littérature par le biais du transculturel » de Vanessa Everson. Cette dernière a, en outre, écrit un article où elle utilise la religion et la foi comme élément dominant dans l'analyse de trois romans féminins marocains, y compris *Moi Mireille*.

Ce roman a surtout fait l'objet de discours qui prennent corps dans une matrice idéologique commune, à savoir le patriarcat musulman tout à fait comme c'était le cas dans *Anissa captive*, à la différence que cette fois-ci l'héroïne est une Française, ce qui facilite la chute du lecteur littéraire dans l'idéologie. Le thème central de ce roman étant l'union mixte, cette union binaire est automatiquement une union interculturelle, d'où l'importance des deux cultures, marocaine et française, dans l'analyse de ce roman et de l'histoire coloniale qui les lie. Cependant l'analyse idéologique l'a encore emporté, car le roman a été aussi utilisé par des groupes religieux tels que le GRIC (Groupe de Recherche Islamo-chrétien) dans un article « le couple mixte installé au Maghreb » par Anne Balenghien, Mohamed Benjelloun-Touimi, Sabine Kilito, et Anne-Marie

Teeuwissen. Dans cet article, il est question du statut des femmes chrétiennes en terre musulmane et des maux de la société musulmane.

Tout comme dans *Anissa captive*, ce qui a retenu l'attention de la critique de *Moi Mireille* semble être de nature idéologique. Dans notre lecture, nous avons focalisé d'abord sur la structure de ces romans qui disent le non-dit dans un petit fragment. Dans *Anissa captive*, comme nous l'avons vu, l'institut des sœurs dominicaines est un fragment essentiel dans le thème de captivité de l'héroïne, et dans *Moi Mireille*, le deuxième prologue qui fait le portrait du colonisé et de son aliénation, prend une grande importance également. Car, il s'agit aussi bien de l'aliénation de Mireille que de celle de Nadir, les deux personnages principaux de ce couple mixte. En effet, la captivité de Mireille et celle de Nader sont si interdépendantes, que l'une ne peut être analysée sans l'autre.

Quoique le deuxième prologue représente un espace textuel minime dans le roman, son importance relève du fait qu'il en dise plus sur le thème de captivité intérieure qui marque le colonisé et qui donne toute sa cohérence à ce roman. En outre, le personnage de Nadir à l'âge adulte ne peut se faire sans le portrait de l'enfant tel qu'il est retracé par l'auteur dans le second prologue. Le fragment sur Nadir l'enfant est ce que je nommerai le squelette, car il met en lumière un thème nouveau qui est à la base de la captivité de Mireille, à savoir la captivité du héros sans laquelle celle de l'héroïne n'aurait pas eu lieu. Dans ce roman, Mireille est l'héroïne, mais en arrière plan il y a un héros, Nadir, l'époux marocain et les deux sont représentés tantôt dans le rôle de l'esclave tantôt dans celui du maître comme dans la dialectique du maître esclave de Hegel.

En effet, la trame commence par deux prologues, sortes de préfaces que l'auteur adresse au lecteur en guise d'introduction. Dans cette introduction deux portraits sont présentés aux destinataires de ce roman que Fadéla Sebti essaie de séduire : le lecteur français et le lecteur marocain et francophone. Sebti présente la figure de Nader à un lecteur précis, à travers un prologue qui renferme la figure du colonisé mystifié, qui grandit à la mission française, déchiré entre deux cultures par des sentiments de confusion, car son assimilation est impossible. Comme il en ressort du deuxième prologue, Nader est un enfant totalement confus « Je sentais seulement confusément que j'aurais fait acte de trahison en criant des vivats pour un pays qui avait pris le mien en otage» (17) Albert Memmi, dans son portrait du colonisé explique cette confusion du colonisé par l'impossibilité de son assimilation. Car selon Memmi, le colonisateur dont le but est de dominer, ne peut accepter son assimilation, parce qu'assimiler le colonisé voudrait dire le reconnaître en tant que maître, ce qui rejoint la dialectique de Hegel. Dans *Portrait du colonisé*, Memmi explique qu'il y a une grande contradiction entre assimilation et colonialisme (139). Ce qui est compréhensible, car l'assimilation du colonisé mènerait vers la fin du colonialisme, ce qui n'est pas le but du colonisateur.

Dès le début du deuxième prologue, le lecteur avisé comprend que le thème du colonialisme se trouve à la base du drame de ce couple mixte franco-marocain, car les deux héros, Mireille et Nadir, symbolisent deux pays, la France et le Maroc dans leur histoire commune : celle du colonialisme. L'auteur précise au premier chapitre que ce couple s'est connu dans les années 60, tout au début de l'indépendance du Maroc, période où les relations Franco-marocaines étaient encore tendues. Il serait donc nécessaire de commencer par le portrait de Nadir et sa captivité intérieure d'enfant colonisé, telle

qu'elle émane du prologue 2, et qui coïncide parfaitement avec le portrait du colonisé d'Albert Memmi.

### 3.3 Le deuxième prologue, squelette du corps textuel

Dans ce deuxième prologue, l'auteur Fadéla Sebti qui est également avocate, dépeint Nader dans la figure de l'enfant colonisé. Ensuite, elle le représente à l'âge adulte, dans le même profile que le sien, dans la figure de l'avocat. Comme nous le verrons, avant cette figure du Maître qu'elle lui assigne, Sebti le présente d'abord dans la figure de l'esclave, du post colonisé, qui reste intérieurement aliéné. S'il est vrai que Sebti prend la défense de la femme au sein du couple, comme la critique semble s'y accorder, et comme le note Najib Redouane « Toujours attachée aux problèmes liés à la situation de la femme marocaine au sein du mariage, Fadela Sebti, avocate au Barreau de Casablanca depuis 1983, agréée auprès de la Cour Suprême, auteur de plusieurs ouvrages juridiques, n'a pas vraiment changé de sujet dans son premier roman *Moi Mireille lorsque j'étais Yasmina*» (229). Pourquoi donc, ce fragment sur le colonisé ? A quoi sert ce portrait du colonisé opprimé, sinon comme circonstances atténuantes pour Maître Nadir qui abuse de son esclave, Mireille, et s'acharne à l'avilir ?

Fadela Sebti, suivant sa vocation d'avocate avant celle de romancière, donne la parole aux deux héros de son roman et puise dans le vécu et l'Histoire pour illustrer les rapports de force au sein d'une union mixte, qui répond à la dialectique du maître-esclave de Hegel, où l'esclave devient maître par le travail, et par sa connaissance du monde. Nader, est d'abord présenté comme esclave à travers un portrait frappant du colonisé. N'oublions pas que dans ce roman, le drame et la narration prennent comme point de départ le thème du colonialisme et commencent par une figure frappante de l'enfant

colonisé. Le thème de l'enfant colonisé est défini par Albert Memmi, dans *le Portrait du colonisé précédé d'un portrait du colonisateur*, comme : « cette mutilation sociale et historique la plus grave et la plus lourde de conséquences » (117). En mettant l'accent sur l'enfance de Nadir, Sebti fait de même. Elle oriente l'attention du lecteur vers la captivité intérieure ou l'aliénation d'un enfant dont l'identité a été mutilée par son éducation coloniale.

Fadela Sebti donne d'abord la parole à Mireille dans un premier prologue. Mais tout de suite après, elle commence son deuxième prologue par un portrait de l'enfant colonisé Nadir, précédé d'un portrait du colonisateur symbolisé par la figure de Françoise, sa tante française, dont le nom à lui seul comporte une forte connotation avec la France. D'abord, elle peint un tableau des relations coloniales à travers la figure de Françoise, et de l'enfant colonisé qui la considère comme une créature divine et supérieure à toutes les femmes de son entourage. Ensuite, un renversement de figures a lieu à travers Nadir, qui d'enfant captif se métamorphose en maître incontestable, comme Néron qui tue Britannicus et s'accapare de son objet de désir Junie. Mais contrairement à Junie, Mireille va prendre la figure de l'esclave et se faire captive volontairement, en effaçant son individualité et en laissant tomber ses études, pour s'occuper du maître comme nous en discuterons dans la deuxième partie de ce travail.

Mais il faut encore préciser que dans le deuxième prologue, il est question du portrait de l'enfant et de l'adolescent colonisé, précédé de celui de la figure survalorisée de la femme française, symbole de la France colonisatrice aux yeux de l'enfant Nadir.

#### 3.4 La Française, une créature super naturelle, une chimère

Le portrait du colonisé commence par une ouverture vers une altérité perçue à travers les yeux d'un enfant qui perçoit la femme française comme une créature supérieure. Elle est d'abord idéalisée à l'enfance, avant d'être possédée et rejetée à l'âge adulte. Cette survalorisation de la femme française que le lecteur découvre dans le deuxième prologue est marquée par la figure de Françoise, la tante française de Nadir, enfant marocain dont l'imaginaire est mystifié. Ce dernier devant Françoise, est hypnotisé comme devant l'apparition d'une fée «Je restais des heures entières, du moins le croyais-je, à regarder cette créature de rêve» (14). Cette créature super naturelle rappelle celle que décrit Memmi dans *Portrait du colonisé*, où le colonisé est dévalorisé et maintenu dans la servitude du colonisateur qu'il regarde comme supérieur. Cette même relation répond à la dialectique de Hegel, selon laquelle, le maître dépend de la reconnaissance de l'esclave pour exister. Car sans cette reconnaissance, il n'y aurait pas de maître. Le colonisateur ou le maître est représenté d'abord, dans l'image de la femme française idéalisée, Françoise qui fait écho à celle décrite par Memmi « la femme blonde, fut-elle fade et quelconque de traits, paraît supérieure à toute brune» (138).

Sebti, dans le deuxième prologue, fait le portrait d'un enfant soumis à la mystification colonisatrice, ensorcelé par la vue d'une femme française fantasmée, avant de passer à un autre tableau, celui de Maître Nadir, l'homme conscient de sa situation, qui se libère à l'âge adulte, épouse une française, et qui cette fois-ci voit dans la Française non plus la « maîtresse,» mais la femme déchue qu'il a soumis à ses désirs suivant la dialectique hégélienne où le maître se fait reconnaître par l'esclave en tant que tel. Conscient de sa supériorité de maître, Nadir qui est devenu un avocat de renommée, remarque « Et puis...Et puis, en fait de Françoise, je n'ai épousé que Mireille» (56). Un

peu plus loin, il en conclut que « Françoise n'était qu'une chimère» (57). Le pronom relatif « que » prend de l'importance, car il exprime une négation absolue de la créature super naturelle qui, autrefois, avait envahi son imaginaire d'enfant colonisé. L'usage de ce pronom exprime également la fin de l'aliénation de Nadir. Celui-ci a pris conscience de son aliénation et l'a combattue par le travail. D'esclave et d'aliéné, il se transforme en maître.

Avant de développer la différence entre Françoise et Mireille, continuons de cerner la figure de Françoise dans le deuxième prologue. Cette figure est d'abord celle d'une « France sexualisée » et « maitresse. » Une sorte de métonymie est établie entre Françoise et la France, car les deux termes deviennent interchangeable, et l'un désigne l'autre. Le personnage de la tante française représente la France, car comme le dit Nadir, sa famille est « la première à avoir accepté en son sein une représentante de l'Etat protecteur» (14). Cette représentante de la France, ardemment désirée, développe dans l'imaginaire de l'opprimé le désir d'accéder à l'Autre tout en restant soi-même, par le biais de l'union mixte, tel qu'a été le rêve de l'enfant Nadir « Moi dans mon coin je rêvais de ce pays où les femmes étaient si belles et me promis qu'un jour ma femme à moi serait aussi belle que Françoise, » (15) rêve qu'il réalisera dans l'âge adulte. Car, pour le colonisé qui apprend à haïr sa culture, épouser une Française lui permet de nouer avec une culture qu'il perçoit comme supérieure. Comme le dit Nadir dans le deuxième prologue « puisque Françoise, si distinguée si raffinée, n'avait pas apprécié nos mœurs, c'était certainement qu'elles n'étaient pas bonnes.» (14). Et comme nous l'avons noté précédemment, le colonisé est dépossédé de lui-même et devient un être « de carence, » d'après l'expression de Memmi. Ce dernier, dans *La Libération du Juif*, définit l'union

mixte comme « la voie idéale » pour l'opprimé, qui épousant la fille de l'opresseur, triomphe en prenant sa revanche sur la France. Nadir fait de même au sixième chapitre de *Moi, Mireille* où il parle de la revanche de l'Arabe «Mais, aujourd'hui, j'ai les moyens de prendre ma revanche : La revanche de l'Arabe d'aujourd'hui et celle de l'Arabe d'hier» (58).

### 3.5. La revanche de l'esclave:

Ayant été 'arraché à lui-même,' et fait captif d'une autre culture, d'une autre histoire, Nadir use de tous les moyens pour être le maître incontestable. En épousant Mireille, il 'épouse la France,' et soumet Mireille à ses désirs. Ensuite, devenant Maître Nadir, un grand avocat à Casablanca, il use de la religion musulmane dans le but de renforcer son pouvoir «Je suis le maître ici-bas. C'est la loi divine» (59). Nadir, connaissant bien le Droit marocain et la religion musulmane, en use à sa guise pour mieux dominer sa captive qui n'a aucune connaissance de ce droit ni de cette religion et qui use de la voix passive pour décrire sa condition dès la première phrase du premier épilogue «On m'a appelée Yasmina» (7). Comme pour dire qu'elle s'est laissée faire, qu'elle a opté volontairement pour l'effacement de son identité, son esclavage, sa captivité. Le lecteur comprend dès le début qu'il s'agit d'un personnage passif qui se chosifie et reconnaît son maître, comme l'esclave de Hegel. Maître Nadir, connaissant bien sa victime, tire son masque de colonisé et le lui met sur le visage. Celle-ci le porte volontairement, jusqu'au moment où elle se suicide, comme nous le verrons dans la suite.

Cette lutte réciproque entre maître et esclave au sein du couple mixte lié par une histoire coloniale est ce dont Albert Memmi parle aussi dans *La Terre intérieure* (1976) où il explique qu'en faisant un mariage mixte, le colonisé, n'épouse pas

seulement une jolie femme, mais l'Occident. Le mariage mixte comporte une résonance sexuelle de l'Occident qui rappelle la résonance sexuelle de l'Orient dont parle Edouard Saïd dans *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* (1979) Dans *Moi, Mireille* il s'agit d'un renversement de perspective, car l'Occident est cette fois-ci pénétré par l'Orient.

Sebti, dans son roman présente l'image d'un Marocain qui épousant une Française épouse la France, pour la répudier, prendre sa revanche et se libérer d'une captivité intérieure similaire à celle précédemment analysée dans *Anissa captive*. Ce n'est plus la Française de Frantz Fanon qui redonne au colonisé sa dignité en l'épousant, comme le note Fanon dans *Peau noire masques blancs* «La Blanche me prouve que je suis digne d'un amour blanc». Dans ce couple mixte Nadir-Mireille, il est question d'une revanche, d'un renversement de rôles où l'esclave triomphe sur le maître et où l'esclave captif d'une conscience « servile, » captive son maître à son tour. La femme française dans ce roman ne représente pas la figure de la réconciliation de deux mondes, mais celle de la revanche du « barbare » sur le « civilisé. » Maître Nadir, ayant longtemps été caractérisé dans le portrait du colonisé, comme être inférieur ou « de carence, » établi par le colonisateur, épouse une Française et lui fait subir la même dévalorisation, qu'il avait autrefois subie lui-même. En effet, comme il ressort du deuxième prologue, Nadir a appris à rejeter sa culture à cause de son éducation coloniale qui lui avait fait haïr son entourage et son histoire; et pour emprunter l'expression de Fanon, on peut dire qu'il a été *arraché à lui-même*.

Ainsi, on passe de la survalorisation de la figure de la Française à travers le personnage de Françoise à la dévalorisation, la soumission et la captivité de Mireille qui

devient Yasmina, l'esclave. Convertie à l'Islam, chosifiée, mystifiée, malmenée et soumise à une «amnésie culturelle» similaire à celle autrefois adoptée par le colonisateur dans son rapport au colonisé, Mireille n'existe plus. Le roman se termine en fait par la figure de l'esclave qui prend conscience de son assujettissement et de sa captivité. Car à la fin, Mireille comprend qu'elle n'a pas d'autre existence que celle de l'esclave de Nadir, elle découvre la fragilité de son existence et se suicide.

