

## Images de la femme maghrébine: analyse comparative de *Je dois tout à ton oubli* et *La saison des hommes*

M<sup>a</sup> ÁNGELES LLORCA TONDA  
Universitat d'Alacant  
ma.llorca@ua.es

### Resumen

En las producciones artísticas objeto de mi estudio, la novela de Malika Mokeddem, *Je dois tout à ton oubli* (2008) y la película de la directora tunecina Rachida Tlatli, *La saison des hommes* (2000), se evoca el tema de la resignación y de la sumisión de las mujeres al poder patriarcal, en el contexto magrebí.

El análisis paralelo de la novela y de la película me permitirá poner de relieve los mecanismos narrativos convergentes utilizados en ambas obras, para denunciar la alienación de la mujer y la desesperación que algunas de ellas manifiestan. Del mismo modo, enunciaremos cuáles son las escapatorias que tanto la novelista como la directora proponen a las heroínas de sus historias.

### Palabras clave

Literatura magrebí, cine, mujeres, alienación, libertad

### Abstract

In the artistic productions object of my study, Malika Mokeddem novel, *Je dois tout à ton oubli* (2008) and the Tunisian film director Rachida Tlatli, *La saison des hommes* (2000), evokes the theme of resignation and submission of women to the power of men in the North African context.

The parallel analysis of the novel and film will allow me to highlight the convergent narrative structures used in both works to denounce women's alienation and despair that some of them manifest. Similarly enunciate what are the loopholes that both the novelist and the director proposed to the heroines of their stories.

### Key-words

North African literature, film, women, alienation, freedom

### 1. Introduction

Mon travail portera sur deux manifestations artistiques, un roman et un film, conçues par deux femmes maghrébines qui racontent des histoires de femmes. Le point de conver-

gence de ces deux productions: la révolte de celles qui essaient d'échapper à l'aliénation à laquelle elles sont soumises. Le travail vise à mettre en relief les procédés utilisés par la romancière et par la metteur en scène pour construire leurs œuvres, à souligner comment se manifestent les traces de l'oppression de ces femmes et quelles sont les voies choisies par les héroïnes de ces œuvres pour se libérer.

Avec *Je dois tout à ton oubli*, paru en 2008, la romancière Malika Mokeddem emprunte à nouveau la voie de la fiction de ses premiers romans –il faut rappeler que les deux travaux qui ont précédé ce roman étaient des romans autobiographiques<sup>1</sup>– et raconte à la troisième personne l'histoire de Selma Moufid, une femme d'origine algérienne installée à Montpellier, où elle exerce la médecine, et les circonstances de son retour en Algérie, pour essayer de trouver des réponses à tant de questions et tant de souvenirs qui hantent encore son esprit.

Le film de Moufida Tlatli<sup>2</sup>, *La saison des hommes* (2000), nous amène dans un espace clos par les murs des traditions, où habitent des femmes en quête d'une identité qui puisse les libérer du joug de la société patriarcale et ses de interdits. Cette fois-ci, le spectateur est transporté en Tunisie où l'on apprend l'histoire d'Aïcha, mariée à 18 ans et condamnée à vivre sous la tutelle de sa belle-mère, à Djerba.

L'analyse en parallèle du roman et du film me permettra aussi de souligner les convergences narratives inhérentes aux deux textes.

## 2. Voyage

Chez Selma, comme chez Aïcha le voyage –physique et existentiel– vers les lieux de l'oppression devient une nécessité absolue pour essayer de résoudre leurs conflits.

Ainsi, en France, la mort d'une des patientes de Selma, l'héroïne de *Je dois tout à ton oubli*, réveille en elle une image longtemps assoupie «l'accident vital de mémoire» (Mokeddem 2008: 27) qui revient brutalement à son esprit:

La main de la mère qui s'empare d'un oreiller blanc, l'applique sur le visage du nourrisson allongé par terre auprès de la tante Zahia et qui appuie, appuie. Cette main qui pèse sur le coussin et maintient la pression. Les spasmes, à peine perceptibles, du bébé ligoté par des langes qui le sanglent de la racine des bras à la pointe des pieds. Le cri muet des yeux des Zahia qui semble tout figer (Mokeddem 2008: 11).

---

1 *La transe des insoumis* (2003) et *Mes hommes* (2005).

2 Moufida Tlatli, réalisatrice tunisienne, a tourné trois films: *Les Silences du palais* (1994), *La Saison des hommes* (2000) et *Nadia et Sarra* (2004). À la suite de la révolution de jasmin, elle est nommée au poste de ministre de la Culture le 17 janvier 2011, au sein du gouvernement d'union nationale dirigé par le Premier ministre Mohamed Ghannouchi. Moufida Tlatli y figure en tant «qu'indépendante», sans affiliation à un parti politique.

Le souvenir flou de cette scène de l'étouffement d'un nouveau-né fruit du péché<sup>3</sup>, là-bas dans le désert, pousse Selma à entreprendre un retour chez elle pour essayer de trouver des réponses aux questions qui la tourmentent encore, car «Selma sait que désormais seul le voyage au désert l'aidera à y voir plus clair en elle» (Mokeddem 2008: 45). Le voyage dans son village natal lui permettra de chasser les fantômes du passé qui la harcèlent encore.

