



**HAL**  
open science

**Des mères et des filles - maternité, héritage et émancipation - En particulier chez trois écrivaines d'origine méditerranéenne Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez: Dans trois romans contemporains - Laver les ombres (2008), À l'origine notre père obscur (2014), Le Coeur cousu (2007)**

Françoise Navarro

► **To cite this version:**

Françoise Navarro. Des mères et des filles - maternité, héritage et émancipation - En particulier chez trois écrivaines d'origine méditerranéenne Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez: Dans trois romans contemporains - Laver les ombres (2008), À l'origine notre père obscur (2014), Le Coeur cousu (2007). Linguistique. Université de Toulon, 2020. Français. NNT: 2020TOUL3000 . tel-04850898

**HAL Id: tel-04850898**

**<https://theses.hal.science/tel-04850898v1>**

Submitted on 20 Dec 2024

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

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

**ED 509**  
CIVILISATIONS ET SOCIÉTÉS EURO-MÉDITERRANÉENNES ET COMPARÉES  
**Laboratoire Babel EA 2649**

THÈSE présentée par  
**Françoise NAVARRO-LANTES**

*Soutenue le 29 septembre 2020*

*Pour obtenir le grade de Docteur ès lettres*

Spécialité : **Langue et littérature française du XX<sup>e</sup> siècle**

**DES MÈRES ET DES FILLES – MATERNITÉ, HÉRITAGE ET ÉMANCIPATION**  
En particulier chez trois écrivaines d'origine méditerranéenne  
**JEANNE BENAMEUR, KAOUTAR HARCHI et CAROLE MARTINEZ**

Dans trois romans contemporains  
*Laver les ombres (2008), À l'origine notre père obscur (2014), Le Cœur cousu (2007)*

**THÈSE dirigée par**  
**Mme Martine SAGAERT**

Professeure émérite, Université de Toulon

**JURY**

**M. Jacques-Emmanuel BERNARD**

Professeur, Université de Toulon

**Mme Mounira CHATTI**

Professeure, Université de Bordeaux

**M. Pierre MASSON**

Professeur, Université de Nantes

**Mme Martine SAGAERT**

Professeure, Université de Toulon



**ED 509**  
CIVILISATIONS ET SOCIÉTÉS EURO-MÉDITERRANÉENNES ET COMPARÉES  
**Laboratoire Babel EA 2649**

THÈSE présentée par  
**Françoise NAVARRO-LANTES**

*Soutenue le 29 septembre 2020*

*Pour obtenir le grade de Docteur ès lettres*

Spécialité : **Langue et littérature française du XX<sup>e</sup> siècle**

**DES MÈRES ET DES FILLES – MATERNITÉ, HÉRITAGE ET ÉMANCIPATION**  
En particulier chez trois écrivaines d'origine méditerranéenne  
**JEANNE BENAMEUR, KAOUTAR HARCHI et CAROLE MARTINEZ**

Dans trois romans contemporains  
*Laver les ombres (2008), À l'origine notre père obscur (2014), Le Cœur cousu (2007)*

**THÈSE dirigée par**  
**Mme Martine SAGAERT**

Professeure émérite, Université de Toulon

**JURY**

**M. Jacques-Emmanuel BERNARD**

Professeur, Université de Toulon

**Mme Mounira CHATTI**

Professeure, Université de Bordeaux

**M. Pierre MASSON**

Professeur, Université de Nantes

**Mme Martine SAGAERT**

Professeure, Université de Toulon

Par la présente, je déclare sur l'honneur être l'unique auteure de cette thèse et que son contenu résulte uniquement de mon travail et de mes recherches. Les informations dérivées des travaux antérieurs sont indiquées dans le texte et une liste de référence est donnée en bibliographie. Ce travail n'a été déposé sous aucune forme pour aucun autre diplôme dans une université ou une institution d'enseignement supérieur.

## Remerciements

Je remercie ma directrice de thèse, Martine Sagaert, pour son soutien dès le master 2 (et ma reprise d'études), pour sa confiance et la grande liberté accordées pendant ces années.

Mes remerciements s'adressent également à Jacques-Emmanuel Bernard (et ses précieuses corrections) et Mounira Chatti, pour leurs conseils (lors notamment des CST) et leur contribution à l'enrichissement de ce travail.

Je remercie l'ED 509 ainsi que le laboratoire Babel.

Je remercie ma collègue de doctorat et amie Hanna Ayadi pour m'avoir ouvert la voie.

Je remercie Cécile Ciampi par qui cette aventure a débuté et pour sa confiance sans cesse réitérée.

Je remercie Martine Lantes pour tout le travail effectué (retranscription et mise en forme) ; également Julia Denis, Laurence Rouilleau et Youssef Ferdjani.