Contrairement à Mireille, la figure de Françoise dans le deuxième prologue est féérique et fait partie de l'imaginaire du colonisé. C'est une «créature de rêve » (14) et comme son nom l'indique, elle symbolise la France, le monde « civilisé » par rapport au monde « barbare. » Françoise 'la civilisée' est la figure qui va mener Nadir à refuser d'abord son monde « Puisque Françoise, si distinguée, si raffinée, n'avait pas appréciée nos mœurs, c'était certainement qu'elles n'étaient pas bonnes» (15). Françoise, dans l'imaginaire de Nadir, l'enfant colonisé, symbolise le monde «civilisé» auquel il rêve d'avoir accès :

Moi, dans mon coin, je rêvais de ce pays où les femmes étaient si belles et me promis qu'un jour ma femme à moi serait au moins aussi belle que Françoise, qu'elle parlerait aussi bien qu'elle cette langue que peu de membres de ma famille pratiquaient, qu'elle rirait de ce même timbre cristallin et affranchi qui la rendait le point de mire de tous. (15)

Cette binarité idéologique d'un monde «civilisé» français, le monde du colonisateur, et d'un monde «barbare,» celui du colonisé, est ce qui domine le deuxième prologue qui commence par la figure du maître français, à travers le personnage de Françoise, représentée comme une déesse dans un monde barbare. Dans ce monde et

devant cette déesse, Fadela Sebti qualifie les hommes marocains d'eunuques « Les hommes adoptèrent d'instinct une attitude plutôt déférente à l'égard de Françoise (c'était son nom), l'attitude de l'eunuque envers sa maitresse, celle de l'impossible convoitise» (15). Ces eunuques ou hommes castrés non pas physiquement, mais dans leur attitude et leur servitude à une figure fantasmée de la française Maitresse, symbole de « l'Etat protecteur » ou de la "Mère- patrie" répondent à la figure de l'esclave et à l'image coloniale du colonisé débile et déficient, qui voit dans le colonisateur son maitre et le reconnaît en tant que tel, car sans cette reconnaissance, comme l'explique Memmi-et comme l'avait expliqué Hegel- il n'y aurait pas de colonisateur ou de maitre. Dans la dialectique du maitre-esclave, Hegel explique que la lutte des consciences aboutit au rapport maitre-esclave et que le maitre n'est conscience de soi pleinement que parce que l'autre l'a reconnu. Cette reconnaissance d'un être supérieur ou d'un maitre, est ce que les femmes marocaines 'gardiennes de la tradition' refusent d'après ce prologue, aussi bien que dans le corps du roman. Car contrairement aux hommes, les femmes se moquaient des manières de Françoise :

Les femmes quant à elles, cachaient leur jalousie sous des remarques mordantes en arabe, qu'elles lançaient dans de grands éclats de rire, se gaussant de sa manière godiche, disaient-elles de se vêtir, et raillant ses efforts maladroits pour manger convenablement avec trois doigts. (15)

La figure de la femme française, cette inaccessible étoile, maitresse de l'imaginaire de l'enfant Nadir et 'créature de rêve' qui l'hypnotisait dans son enfance, symbolise surtout l'aliénation d'un enfant qui rejette déjà son monde pour en adopter un autre «supérieur» car il s'agit de l'imaginaire mystifié d'un enfant formé à l'école

coloniale, qui n'apprend de sa culture que sa défaite «Je ne connus les Arabes que par leur défaite à Poitiers devant Charles Martel» (16).

Il est également question dans ce prologue de la langue du colonisateur qui est embellie par sa connotation avec le personnage féérique de Françoise «Je me promis qu'un jour ma femme [...] parlerait aussi bien qu'elle cette langue que peu de membres de ma famille pratiquaient» (15). Le mépris de soi et le «conflit linguistique du colonisé» mènent ce dernier à mépriser sa langue maternelle, qui selon l'expression de Memmi devient «l'humiliée,» ou «l'écrasée.» En revanche, la langue française, comme l'exprime Abdelkebir Khatibi dans *La mémoire tatouée* (1978), devient la maîtresse désirée.

Cette figure de rêve, Françoise qui a fait rejeter sa culture et sa langue à l'enfant Nadir, comme le dit Nadir adulte, est repartie chez elle :

Un jour je ne vis plus Françoise. J'appris qu'elle avait quitté le pays en emmenant ses deux garçons, qu'elle était retournée chez elle, en France, parce qu'elle ne s'adaptait pas à notre mode de vie. J'en fus terriblement chagriné et, surtout, me retrouvais plongé dans une grande perplexité.

(15)

L'enfant Nadir en fut « terriblement chagriné, » « plongé dans une grande perplexité, » et nous dit-il «Je remis en cause le monde dans lequel je vivais» (15). Nadir commence à questionner ses mœurs dévalorisées à ses yeux à travers la figure de la belle dame « supérieure, » Françoise, qui a dominé son imaginaire d'enfant colonisé « Puisque Françoise, si distinguée, si raffinée, n'avait pas apprécié nos mœurs, c'était certainement qu'elles n'étaient pas bonnes» (15). Comme, le deuxième prologue le laisse entendre,

nous sommes dans une relation de maître-esclave et de colonisé-colonisateur où la non-résistance et l'asservissement sont décrits à travers la figure de l'enfant colonisé dominé par celle de la femme française idéalisée. Cette non-résistance ou ce que j'appellerai la captivité volontaire est ce qui caractérise le personnage de Mireille que nous allons voir en détail dans la deuxième partie. Mais, d'abord regardons de plus près le personnage de l'enfant colonisé.

### 3.5 L'enfant colonisé

Comme Sebti l'exprime dans le deuxième prologue, Nadir apprend à voir dans sa culture une culture inférieure, et celle de 'l'Etat protecteur' comme supérieure. Comme il le dit dans le deuxième prologue, il a été formé à l'école coloniale et forcé d'adopter la culture du colonisateur, car de son histoire, il n'apprend que la défaite de son peuple. Il adopte l'histoire du colonisateur, car tout jeune il apprend à l'école coloniale que ses ancêtres étaient des Gaulois. Sa mémoire est perturbée, car on lui inculque qu'il est Gaulois alors qu'il est arabe, et de son arabité il n'apprend que le pire. En effet, se rappelant son enfance en mission française, Nadir remarque avec ironie «J'y découvris que mes ancêtres étaient les Gaulois » et « je ne connus les Arabes que par leur défaite à Poitiers devant Charles Martel» (16). L'infériorisation et la dévalorisation de sa culture et de ses mœurs inappréciées par le colonisateur le mènent à la rejeter. Ce n'est qu'à l'âge adulte et dans son rapport avec Mireille, qui symbolise la France, qu'il renoue avec son ancienne identité d'Arabe bafoué et dominé. Un renversement de rôles a lieu, car Nadir, conscient de son aliénation, développe une fierté pour sa culture et se transforme en maître.

Le deuxième prologue est divisé en deux parties : de la figure de Françoise « si distinguée, si raffinée» (15) qui n'appréciait pas le monde de Nadir, Sebti retrace ensuite l'histoire selon le discours dominateur colonial. Elle décrit l'enfant colonisé qui n'apprend de l'histoire de son peuple que le négatif. A travers l'enseignement colonial, Nadir commence à mépriser sa culture et à se mépriser à cause d'une image fabriquée par le colonisateur dans sa stratégie de domination. Comme l'exprime Memmi dans *Le Portrait du colonisé*, ce dernier est totalement mystifié et captif d'une histoire qui n'a rien à voir avec l'histoire de son peuple :

La mémoire qu'on lui constitue n'est sûrement pas celle de son peuple. L'histoire qu'on lui apprend n'est pas la sienne. Il sait qui fut Colbert ou Cromwell, mais non qui fut Khaznadar, qui fut Jeanne d'Arc, mais non la Khahena. Tout semble s'être passé ailleurs que chez lui ; son pays et lui-même sont en l'air, ou n'existent que par référence aux Gaulois, aux Francs, à la Marne ; par référence à ce qu'il n'est pas, au christianisme, alors qu'il n'est pas chrétien, à l'Occident qui s'arrête devant son nez, sur une ligne d'autant plus infranchissable qu'elle est imaginaire. (124)

Nadir est le portrait de l'enfant colonisé captif d'une autre culture, d'une autre mémoire. Comme le personnage d'Anissa dans *Anissa captive* de Fatiha Boucetta, Nadir comporte dans sa figure d'esclave ou de colonisé, les graines de la révolte. Il est conscient de sa condition, et au lieu de chanter des vivats pour la France, Nadir, enfant de six ans, chuchote des vivats pour le Maroc. L'assimilation à travers le colonialisme s'avère impossible comme l'explique A. Memmi, selon lequel, même quand le colonisé veut s'assimiler, il en est incapable car le colonisateur le lui refuse. Nadir ne s'assimile

pas parce que c'est un enfant du 'protectorat' conscient de la dépendance de son pays :  
« Je sentais seulement confusément que j'aurais fait acte de trahison en criant des vivats pour un pays qui avait pris le mien en otage » (17). Dans ce même prologue, le lecteur rencontre l'enfant révolté qui ne pouvant pas crier des vivats pour la France, les chuchotait pour son pays :

Je chuchotais 'vive le Maroc !' Comme si ma collaboration musicale avec le pays protecteur avait pu influencer le cours de l'Histoire, et comme si, par ma seule force de petit écolier nationaliste avant que d'en connaître le terme, je pouvais conjurer le sort. (17)

Ces graines de la colère d'un enfant est ce qui va renverser l'histoire et faire de l'esclave le maître. Sebti présente le portrait de l'enfant qui porte en lui les germes de la révolte et qui va continuer dans l'âge adulte où il va se libérer de cette captivité intérieure, celle du colonisé/esclave. De la même façon avec laquelle il a essayé de s'assimiler à travers son éducation coloniale, il va affirmer sa différence vis-à-vis de l'autre, de la femme française. Comme l'explique Hegel, la conscience de soi passe par autrui, et le porteur de la continuation de l'histoire n'est pas le maître mais l'esclave. Nadir dans ce roman, est la figure de l'esclave qui prend conscience de lui-même, de sa condition dès son enfance et qui dans une relation de lutte, accède par le travail à la figure du maître en devenant «Maitre Nadir, l'un des ténors du Barreau de Casablanca» (22).

### 3.6 : Le renversement des rôles

La femme française, Françoise, qui dans le deuxième prologue symbolise la France, est remplacée dans le roman par Mireille, objet de désir de Nadir. Mireille quitte ses études et se met totalement à la disposition de son époux, ce qui permet à celui-ci de

prendre sa revanche sur le passé. Autrefois opprimé et colonisé, Nadir se métamorphoser en maître incontestable. Mireille qui devient Yasmina, adhère à la libération de l'opprimé, en se faisant esclave elle-même, captive du maître. Nadir triomphe sur Mireille qui symbolise à ses yeux une France dominante, le colonisateur. Comme le note A. Memmi, dans *La Libération du Juif*, l'union mixte entre l'opprimé et la fille de l'opprimeur, est un triomphe pour le post colonisé qui prend sa revanche sur la France. Nadir fait de même au sixième chapitre du roman, lorsqu'il parle de la revanche de l'Arabe : « Mais, aujourd'hui, j'ai les moyens de prendre ma revanche : La revanche de l'Arabe d'aujourd'hui et celle de l'Arabe d'hier. » (58) Ayant été 'arraché à lui-même et fait captif d'une autre culture durant son enfance et adolescence, Nadir use de tous les moyens pour être le maître incontestable dans l'âge adulte. Il 'épouse la France,' en soumettant Mireille à ses désirs et en lui arrachant son identité, comme on le lui avait arraché pendant l'enfance. Ce mariage se présente dès le début comme un règlement de compte où les personnages symbolisent deux espaces, la France et le Maroc, dans leur histoire coloniale. Nadir devient finalement Maître Nadir et cherche un maître supérieur en Dieu comme dans la conscience malheureuse de Hegel, mais cette fois-ci, la conscience malheureuse ne cherche pas à atteindre une unité, car Nadir use de la divinité uniquement dans le but de renforcer son pouvoir de maître : « je suis le maître ici-bas. C'est la loi divine. » (59) Etant avocat et connaissant bien le Droit marocain et la religion musulmane, Nadir en use pour mieux dominer sa captive qui n'y connaît rien. En assujettissant Mireille, il domine symboliquement un pays dont il était captif. Il l'encourage à céder son identité, et de Mireille elle devient Yasmina, comme le colonialisme avait effacé son identité marocaine. Nadir, en épousant Mireille a épousé la

France. Comme le note Memmi dans *La Terre intérieure* : « En faisant un mariage mixte, je n'épousais pas seulement cette jeune et jolie femme, j'épousais l'Occident. » Cette résonance sexuelle de l'Occident est l'autre face de la résonance sexuelle de l'Orient dont parle Edouard Saïd dans *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* (250-251) La pénétration de l'Orient est cette fois-ci une pénétration de la France, de l'Occident.

Dans *Moi Mireille*, l'auteur présente l'image d'un Marocain qui épousant une Française épouse la France, pour la répudier, prendre sa revanche et se libérer d'une captivité intérieure et de questionner son aliénation ou comme il le dit « Mon adhésion inconditionnelle au système étranger dans lequel j'avais baigné » (17) Cette captivité intérieure est similaire à celle vue précédemment dans *Anissa captive*, à travers le personnage d'Anissa qui se libère par l'art. Nadir quant à lui se libère par la revanche. Avec Mireille, ce n'est plus seulement la figure de la Française de Frantz Fanon qui redonne au colonisé sa dignité, en l'épousant comme il le note dans *Peau noire masques blancs*: « La Blanche me prouve que je suis digne d'un amour blanc. » Dans ce couple mixte Nadir-Mireille, il est question d'une revanche, d'un renversement de rôles où l'esclave triomphe sur le maître et où l'esclave captive son maître à son tour. La femme française dans ce roman ne représente pas la figure de la réconciliation de deux mondes, mais celle de la revanche du « barbare/colonisé » sur le « civilisé/colonisateur. » Maître Nadir, ayant longtemps porté le portrait mythique du non civilisé établi par le colonisateur, épouse une Française et lui fait subir la même dévalorisation qu'il avait autrefois subie sous la colonisation et qui l'avait arraché à lui-même. Cette infériorisation du colonisé qui a continué après l'indépendance, est symbolisée dans ce

roman par la figure dévalorisante de l'Arabe. Etudiant en France, Nadir qui est d'abord décrit comme séduisant, est pourtant rejeté par les filles à cause de son origine arabe. En effet comme le dit Mireille, ses amies :

L'avaient trouvé séduisant, malgré une chevelure qui commençait à se clairsemer sur le haut du crâne mais, après une rapide enquête, elles m'avaient appris qu'il était Marocain et avaient clos le chapitre à peine ébauché par un : 'Dommage, c'est un Arabe.' (18)

Mireille, contrairement à ses amies, se laisse emporter par ses sentiments et est « complètement chavirée» (19) par les beaux yeux de Nadir.

### 3.6 Une captivité volontaire

Convertie à l'Islam, chosifiée, mystifiée et soumise à une « amnésie culturelle» (122) similaire à celle adoptée par le colonisateur dans son rapport au colonisé, Mireille mène une vie d'esclave. Prenant conscience qu'elle n'a pas d'autre existence que celle de l'esclave, elle découvre la fragilité et la médiocrité de son existence et se suicide. C'est tout ce qu'on apprend de ce personnage.

Le lecteur cherche d'abord une description physique de Mireille comme celle de Françoise, mais en vain. Une rupture totale est établie entre Françoise et Mireille. Ce dernier personnage n'existe que dans son rapport à Maître Nadir. D'abord, c'est Nadir qui remplace la figure de Françoise, puisque, cette fois-ci, c'est le corps de l'Arabe désiré et érotisé qui commence l'intrigue, comme le dit Mireille à sa première rencontre avec Nadir, dans le premier chapitre « je fus complètement chavirée par ses yeux noisettes tachetés de jaune et bordés de longs cils noirs» (19). Comparée à Françoise

dont le symbolisme domine le deuxième prologue, Mireille est quelconque, et Nadir en est conscient :

Et puis, en fait de Françoise, je n'ai épousé que Mireille. Je ne savais pas que le temps allait passer avec son inexorable travail d'érosion, que le plus doux, dans mon rêve aura été l'attente, que mes yeux d'adulte seraient différents de mes yeux d'enfant. Je réalisais, au fil des années que je m'étais laissé leurrer par une illusion déformée par le prisme de l'enfance. Françoise n'était qu'une chimère. (57)

Mireille est totalement différente de Françoise, figure féerique qui ressort de l'enfance et d'un imaginaire colonisé. La seule chose qu'on apprend d'elle est qu'elle appartient à une famille pauvre et religieuse «couvreur de son métier, mon père avait inculqué à ses enfants la valeur de l'argent durement gagné et ma mère avait reporté dans sa foi en l'Eglise les privations de son existence temporelle» (23). Nadir à ce moment là est un adulte qui étudie en France. Il rencontre ce personnage au moment où sa conscience devient une conscience hégélienne pratique, celle qui veut s'appropriier les choses, l'Autre. Cet Autre, la femme française, est son objet de désir qu'il va assimiler, asservir pour être reconnu comme maître.