Dans le film, le retour à Djerba, où Aïcha a vécu sa jeunesse sous la tyrannie de sa belle famille, ranime les cauchemars de cette femme et les interrogations sur le destin de ses filles qu'elle veut préserver, à tout prix, du sort qu'elle a subi. Aïcha, qui ne cesse de répéter à son mari tout au long du film «je dois quitter Djerba», éprouve la nécessité d'y revenir pour s'occuper de son fils autiste et se réaffirmer en tant que femme.

Le film ainsi que le roman convergent dans la destination du voyage entrepris par leurs héroïnes: il faut revenir dans les lieux de l'aliénation pour essayer d'y échapper.

### 3. Espaces

Les deux histoires évoluent, du point de vue géographique, au Maghreb, l'Algérie dans le cas de *Je dois tout à ton oubli* et la Tunisie dans *La saison des hommes*. Mais, il existe dans les deux productions une utilisation du jeu spatial qu'il convient de souligner, car les héroïnes de Mokeddem et Tlatli se situent entre deux espaces. Les souvenirs et les pensées de ces deux femmes entraînent le lecteur et le spectateur, d'un univers à l'autre, tout au long du roman et du film. D'un côté, on retrouve l'espace de la liberté, c'est-à-dire, le lieu qui permet à ces deux femmes de se débarrasser de certaines traditions et de se construire en tant qu'êtres humains: la France, Montpellier, dans le cas de Selma, protagoniste du roman, et Tunis, la capitale de la Tunisie, dans le cas d'Aïcha. D'un autre côté, on a les espaces de la soumission où règnent les coutumes qui réduisent les femmes: le désert algérien, dans le cas de Malika Mokeddem, et Djerba, dans le cas de Moufida Tlatli. La réalisatrice nous montre les lieux où habitent des femmes en quête d'une identité qui puisse les libérer de l'oppression de la société patriarcale. Mariée à 18 ans au fils de sa tante, Aïcha est condamnée à vivre sous l'empire de sa belle-mère, à Djerba. Cette ville insulaire de Tunisie devient dans le film la métaphore de l'isolement et du cachot.

Les deux héroïnes éprouvent le besoin de revenir dans le désert, dans le cas de Selma, pour mettre fin à ses cauchemars sur le bébé étouffé il y a cinquante ans, et à Djerba, dans le cas d'Aïcha, pour élever son enfant autiste et le protéger. Roman et film sont donc conçus et structurés à partir de ces va-et-vient, physiques et mentaux des héroïnes, aux espaces mentionnés. Il est intéressant de souligner comment la transition entre les espaces de la liberté et les espaces de la soumission ne se fait brusquement, ni dans le roman, ni dans le film.

Ainsi, dans le roman de Mokeddem, Selma passe par Oran avant de continuer le voya-

3 Il s'agit d'un bébé illégitime fruit de la liaison entre tante Zahia –femme mariée, soeur de la mère de Selma– et l'oncle Jason –célibataire, frère cadet du père de Selma et fiancé à la soeur de Zahia.

ge à destination de Béchar, dans le désert algérien. Oran demeure pour Selma la première étape de son affranchissement. Pour elle, cette ville représente l'espace de l'instruction, l'espace de l'amour, de l'amitié, des plages, de la mer, à savoir le tremplin vers l'Europe. C'est à Oran que Selma séjourne avant de poursuivre le chemin vers le désert, c'est à Oran qu'elle remémore sa jeunesse auprès de son ami Goumi.

La baie d'Oran se profile derrière le hublot. Aussitôt l'image de Farouk envahit Selma. Elle songe à son enfance, à leurs amours sur cette côte [...]. [Après la mort de Farouk] elle y avait gagné Goumi, l'autre homme, l'ami qui maintenait l'attachement. Et d'avoir vécu deux si belles amours à Oran perpétue en elle une tendresse pour cette ville. Ce qui n'est pas le cas, loin s'en faut, avec son désert natal (Mokeddem 2008: 46, 50).

Les premières scènes du film de Tlatli nous montrent Aïcha et sa famille –sa belle-sœur, ses deux filles, Mériem et Emna, et son fils cadet– en train de quitter la maison de Tunis, pour s'installer à Djerba. La longue scène du déménagement et du voyage à Djerba, l'absence de dialogues entre les personnages, le parcours en voiture depuis le centre ville jusqu'au port de Tunis où le ferry les amène vers l'île, agissent à leur tour d'espace de transition, de pont entre les territoires de l'indépendance et les lieux de l'oppression. La mer<sup>4</sup>, à nouveau, inspire dans le film le même sentiment que dans le roman: celui de porte d'issue, de choix et de possibilité pour les femmes, mais aussi de retour.

Dans le roman, la Méditerranée représente, en même temps, l'assimilation identitaire de l'entre-deux<sup>5</sup>, revendiquée dans maints écrits par l'écrivaine, par opposition à l'appartenance à une identité fixe:

Cet entre-deux m'a saisie tellement tôt que j'ai cette identité mêlée. Vraiment, on ne peut pas me scinder en deux. Il n'y a pas une couche algérienne, une couche française, ça fait partie de moi ; je suis une Algérienne francophone. Donc, l'entre-deux, il rejoint peut-être l'exil... non, l'exil, ce n'est pas vraiment un entre-deux... [...] Ma maison, par exemple, elle me ressemble un peu; il y a de l'arabe et de l'occidental dans tout ce qui m'entoure (Helm 2000: 40).