Mireille de son côté, issue d'un milieu pauvre, découvre un nouveau monde auprès de Nadir, comme elle le dit « issu d'un milieu bourgeois aisé, Nadir me fit découvrir un monde doublement nouveau pour moi, par ses coutumes et par son niveau de vie» (23). Et comme le portrait du colonisateur de Memmi, Mireille qui vient d'un milieu inférieur à celui de Nadir, se sent pourtant supérieure:

Ici, au contraire, je représentais, sinon la langue de référence, du moins celle qu'il est de bon ton de parler.

Aussi, me sentais-je légèrement supérieure, juste ce qu'il fallait pour transformer en aimable condescendance mes tentatives d'adaptation aux habitudes locales.

Cette impression de supériorité était en vérité, exquise, d'autant que j'évoluais dans un milieu social supérieur au mien. (23)

Comme le colonisateur de Memmi, caractérisé par le profit, le privilège et l'usurpation, Mireille est ébahie par les richesses du milieu de Nadir, qu'elle décrit longuement dans ce passage :

Jamais auparavant, je n'avais eu le loisir de voir un tel étalage d'abondances, de richesse. Les femmes que je côtoyais portaient journallement des toilettes, des bijoux que, lorsque je vivais en France, je n'aurais osé rêver comme toilettes et bijoux d'apparat. Nadir m'avait d'ailleurs doté, lors de notre mariage, d'une double garde-robe (marocaine et européenne), d'une large ceinture en or dont la boucle centrale était parsemée de rosaces, pour ceinturer mes caftans, ainsi que d'une paire de boucles d'oreilles en or serties de brillants, que j'avais moi-même choisies à la Minaudière et dont le prix m'avait alors fait frémir. (24)

Matériellement privilégiée, Mireille se transforme bientôt en esclave, en colonisée. Elle est amputée de son identité et devient Yasmina. Le jour de son mariage, elle se fait captive car dès le début de sa relation avec Nadir, elle le perçoit comme le maître. En effet, après avoir 'bredouillé' comme une écolière à sa vue, elle accepte de changer de

nom et de religion. Tout comme l'esclave de Hegel qui préfère vivre soumis, elle s'efface et s'occupe du maître en devenant l'ombre de son ombre, son esclave «Au fil des jours, j'eus de moins en moins le temps d'assister aux cours de la Faculté, parce qu'il fallait tenir le petit studio que nous avions loué pour vivre ensemble» (19). Cette situation de subordination continue jusqu'au jour où elle est répudiée par Nadir :

Aujourd'hui, moi Mireille, répudiée comme on congédie une domestique, j'en crève de toutes ces journées enfuies, lorsque je m'appelais Yasmina, durant lesquelles j'ai tant investi d'énergie pour me conformer à l'image que l'on attendait de moi. (13)

Mireille s'est faite prisonnière, quoiqu'elle n'en ait pris conscience qu'au moment de sa répudiation. Aussi peut-on dire que sa captivité est volontaire contrairement à la captivité involontaire de l'enfant colonisé, Nadir. Elle est à un âge adulte où la conscience est supposée être formée, mais elle se laisse dominer comme un enfant. Dans cette relation de maître-esclave, Mireille se fait captive, elle ne réclame pas son individualité et ne fait rien pour être indépendante, ne serait-ce que matériellement «Au fil des jours, ma relation avec Nadir avait glissé vers un rapport de dépendance. Dépendance matérielle d'abord, à laquelle j'étais complètement assujettie» (38). Quand sa belle sœur Shama décide de reprendre ses études et lui propose de faire de même pour sortir de sa dépendance matérielle, Mireille n'y voit aucun intérêt, sa réponse est celle de l'esclave qui jouit de sa soumission « mais, pourquoi faire ? » (84). Elle est même choquée par le nombre de femmes qui reprennent leurs études pour être plus indépendantes « J'étais frappée par la propension de la femme bourgeoise marocaine à la reprise de ses études» (85). Et quand Shama, sa belle sœur, lui parle

d'une amie qui avait repris ses cours, est devenue assistante à la fac et s'est faite valoriser aux yeux de son mari, Mireille n'y voit pas d'intérêt et dit simplement « Alors, fais-le si tu y crois » (85).

Il est clair que le portrait que Fadela Sebti forme de son héroïne française est non pas celui de la femme intellectuelle française sujet, mais plutôt de la femme française traditionnelle, objet, qui se fait captive volontairement et vit dans la passivité totale.

Même avant son mariage, Mireille ne représente à aucun moment la figure de la femme française intellectuelle. Elle s'asservit volontairement en s'assignant l'espace de la servante, la cuisine, qu'elle occupe alors que les hommes discutent des grands problèmes du monde:

Il était plus économique d'y cuisiner moi-même, que les nombreux amis marocains de Nadir avaient eux-mêmes trouvé plus sympathique de débattre des grands problèmes de ce monde vautrés sur le tapis multicolore de Tazenaght que Nadir avait apporté avec lui lors de son premier voyage en France comme un petit bout de son sol natal. (20)

Mireille ne participe pas aux discussions dont débattent les hommes. Comme l'esclave de Hegel, elle entretient un rapport avec la nature, alors que le maître est dans un espace culturel symbolisé par 'le tapis multicolore de Tazenaght.' Comme l'explique Hegel, le maître se sert du corps de l'esclave comme s'il était son propre corps pour transformer la nature, pour travailler, alors que lui jouit du travail de l'esclave. Nadir en maître suprême jouit de la soumission volontaire de Mireille « Mon bonheur n'avait d'égal que celui de ma compagne. Sans aucune influence de ma part, elle choisit de se

consacrer à notre ménage, répartissant ainsi d'instinct les rôles naturels de toute espèce vivant sur terre » (56).

La captivité de Mireille, du début jusqu'à la fin du roman est présentée comme une captivité volontaire. Elle est représentée dans le portrait de la femme passive qui se laisse dominer et qui reconnaît en Nadir son maître, et se reconnaît dans l'esclave de Hegel. Elle est consciente de son handicap, mais contrairement à l'esclave de Hegel, elle ne fait rien pour dépasser sa condition dévalorisante, ne serait-ce que celle de sa dépendance matérielle d'un homme. Mireille choisit l'annihilation au dépassement et se donne la mort au moment où elle prend conscience de sa captivité. Mais sa conscience ne la mène pas vers un dépassement, elle est handicapée « On ne se réveille pas un beau jour en battant quand on a jamais tenu que des seconds rôles. Toute une vie de prise en charge crée forcément des handicaps. J'étais devenue une handicapée et je le savais » (80). Comme Anissa dans *Anissa captive* de Fatiha Boucetta qui reconnaît que son mari n'y était pour rien dans sa captivité, Mireille reconnaît qu'elle s'est faite captive elle-même « je me suis volontairement amputée de mon orgueil et de mon amour propre » (80). Et contrairement à Anissa qui cherche un remède dans l'art, Mireille met fin à sa vie comme une adolescente, en avalant « trois tubes de barbiturique » (98). La question qui se pose au lecteur est pourquoi ce personnage a-t-il choisi la mort ? Etant d'abord présentée dans le portrait du colonisateur qui échoue à se faire reconnaître en tant que maître, Mireille refuse sa condition d'esclave et y met fin par la mort. Elle passe du stoïcisme au scepticisme nihiliste, et se libère du maître humain par l'autodestruction, en lui substituant un être divin « Je suis tout aussi prête à épouser l'infini » (95). Cette liberté abstraite dont parle Hegel dans « la conscience malheureuse » est ce que Mireille choisit

pour sortir de sa servitude. Elle redevient maitresse en quelque sorte en préférant la liberté à la vie. Autrement dit, elle triomphe par sa capacité à choisir la mort. Dans la dialectique de Hegel, le maitre n'a pas d'existence sans l'esclave, donc en se donnant la mort, elle tue le maitre également. Mais avant l'épisode du suicide de Mireille, Fadela Sebti remet le masque du colonisateur sur son héroïne. En effet, Mireille, prenant conscience de son existence servile, elle reprend la peau du colonisateur, comme dans ce passage où pensant à son amitié avec sa belle sœur, elle dit :

Je me pris à détester Shama pour ce que je lui avais confié Je me détestais moi-même pour avoir ressenti les mêmes émotions qu'elle. Qu'avais-je de commun moi, Mireille, Française de souche, avec elle, Shama, dont l'affiliation ne pouvait prendre date certaine que depuis 1950, date à laquelle l'état civil fut rendu obligatoire pour les Marocains ? Je la détestais pour avoir mis son âme à nu devant moi, pour m'avoir révélé que nous étions semblables. Je la détestais pour m'avoir rendue commune.

(92-93)

En effet, la boucle se boucle au moment où Mireille reprend le masque du colonisateur en se considérant supérieure. Elle ne fait plus partie du commun des mortels et refuse d'être « commune, » caractéristique qu'elle applique à sa belle-sœur marocaine. Tout comme dans le portrait du colonisateur de Memmi qui établit une stratégie de dévalorisation du colonisé, Mireille se met sur un piédestal, tout simplement parce qu'elle « est française de souche » et met Shama en bas de l'échelle. Le vocabulaire que Sebti applique à son héroïne, depuis sa répudiation, est un vocabulaire de colonisateur « hier, je faisais partie d'une race, aujourd'hui d'une autre » (83).

### 3.8 Portrait du colonisateur

Le roman s'ouvre sur un personnage 'supérieur' qui lie une relation avec un personnage 'inférieur.' Dès le premier chapitre, l'auteur parle de la figure méprisée de l'Arabe à travers les copines de Mireille, qui trouvant Nadir séduisant, finissent par le stigmatiser à cause de son origine arabe « Dommage, c'est un Arabe» (18). Cet épisode est suivi d'une courte définition de 'l'Arabe' selon le bourgeois français « Le terme 'Arabe' regroupant pêle-mêle tout ce qui était un peu basané et frisé» (19). Nadir, étudiant en France est conscient du regard de l'autre porté sur lui. Dans son portrait du colonisé, Memmi explique comment le colonisateur use de l'assomption de la différence raciale comme facteur scientifique. « Dommage, c'est un Arabe » atteste de la même assomption. Mireille fait le pas vers l'Arabe, en se sentant 'légèrement supérieure' (23) comme elle le dit durant ses tentatives d'adaptation aux habitudes marocaines. Cette attitude du colonisateur de Memmi réapparaît plusieurs fois dans ce roman à travers le personnage de Mireille, comme par exemple après sa répudiation où au lieu de s'en prendre à Nadir comme individu, elle s'en prend à la collectivité, ce que Memmi appelle « la marque du pluriel' (106). A ce propos, Memmi offre l'exemple du colonisateur et sa domestique. Quand celle-ci est absente, le colonisateur mécontent affirme qu' « on ne peut pas compter sur eux» (106). La domestique n'existe pas en tant qu'individu pour le colonisateur qui use du pronom « eux » au lieu d' « elle ». Mireille fait de même, quand répudiée par Nadir, elle s'en prend aux marocains qu'elle renferme dans un tableau des plus dévalorisants :

Ces visages basanés, ces teints cendres, ces cheveux crépus, ces enfants  
pieds nus au nez dégoulinants de morve, ces crachats jonchant les trottoirs,

ces femmes assises à même le sol souillé, ces hommes qui déambulaient sans pudeur la main dans la main, c'était ca qui me répudiait ? Cette SOUS-RACE, ces déficients de l'humanité, qu'hier encore nous assistions de nos techniques et de notre savoir-faire mais qui ont revendiqué leur autonomie pour mieux croupir dans leur ignorance, c'étaient eux qui voulaient m'apprendre le respect ? (52)

Ce qui rappelle, entre autre l'exemple du colonisateur dans *Portrait du colonisé* de Memmi, qui se permet des attitudes et des jugements scandaleux vis-à-vis du colonisé, comme par exemple, le spectacle d' «Un colonisé conduisant une voiture est un spectacle auquel le colonisateur refuse de s'habituer» (107). Mireille, comme le colonisateur de Memmi n'accepte pas de recevoir des ordres de la part d'une culture qu'elle méprise et de gens qu'elle considère comme une «sous-race» (52). Cette même attitude caractérise la relation de Mireille avec ses belles sœurs. D'abord, Salima qui n'a jamais octroyé à Mireille ce privilège de la femme française, ou la légitimité gratuite de l'être supérieur recherché par le colonisateur en vue de rabaisser le colonisé. Salima, par contre est l'objet d'admiration de tout le monde, même de Mireille qui dit des sa première rencontre avec sa belle famille dit « j'avoue avoir envie quelques fois de cette parfaite assimilation de deux cultures, de deux modes de vie» (23). Contrairement au colonisateur de Memmi, Mireille trouve une résistance de la part de sa belle sœur dont elle dit « elle est la seule que je n'ai jamais impressionné par mon label d'importation» (40). Ce qui ridiculise ce personnage qui se chosifie en se prenant pour un produit importé et qui en même temps prend la figure du colonisateur de Memmi. D'un autre cote, ce personnage qui avoue n'être « qu'un maillon rapporté, mais rapporté d'un pays qui s'était insurgé contre

l'arbitraire et l'oppression, qui avait fait sa révolution intellectuelle pour revendiquer le respect de l'individu» (42), ne fait pourtant rien pour sortir de son oppression et pour le respect de son propre individu. Contrairement à l'esclave de Hegel, elle prend le visage du colonisateur de Memmi et s'en prend à la collectivité « j'étais musulmane et répudiée, définitivement entrée dans le giron de cette demi portion d'humanité, celle de la femme musulmane» (82). Tout comme le colonisateur de Memmi qui ne connaît rien du colonisé et qui 'possède, de naissance une qualité indépendante de ses mérites personnels' (41), Mireille finit par détester Shama son autre belle sœur, qu'elle considère inférieure «Je la détestais pour m'avoir rendue commune» (93).

N'ayant aucune qualité individuelle, ce personnage s'attache au passé colonial pour se donner une haute idée d'elle-même. Elle se confond avec la figure du colonisateur pour y puiser une reconnaissance, la reconnaissance d'une grandeur fabriquée et imaginaire, à laquelle ni Salima, ni Shama ne se sont soumises, contrairement au colonisé de Memmi qui se laisse impressionner par la survalorisation du monde du colonisateur. Ce monde est absent au moment où Mireille captive pouvait encore y retourner, mais comme le note Memmi « le colonialiste sait qu'en métropole, il ne serait rien ; il y retournerait à l'homme quelconque» (84). Mireille figure du personnage quelconque, prend la figure du colonisateur avant de voir sa déchéance et rejoindre le Néant :

Brisée, mais avec une conscience si aigüe de ma déchéance que j'en restais hébétée. Des moments de lucidité où la réalité m'aveuglait. Comment avais-je imaginée un seul instant que je pouvais m'anéantir, me mouler dans un personnage aussi veule ? (92)

Cette analyse du colonisateur peut être complétée par deux épisodes symboliques à savoir celui du rot de l'*adel* ou notaire et celui du 'petit pet' de Nadir. Ces deux épisodes peuvent paraître grossiers, humoristiques ou ironiques. L'ironie est définie dans le *Vocabulaire des études Francophones* comme «une figure de pensée qui consiste à dire, par raillerie plaisante ou sérieuse, le contraire de ce que l'on pense dans le but, éventuel, d'amener le lecteur ou l'interlocuteur à s'interroger» (112).