Pour Selma, «la Méditerranée devient le lieu de refuge idéal pour tous ceux qui ne trouvent –ou ne veulent trouver– leur identité» (Bueno & Domínguez 2007: 182):

Face à la mer, les yeux de Selma scrutent l'horizon : là-bas, c'est encore chez elle. Un sourire lui vient aux lèvres à la pensée que, sur quelque rive qu'elle se tienne, l'autre côté est encore «à elle». Ces «ici» et «là-bas» s'inversent pour lui délimiter son vrai territoire, cette mer (Mokeddem 2008: 92).

4 Voir «La Méditerranée comme espace de liberté dans *La transe des insoumis* de Malika Mokeddem» (Llorca Tonda 2007).

5 Cette notion de «l'entre-deux» est largement développée dans le chapitre «L'identité par rapport à l'autre» (Segarra 1997:151-164).

#### 4. Temps

Du point de vue temporel les deux histoires alternent le passé avec le présent. «Présent et passé sont bien délimités: l'un correspond au temps du souvenir et l'autre à celui de la conscience présente» (Segarra 1997: 145). Ainsi, pour Selma le souvenir de son enfance est évoqué depuis la France, où après le décès de l'une de ses patientes, elle pense à la scène de la mort tragique du nouveau-né de tante Zahia, là-bas dans le désert.

Même stratégie chez la metteur en scène tunisienne qui, depuis les premières scènes du film, nous montre Aïcha, à présent séparée de son mari, qui vit avec ses enfants et sa belle-sœur Zeineb à Tunis où elles mènent une vie «libre», vis-à-vis des traditions. À cause des problèmes d'autisme et des crises de son fils, Aïcha décide de retourner dans la maison familiale à Djerba pour que le petit puisse trouver la paix. Sa belle-sœur, Zeineb, ses filles Mériem –déjà mariée à un homme qui l'adore– et Emna, musicienne, femme indépendante et courageuse, décident de l'accompagner. Lors de l'arrivée et l'entrée d'Aïcha dans la maison de Djerba, les souvenirs du passé l'envahissent: le jour de son mariage, les scènes ménagères dans la maison où elle a vécu son enfermement, son désir de rejoindre son mari à Tunis...

Cette alternance temporelle, que l'on retrouve notamment dans d'autres romans de Mokeddem<sup>6</sup>, mais aussi chez d'autres écrivaines maghrébines<sup>7</sup>, répond au «besoin de reconstituer une identité individuelle affaiblie par la société, et de revendiquer, par la pratique même de l'écriture [tournage de films] la voix étouffée des femmes» (Segarra 1997: 146).

#### 5. Souvenirs, constations et confrontations

Le retour au passé et aux espaces clos de la part des héroïnes du roman et du film, respectivement, réveillera les souvenirs et les expériences vécues dans leur jeunesse et offrira la possibilité à Malika Mokeddem et à Moufida Tlatli de remettre en question des traditions et des lois qui ne font qu'assujettir les femmes et les rendre malheureuses. L'évocation du désert algérien et de Djerba, respectivement, entraîne donc les deux créatrices à remémorer le destin et le sort des femmes du désert.

Chez Malika Mokeddem la réflexion sur la condition de la femme se projette à partir de deux plans: celui des souvenirs de Selma et celui de ses constations lors de son voyage au désert. Le flash-back procure à la réalisatrice Moufida Tlatli la possibilité d'exprimer l'aliénation de la femme, vis-à-vis des jougs des traditions. Mais, en tout cas, l'une comme l'autre, coïncident dans la description du sort auquel sont confrontées les femmes.

Ainsi, les femmes sont soumises à plusieurs contraintes. Tout d'abord, celle des noces. En effet, le mariage «c'est le sort des toutes les filles de la tribu [...]» (Mokeddem 2008 :

---

6 *Des rêves et des assassins* (1995), *N'zid* (2001), *La transe des insoumis* (2003), *Mes hommes* (2005).

7 Assia Djébar, Emna Belhaj Yahia, Tassadit Imache, entre d'autres (Segarra 1997:145-146).

37). Il s'agit de mariages arrangés entre, le plus souvent, des membres de la même famille<sup>8</sup>. À dix-huit ans Aïcha est mariée au fils de sa tante. Lors de son retour à la maison de Djerba, elle retrouve sa robe de mariée et est transportée au jour de son mariage, première étape de son affranchissement.

Après le mariage, la vie des femmes devient monotone. Dans le film, Aïcha, ainsi que ses belles-sœurs, notamment, qui partagent avec elle la maison de la belle-mère à Djerba, ne font qu'attendre «la saison des hommes», le retour de leurs maris dans la maison familiale pour passer un seul mois de vacances, avant de repartir pour Tunis où ils travaillent. Zeineb, une des belles-sœurs d'Aïcha, attend en vain, car son mari est parti en France le lendemain des noces et n'est plus revenu. La frustration de ce personnage s'accroît d'autant plus que, sans mari, elle ne trouve aucun sens à son existence de femme, car elle n'a pas d'homme et donc ne peut même pas avoir des enfants. En plus, elle est grondée par sa mère qui ne lui pardonne pas qu'elle ait quitté la maison de sa belle-mère (là où se trouve sa place) et qu'elle soit revenue dans la maison paternelle, à côté de ses belles-sœurs.

Mokeddem parle aussi dans son roman du sort des sœurs de Selma, qui, veuves, divorcées, répudiées par leurs maris, retrouvent dans le noyau familial maternel, à côté des frères et de leurs familles, le refuge pour continuer à subsister: «La cadette est grosse. Elle a divorcé. Houria aussi. Elles ne travaillent pas. Elles vivent avec leurs enfants chez leur mère» (Mokeddem 2008: 62). Car comme Zeineb dans le film, les sœurs de Selma sont victimes de «mariages éclairs et retours dans sa maison où elles végètent, rendues au statut de mortes-vivantes régi par la mère. [...] elles partagent les mêmes liens, la même vie éteinte» (Mokeddem 2008: 79).