Mireille, au moment de sa répudiation est prise d'un rire ironique « prise d'une envie inextinguible de rire» (52), car se prenant pour supérieure, elle n'admet pas d'être répudiée par une race inférieure, une « sous-race. » (52) Et comme le colonisateur de Memmi, elle cherche à rabaisser la culture du colonisé, en mettant l'accent sur le rot du notaire. En effet, elle met un contraste entre son rire ironique et le rot grossier, qui brise son rire en sanglot :

Un rot gras, venu du fond des entrailles, semblable au gargouillis d'une tuyauterie qu'on débouche au Destop, long comme un râle d'agonisant, exhalant les relents nauséabonds d'intestins surchargés par les bombances de la veille, retentit soudain. Et vint se briser contre mon rire qui monte, s'élève, haut, se dresse comme un bouclier au dessus de cette scène sordide, porté par mon désespoir naissant, et redescend en cascade pour se briser dans un sanglot. (52-53)

Ce rot qui réveille Mireille à son « infâme réalité» celle de femme sans dignité, autrefois «supérieure» et qui aujourd'hui est captive d'une culture qu'elle dédaigne et qu'elle dévalorise symboliquement par le « rot » et le « pet » de Nadir, qui est longuement décrit par Mireille dans ce passage :

Un jour, donc, Nadir peta. Un petit pet, certes assourdi par le pyjama et la djellaba qu'il mettait depuis peu, aussitôt rentré du cabinet. S'il n'avait pas été assis, les jambes repliées sous la djellaba, j'aurais pu penser à un frottement des chaussures sur le zellige du sol. Mais non. C'était un pet. petit, mais c'en était un. Je fus tout d'abord et spontanément, tentée de rire de l'incongruité de cette flatulence mais en fus retenue par l'absence d'excuse qui s'ensuivit. Pas même un semblant de gêne. Je crus alors entendre le long rot de l'adel des Habbous et eus soudain la nausée en pensant aux remugles ambiants. (89)

Mireille voit dans ce 'pet' comme elle le dit « l'expression d'une société dont je refuse les mœurs de toutes mes forces» (89). Comme le colonisateur, elle s'attaque aux mœurs du pays à coloniser. Mais en tant qu'individu, elle comprend qu'elle ne peut accéder au pouvoir, d'où le sanglot qui marque sa défaite et qui la conduit en fin de compte à choisir le suicide, pour détruire son adversaire. Car, comme dans la dialectique de Hegel, un combat féroce prend place dans la rencontre de deux consciences. L'affirmation de la conscience comme conscience de soi passe par l'affrontement. Cette lutte mène en fin de compte vers la reconnaissance. Dans cette reconnaissance, le maître est celui qui risque sa vie et l'esclave, celui qui s'attache à la vie. Suivant cette dialectique, Mireille établit un renversement de rôles, en choisissant la négativité, la mort.

A travers l'étude du thème de captivité dans *Moi, Mireille* de Fadela Sebti, nous avons montré qu'une dialectique fait de chacun des deux personnages de ce couple mixte, tantôt l'esclave tantôt le maître. Le modèle hégélien de lutte pour la

reconnaissance nous a servi de cadre dans cette étude. *Le portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur* d'Albert Memmi, nous a également aidée à relever les caractéristiques des deux personnages principaux de *Moi, Mireille*, et d'une relation d'un couple mixte qui évoque une relation historique entre le Maroc et la France, celle du colonialisme. Si Hegel nous introduit dans l'histoire des luttes des consciences, Memmi nous mène vers une histoire précise de domination. Finalement, les deux se rejoignent, car dans les deux cas le nœud du problème est le conflit, entre deux consciences ou deux peuples. Le roman de Sebti, à son tour, met en relief cette relation de deux individus en conflit, par leurs consciences et leur histoire coloniale commune.

#### CHAPITRE IV: *MA VIE, MON CRI*, UN COMBAT CONTRE L'IMMANENCE

Dans *Ma vie, mon cri* (1995), Rachida Yacoubi fait du « je/femme l'objet de son discours, » comme le note Najib Redouane dans *Ecriture féminines du Maroc* (2006). Yacoubi invite le lecteur à se pencher sur la condition de la femme bourgeoise captive, ou réduite à l'état d'«immanence» pour emprunter l'expression de Simone de Beauvoir dans le *Deuxième sexe* (1949). Mais, face à la représentation de la femme opprimée, qu'elle retrace dans un tableau des bourgeoises casablancaises et des prostituées, Yacoubi dresse un autre tableau d'une femme autonome, Rachida. Celle-ci, de bourgeoise assujettie, prend l'initiative de divorcer son mari et le choix de sortir de son oppression et de sa résignation. Comme l'explique C.R. Pennell dans *Morocco since 1830*, Rachida Yacoubi est exceptionnelle parce qu'elle a choisi son divorce et a écrit un roman dont le succès a été impressionnant :

In two things was she exceptional : it was she who insisted on the divorce and she who wrote a book about her experiences. When *Ma vie, mon cri* was published at the end of 1994, it caused a sensation, and sold more copies in a year than any book by a Moroccan author had ever done before. (356)

Yacoubi, dans *Ma vie, mon cri*, va au delà du discours sur le patriarcat et sur le thème de la femme captive et réduite à un état d'objet dans la société marocaine musulmane. Sa représentation de la femme autonome est ce qui donne de la valeur à son récit. Le devenir d'une femme ordinaire et d'un moi qui se métamorphose, est un thème majeur dans ce roman. Car, de la figure de la bourgeoise soumise à un espace domestique et à la marginalité, Yacoubi mène le lecteur vers celle d'une identité féminine

qui se refait par sa mobilité et sa créativité. Non seulement, Rachida exerce différents métiers dans le commerce, les affaires, mais s'approprie également du métier d'écrire, un autre thème essentiel de ce roman, comme nous le verrons. Il s'agit, en effet, d'une femme ordinaire, qui, à l'âge de quarante trois ans, dit 'non' à la soumission maritale, quitte sa prison dorée de bourgeoise, tombe dans la misère totale sans y succomber, et prend la plume pour écrire sa vie dans un ton dénonciateur et un « je » défiant. Dans son récit, le thème du devenir et du combat d'une femme pour son autonomie, remplace celui de la captivité.

Dans *Ma vie, mon cri*, Rachida prend l'initiative de quitter son nid de bourgeoise opprimée pour un taudis où elle vit avec dignité « j'étais si heureuse d'avoir un taudis à moi » (85). La misère ne l'effraie pas et son identité s'épanouit en exerçant différentes professions qui vont de la directrice de production (Yacoubi 67) à la dessinatrice en bâtiment (Yacoubi 73), à la femme d'affaires et à l'écrivain qui cause une sensation au sein de l'écriture marocaine selon Pennell. Dans une narration retrospective, Yacoubi raconte son engagement dans un chemin « long et épineux, » (55) que « Très peu de femmes ont eu le courage de supporter ses embuches » (55). Ce chemin de l'autonomie et de l'indépendance est ce qu'elle transmet aux femmes marocaines « C'est pour vous femmes que je déroule mon passé » (55).

Dans ce récit autobiographique, Yacoubi met d'abord en relief la condition de la bourgeoise et de la prostituée, qui nous dit-elle « tout en se croyant libres, elles deviennent en réalité des esclaves » (19). Cette thématique de la femme captive a déjà été largement traitée dans plusieurs romans féminins, y compris *Anissa captive* (1991) de

Fatiha Boucetta et *Moi, Mireille* (1995) de Fadela Sebti, que nous avons précédemment abordés.

L'originalité de Yacoubi réside dans sa représentation d'un être féminin qui prend la voie/voie du défi, et qui passe de la résignation à l'action, de l'objet au sujet. Ce n'est plus l'image de la femme captive qui prime, mais celle d'une bourgeoise qui, après « dix-huit ans de mariage » (11) et de marginalisation dans un espace domestique, pénètre un univers nouveau, et qui d'une existence de deuxième choix, réussit à se construire un moi autre, indépendant et autonome. A côté de cette nouvelle représentation de l'être féminin dans son combat contre l'immanence, Yacoubi consacre également beaucoup de passages dans son récit aux attitudes stéréotypées envers la femme, à la domination de l'homme, et à différentes formes de violence à l'égard de la femme, y compris le harcèlement sexuel, et à d'autres rapports de forces qui infériorisent la femme et qui persistent au Maroc, mais aussi dans les sociétés les plus modernes.

En effet, comme proclamée par l'Assemblée Générale des Nations-Unies en 1993, dans la déclaration sur l'élimination de la violence à l'égard des femmes, il y a un système d'inégalité à l'origine de la subordination de la femme et de la domination de l'homme dans le monde. Ce système comporte des rapports de force qui sont perpétués dans les sociétés modernes, tels que la faible participation des femmes au niveau de la prise de décision, la persistance des attitudes stéréotypées et de la discrimination, ainsi que la ségrégation professionnelle. Ces attitudes stéréotypées ou socialement fabriquées vis-à-vis de la femme, ont fait l'objet de beaucoup d'analyses féministes. Mais, Yacoubi, sans être féministe ou philosophe, révèle pourtant l'itinéraire poignant d'une femme ordinaire, une bourgeoise, qui parvient à sortir d'un état où elle a longtemps été « figée

en objet » et de se transformer en sujet, par un perpétuel dépassement, et par la transgression et subversion des codes sociaux qui enferment la femme dans un état d'être inférieur.

Comme outil théorique d'analyse de *Ma vie, mon cri*, nous avons choisi *Le deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir. Car, malgré tout ce qui a été accompli dans le domaine des études féminines, la question du mythe de la femme, de l'immanence, du moi féminin aliéné, de la transcendance et de la liberté restent des outils précieux dans l'analyse de la littérature féminine. Nous avons donc choisi de lire *Ma vie, mon cri* (1995) de Rachida Yacoubi à la lumière des concepts de S. de Beauvoir sur la création du mythe de la femme, la fabrication sociale du corps féminin et son emprisonnement dans un état d'immanence, et dans un espace domestique où il est voué à l'inertie. Cette mutilation socialement constituée peut être vaincue selon de Beauvoir par une transcendance active. Autrement dit, la femme opprimée peut se transformer en femme libre et autonome, car la liberté pour de Beauvoir, n'est pas la résignation stoïque, mais une créativité animée par une certaine individualité. A cet égard, et comme nous le développerons, le personnage de Rachida dans *Ma vie mon cri*, reflète un thème nouveau, celui du corps féminin actif qui ne se considère plus comme une « une chair passive » et s'affirme comme sujet. En effet, Rachida se refait une nouvelle identité qui commence par son choix de divorcer et par la réappropriation de son corps « j'étais maîtresse de mon corps » (27).

Le thème d'un corps féminin « blindé » et actif, est répétitif dans *Ma vie, mon cri*, et le corps de Rachida est en mouvement perpétuel « je bougeais sans relâche » (171) ou encore « Je courais, montais, descendais les escaliers à longueur de journée. Je frappais à

toutes les portes, même à celles des agences, des banques, des sociétés» (94). Ce thème du corps « blindé » et mobile, prendra de l'importance dans la deuxième partie de ce chapitre, où il sera question de l'évolution et de la métamorphose d'un moi-objet vers un moi-sujet, par la créativité et le travail. La première partie sera en revanche consacrée au thème du corps statique à l'intérieur d'un espace domestique où la femme est vouée à l'immanence.

De Beauvoir, dans *Le deuxième sexe*, établit une dichotomie entre la transcendance et l'immanence. L'immanence est ce qu'elle définit comme la condition de passivité, socialement fabriquée et à laquelle la femme a été vouée dans l'histoire. Après avoir posé la question « qu'est-ce que la femme ? » (16), elle remarque qu'il y a un rapport de soumission entre les sexes et que la femme apparaît à l'homme « comme un être sexué » (17). Selon de Beauvoir, cette condition n'est pas innée, mais culturelle, comme le signifie sa célèbre phrase « On ne naît pas femme, on le devient. » Par opposition à l'immanence, De Beauvoir s'interroge sur la possibilité donnée à une femme pour s'accomplir en tant qu'être humain. Elle observe les circonstances (sexuelle, physiologique, psychologique, historique...) qui limitent sa liberté et les possibilités pour les dépasser. Enfin, elle souligne la transcendance comme l'état qui permettrait à la femme de s'assumer comme être humains, et de sortir d'un état statique d'objet, par le dépassement et la créativité.

Avant d'entamer le sujet qui consiste à lire *Ma vie, mon cri* à la lumière du *Deuxième sexe* de S. de Beauvoir, et à retracer le passage d'un moi captif à un moi libre, d'un espace domestique à un espace public, du thème de captivité au thème de la liberté, il est essentiel de préciser d'abord, la différence entre la répudiation et le divorce dans le

droit marocain. Il est significatif de souligner aussi que dans ce roman, Rachida, a pris l'initiative de divorcer son mari. Car pour passer d'un état d'immanence à un état de transcendance l'être féminin doit faire un choix. La première question à éclaircir est donc : S'agit-il d'un divorce ou d'une répudiation dans ce roman ?

#### 4.1 Divorce ou répudiation

Rappelons d'abord qu'aujourd'hui, le Maroc est le deuxième pays à avoir adopté une réforme spectaculaire du code de la famille (Moudawana 2004), devenant le deuxième pays du monde arabe après la Tunisie, à avoir pris des mesures en faveur de la femme, à savoir le droit de se marier sans tuteur et de divorcer sur une base plus égalitaire où les deux conjoints décident de mettre fin à leur mariage. La femme marocaine a le droit aujourd'hui de demander son divorce sans verser de compensation à l'époux. Elle écrit simplement une demande à la cour où elle précise son vœu de mettre fin à son mariage pour raison de *Chiqaq*, c'est-à-dire pour raison de discorde, comme l'explique Fadela Sebti dans *Vivre musulmane au Maroc* (1989).

Cependant, l'ancienne Moudawana (1993) est ce qui nous intéresse dans l'analyse de ce roman publié en 1995. Dans l'ancien code de la famille, comme nous l'avons souligné précédemment, la répudiation était une forme de divorce judiciaire qui donnait un droit unilatéral à l'époux. C'est-à-dire que ce dernier pouvait divorcer sa femme comme bon lui semblait. Face à cette forme de divorce, il y'avait le divorce par *khôl* qui relève de l'initiative de la femme. Celle-ci peut interrompre son mariage en versant une compensation matérielle à l'époux. Autrement dit, la femme achète son divorce, comme on le dit ordinairement en marocain.

Dès les premières pages de *Ma vie, mon cri*, le lecteur apprend que Rachida abandonne son mari. Le thème de la divorcée est très présent dans ce roman, mais la décision de rompre le mariage est celle de l'héroïne « je suis partie en me disant après moi le déluge » (10), ou encore quand son ami Karim lui suggère de reprendre avec son mari, on comprend que la dissolution du mariage est l'initiative de la protagoniste: « Rachida, est-ce que tu as bien réfléchi ? Retourne chez ton mari. La vie est dure, pense à tes enfants seuls chez leur père, me suppliait Karim la voix tremblante » (11). Mais sa décision est ferme « jamais de la vie...même si je dois mendier, crever, ou... » (11). Un peu plus loin, son amie Laila essaie de la convaincre de reprendre sa vie conjugale « tu aurais du vivre ta vie, cachée sous ton statut de femme mariée » (14). Mais, Rachida refuse ce statut et lui préfère celui de la femme autonome qui porte « avec fierté l'étiquette de femme divorcée » (28).

Comme nous l'avons cité dans l'introduction de ce chapitre, C.R. Pennell dans *Morocco since 1830*, décrit Yacoubi comme exceptionnelle parce que selon lui, elle a choisi son divorce et a assumé sa responsabilité de femme libre avec beaucoup de courage. En effet, comme le dit Pennell, Rachida n'a pas été répudiée : « It was she who insisted on the divorce » (356). Elle a décidé de son plein gré de divorcer son mari comme elle le dit explicitement dans ce passage de *Ma vie, mon cri*, où elle parle de sa responsabilité vis-à-vis de ses enfants et sa décision de divorcer :

En aucun cas mes enfants ne devaient payer pour une faute qu'ils n'avaient pas commise : mon mariage avec leur père. C'est moi qui l'avais aimé et choisi, et c'était moi seule qui devait assumer cette responsabilité. Je leur avais assez fait de mal en leur choisissant un

mauvais père ! Je ne voulais pas priver mes enfants de tout ce qu'un père pouvait leur offrir. Mais le divorce fut indispensable, ma vie en dépendait. Je vivais un martyr. Trompée, frappée, humiliée, il me fallut cependant de longues années avant de prendre cette décision qui devait m'en libérer.

(206)

Dans son récit, Yacoubi ne parle pas de la femme répudiée. Non seulement, elle dit explicitement qu'elle a quitté son mari sans regret, mais il n'y a aucune allusion à la répudiation, et le mot est rarement utilisé. En outre, Yacoubi parle avec fierté de son départ du nid conjugal, car elle s'en va en disant «après moi le déluge» (10). Cette phrase clé signifie qu'elle a symboliquement répudié son mari, puisqu'elle l'a quitté de son plein gré. Un autre personnage féminin de *Ma vie mon, cri*, qui prend l'initia » (125). Cependant, la critique de ce roman, parle souvent de répudiation. Par exemple Najib Redouane note que « Yacoubi vit difficilement la fatalité de son destin. C'est une femme répudiée, livrée à elle-même et abandonnée à son triste sort, qui lutte seule avec force et courage contre toute une société» (277). Effectivement, elle mène une lutte sans répit pour sa dignité et sa liberté, mais cette lutte n'aurait jamais eu lieu si ce n'était son choix de quitter son mari, comme elle le dit explicitement aussi bien dans *Ma vie, mon cri* que dans *Je dénonce* (2002). Mais, nous y reviendrons.

Yacoubi ne retrace pas la figure de la femme abandonnée, mais plutôt celle qui abandonne, qui tourne la page sur un monde, un espace, un mari, une vie qu'elle remplace, consciemment et avec lucidité, par une autre. Son courage réside d'abord dans sa décision de divorcer «le divorce était indispensable. Ma vie en dépendait» (206). En outre, Yacoubi décrit son divorce comme le point de départ d'une libération «Cela faisait

tellement longtemps que je ne m'étais pas sentie libre, aussi légère, aussi confiante» (27). Au lieu de l'image de la captive victime, elle offre celle de la captive active qui s'évade et se lance vers un devenir autre. Son passé et sa vie conjugale ne sont pas décrits dans ce long roman de 355 pages, à part quelques phrases éparses, pour guider le lecteur ou satisfaire sa curiosité. Le reste du roman dévoile son engagement et sa persévérance, sa critique des femmes bourgeoises inconscientes et statiques, des hommes administrateurs abusifs de leur pouvoir et particulièrement ceux qui représentent la justice.

Il est vrai que la femme divorcée au Maroc se trouve dans une situation sociale traumatisante. Comme l'explique Rita El Khayat dans *Les femmes arabes* (2003) : « Virtuellement, la femme divorcée ne vaut plus rien socialement et est exposée à être l'hétaïre dans le fantasme des uns et des autres» (55). Cependant, il faut préciser que Yacoubi retrace la figure d'une femme qui vit plus ou moins bien son divorce et qui parvient à se surpasser, en ignorant la société « J'étais sourde à tous ces bavardages. Je les ignorais. Tout près de moi, s'érigait un autre monde, un autre langage » (110). Ou encore « cette indifférence faisait ma force » (145). Face à la société, elle use de l'indifférence. En outre, sa misère après le divorce n'est autre que matérielle et est continuellement représentée comme un pas vers une sagesse et une autonomie plus grande « J'avais à vivre, et pour cela je devais faire face au monde. Mon but était l'arrivée, la réussite, et j'avais à lui tenir tête. Il n'y a pas plus fort que la force de la conscience» (145-46). Sa conscience est à la base de son combat contre une culture qui l'assujettit, et sa lucidité est ce qui la mène vers la réussite, et le dépassement de son statut de divorcée et sans toit.

Avec Yacoubi, le thème de la répudiation est enterré, car Rachida prend l'initiative de divorcer son époux. Comme elle le note dans *Je dénonce* (2002) elle est allée au tribunal pour revendiquer son divorce « J'ai tout subi, trahison, coups et blessures, viols et injures. Mais rien n'a été suffisant pour que le tribunal m'accorde le divorce » (12). Un peu plus loin, elle dit qu'elle a divorcé son mari par « kholai », c'est-à-dire en lui versant une compensation. Elle a dû renoncer à tous les biens matériels du couple, comme elle le dit clairement dans *Je dénonce* :

J'avais réussi à obtenir mon divorce mais dans des conditions impitoyables. J'ai dû accepter un divorce « kholai » ce qui me contraignait à renoncer automatiquement à tous mes droits, notamment à céder au chantage du partage de mes enfants. (13)

Yacoubi continue d'affirmer son choix de divorcer, dans *Je dénonce* « J'avais fait le choix de ce divorce, et malgré tout ce que cela m'imposait, je n'ai pas eu à le regretter. » (13). Il n'est donc pas question de répudiation mais de divorce *kholai*. Ce thème du divorce prend de l'importance dans *Ma vie, mon cri*, car l'initiative de divorcer appartient à l'héroïne et correspond à l'éveil de sa conscience. En effet, sa décision de divorcer marque le déclenchement d'une autre étape de sa vie, celle d'une identité féminine qui se refait.

Dans *Ma vie, mon cri*, il s'agit primordialement d'une femme qui se révolte contre la subordination, qui divorce son mari, et qui élève sa voix contre un système social abusif des droits de la femme. Yacoubi organise son discours autour d'un ensemble de tableaux qui révèlent chacun, d'une façon ou d'une autre, un système de pouvoir qui infériorise la femme. Elle commence par un tableau des bourgeoises et des prostituées qui

se conçoivent comme corps-objets et qui inconscientes de leur état d'immanence, ne font rien pour le dépasser. Ces femmes correspondent plus ou moins à la définition préfabriquée de la femme par l'homme, d'après de Beauvoir «La femme ? C'est bien simple, disent les amateurs de formules simples : elle est une matrice, un ovaire : elle est femelle : ce mot suffit à la définir» (37). Yacoubi, dans son récit autobiographique, met un contraste entre les « femelles » ou bourgeoises et prostituées qui se perçoivent comme corps et se complaisent dans leur rôle de subordonnées et Rachida qui ne se définit pas comme « l'autre » de l'homme, mais comme un être indépendant et autonome. Avant de contourner la figure originale de Rachida qui vainc la captivité par le travail et la créativité, et par le biais de l'écriture, il est nécessaire de jeter un coup d'œil sur sa représentation de la femme captive d'un espace domestique et d'un état d'immanence.

#### 4.2 Espace domestique et immanence :

Il est nécessaire de rappeler que ce qui nous intéresse dans *Le deuxième sexe* comme outil théorique dans l'analyse de *Ma vie, mon cri* de Yacoubi, est particulièrement le thème du mythe de la femme, le couple corps/esprit et corps objet/corps sujet, et la dichotomie immanence/transcendance. Dans le premier volume, S. de Beauvoir, commence par une déconstruction du mythe de la femme. En effet, dans de nombreuses pages, Beauvoir explique la construction sociale et historique de la femme-objet. Elle commence par poser une première question « qu'est-ce que la femme ? » (16) et remarque qu'elle « apparaît au mâle comme un être sexué » (17). Elle annonce que la femme est une création de l'homme et devient « l'Autre » par excellence. Ensuite, elle remarque la discrimination vis-à-vis de la femme dans le monde :

En presque aucun pays son statut légal n'est identique à celui de l'homme et souvent il la désavantage considérablement. Même lorsque des droits lui sont abstraitement reconnus, une longue habitude empêche qu'ils ne trouvent dans les mœurs leur expression concrète. (22)

Elle fait une distinction entre l'homme qui se conçoit comme sujet et la femme qui se conçoit comme l'Autre de l'homme, ou l'objet fabriqué par la culture. Le plus important est que dans son analyse, elle montre que la condition subalterne de la femme n'est pas innée, mais socialement créée par des hommes puissants, à travers l'histoire. Dans son chapitre sur le mythe par exemple, elle argumente que les hommes ont fabriqué des stéréotypes autour de la femme, au point que celle-ci soit considérée comme un être inférieur et qui sort de la norme ou comme l'opposé de l'homme. De Beauvoir explique, ensuite, que la femme a été confinée à une condition marginale d'objet :

Un monde où les hommes lui imposent de s'assumer contre l'Autre, on prétend la figer en objet, et la vouer à l'immanence puisque sa transcendance sera perpétuellement transcendée par une autre conscience essentielle et souveraine. (31)

En d'autres termes, ni le corps ni la conscience de la femme ne lui appartiennent, car ils sont gérés par une conscience « souveraine, » celle de l'homme. La conscience de la femme ne peut lui être restituée que si elle dépasse cette situation de dépendance où elle participe elle-même à son propre assujettissement. Car, même son corps ne lui appartient pas et a été représenté à travers l'histoire, comme objet par des savants masculins « le corps-objet décrit par les savants » (78). Dans son deuxième chapitre, de Beauvoir observe que l'homme est défini comme un être humain et la femme comme une

femelle et « chaque fois qu'elle se comporte en être humain, on dit qu'elle imite le mâle» (97). Cette distinction a pris lieu d'abord par une distinction physiologique : La femme est représentée comme plus émotive, physiquement plus faible. Mais, les données biologiques ne permettent pas d'expliquer sa condition figée. Son corps est rendu comme « un obstacle, une prison» (15). Cependant, la femme peut échapper à cette condition par ce que de Beauvoir appelle le « corps vécu, » car comme elle l'explique, « la femme comme l'homme est un sujet en situation » (78). De Beauvoir explique l'inégalité des rapports sociaux qui repose sur deux perceptions différentes et opposées du corps féminin et du corps masculin « l'homme saisit son corps comme une relation directe et normale avec le monde qu'il croit appréhender dans son objectivité tandis qu'il considère le corps de la femme comme alourdi par tout ce qui le spécifie; un obstacle, une prison» (15). Comme le colonisé de Memmi que nous avons vu précédemment, la femme est perçue comme un être déficient, comme l'Autre de l'homme. Son corps n'existe que par et pour l'autre. De Beauvoir continue ses remarques sur l'histoire de la femme qui la mènent à conclure que «Toute l'histoire des femmes a été faite par les hommes» (222), et que la femme a été voué à l'infériorité historiquement par une représentation qui a fait d'elle un être faible et inférieur. Finalement la femme est une création, un mythe et si les circonstances et l'histoire ont fait d'elle un être passif, un corps-objet, il y a des possibilités qui peuvent permettre lui de sortir de cette condition, de devenir autonome, et de se transformer d'objet en sujet, d'être passif en être actif, car pour Beauvoir «on ne naît pas femme, on le devient» (285). Par conséquent, on peut renverser l'équation et devenir autre.

Dans la première partie de *Ma vie, mon cri*, Yacoubi représente les bourgeoises et les femmes qui se font entretenir par des hommes, comme des corps-objet, socialement créés et qui ne font rien pour sortir de leur passivité. Ces femmes n'ont d'existence que dans leur relation à l'homme, le mari ou l'amant, et se conçoivent comme des corps-objets créés pour la seule satisfaction du mâle. Deux figures dominent, la femme captive ou fatale, et dans les deux cas, il est question de leur corps érotique, par opposition au « corps vécu » dont parle de Beauvoir, et qui nous servira à analyser ultérieurement le corps « blindé » et en motion continue de Rachida. Celle-ci ne se conçoit plus dans sa relation à l'homme, mais dans sa relation au monde et dans le travail et la créativité, comme nous le verrons.

Yacoubi dans sa représentation des bourgeoises, offre des exemples de femmes qui ne voient pas de créativité en elles-mêmes, et qui acceptent l'humiliation, pourvu qu'elles gardent une voiture ou un nom « je les appelais 'Mme nom' » (106). Une relation est établie entre leur aliénation à l'homme qui se traduit par une aliénation à l'argent, comme Maria qui rêve que « son koweïtien d'amant lui achète la villa, la ferme et la Rolls » (44), ou encore « ça ne parlait que de dollars et de bijoux » (43). Rachida par contre ne recherche que sa dignité et ne demandait « qu'une simple chambre sur une terrasse. Une cabane, une grotte, un arbre, même un trou, un coin qui m'abriterait avec mes enfants, ou l'on pourrait vivre avec dignité » (45).

Cette catégorie de femmes, nous dit Yacoubi « cachent leur malaise derrière l'argent » (106). D'autres cherchent leur liberté dans des relations sexuelles extra-maritales, comme Laila, mais restent captives, car « tout en se croyant libres, elles deviennent en réalité des esclaves » (19). Ces femmes sont représentées comme dans la

formule de Beauvoir « l'inessentiel qui ne retourne jamais à l'essentiel » (239), et comme l'exprime Yacoubi, elles « sont en réalité à plaindre. Elles supportent l'incroyable» (106). Elle les compare ensuite aux femmes pauvres qui ont plus de dignité et qui n'hésitent pas à tout laisser tomber pour leur liberté « Une femme pauvre ne supporterait même pas le dixième de cette souffrance purement morale. Elle n'hésiterait pas un instant à tout balancer au visage de son mari avant de partir loin et libre» (107). Comme nous le verrons, contrairement aux bourgeoises, l'héroïne, Rachida, se pose toujours comme sujet et non pas comme objet.

Une autre catégorie de femmes que Yacoubi présente dans un tableau poignant du corps-objet, sont celles qui se font entretenir par des hommes riches, comme par exemple Fati qui « assidue, elle était toujours à la recherche d'une 'victime à déplumer' comme elle disait. Or, c'était elle la vraie proie offerte aux vautours alléchés» (24). Un autre cas est celui de Nora qui « était la maitresse d'un ex-ministre qu'elle délaissa pour un grand homme d'affaire» (35). Nora, comme Yacoubi la décrit, ne sort jamais. Elle est captive d'un espace clos. Comme les bourgeoises, son domaine est l'espace domestique, lieu de l'immanence et de la passivité totale « Dans cette maison, on ne sortait presque jamais et personne ne nous rendait visite [. . .] excepté l'homme d'affaires dont les visites se faisaient de plus en plus rares» (35). La maison de Nora est comme celle des bourgeoises, un espace où la femme est oisive et ne se conçoit que comme objet de plaisir de l'homme. Cet espace clos, observe Yacoubi, est « un royaume de femmes, toutes oisives et sans travail. Mais les billets de banques pleuvaient comme par enchantement» (35).

Ces deux figures de femmes marocaines dominées, les bourgeoises et les prostituées, sont soumises à un état d'immanence, dans la mesure où elles acceptent leur condition avec résignation. Elles sont caractérisées par l'immobilité dans un espace domestique qui leur a été assigné par l'homme, le mari ou l'amant. Par exemple Laila, ne sort pas sans demander la permission à son époux qu'elle appelle « patron » (15). Ces femmes n'ont pas de dignité parce qu'elles ne font rien pour s'élever au niveau de l'humain, ou pour emprunter les termes de Simone de Beauvoir, elles sont condamnées à 'l'inauthenticité,' 'la passivité' et 'l'in essentialité' (239). Car, les bourgeoises ou les prostituées sont le patrimoine de l'homme, et ne cherchent pas d'issue à leur condition dégradante. Laila, par exemple n'a pas de dignité. Elle est représentée comme un produit, une marchandise, un corps érotique, et ne fait rien de constructif pour sortir de son oisiveté. Elle drague les hommes de sa bagnole, non pas pour son propre plaisir, mais pour se faire payer « Regarde la belle bagnole qui vient de nous doubler. Il est plein aux as celui-là ! Tu veux que je te le présente. Il paie mille dirhams » (14). Que ce soit la bourgeoise ou la femme qui se fait entretenir par des Koweïtiens, comme Nora ou Maria (35-56), elles sont toutes représentées dans un « état statique » et leurs corps n'existent que pour la satisfaction de l'homme. Doublement captives de l'homme et de l'argent, elles sont « à plaindre, » d'après Yacoubi. Leur corps est un territoire d'oppression. Comme le dit de Beauvoir de la femme dominée « Oppressée, submergée, elle devient étrangère à elle-même du fait qu'elle est étrangère au reste du monde » (374).

Pour la femme dominée, l'homme prend la figure du maître, comme par exemple le mari de Laila que celle-ci « abreuvait de 'à tes ordres patron', 'comme tu veux patron' » (15). Cette femme bourgeoise joue l'esclave devant son mari en le reconnaissant comme

supérieur. Ce dernier dans un ton de fierté s'exclame « tu vois ma femme ne bronche pas. C'est moi le patron et c'est moi qui donne les ordres» (15), ce qui rejoint la dialectique du maître-esclave, ou la conscience de l'esclave se supprime en reconnaissant celle du maître. Mais, Laila croit trouver sa liberté en ayant des amants. Elle trompe son mari, tombe enceinte, se fait avorter, mais fonctionne toujours comme la possession de l'autre, car son corps ne lui appartient pas. Il fonctionne toujours comme l'objet de plaisir de l'homme. Elle correspond à la femme que de Beauvoir appelle «une poule de luxe,» car son corps est totalement chosifié. Que ce soit dans sa relation au mari qu'elle nomme le patron, ou l'amant qui la paye, elle n'est pas plus qu'un corps passif, puisque toutes ses actions sont mues par le désir de l'autre ou le gain matériel. Son propre désir n'existe pas, et son corps ne se pose pas comme sujet, mais comme objet ou comme le réceptacle d'Aristote.