En ce sens, les discours de Tlatli et de Mokeddem rejoignent celui d'autres écrivaines, telles que Leila Marouane ou Fawzia Zouari, qui perçoivent la tradition et la religion comme la source de la discrimination sociale de la femme dans le Maghreb, (Bueno 2004: 10).

Le deuxième joug est celui de la belle-famille et surtout de la belle-mère. Malika Mokeddem décrit tout au long du roman l'importance de la famille paternelle, autour de laquelle s'organise la société dans le désert, avec, en tête, les belles-mères qui reprennent à tour de rôle le sceptre de garantes de la tradition. Ce pouvoir des femmes de la tribu est mis en relief dans le film, où toutes les femmes sont soumises aux lois de la belle-mère, impitoyable, qui gère les femmes de la famille en l'absence des hommes qui travaillent et habitent onze mois sur douze à Tunis. Effectivement, les hommes autour de qui tourne l'existence et les malheurs des femmes du roman et du film, et qui régissent l'organisation sociale dans les pays maghrébins restent sur un deuxième plan, spectateurs passifs, en même temps consentants et, trop souvent, source des injustices subies par les femmes.

Dans le roman, l'écrivaine récrée ainsi cette situation:

<sup>8</sup> Dans le roman, Selma nous rappelle que son père est le cousin de sa mère (Mokeddem 2008: 35) et dans le film, Aïcha est mariée aussi avec son cousin.

Les frères arrivent avec la tombée du soir. L'aîné d'abord, toujours aussi despote et hérissé. Son emploi de petit fonctionnaire à la mairie du village n'a certainement pas arrangé son caractère. [...] À son apparition, les enfants et les femmes se débinent à pas feutrés. Il grogne trois mots de bienvenue à l'adresse de Selma et incendie la mère des yeux. Le regard plein de mansuétude, celle-ci lui sourit et l'exhorte à la patience : « Ne t'énerve pas, tu sais bien que les filles sont en train de s'occuper de ton thé ! » (Mokeddem 2008: 68).

Le silence et le deuxième plan auquel sont relégués les hommes dans les deux histoires ne font que souligner le poids de la femme, en tant que garante des traditions dans les sociétés patriarcales. En effet, ce sont elles qui assurent et perpétuent l'autorité des hommes. Cela n'empêche que ni Mokeddem ni Tlatli ne dispensent les hommes de leur responsabilité: dans le roman et dans le film, ils sont source de malheur pour les femmes. Ils les quittent –le mari de Zeineb ou encore ceux des sœurs de Selma–, les violent –oncle Jason dans le roman ou, dans le film, le jeune qui abuse de Meriem, la fille d'Aïcha, ou encore le beau-père qui se sent attiré par l'une de ses belles-filles–, les soumettent –comme les frères de Selma–, les laissent enceinte –le mari d'Aïcha et ses frères ou le père et les frères de Selma– les font porter le foulard –le frère islamiste de Selma ou les maris dans le film–, les enferment dans les maisons familiales sous la surveillance de la belle-mère et les battent, comme le père de Selma:

Un jour, sentant la tension monter entre la mère et [le père], Selma s'était cachée pour les observer. Son père gesticulait, vociférait. La mine renfrognée, la mère ne répondait pas. Au moment où elle grommela trois mots, le père s'empara d'une bouilloire et l'en frappa (Mokeddem 2008: 139).

Quelles sont donc les issues de ces femmes du désert? La première est de créer des liens entre elles, pour devenir fortes et ainsi pouvoir faire face à leur destin de femmes soumises. La romancière et la metteur en scène font appel à la sororité et aux liens tissés par les héroïnes des deux histoires.

Ainsi, on assiste à des scènes dans le film qui nous rappellent des scènes de harem: les femmes s'embellissent et se préparent pour accueillir leurs maris qui rentrent pour passer un mois de vacances avec elles, à Djerba. La cérémonie du thé, la préparation des repas, le soin des enfants font partie de la quotidienneté des femmes du désert.

Dans le roman Mokeddem le décrit ainsi:

Le manque [d'instruction] des femmes les maintient ensemble, démunies. Les humiliations, les douleurs leur forgent cette humanité apaisée, parfois seulement résignée. Toujours promptes à partager les plaisirs comme les coups durs avec les plus proches, les voisines. Leurs semblables. [...] La mère comme la plupart de ses convives s'étalent, toutes en amas adipeux. Les sœurs n'en sont qu'au commencement. Les femmes composent en produisant des merveilles de douceur à l'aide des farineux. Des vies passées assises ou à piétiner dans quelques mètres carrés. Préparation de gâteaux, friandises, cous-

cous et d'autres féculents, elles dévorent à longueur de journée. [...] la théière s'incline, commence à verser en s'élevant de manière à faire chanter, mousser et oxygéner la boisson dans le verre [...]. Une chorégraphie rituelle, sensuelle, pour confire ces dames à demeure, en communion (Mokeddem 2008: 65, 66).