Dans *Ma vie, mon cri*, Laila et d'autres femmes bourgeoises sont décrites comme résignées et profondément aliénées. Elles répondent à l'image de la femme qui selon de Beauvoir « se renie au lieu de s'affirmer» (638). Rachida par contre, s'approprie son corps pour lui donner des fonctions autres que celles dictées par la société. Elle quitte l'espace domestique de sa vie conjugale, et fait de son corps sa propriété privée, qu'elle utilise comme outil de créativité et de productivité « J'avais besoin de toutes mes forces pour me forger une existence digne et braver l'obstacle, là où les faibles s'inclinent» (55). Avec elle, on passe du corps passif et dominé au corps sujet et affranchi. Consciente de l'aliénation de ses amies bourgeoises, Rachida les plaint et quand elles lui proposent de reprendre son mari ou de se faire un amant, elle répond tout simplement « Merci, merci, même si je dois crever» (15) ou encore « je n'étais pas à vendre» (70).

Yacoubi donne de nombreux exemples de la femme qui n'existe qu'à travers le désir masculin, ce qui distingue et valorise le personnage de Rachida qui se réapproprie son corps pour en user autrement. Il devient son outil de combat contre l'immanence et la chosification « je ne suis la propriété de personne» (10). Contrairement aux bourgeoises, appréhendées et possédées par l'homme, Rachida après son divorce, se fait une existence indépendante. Son corps est subjectivé, car il lui appartient et elle le cultive par la créativité, le travail et l'écriture « je laissais tout tomber pour m'enfermer chez moi et écrire» (293). Le thème du corps écrivain et du corps « blindé» de Rachida remplace celui du corps-objet des femmes qui participent à leur propre domination, comme nous verrons dans la suite.

Yacoubi retrace également un tableau particulier de l'homme abusif, qu'elle représente comme un dieu masculin par sa virilité. On peut citer comme exemple le personnage de monsieur X, un homme puissant qui par sa richesse matérielle « fait la pluie et le beau temps» (49), et qui symbolise le pouvoir excessif masculin. Rachida va le voir pour une recommandation, et à sa surprise, il la reçoit « nu. A poil » (49). Mais, de l'état supérieur dont la culture et le pouvoir financier l'a placé, Yacoubi le descend à l'état inférieur de la nature en le comparant à un singe « un horrible singe ! » (49). Dans ce même épisode, le corps féminin est encore réduit à un objet statique, qu'on remarque à travers un groupe de femmes assises et prêtes à satisfaire les désirs de monsieur X « il y'avait déjà d'autres invitées» (49). Par contre le corps masculin est représenté dans sa virilité et son omnipotence, que Rachida décrit sur un ton méprisable :

Il marchait d'un air décontracté [. . .] J'avais envie de lui crever le ventre pour le désenfler. Braqué sur son désir vil, il ne remarqua pas mon regard

plein de mépris, bien différent de celui de toutes les autres invitées ébahies et soumises au pouvoir miraculeux de ses billets de banques. (50)

Cette dichotomie entre la femme et l'homme, le moi et l'autre, le dominé et le dominant, marque beaucoup de personnages de *Ma vie, mon cri*. Cependant, cela ne veut pas dire que Yacoubi fait un discours féministe qui s'attaque à l'homme. Bien au contraire, on peut constater que d'autres personnages masculins sont les meilleurs amis de Rachida, particulièrement après son divorce et pendant son combat pour l'autonomie et l'indépendance. On peut citer par exemple Karim qui lui prêtait sa voiture et l'aidait à trouver un hébergement (13), Farid, le musicien allemand et ex-mari de sa sœur avec lequel elle a gardé une amitié profonde et qui est venu lui rendre visite à Casablanca, au bidonville « Mon premier miracle arriva de Hamburg. Sous les traits d'un ami allemand : Hans-Uvers. Farid pour ma famille et moi » (122). Hans-Farid qui est « artiste et professeur de musique » (124), est décrit avec beaucoup d'admiration. Pendant sa deuxième visite à Rachida, celle-ci remarque « Ma maison se transforma en conservatoire. Nous vivions bercés par la musique et c'était merveilleux » (169). On peut également citer l'exemple d'el hadj el Mokhtar de Marrakech, qui symbolise une belle amitié entre le masculin et le féminin « il logeait chez moi et nous passions des heures à discuter la nuit, en tête à tête. C'était un ami digne d'estime » (187). D'autres figures masculines sont représentées avec admiration, comme son amitié avec Malak « une tendre et sincère amitié entre un homme et une femme. C'était beau » (68). Il est clair que Yacoubi dénonce l'abus de pouvoir des hommes marocains puissants, mais sa critique s'adresse beaucoup plus aux femmes résignées.

Après sa description du corps chosifié des bourgeoises et prostituées, qui demeurent perpétuellement l'objet de l'homme, Yacoubi fait un tableau des hommes qui abusent de leur pouvoir dans l'administration et les commissariats de police, un autre sur le harcèlement sexuel des rues de Casablanca « j'eus encore besoin de tout mon courage pour ignorer les agressions verbales des hommes» (271), sans oublier la toile de fond où elle critique de façon acerbe la justice marocaine vis-à-vis de la femme « La loi fut pour moi ce fantôme aux attaques impétueuses, contre lequel je devais buter durant des années» (140). Ou encore dans un ton ironique «on ne badine pas avec la justice, elle est rapide et efficace, surtout lorsqu'une divorcée y est mêlée, comme si toutes les règles et les lois étaient faites pour se retourner contre elle» (139).

Avant de conclure ces quelques réflexions sur la femme captive, dominée et soumise à un état d'immanence, notons que De Beauvoir présente le corps féminin en trois figures. Elle fait une distinction entre le corps passif et dominé, le corps dans sa lutte avec l'esprit, et finalement le corps indépendant. Chez Yacoubi, on peut remarquer une distinction similaire entre le corps dominé des bourgeoises et prostituées, et le corps de Rachida qui passe par une lutte entre ce qu'elle appelle « la visible » (son corps) et « l'invisible » (sa conscience), un corps dans sa lutte avec la conscience et son cheminement vers l'indépendance. L'écriture de Yacoubi illustre un contre-discours du corps érotique qui se conçoit comme objet. Pour parvenir à se positionner comme sujet indépendant, Rachida commence par adopter une identité sexuellement neutre. Elle nie presque son corps « Ce n'est qu'en prenant ma douche que je me rendais compte que j'appartenais au sexe féminin. J'avais presque oublié que j'avais des seins» (281). Ou encore « J'en étais arrivée à oublier la gueule que j'avais depuis le temps que je n'avais

pas pris la peine de me contempler dans un miroir ! » (33) Ce thème du corps féminin oublié ou nié revient constamment « Je ne sentais plus mon corps [. . .] J'avais oublié jusqu'à mon image en robe ou en jupe. J'ai failli omettre que j'appartenais au sexe féminin car j'étais toujours entourée d'hommes» (168). En outre, le code vestimentaire sexué est renversée dans l'écriture de Yacoubi, car Rachida est soit en djellaba, code vestimentaire marocain asexué, ou en jean qui symbolise un amalgame entre le masculin et le féminin. Pour rompre totalement avec son passé de bourgeoise opprimée, ses robes luxueuses sont « transformées en coussins et d'autres en rideaux pour la porte, » (87) et servent à la décoration de son taudis. Rachida ne s'assume plus comme « l'Autre de l'homme, » (de Beauvoir 34), elle s'identifie à l'homme, en tant qu'individu autonome, dans une étape passagère de formation d'une nouvelle identité. Mais, après avoir acquis son indépendance économique, et être devenue une femme d'affaires, elle reprend avec sa féminité et se remarie avec un Tunisien. Dans ce mariage, elle garde son autonomie « Je restais libre de mes actions, rien ne changea dans ma vie de femme d'affaires, et tout ce qui concernait mes enfants restait mon problème à moi seule.» (303). Cependant, ce mariage finit encore par un divorce, qu'elle prend avec courage et lucidité « Je ne l'ai pas raté ma vie, j'ai eu au contraire le courage de rebrousser chemin afin de ne pas persister dans l'erreur. J'ai eu le courage de tout plaquer sans regret pour le bonheur des miens» (343). Et comme elle l'a dit ouvertement lors de son premier divorce, elle porte « avec fierté l'étiquette de femme divorcée» (28). Le thème du divorce est banalisé, car Yacoubi donne plus d'importance à la maternité et à l'autonomie personnelle.

Cette nouvelle représentation de la femme active qui n'hésite devant rien, se bat pour ses droits et qui conquiert le monde par un dynamisme exemplaire, comme nous le verrons, est une innovation que Yacoubi apporte à l'écriture féminine marocaine et au thème de la captivité. Avec elle, le thème de la femme captive est dépassé, car son discours est focalisé sur la liberté et les possibilités pour une femme de s'accomplir en tant qu'être humain indépendant, en tant qu'individu. La captivité des bourgeoises et des prostituées n'est qu'une introduction au discours sur la femme libre. Cette dernière se définit par l'affirmation d'un moi autonome, par l'engagement, le combat et le travail.

L'indignation et la dénonciation qui marque l'écriture de Yacoubi est accompagnée d'une force positive, la force de l'action et du dépassement d'une femme qui mène une vie digne malgré toutes les difficultés et brule les étapes par sa vitalité et son entrain. Son appel au lecteur au début de son récit autobiographique, reflète de façon éclatante, que son but est d'atteindre les femmes soumises pour leur transmettre la possibilité d'une condition et un avenir meilleur :

C'est pour vous, femmes, que je déroule mon passe, que je l'étale dans l'espoir de sauver nos filles, cette partie de nous, et de leur éviter les pièges de la vie.

J'avais besoin de toutes mes forces pour me forger une existence digne et braver l'obstacle, là où les faibles s'inclinent. (55)

#### 4.3 Une transcendance active

L'être féminin représenté dans le personnage de Rachida, ne se définit plus dans son rapport à l'autre (l'époux, le père, le frère...etc.), mais dans son rapport à lui-même. Rachida, par sa prise de conscience et son combat, parvient à se transformer d'objet en

sujet. La métamorphose de ce personnage, est marquée par le mouvement vertigineux d'une identité qui se refait par le travail, la créativité et la transgression des normes sociales. Elle commence son trajet par le passage d'un espace domestique clos, lieu d'immanence de la bourgeoise, vers un espace ouvert, le monde environnant où elle lutte pour se faire reconnaître comme un être humain sujet. Le devenir autre de ce personnage est ce qui prend de l'importance dans l'écriture de Yacoubi, qui nous transporte d'un état de passivité de la femme vers un état de reconstruction progressive d'une héroïne fort intéressante qui lutte pour une autonomie authentique.

D'abord et comme nous l'avons précédemment argumenté, Rachida prend l'initiative de mettre fin à une vie de subordination et d'humiliation par le divorce qu'elle perçoit comme une source de libération :

Cela faisait longtemps que je ne m'étais pas sentie libre, aussi légère, aussi confiante. J'étais maitresse de mon corps et de mon âme. C'est beau, très beau de prendre conscience de soi-même, de pouvoir communiquer avec les infimes parties de son être. (27)

Elle quitte l'espace domestique et sort du confort de la bourgeoise, pour se retrouver, dans un bidonville de Casablanca :

Du jour au lendemain, plus de villa, ni de domestiques, ni de voiture, ni de cours de musique, ni d'équitation, ni, ni, ni . . . la liste des privations était infinie. La confortable demeure avait cédé la place à une misérable baraque grouillante de rats et les lits à couvertures à même le sol. (90)

Mais peu importe la pauvreté, car comme elle le dit symboliquement, elle rentre dans ce monde de la misère non pas à pas hésitants mais « à pas sûrs, évitant de marcher

dans les flaques d'urine et d'écraser les crottes qui ornaient le sol» (85). Avec lucidité et « à pas sûrs » Rachida arrive à dépasser la misère comme elle avait dépassé son oppression de femme bourgeoise passive. Son séjour de neuf mois dans le bidonville de Casablanca est passager, et Rachida est consciente qu'on n'arrive pas à se dépasser sans souffrance « La souffrance ! Nous lui devons pourtant tout ce qu'il y a de bon en nous» (105). Son taudis est valorisé, parce qu'il lui appartient et elle y gagne sa dignité et son bonheur « Et, pourtant, j'étais si heureuse d'avoir un taudis à moi» (85).

Comme le dit de Beauvoir, chaque être humain est libre de « transcender la transcendance » et grâce au « travail libre, la femme conquiert une autonomie concrète parce qu'elle retrouve un rôle économique et social » (168). Contrairement à la figure du corps-objet, Rachida est une identité en devenir. Son corps réapproprié et « blindé » est volontairement soumis à un travail productif. C'est un outil qui lui appartient et qu'elle gère pour survivre « J'aurais été prête à donner un rein, une part de moi pour survivre» (116). Elle se fait une destinée propre où la mobilité remplace l'état statique et oisif de la bourgeoise, et où le défi remplace la soumission. Son divorce et sa misère matérielle sont un choix, et ne sont qu'un pas vers une nouvelle identité qui se construit. Car Rachida ne se conçoit pas comme répudiée ou délaissée «Je n'étais nullement abandonnée, comme le pensait sournoisement la société des hommes» (91).

Si le thème du corps est répétitif dans ce roman, il est cerné par un réseau de significations. Dans le cas de Rachida, on est loin du corps-objet, car même au moment où elle frôle la prison, et que Mr. X lui propose « le Méridien, ou la prison» (242), elle opte pour la prison « J'ai balbitue : la prison» (242). On peut constater aussi, qu'il est question d'un corps perpétuellement en mouvement. L'oisiveté de la bourgeoise est

remplacé par la mobilité d'un corps actif « Marcher . . . j'en ai fait des kilomètres, des centaines, je ne m'en souviens même plus » (70). Ou encore «et malgré ma fatigue, j'étais prête à parcourir des kilomètres, pourvu que je sois seule» (97). Un peu plus loin, elle devient commerçante, et son corps continue d'être décrit par sa mobilité « Je bougeais sans relâche. Mon vélomoteur tombait de plus en plus en panne, puis me lâcha. Moi, par contre, j'étais blindée» (171). Le dynamisme de Rachida fait oublier la passivité des bourgeoises, comme lorsqu'elle vendait des gandouras et faisait le porte-à-porte :

Je courais, je montais, descendais les escaliers à longueur de journée. Je frappais à toutes les portes, mêmes celles des agences, des banques, des sociétés. Tout ce qui se trouvait sur mon chemin. Après la fermeture des bureaux, je faisais du porte-à-porte. (94)

Comme l'explique de Beauvoir, la femme ne peut conquérir le monde que par son dynamisme, sa vitalité, et ses facultés. Yacoubi, justement, décrit son parcours dans une course folle mais lucide, car son but est d'atteindre ce qu'elle appelle « la rive, » (113) et qui symbolise l'autonomie matérielle « j'avais à vivre, et pour cela je devais faire face au monde. Mon but était l'arrivée, la réussite, et j'avais à lui tenir tête » (145). Par son travail et dynamisme, elle s'approprie l'espace urbain « Tous les coins, les chemins, les ruelles étaient devenues mon lieu de commerce» (105). Le corps de Rachida est représenté dans son rapport au monde, son apprentissage et appropriation d'un espace considéré masculin, particulièrement la nuit «Assise sur ma motocyclette, entourée de cartons, je courais dans tous les sens et ne m'arrêtais qu'une fois morte, tard dans la nuit » (167). Les rues de Casablanca sont un labyrinthe pour Rachida, qui comme une

araignée, tisse ses fils avec rigueur, acharnement et dignité. Car, dans ces rues, elle refuse le libertinage et maitresse de son corps, elle le gère à sa guise, sans jamais le réduire à l'objet. Le risque et le danger ne l'effraie pas non plus, car elle mène un combat pour la survie « je prenais le dangereux chemin qui menait à Ain Sbaa sur mon vélomoteur, encombrée de ma marchandise» (159). Son dynamisme s'exerce dans un espace public et « communicatif » selon l'expression de Jurgen Habermas. Avec elle le mythe de la femme captive et figée prend fin et commence une nouvelle représentation de la femme marocaine qui atteint sa liberté par la responsabilité et le dépassement.

Dans un entretien avec Serge Ménager, Yacoubi parle justement de la liberté comme une responsabilité :

La liberté pour moi, c'était d'abord une responsabilité, et je connaissais les limites de cette liberté. Quand on ne sait pas gérer cette responsabilité, la liberté peut en fait être la source de nombreux problèmes. Ce qui fait que je suis pour l'indépendance de la femme marocaine, mais je suis beaucoup plus pour la reconnaissance de ses droits [. . .] Etre libre, c'est participer à l'évolution du pays, donner son avis, travailler, en un mot, avoir ses droits. La liberté sans droits, c'est comme un suicide. (15)

Comme l'affirme de Beauvoir, une femme est un sujet en devenir et s'affirme par le travail, la créativité et le dépassement « tout sujet se pose concrètement à travers des projets comme une transcendance; il n'accomplit sa liberté que par son perpétuel dépassement vers d'autres libertés» (31). Parlant de créativité, Rachida vendait ses articles dans « les banques et les sociétés dans lesquelles les W.C. se transformaient en un lieu d'exposition» (157) et « la banque se transformait en marché aux puces» (157).

Rachida quitte le milieu statique de la bourgeoise, et exerce un grand nombre de professions. D'abord, elle remplit le poste de directrice de production (67), ensuite celui de dessinatrice en bâtiment (73), qu'elle quitte à cause du harcèlement sexuel de son patron « ma pire ennemie la libido du mâle était bien présente» (75). Après cette expérience, elle se lance dans le commerce et fait du porte à porte, et puis elle rentre dans le vaste marché de gros et du demi-gros «un autre monde, d'autres personnes et d'autres méthodes de travail» (167). Ensuite, grâce à ses dons de couturière, elle ouvre une boutique « Vingt jours après, la boutique Rachida sport était prête» (171). Bientôt, Rachida avait déjà sa propre maison et son propre magasin « Deux ans après mon divorce, j'étais installée dans une agréable petite maison, et à cinquante mètres de là venait de naître mon petit magasin» (173). Elle devient finalement une femme d'affaires «Je restais libre de mes actions, rien ne changea dans ma vie de femme d'affaires » (303). Ou encore lorsqu'elle dit « Ainsi, après beaucoup d'effort naquit « Islam-maille », une griffe disputée par la plus grande boutique de luxe du Maroc» (314). Rachida a fait un long chemin entre la femme au foyer et la femme d'affaires. Mais dans ce chemin, toute l'originalité et la créativité de ce personnage réside dans son rapport à l'écriture.

Le thème du corps écrivant marque le récit autobiographique de Yacoubi. Dans un moi défiant et une narration à la première personne, elle fait constamment appel au thème de l'écriture comme espace de réflexion et de réconfort « je ne retrouvais mon calme que dans l'écriture [. . .] je laissais tout tomber pour m'enfermer chez moi et écrire » (293). Ce thème de l'écriture est rattaché à une conscience personnifiée qu'elle nomme l'Invisible « je m'enfermais seule avec l'Invisible qui m'aidait à cracher sur des

pages blanches tout ce que j'avais enduré» (173). L'invisible symbolise une voix intérieure qui lui sert à la fois de muse et de conscience, et qui fait son apparition chaque fois que Rachida est au bord de l'abîme « L'Invisible, celle qui me tenait par la bride, me retenait » (38). Une unité est mise entre le corps et la conscience. Yacoubi nomme son corps la Visible « Une autre facette de moi-même, la Visible, était au contraire en avance sur son temps [. . .] elle était la voix de mon corps, de ma sensualité» (71).

Le thème de l'écriture devient avec Yacoubi, un lieu de la femme ordinaire et non seulement de l'intellectuelle marocaine. Rachida, une bourgeoise marginalisée, non scolarisée, fait de l'écriture au jour le jour, son pain quotidien. Même transportée au commissariat dans une fourgonnette avec six prostituées (215), elle n'hésite pas à sortir son stylo et cahier pour y retracer ses impressions et ne rien oublier « l'air absent, un cahier et un stylo à la main, un minimum dont je ne me séparais pas, afin de tout noter pour ne rien oublier» (216). Même à la fin de son récit autobiographique, Rachida Yacoubi s'adresse au lecteur pour lui communiquer son incarcération, en lui promettant un prompt retour vers l'écriture « Cher lecteur, je ne te dis pas adieu, mais au revoir, lorsque cette plaie sera légèrement cicatrisée je reviendrais vers toi» (355). L'écriture est une arme pacifique qui dépasse les murs de la prison, un métier que Rachida adopte comme bien d'autres, pour affirmer son indépendance et son combat continu contre l'assujettissement.

Dans *Ma vie, mon cri*, Yacoubi a réussi à retracer une figure féminine en devenir, ce qui évoque les travaux de Simone de Beauvoir que nous avons d'abord utilisé dans l'analyse de la femme captive -la bourgeoise ou la prostituée- qui se perçoit comme corps-objet. Rachida, par contre, a une vision transgressive du corps féminin, qui

s'exprime par la conquête de son corps et sa transformation en sujet. Comme le dit Maurice Merleau-Ponty, le corps est:

Un être à deux feuillets, d'un côté chose parmi les choses et par ailleurs, celui qui les voit et les touche ; nous disons parce que c'est évident qu'il réunit en lui ces deux propriétés, et sa double appartenance à l'ordre de l'objet et à l'ordre du sujet. (180-81)

Yacoubi a le mérite de faire une nouvelle représentation de la femme marocaine qui fait de son corps son propre objet et sujet. Son discours dépasse la notion du corps-objet appréhendé et géré par le regard de l'homme et de la société, vers celle du corps sujet qui appréhende le monde et transgresse les règles. Et si de Beauvoir, cinquante ans avant, a constaté que « l'action des femmes n'a jamais été qu'une agitation symbolique ; elles n'ont rien gagné que ce que les hommes ont bien voulu leur concéder; elles n'ont rien pris : elles ont reçu» (19), Rachida Yacoubi a reçu, mais elle a surtout pris. Elle a repris sa liberté et l'a assumée. Son parcours de la femme bourgeoise statique et humiliée à la commerçante, à la femme d'affaires et à l'écrivain, sont toutes des actions prises et non pas reçues. En outre Yacoubi, retrace l'expérience vécue de son corps comme outil de libération, qu'elle gère indépendamment de l'homme. Sa perception est celle de l'individu qui se refait une identité par l'engagement et le surpassement de soi. Ce pouvoir de la liberté par le dépassement que de Beauvoir appelle «transcendance» peut s'appliquer au personnage de Rachida. Car, celle-ci, par sa volonté et son acharnement, a fait un saut géant de l'objet (bourgeoise passive) au sujet conquérant de soi-même (femme d'affaires et écrivain) et du monde qui l'entoure. Comme l'a dit de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe II* « la femme libre est seulement en train de naître» (641). On

ne peut nier que la femme est toujours dominée dans le monde, mais beaucoup continuent le combat contre l'infériorisation et l'oppression aujourd'hui, et Yacoubi en est une.

Dans *Ma vie, mon cri*, il est question de la naissance et de l'évolution d'une femme libre et de la réalisation d'un moi authentique et indépendant. Ce roman élève la représentation de la femme marocaine au rang du sujet qui s'invente et qui «se transcende».

## CONCLUSION

Dans cette thèse il a été question de découvrir une nouvelle approche du thème de captivité, dans trois romans marocains féminins des années 1990. L'un des objectifs mentionné dans l'introduction, était d'analyser ce thème dans son rapport à l'espace. Nous avons remarqué que ce dernier est pluriel dans *Anissa captive* et *Moi Mireille*. Dans ces deux romans, l'action se passe dans plus qu'un territoire géographique et culturel. Dans le premier, l'héroïne a eu une éducation multiculturelle par son parcours de vie dans plusieurs pays. Dans le deuxième, l'action se passe entre deux pays étroitement liés par une relation coloniale qui se reflète dans la relation des deux personnages principaux du couple mixte. Seul le récit autobiographique de Yacoubi, *Ma vie, mon cri*, se passe presque entièrement dans un espace marocain musulman. Dans ce dernier, l'héroïne voyage une fois en Tunisie, mais son parcours de vie est concentré dans un seul espace urbain: Casablanca. Notre focalisation sur sa mobilité entre la sphère privée et publique, et sa transcendance de la femme d'intérieur à la femme d'affaire et à l'écrivain, nous a permis d'étendre le débat sur la captivité et de l'amplifier au thème de liberté.

Nous avons vu dans notre étude de la critique littéraire de ces romans, que l'écriture marocaine féminine est teintée de clichés selon lesquels, la femme marocaine serait toujours représentée comme captive d'une société musulmane patriarcale. Nous nous sommes alors demandé s'il n'y aurait pas une autre façon d'approcher ce thème. A travers des lectures profondes et rigoureuses des trois romans de notre corpus, nous avons d'abord remarqué que *Moi, Mireille* est le seul roman qui fait appel à la tradition

musulmane dans son rapport à l'altérité, et que dans les deux autres romans de notre corpus, la thématique de la captivité n'a pas de liens avec l'appartenance des personnages à une société musulmane.

Dans *Anissa captive*, et à travers l'exploration de la sphère culturelle de son enfance, nous avons découvert que l'héroïne est multiculturelle et que sa captivité émerge d'autres espace géographiques et culturels de son parcours de vie. L'exploration de la sphère éducative de son enfance nous a menée en Italie, ensuite en Suisse, en France et au Maroc et aux nombreux voyages dans le monde effectués par cette héroïne multidimensionnelle. Nous avons démontré que l'espace social dans ce roman est hétérogène et que la captivité physique et morale du protagoniste apparaît d'abord à l'internat en Europe et particulièrement dans l'espace clos de l'institut des sœurs dominicaines à Paris. Nous avons étudié la captivité de la protagoniste à la lumière de *Surveiller et punir* (1975) de Michel Foucault. Nous avons également souligné que les thèmes répétitifs de la danse, du vin, de l'art et d'autres que nous avons évoqués brièvement, comme le concubinage et l'homosexualité de Saïd, révèlent une autre façon de lire ce roman. Ces thèmes dévoilent une société marocaine moderne, représentée à travers les plus hautes classe sociales : bourgeoise et intellectuelle, qui transgressent toutes les lois musulmanes.

Dans *Moi, Mireille*, nous avons relevé la perte d'identité de l'héroïne française, Mireille, qui a été mystifiée et aliénée à une autre religion, une autre culture. Mais nous avons également discerné une autre problématique, celle de l'aliénation du personnage masculin marocain, Nadir, représenté à travers l'histoire coloniale. Nous avons concentré notre attention sur ce personnage, parce que nous avons remarqué que la critique ne s'y

est pas intéressée, et que son aliénation prend de l'importance dans le thème de captivité qui nous intéresse. Dans ce roman, nous avons d'abord remarqué qu'il s'agit d'un couple mixte et que l'analyse de la captivité ne saurait être complète sans examiner la relation de ce couple. A la lumière de la dialectique du maître esclave de Hegel et du *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur* (1985) de Memmi, nous avons pu formuler une autre interprétation de la captivité dans ce roman.

Quoique le thème de la foi de l'héroïne dans *Ma vie, mon cri* soit récurrent, nous avons omis d'en discuter, car d'autres critiques l'avaient déjà fait, comme nous en avons discuté. Une autre raison qui explique cette omission est que la thématique de ce roman est dominée par la longue trajectoire et le combat de l'héroïne qui s'affirme en tant que sujet autonome, par le travail et l'écriture. L'héroïne est caractérisée par sa spiritualité, mais la religion musulmane n'est pas décrite comme source de captivité. Dans ce roman, l'accent est mis sur la vitalité et l'énergie d'un personnage féminin qui transgresse toutes les lois et parvient à réaliser son autonomie. Cette nouvelle représentation de l'être féminin dans sa dynamique et sa vivacité est ce qui a retenu notre attention dans ce récit autobiographique, et nous a orientée vers le thème de liberté comme dépassement de la captivité dans *Ma vie, mon cri*. D'où le choix du *deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir comme outil théorique dans l'analyse de ce roman.

Après des lectures rigoureuses des trois romans de notre corpus, et de longues recherches sur les études littéraires, nous en sommes arrivée à comprendre que la captivité pourrait être étudiée sous l'angle de l'espace. Une focalisation sur l'espace géographique et culturel a été primordiale dans notre recherche et nous a permis d'ouvrir le champs à une nouvelle interprétation du thème de captivité et de l'élargir à d'autres

espaces. Notre préoccupation a été de dépasser la vision récurrente de la femme marocaine constamment représentée comme captive d'un harem musulman, et d'élucider d'autres possibilités dans l'interprétation du thème de captivité. Nous sommes parvenue, après de longues recherches, à déchiffrer et à exposer le non-dit, c'est-à-dire ce qui ressort des romans et va au delà du oui-dire qui se répand sur l'écriture marocaine féminine.

## BIBLIOGRAPHIE

- Ababou, Abla. *Coup de lune*. Monaco: Le Rocher, 2008.
- Abdessamad, Rabia. *Wellada, princesse andalouse*. Paris : L'Harmattan, 2006.
- Abouzeid, Leila. *Year of the Elephant: A Moroccan Journey Towards Independence and Other Stories*. Trans. By Barbara Parmenter. Austin: U of Texas P, 1989.
- Afoulous, Said. "Mireille alias Yasmina." *L'Opinion* 26 mai 1995.
- Alaoui, Cherifa, Berkali, Nadira, Brahim Chedati, and Bahia Kadmiri. *Femmes et Education*. Casablanca: Le Fennec, 1994.
- Alloula Malek. *Le harem colonial: Images d'un sous-Erotisme*. Paris: Séguier, 2001.
- Ammi, Mustapha. "Et Dieu créa . . . des femmes écrivains." *Coup de Soleil* 6, (1990) : 12-14.
- Assouline, Françoise. *Musulmanes: Une chance pour l'Islam*. Paris: Flammarion, 1992.
- Babana-Hampton Safoi. *Réflexions littéraires sur l'espace public marocain dans l'œuvre d'Abdellatif Laabi*. Birmingham: Summa, 2008
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Baker, Alison. *Voices of Resistance: Oral Histories of Moroccan Women*. Albany: U of New-York P, 1998.
- . *Still Ready: Three Women from the Moroccan Resistance*. Prod. Alison Baker. Dir. Hakim Belabes, 1998.
- Barakat, Moufdi. "Les nouvelles tendances de la littérature féminine marocaine: Les transformations du "je" ou le nouveau jeu du "je." *Les nouvelles tendances de la littérature marocaine de langue française (Roman et poésie)*. Oujda, Maroc:

- Faculté des Lettres et des sciences humaines 39 (2004) : 55-68.
- Barktly, Sandra. "Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power." *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York: Routledge, 1990.
- Barrada, Samia. « Introduction à la nouvelle féminine arabe. » *Synergies. Monde Arabe*, 4 (2007) : 91-102.
- Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- . *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972.
- Baudrillard, Jean, et Marc Guillaume. *Figures de l'altérité*. Paris: Descartes & Cie, 1994.
- Bearman, Borsworth et Al. *The Encyclopedia of Islam*. Vol. 3. H-Iram, 1986.
- Bellefqih, Anissa. "Point de vue d'une écrivaine: motivation, problématique. Vision, interrogation, perspectives." *CCLMC, Bulletin de liaison* 4 et 5 (2001) : 10-15.
- Bendada Assia. "Les femmes dans le mouvement nationaliste marocain." *Clio, Femmes du Maghreb*, 9 (1999) : 67-73.
- [http://clio.revue.org/index\\_1523.html](http://clio.revue.org/index_1523.html)
- Bencheikroun Siham. *Oser vivre*. Casablanca : Eddif, 1999.
- Ben Haddou, Halima. *Aicha la rebelle*. Paris: Jeune Afrique, 1982.
- Benjelloun, Tahar. *Harrouda*. Paris: Denoël, 1973.
- . *L'homme rompu*. Paris : Seuil, 1995.
- Benmansour, Amina. « Au Maroc. » *Clio 9, Femmes du Maghreb* 9 (1999) : 197-207.
- <http://clio.revues.org/index1528.html>
- Beniamino, Michel, and Lise Gauvin. *Vocabulaire des études francophones : Les concepts de base*. Limoges : U de Limoges P, 2005.

- Ben Youssef, Lamia. *The Production of the Muslim Woman in Western Gnosis, Feminist Theory, Maghrebian Nationalism and Literature*. Diss. U of Michigan P, 2002.
- Benzakour-Chami, Anissa. « La littérature féminine au Maroc: de la posture politique à la poétique de l'être. » *Expressions Maghrébines*. 8, 1 (2009) : 7-23.
- . *Femme idéale ?* Casablanca : Le Fennec, 1992.
- . *Images de femmes, regards d'hommes*. Casablanca : Wallada, 1992.
- Berrada-Fathi, Rajaa. «Corps et corpus au féminin.» *Expressions Maghrébines*. 8, 1 (2009) : 105-118.
- Bhabha Homi K. *The Location of Culture*. London & New York: Routledge, 1994.
- Boucetta, Fatiha. *Anissa captive*. Casablanca: Eddif, 1991.
- Boughdal, Lahcen. “La quête d’un “je” autre dans *Oser vivre* de Siham Bencheekroun.” *Francophonía* (2000): 139-151.
- Bouhassoun, Farida. “La littérature marocaine féminine de la langue française: la quête de nouvelles valeurs.” *Littératures frontalières* 20 (2000) : 47-53.
- . « Paradigmes de l’interculturel dans la littérature marocaine féminine de langue française. » *Phares Manarat* (2003) : 219.
- Boumediene, Anissa. *Moi, poète et femme d’Arabie*. Paris: Sindbad, 1987.
- Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Seuil, 1998.
- . *Le sens pratique*. Paris: Editions de Minuit, 1980.
- Bousserja, Houria. *Le corps dérobé*. Casablanca : Afrique Orient, 1999.
- Boutouba, Jimia. *Writing and Filming the Subaltern: Gender, History and Postcolonialism*. Diss. U of Southern California P, 2004. DA3145162.