La maternité devient dans le film une deuxième possibilité pour échapper à la prison de la belle-mère et, en même temps, une nouvelle source d'enchaînement. La maternité octroie aux femmes le pouvoir d'assurer la descendance et devient leur principal devoir. Ainsi, Aïcha souhaite donner un enfant mâle à son mari, car il lui a promis qu'il l'emmènera avec lui à Tunis, si cela arrive. Dans le roman de Mokeddem les femmes du désert sont toujours entourées de leurs enfants, exemple la mère de Selma: «car la mère n'a pas encore sevré un enfant qu'un autre naît lui disputant des seins gros comme des coussins et qui dégorgent» (Mokeddem 2008: 137). La romancière met en relief cet aspect en constatant le nombre élevé de gamins que Selma aperçoit chez sa mère: «Les enfants [les fils et les filles de ses sœurs et de ses frères], les voilà qui accourent tous en quête de bonbons. [...] Ils sont si nombreux que Selma renonce à les compter» (Mokeddem 2008: 62). Mais la naissance des enfants n'est presque jamais heureuse. Lorsqu'ils sont les fruits du pêché on les efface, comme ils l'ont fait avec le petit de tante Zahia, dans l'histoire racontée par Selma et qui sert de fil conducteur à la narratrice. En effet, si Selma décide de revenir dans son pays, c'est justement pour voir plus clair, pour connaître la vérité sur l'infanticide commis trente-cinq ans auparavant.

Selma en vient à l'enfant sacrifié: «est-ce que ce premier bébé était une fille? Comment est-elle morte?» [...] «Non, ce n'était pas une fille. C'était un garçon. Zahia avait tellement bu d'infusions d'herbes et de racines pour se faire avorter que ce pauvre est né avec beaucoup de sécrétions dans le nez et dans la gorge. Ça l'a étouffé». Selma s'écrie, soudain hors d'elle: «Tu veux dire que vous aviez tous décidé de le tuer! Que tu l'as étouffé? Je t'ai vue!» [...] La mère accuse le coup. Ses yeux jettent des sombres lueurs. [...] Peu à peu, le visage de la mère se décompose, elle lève les bras au ciel: «Qu'est-ce que tu voulais qu'on fasse? On était bien obligées de tout étouffer!» (Mokeddem 2008: 70-71).

Mokeddem revient dans son roman sur le même sujet du fils illégitime en insérant l'histoire d'une autre femme, Fatiha. En effet, ce personnage apparaît à la fin du roman, dans le chapitre intitulé «Vous occupez ma place» (Mokeddem 2008: 115-128). Lors du retour en France, dans l'avion, Selma rencontre Fatiha, sa compagne de siège. La dame qui reconnaît le docteur Selma Moufid, car elle est infirmière dans le même hôpital qu'elle à Montpellier, lui raconte ses misères et l'expérience vécue en Algérie, son pays de naissance, où elle est revenue après trois décennies d'absence pour rendre visite à son frère qui, après la mort de leurs parents, l'a réclamée à plusieurs reprises. Touchée par le sentiment de revoir sa famille algérienne, elle décide d'y revenir et elle subit à ce moment-là le harcèlement du frère qui la



kidnappe et la démunie de ses papiers et de son argent pour éviter sa fuite et, ainsi, la soumettre à sa volonté. Avec beaucoup de courage elle réussit à lui échapper et gagne l'avion qui la ramène en France. Lors de la conversation dans l'avion, Fatiha raconte à Selma la raison de sa fuite d'Algérie vingt-neuf ans auparavant: comme tante Zahia, elle aussi, elle avait accouchée d'une bâtarde.

A l'inverse de Zahia, Fatiha est issue d'une famille de notables. Son père était maire de Tiaret. La condition sociale ne change donc en rien le traitement réservé aux incartades des filles rebelles. «Les siens» n'ayant pu ni étouffer ni noyer le bébé à la naissance, Fatiha a accouché à l'hôpital, «ils» ont failli la tuer. [...] Fatiha leur a échappé. Sa bâtarde ils s'en sont débarrassés autrement. Une femme en mal d'enfant l'a emmenée hors de leur vue (Mokeddem 2008: 118).

La maternité devient aussi tragédie lorsque ce sont des filles qui naissent:

Emna, la fille cadette d'Aïcha, s'exprime ainsi dans le film, en parlant de sa sœur et de la condition de fille aînée de celle-ci: «Sa naissance a été un drame, la mienne aussi, la votre aussi». Naître femme est donc un drame et implique une douleur inhérente à la condition de femme. Zeineb, Mériem et une autre des belles-sœurs d'Aïcha se plaignent, tout au long du film, car elles ont toutes «mal par tout le corps». La déception s'installe chez la belle-mère et le mari d'Aïcha car ils pensent qu'elle ne réussira jamais à faire un fils. Aïcha est donc harcelée et par sa belle-mère et par son mari et même par sa propre mère qui ne lui demandent qu'une seule chose: d'accoucher d'un mâle. Aïcha sait que l'arrivée au monde d'un garçon lui permettra de se débarrasser du pouvoir de la belle-mère et de s'installer à Tunis avec son mari, car il le lui a promis. Pour l'héroïne du film, la maternité devient alors une porte vers la liberté. Mais, la naissance du garçon ne fait qu'accroître son angoisse, car il s'agit d'un enfant autiste que son mari n'acceptera jamais et qui provoque le divorce du couple et, quelque temps après, son retour à Djerba.