- Cartlidge, Neil. *Boundaries in Medieval Romance*. Cambridge: D.S. Brewer, 2008.
- Chacravarty, Laura. *Strategies of Resistance in the Dramatic Texts of North African Women: A Body of Words*. New York: Routledge Falmer, 2005.
- Chbani Kounda, Hafsa. *Couples mixtes: Le Bonheur à haut risque*. Casablanca: Eddif, 1990.
- Christianasen, Wendy. « Débats entre femmes en terre d'Islam. » *Le monde Diplomatique* (2003) : 20-21.
- Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie*. Paris: Seuil, 1998.
- Dalle, Ignace. *Le règne de Hassan II (1961-1999)*. Paris : Maisonneuve, 2001.
- Daoud, Zakia. *Féminisme et politique au Maghreb, soixante ans de lutte*. Casablanca : Eddif, 1993.
- DeAngelis, Angelica Maria. *Women . . . and Women: Imagining the Gendered Nation in Contemporary Moroccan Cinema and Literature*. Diss. Santa Barbara: U of California P, 2003.
- De Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard, 1949 (1976)
- Decamps, Gabriel. *L'Afrique du Nord au féminin*. Paris: Perrin, 1992.
- Déjeux, Jean. *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris: Kartala, 1994.
- . *Images de l'étrangère : Unions mixtes franco-maghrébines*. Paris: La Boite à Documents, 1989.
- Duvergnas-Dieumegard, Anne-Marie. « L'incroyable fortune d'un genre sans racines : Esquisse d'une problématique de l'autobiographie de langue française au Maroc. » *Mots Pluriels*, 2003.

<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2303add.html>

Ech-Chana, Aïcha. *Miseria*. Casablanca, Le Fennec, 2000.

Edouard, Saïd. *Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil, 1980.

---. *Culture and Imperialism*. New York : Vintage, 1994.

El Bouih, Fatma. *Une femme nommée Rachid*. Casablanca: Le Fennec, 2002.

El Khayat Rita. *Les femmes arabes*. Casablanca : Aini Bennai, 2003.

---. *La liaison*. Casablanca : Aini Bennai, 2003.

---. *Le sein*. Nouvelles. Casablanca : Aini Bennai, 2002.

---. *Le Maghreb des femmes : les défis du XXI<sup>e</sup> siècle*. Rabat : Marsam, 2001.

---. « Le 11 septembre 2001 des Arabes à Aini Bennai. » *Sud/Nord* 16 (2002) : 173-182.

---. *Les sept jardins*. Nouvelles. Paris: L'Harmattan, 1995.

Everson, Vanessa. "Yacoubi, Sebti et Saqi: séparation religieuse: Unité de foi." *French Studies in Southern Africa* 32 (2003): 30-40.

---. "Enseigner la littérature par le biais du transculturel: connaissance de soi, découverte de l'autre." *French Studies in Southern Africa* 35 (2005): 1-26.

Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1952.

---. *Les damnés de la terre*. Paris: Maspéro, 1961 ; Paris : La Découverte, 2002.

---. *Pour la révolution africaine*. Paris : Maspéro, 1964 ; 1979.

---. *L'An V de la révolution algérienne*. Paris: Maspéro, 1959 ; *Sociologie d'une Révolution*, 1966.

Foucault, Michel. *Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969

---. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

- . *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other writings, 1972-77*.  
New York: Pantheon, 1980.
- . «Des espaces autres. Hétérotopies. Dits et écrits.» *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (oct. 1984): 46-49.
- . *Histoire de la sexualité et usages du plaisir*. Paris: Gallimard, 1988.
- Freire, Paulo. *Pedagogy of the Oppressed*. New-York, London: Continuum International Publishing, 2006.
- Gauch, Suzanne. *Liberating Chahrazad: Feminism, Postcolonialism, and Islam*.  
Minneapolis: U of Minnesota P, 2007.
- Gibbons, Christopher. *Of Stereotypes, Political Rights, and Intersignification: Postcolonial Moroccan Writing*. Diss. U of Alberta, 2001.
- Gontard, Marc. *Le moi étrange : littérature marocaine de langue française*. Paris : L'Harmattan, 1993.
- . « Le récit féminin au Maroc. » *Plurial* 15. Rennes : PU Rennes, 2005.
- . « De l'exotisme colonial à l'expression identitaire. » *Littérature francophone 1. Le roman*. Paris : Hatier, 1997, 211-228.
- . « L'Autofiction féminine au Maroc.» *Voix de la Francophonie. Barcelone : PU de Barcelone* (1999): 337- 347.
- Goulemot, Jean-Marie. «De la lecture comme production de sens» *Pratique de la lecture*. Paris : Payot et Rivage, 1993.
- Hadj Nasser, Badia. *Le voile mis à nu*. Paris : Arcantère, 1985.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *La Phénoménologie de l'esprit* Trans. Jean Hyppolite:  
Paris : Aubier, 1941.

- Henry, Jean-Robert. *Le Maghreb dans l'imaginaire français: La colonie, le désert, l'exil*. Aix-en-Provence: Edisud, 1985.
- Husain, Fatima. *Cultural Discourse on the Muslim Woman in African Francophone literature*. Diss. University of Toronto, 2000.
- Ibnfassi, Leila. "L'appropriation de la voix féminine par les écrivains masculins marocains. La traversée du français dans les signes littéraires marocains.» *Actes du colloque international de l'université York*. Textes réunis et publiés par Yvette Benayoun-Szmidt, Heidi Bouraoui et Najib Redouane. Toronto : La Source, 1994.
- Jeanniere, Abel. *Anthropologie sociale et politique*. Paris : Mediasevres, 1989.
- Kahf, Mohja. *Western Representations of the Muslim Woman: From Termagant to Odalisque*. Austin: University of Texas Press, 1999.
- Khatibi, Abdelkebir. *La mémoire tatouée*. Paris : Denoël, 1971.
- . *Le roman maghrébin*. Paris: Maspero, 1968.
- Kilito, Sarah. Femmes-sujets. Etudes sur les œuvres de romancières marocaines francophones entre 1982 et 1999. *Cahiers de la Recherche 24*. Suède: Département de Français et d'Italien, 2004.
- Kinini, Abdellatif. "Fatiha Boucetta ou le roman au féminin." *Libération* 1996: 4.
- Ksikes, Driss. « Littérature. Elles (d) écrivent le corps. » *Tel Quel*, 166 (2005) : 37-39.
- Laaroui, Abdallah. *L'histoire du Maghreb : Un essai de synthèse*. Casablanca : Centre Culturel Arabe, 2001.
- Lalla Hafdane, Hakima. *Les femmes marocaines, une société en mouvement*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- Landau, Rom. «The Karaouine at Fez.» *The Muslim World* 48 (April 1958): 104-12.
- Le Bon, Gustave. *La civilisation des Arabes*. Paris : Firmin-Didot, 1884.

[http://classiques.ugac.ca/classiques/le\\_bon\\_gustave/civilisation\\_des\\_arabes/civilisation\\_arabes.html](http://classiques.ugac.ca/classiques/le_bon_gustave/civilisation_des_arabes/civilisation_arabes.html)

Leduc, Claudine and Agnes Fine. "Femmes du Maghreb." *Clio* 9, 1999. Web. 20 March 2003

<http://clio.revues.org/document280.html>

Lefebvre, Henri. *La Production de l'espace*. Paris : Anthropos, 1974.

Mdarhri, Alaoui, Abdallah. "Approches du roman au féminin au Maroc: historique, dénomination et réception de la littérature." *CCLMC, Bulletin de Liaison* 4 et 5 (2001): 16-23.

---. *Aspects du roman marocain (1950-2003): Approche historique, thématique et esthétique*. Rabat : Zaouia, 2006.

Memmi, Albert. *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*. Paris : Gallimard, 1985.

---. « Sociologie des rapports entre colonisateurs et colonisés. » *Cahiers internationaux de Sociologie*, vol.23 (1957) : 85-96.

---. *La statue de sel*. Paris : Buchet-Chastel, 1963. Reedit. Gallimard, 1966.

---. *Agar*. Paris: Buchet-Chastel, 1955. Reedit. Gallimard, 1991.

---. *Le scorpion ou la confession imaginaire*. Paris: Gallimard, 1969.

---. *La terre intérieure*. Paris: Gallimard, 1976.

---. *La libération du Juif*. Paris : Payot, 1972.

Ménager, Serge. « La 1<sup>ère</sup> personne plurielle des femmes écrivaines marocaines des années 90. » *Le Maghreb Littéraire*. Vol.3, 5 (1999) : 17-32.

---. «Entretien avec Rachida Yacoubi. » *Francophonie* 9 (2000): 9-30.

---. «Entretien avec une sociologue, sexologue marocaine, Soumaya

- Naamane Guessous. » *La revue française*, 3 (1998).
- Mengara, Daniel. *Images of Africa: Stereotypes and Realities*. Trenton, NJ: Africa World Press, 2001.
- Mernissi, Fatima. *Scheherazade goes West: Different Cultures, Different Harems*. Washington: Washington Square place, 2001.
- . *Rêves de femmes, une enfance au harem*. Paris : Albin Michel, 1997.
- . *Le monde n'est pas un harem : paroles de femmes du Maroc*. Paris: Albin Michel, 1991.
- . *Sultanes oubliées : Femmes chefs d'Etats en Islam*. Albin Michel, 1990.
- Mnebhi, Saida. *Poèmes, lettres, écrits de prison*. Rabat: Feed-back, 2000.
- Mezgueldi, Zohra. «Mother word and French Language Moroccan Writing.» *Research in African literature* 27, 3 (Fall 1996): 71-83.
- Miraglia, Anne-Marie. *Des voix contre le silence*. Durham: Durham Modern Languages, 2005.
- Moulieras, Auguste. *Le Maroc inconnu, étude géographique et sociologique*. 2<sup>ème</sup> partie: Exploration des Djebala. Paris: 1899.
- Moura, Jean-Marc. *L'image du Tiers-Monde dans la littérature française*. Paris: PUF, 1992.
- Naaman, Dorit. "Woman, Nation: A Postcolonial Look at Female Subjectivity," *Quarterly Review of Film and Video*. 17: 4 (Nov. 2000): 333-342.
- Naamane-Guessous, Soumaya. *Au delà de toute pudeur*. Casablanca: Eddif, 1991.
- Nadifi, Rajaa. « La littérature féminine au Maroc. » *Expressions maghrébines*, vol. 8, 1 (2009)

- Nisbet, Anne-Marie. *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française, des indépendances à 1980: Représentations et fonctions*. Sherbrooke, Quebec, Canada: Naaman, 1982.
- Oufkir, Fatima. *Les jardins du roi, Oufkir, Hassan II et moi*. Paris: Laffont, 2000.
- Oufkir, Malika. *La prisonnière*. Paris : Grasset, 1999.
- . *L'étrangère*. Paris : Grasset, 2006.
- Orlando, Valérie. *Beyond Postcolonial Discourse: New Problematic of Feminine Identity in Contemporary Francophone Literature*. Diss. Brown U, 1997.
- . « Les (é)cri(t)s des femmes du 'nouveau Maroc'. » *Expressions maghrébines*, 8, 1 (2009) : 85-103.
- Payfa, Jean-François. *L'Art de la nouvelle*. Belgique: Quorum, 1999.
- Pennell, C.R. *Morocco since 1830: A History*. New York: NWU Press, 2000.
- Redouane, Najib. *Ecritures féminines au Maroc : continuité et évolution*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- . Le Maghreb littéraire et la francophonie : un divers singulier.  
[http://www.ulaval.ca/colloque\\_2001/actes/textes/redouane.htm](http://www.ulaval.ca/colloque_2001/actes/textes/redouane.htm)
- . *Parcours féminin dans la littérature marocaine d'expression française*. Toronto: La Source, 2000.
- . "Transcendance de la captivité féminine dans Anissa Captive de Fatiha Boucetta." *La Revue Française, U de Natal, Afrique du sud*, vol.3, 4 (1998): 59-74.
- Rhissassi, Fouzia. *Femmes, violence et université au Maroc*. Casablanca : La Croisé Des Chemins, 2 Durham: 2003.

- Sadiqi, Fatima, and Moha, Ennaji. "The feminization of Public space: Women's Activism, the Family Law, and social Change in morocco." *Journal of Middle East Women Studies* Vol.2, 2 (2006): 86-114.
- . *Women, Gender and Language in Morocco*. Leiden: Brill, 2003.
- Saigh Boustia, Rachida. "Ecriture-mémoire? Femmes marocaines à l'épreuve." *Littératures frontalières* 2 (2002): 269-293.
- . *Romancières marocaines : Epreuves d'écritures*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- Salhi, Kamal. *Francophone Postcolonial Cultures: Critical Essays*. Lanham, MD: Lexington Books, 2003.
- Sanchez, Ana. A Dialogical Model of Persistent Patriarchalism. *Society of Philosophy and Technology* 1, 2 (1996): 74-84.
- Sayeh, Samira. « Compte-rendu critique » *Nouvelles Etudes Francophones*, 22, 2 (2007) : 245-249.
- Sebti, Fadela. *Vivre musulmane au Maroc : Guide des droits et obligations de la femme marocaine*. Casablanca: Le Fennec, 1989.
- . *Moi, Mireille lorsque j'étais Yasmina*. Casablanca: Le Fennec, 1995.
- Shono, Ningia. "Female Subordination in Tahar Benjelloun *l'Homme rompu*: A Macro-Level Analysis." *Tropos*, 2003.
- [http://www.fci.msu.edu/TROPOS/2003/Nanjia\\_2003.pdf](http://www.fci.msu.edu/TROPOS/2003/Nanjia_2003.pdf).
- Segarra Marta. *Leur pesante poudre: Romancières francophones du Maghreb*. Paris: 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.

- . "La Littérature marocaine francophone au Maroc." *Le Féminin en miroir-entre Orient et Occident*. Casablanca: Le Fennec, 2005.
- Simon, Catherine. "Femmes du Maghreb, une écriture en marge." *Le Monde* 17 Oct. 1997, 6.
- Smires, Noura. "Écriture féminine marocaine: L'exemple de *Moi Mireille lorsque j'étais Yasmina* de Fadela Sebti." *Les nouvelles tendances de la littérature marocaine de langue française* 39 (2004): 107-116.
- Taraud, Christelle. *La prostitution coloniale : Algérie, Tunisie, Maroc (1830-1962)*. Paris : Payot, 2003.
- . *Mauresques-Femmes orientales dans la photographie coloniale, 1860-1910*. Paris : Albin Michel, 2003.
- Tiffin, Helen. "Postcolonial Literature and Counter-discourse." *Aschcroft* (1995): 95-98.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : Seuil, 1981.
- Trimmingham, J. Spencer. *The Sufi orders in Islam*. New York & Oxford: Oxford U. Press, 1971.
- Vilaine, A.-M. « Le corps de la théorie. » *Magazine littéraire : Femmes, une autre Écriture?* 180 (1982) : 25-28.
- Vogl, Mary Beth. *Picturing the Maghreb: Literature, Photography, (Re)presentation*. Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2002.
- Wahbi, M'Hamed. Masculin/féminin, entre romanesque et autobiographie. *Reescrituras de la masculinidad*. Barcelona : Universitat de Barcelona, 2000.
- Woodhull, Winifred. *Transfigurations of the Maghreb: Feminism, Decolonization, and*

*Literature*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1993.

Yacoubi, Rachida. *Ma vie, mon cri*. Casablanca: Eddif, 1995.

---. *Je dénonce*. Paris: Paris-Méditerranée, 2002.

Young, Mark C. Guinness Book of World Records. *Guinness World Records* (1998):

242.

Zeroual, Khadija. « Entretien avec Halima Ben Haddou. » *Sindbad*, 4 (novembre, 1982).