La maternité<sup>9</sup>, longuement développée dans le roman et dans le film, embrasse, sous la plume et la caméra de Mokeddem et de Tlatli, deux dimensions qui ne convergent que sur certains points. En effet, elles coïncident dans l'assimilation de la mère à la Tradition, ainsi que dans l'identification entre maternité et rôle social des femmes. Ainsi, selon Josefina Bueno:

[...] nous retrouvons dans les récits de Malika Mokeddem de nombreuses critiques à la figure de la Mère, continuateur et garante de cette éducation mysogine; elle symbolise la sauvegarde de la tradition, l'obéissance aux mœurs qui perpétuent le statut d'infériorité de la femme (Bueno 2004: 16).

Mais, Tlatli envisage aussi une dimension que Mokeddem exclut: celle de la mère complice qui aide ses filles à échapper au destin injuste et qui se retrouve également dans le roman beur (Segarra 1997: 103). De même, pour Tlatli le choix de la maternité deviendra une

9 Il s'agit d'un sujet récurrent chez les romancières maghrébines. Sur les représentations de la maternité dans les textes voir (Bueno 2006: 22, 23).

étape de l'affranchissement de la femme, lorsque la fille aînée d'Aïcha décide, de manière volontaire, d'avoir un enfant.

## 6. Émancipation

Les personnages du roman et du film réussissent à se débarrasser des traditions et à atteindre leur indépendance en forgeant petit à petit leur chemin vers la liberté.

Chez Selma, la révolte et l'insoumission se construisent depuis toute petite. Tout d'abord, à travers son caractère rebelle et contestataire. Ainsi, la narratrice décrit comment elle apprend à fuir sa tribu depuis la petite enfance:

On avait essayé de me désenvoûter, de me séquestrer. Rien n'y faisait. Dès qu'on me lâchait, je me sauvais. On m'avait surnommée « la petite fugueuse. » Tout le monde avait fini par se persuader que j'étais vraiment démente. Alors on m'avait fichu la paix. De jour comme de nuit je rôdais partout et j'allais somnoler dans un creux de la dune, dans un *séguia* de l'oued, cachée parmi les roseaux (Mokeddem 2008 : 39).

Cette indifférence envers les normes imposées par la famille a octroyé à Selma la possibilité d'échapper au «sort de toutes les filles de la tribu d'Oujda», à qui «on marie au désert» (Mokeddem 2008: 37) et d'initier l'affranchissement. L'instruction deviendra la deuxième étape: «En désespoir de cause, on m'avait mise à l'école. En fait juste pour voir si j'allais y rester au lieu de vagabonder [...]» (Mokeddem 2008: 41). L'école permet à Selma de fonder un habitat hors de la tribu et, en même temps, de fuir les lois de la société patriarcale:

Selma reconnaît à peine sa sœur cadette. Elles se sont si peu vues. Selma était interne durant l'enfance de celle-ci. Du reste, elle n'a pas plus fréquenté ses autres frères et sœurs. A la fin de la journée, ils rentraient tous chez leur mère... Selma, elle, s'enfermait à l'internat même les samedis, dimanches et autres jours fériés. Ensuite, elle est partie de plus en plus loin: l'université d'Oran, puis celles de France. Ses rares et si brefs passages parmi eux, Selma les vivait derrière des livres. Dans des romans. Leur fiction occultait l'insupportable réalité. Dans cette famille, elle a toujours été l'étrangère. Depuis les premières insomnies qui l'éjectaient du corps familial couchée par terre (Mokeddem 2008: 62).

La formation et la culture deviennent chez Malika Mokeddem la clé pour se débarrasser des traditions. Ainsi, Selma est la seule fille de son bled à avoir fini les études secondaires et à avoir atteint l'université. Elle n'a pas acceptée la soumission. Dans cette quête de la liberté, Selma adopte la langue française, ce qui lui permet de se détacher de sa langue maternelle et des «phobies ancestrales»: «Selma comprend combien apprivoiser le français lui avait été bénéfique. Ce n'était pas la langue de la mère. Seule une langue étrangère pouvait accueillir l'arrachement de Selma et lui convenir» (Mokeddem 2008: 96). Elle a traversée la Méditerranée et s'est construit un autre espace vital loin de l'Algérie.

Si sa famille, sa mère, principalement, a accepté cette fugue, quoique de mal gré, c'est sans doute parce que Selma contribue généreusement, depuis longtemps, à pallier la pauvreté de la famille:

C'est le moment que choisit Selma pour donner à la mère les cadeaux et surtout l'argent qu'elle lui a apportés. Même loin, Selma n'a jamais dérogé à ce devoir. Cela la dispensait de l'obligation de revenir mais rendait encore plus effroyable son constat: s'acquitter de ce tribut était la seule expression du lien familial. La mère s'empresse d'enfourer le pactole entre ses seins (Mokeddem 2008: 67).

Dans le film, Aïcha a laissé tomber les études pour épouser Saïd, comme la tradition l'exige. Étant donné qu'elle ne peut plus avoir accès à l'instruction, elle décide de travailler. Elle installe dans une pièce de la maison de Djerba un métier à tisser des tapis. Ainsi, elle devient forte vis-à-vis de sa belle-mère et de la volonté de cette dernière de la soumettre, même si cette attitude lui vaut d'être «enterrée vivante» dans cet espace clos de la tutelle familiale. Sa belle-sœur Zeineb rejoint Aïcha et l'aide à tisser une révolte silencieuse envers la Tradition qui condamne les femmes aux tâches ménagères et à élever les enfants. À cette première attitude d'Aïcha vient se joindre sa volonté d'amener ses filles à l'école, malgré l'opposition de la belle-mère. Dans ce sens, le discours de la metteur en scène Moufida Tlatli converge avec celui de la romancière: seule l'instruction et les connaissances peuvent détourner les jeunes filles des traditions et donc de la soumission.

Le sujet de l'éducation et de la culture réapparaît à maintes reprises dans les discours des écrivaines maghrébines –Assia Djebar, Leïla Sebbar, Fatima Mernissi–, qui à travers leurs personnages féminins mettent en valeur l'instruction comme élément essentiel dans la lutte et la conquête de l'espace social de la part des femmes.

Mokeddem s'exprime ainsi en parlant de Selma et de celles qui, comme elle, ont réussi à échapper à leur destin de femmes du désert:

Mais elles savent désormais combien elles se sont forgées contre les exactions de leurs mères. C'est à cette seconde délivrance qu'elles doivent d'être devenues les femmes qu'elles sont aujourd'hui. Paradoxalement, c'est le reste de la fratrie qui semble payer le prix le plus fort: une vie figée. Elles, elles ont échappé aux clans, aux communautés, aux crispations, à leur sclérose. Sans rien renier (Mokeddem 2008: 126).

Mais, dans le film, c'est Aïcha, une mère, la mère de Meriem et d'Emna, qui décide de couper les liens et les chaînes de l'ordre établi. Et elle le fait en traversant la Méditerranée pour aller, non pas en France ou en Europe, mais à Tunis. La révolte proposée dans le film a lieu à l'intérieur du pays, tandis que pour Mokeddem, il est peu probable que cela puisse arriver en Algérie:

Quarante ans plus tard<sup>10</sup>, toujours délaissés par la nation et par leurs enfants, les vieux et les plus démunis se terrent dans la pénombre des maisons. Ceux-là, même le terrorisme les a ignorés. Le reste du monde n'existe pour eux que sur les écrans des télévisions qui seules péorent encore et les hypnotisent. Soudain, Selma a l'étrange impression de traverser un cimetière pour vivants à mille lieues de tout conscience humaine.

Aïn Eddar, le nom de son oasis natale, prend deux significations, selon la façon dont on prononce «Eddar»: «la maison» ou la «la douleur». Aïn étant «la source», la maison et la douleur seraient donc issues d'une même résurgence? (Mokeddem 2008: 89).

Seulement un commentaire de Goumi, l'ami oranais de Selma, traduit un petit espoir de changement et devient prémonitoire des événements qui ont eu lieu récemment dans les pays arabes:

–Hier soir [...] j'ai déambulé dans Béchar. J'y ai vu une, puis deux, puis trois et en fin de compte, plusieurs femmes, jeunes filles, flics. Cette dégaine! Des basanées, la casquette vissée sur les sourcils, le pistolet sur la fesse... De quoi faire craquer les plus machos... Ou les castrer à vie. Le bleu de l'uniforme leur va aussi bien que le mythique habit touareg. Ne désespérons de rien. Même dans ton bled du bout du monde, quelque chose a changé! (Mokeddem 2008: 114).

Meriem et Emna représentent l'avenir des femmes tunisiennes, celles qui décident par elles-mêmes. Mais, la liberté elles ne l'ont pas acquise gratuitement: à l'effort mené par leur mère, vient s'ajouter la lutte contre les préjugés, trop présents encore dans la vie des jeunes filles. En ce sens, Meriem, l'aînée, a du mal à concilier sa vie à côté d'un homme qui l'adore, avec les fantômes du passé –adolescente, au retour de l'école elle a failli se faire violer, à Djerba–; ce ne sera qu'après le séjour à Djerba avec sa mère, sa sœur, sa tante et son petit frère, qu'elle réussira à chasser ces fantômes et à faire des projets avec son mari: elle décidera de devenir maman. Emna, par contre, incarne l'image de la femme émancipée. Elle a fait des études de musique et elle est attachée à un homme marié.

L'image de la mère indignée, vis-à-vis des contraintes sociales et familiales, est exclue dans le roman, comme je l'ai signalé auparavant. L'absence d'amour maternelle, ce «mal de mère» (Mokeddem 2008: 154) dont a souffert Selma, l'héroïne du roman, toute sa vie, l'a délivrée de l'oppression d'une société encore ancrée dans le passé. Le portrait de la mère tyrannique –représentée dans le film par la belle-mère– s'impose tout au long du roman et soutient la description de la douleur éprouvée par Selma à cause du manque d'affection maternelle, une relation «âpre, sans la moindre tendresse» (Mokeddem 2008 : 141). Le triomphe de Selma sur les traditions et les contraintes du pays lui a coûté cher: en échange elle a dû sacrifier la famille et l'Algérie. Désormais, elle n'a plus de mère et ce côté dramatique est mis en relief à plusieurs reprises dans le roman<sup>11</sup>. En plus, ce manque d'affection maternelle

<sup>10</sup> Mokeddem fait allusion à l'indépendance de l'Algérie.

<sup>11</sup> Notamment dans les trois derniers chapitres du roman «Pas une goutte de son lait», «Le désert détourné» et «Mal

détermine Selma à renoncer à la maternité: «Elle n’a jamais eu de mère et elle ne sera jamais mère» (Mokeddem 2008: 161). De plus, la romancière souligne que la dépendance et les humiliations imposées par les hommes mènent les femmes à reporter leur crainte sur les filles et les belles-filles (Mokeddem 2008: 141).

## 7. Conclusion

Le parcours à travers les deux œuvres qui nous occupent nous a permis de mettre en relief leurs parallélismes du point de vue de la stratégie narrative. En ce sens, la romancière et la metteur en scène proposent deux histoires non linéaires, avec des aller-retour à l’intérieur de la mémoire de Selma et d’Aïcha. La réalité décrite dans les deux histoires répond à celle des femmes assujetties aux lois d’une tradition obsolète. Leur objectif converge également: roman et film servent à «dévoiler peu à peu les femmes musulmanes» (Tamzali 2009: 39). Mokeddem de même que Tlatli rejoignent les voix d’autres auteurs, cinéastes et artistes maghrébins ou d’origine maghrébine<sup>12</sup> qui explorent «le visage caché» (Tamzali 2009: 39) des femmes.

Pour Malika Mokeddem et Moufida Tlatli «l’école est la seule planche de survie» (Mokeddem 2008: 93). Ainsi, la première issue pour la femme maghrébine est celle de l’instruction et de la contestation des traditions. C’est grâce à l’école que Selma a pu «échapper à l’univers carcéral du désert, au cachot des traditions» (Mokeddem 2008: 30). De la même façon, Aïcha a offert à ses filles la possibilité de l’instruction et, surtout, le choix de décider leur mode de vie. Mais, contrairement à Mokeddem, Moufida Tlatli embrasse aussi la possibilité de la maternité volontaire et souhaitée comme source de bonheur pour la femme –sa fille Mériem décide d’avoir un enfant avec son mari.

Le film et, notamment, le roman deviennent l’occasion de dénoncer la situation sociale et politique vécue par l’Algérie et la Tunisie. Mais le discours sur le mal d’Algérie ou de la Tunisie concerne finalement toute l’humanité:

[L’Algérie] continue à se mutiler en reléguant la moitié de sa population, les femmes, au rang de sous-individus dans les textes de sa loi. «L’Algérie ne s’en sortira que par les femmes!» Ce cliché ressassé en France et ailleurs dans le monde exaspère Selma. Il y a longtemps déjà dame Rimiti<sup>13</sup> chantait avec sa gouaille habituelle: «Le bien est une femme, le mal est une femme». Elle mettait une jubilation débridée, canaille, à célébrer ce dont les femmes avaient alors honte: le sexe, l’amour, l’ivresse, ... Jamais l’enfantement et tout ce à quoi il peut acculer. Combien faudrait-il de torrides Rimiti pour arracher les femmes à leurs archaïsmes? À leur poids mort? (Mokeddem 2008: 86).

---

de mère” où la romancière remémore plusieurs moments de la vie de Selma marqués para la présence de la mère et la description de la distance insurmontable créée entre mère et fille.

12 Assia Djebbar, Samira Negrouche, Slimane Benaïssa, Khadija Tenana, peintre marocaine, Najat El Hachmi, écrivaine catalane d’origine marocaine, Raja Amari, cinéaste, entre d’autres.

13 Cheikha Rimiti, chanteuse algérienne et figure mythique du Raï.

Mokeddem et Tlatli convient les femmes musulmanes à la révolte, à sortir de leurs prisons. Pour cela, il faut qu'elles bâtissent leur identité en dehors de ce que l'ordre patriarcal prescrit pour elles (Tamzali 2009: 38).

Dépasser le système patriarcal n'a pas été facile non plus pour les femmes occidentales. Il faut donc qu'au-delà des changements politiques, économiques et des acquis sociaux, les femmes musulmanes fassent progresser la cause des femmes. Il ne suffit pas, tel que l'indique Wassyla Tamzali, que les femmes aient conquis des territoires qui leur étaient interdits, mais il faut qu'elles puissent se libérer (2009: 40). Comment? En prenant conscience de leur identité de femmes (Tamzali 2009: 40).

Les discours littéraire et cinématographique des œuvres étudiées rejoignent ceux d'autres voix des femmes maghrébines, telles que l'avocate Tamzali. En ce sens, ces manifestations artistiques ne font que renforcer et servir d'appui à la constante revendication pour la liberté et l'égalité des hommes et des femmes.

### Références bibliographiques

- BUENO ALONSO, Josefina. 2004. «Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb» in *Thélème. Revista Complutense de estudios Franceses*, n° 19, 7-20.
- BUENO ALONSO, Josefina. 2006. «La revisión de la cultura patriarcal y de la tradición orientalista en las escritoras argelinas» in RAMOND, Michèle (ed.). *¿Existe la mujer? La femme existe-t-elle?* Paris, Rilma 2, ADHL, 119-128.
- BUENO ALONSO, Josefina & VÍCTOR DOMÍNGUEZ LUCENA. 2007. «Identité et Méditerranée dans *N'Zid* de Malika Mokeddem» in CORTÉS, Carles (ed.). *El mar com a motiu en les literatures de la Mediterrània Occidental*. Alacant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 177-186.
- HELM, Yolande. 2000. *Malika Mokeddem, envers et contre tout*. Paris, L'Harmattan.
- LLORCA TONDA, M<sup>a</sup> Ángeles. 2006. «La Méditerranée comme espace de liberté dans *La transe des insoumis* de Malika Mokeddem» in CORTÉS, Carles. (ed.) *El mar com a motiu en les literatures de la Mediterrània occidental*. Alacant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 170-176.
- MOKEDDEM, Malika. 2008. *Je dois tout à ton oubli*. Paris, Grasset.
- TAMZALI, Wassyla. 2009. *Une femme en colère*. Paris, Gallimard.
- TLATLI, Moufida. 2000. *La saison des hommes*. DVD.
- SEGARRA, Marta. 1997. *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*. Paris, L'Harmattan.