Je remercie Emmanuel Lantes pour ses relectures méticuleuses et pour le soutien inconditionnel, pour la patience et l'amour aussi !

Je remercie mes enfants Pierre et Victoria, vivants et joyeux !

Je remercie mes copines, mes *sœurcières*, toujours présentes, toujours patientes, toujours aimantes. Merci pour les rêves, la ténacité, le courage et l'enthousiasme en partage.

Je remercie ma famille, mes ami(e)s, toutes celles et ceux qui ont été là, qui m'ont accompagnée d'une façon ou d'une autre dans ces longues années.

Je remercie Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez, pour leurs textes littéraires, leurs histoires, leurs mots, leurs combats, leur engagement. J'ai aimé voyager sans relâche (et sans jamais me lasser) dans leurs pages. Je les remercie également pour les échanges que nous avons eus et qui, indéniablement, auront contribué à enrichir ma thèse.

Je remercie, pour finir, Leïla Sebbar pour la confiance et l'amitié accordées. Mon travail de recherche lui doit beaucoup.

# Sommaire

<b>Remerciements .....</b>	<b>4</b>
<b>Sommaire.....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>9</b>
<b>PARTIE 1 – REPRÉSENTATIONS MATERNELLES : RÉPÉTITIONS ET DIFFÉRENCES.....</b>	<b>35</b>
<b>CHAPITRE 1 – DES MÈRES MÉDITERRANÉENNES .....</b>	<b>38</b>
1. La mère : figure centrale dans la société méditerranéenne .....	40
2. La maternité, toile de fond de la littérature féminine méditerranéenne .....	52
3. Typologie des personnages de mères : contradictions et ambivalence .....	64
<b>CHAPITRE 2 – LES MÈRES DES HÉROÏNES : DES MÈRES « EMPÊCHÉES ».....</b>	<b>88</b>
1. Les pères relégués (les mères au centre du récit) .....	90
2. L’être des mères .....	95
3. Le discours des mères .....	108
4. Le faire des mères.....	113
<b>CHAPITRE 3 – LA MÈRE-MONDE : CULTURE ET IMAGINAIRE, HÉRITAGE ET TRANSMISSION .....</b>	<b>128</b>
1. La mère-monde et l’imaginaire méditerranéen .....	130
2. L’héritage méditerranéen et la langue des mères-monde.....	141
3. La transmission de l’héritage maternel traditionnel .....	147
4. La transmission de l’héritage individuel et maternel.....	158
5. Transmission et filiation : la relation mère-fille.....	163
<b>PARTIE 2 – LES FILLES ET L’HÉRITAGE EN QUESTION .....</b>	<b>173</b>
<b>CHAPITRE 4 – L’IDENTITÉ FÉMININE : LE LIEN A LA MÈRE .....</b>	<b>178</b>
1. La construction de l’identité féminine.....	179
2. L’être-fille dans les œuvres du corpus .....	192
<b>CHAPITRE 5 – L’ÉVOLUTION DES FILLES AVANT LA CRISE .....</b>	<b>215</b>
1. Le faux-self et l’état initial des filles .....	218
2. L’élément perturbateur et la prise de conscience des filles.....	226
3. Les étapes et états des filles avant la crise .....	237
<b>CHAPITRE 6 – DES FILLES CONTRE DES MÈRES.....</b>	<b>255</b>
1. La crise.....	256
2. La révolte des filles.....	270
<b>PARTIE 3 – UNE ÉMANCIPATION FÉCONDE.....</b>	<b>306</b>
<b>CHAPITRE 7 – LE SELF : UNE QUÊTE PARTAGÉE.....</b>	<b>309</b>
1. La thématique centrale de la littérature féminine méditerranéenne.....	311
2. La quête des filles dans les œuvres du corpus .....	330

<b>CHAPITRE 8 – DE L’HÉRITAGE À LA MISE AU MONDE.....</b>	<b>356</b>
1. Le retour à l’héritage.....	358
2. Oralité et transmission du patrimoine féminin.....	375
3. La mise au monde des filles .....	392
4. La mise au monde de la mère ou la filiation inversée .....	407
<b>CHAPITRE 9 – ÉCRIRE : UNE FAÇON PARTICULIÈRE D’ÊTRE AU MONDE ET D’OUVRIR LA VOIE .....</b>	<b>418</b>
1. Se mettre au monde.....	422
2. S’engager et ouvrir des perspectives.....	440
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>466</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>490</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>530</b>
<b>Index des auteures du corpus primaire et secondaire.....</b>	<b>610</b>
<b>Table des matières .....</b>	<b>612</b>

*« Aujourd'hui nous faisons revenir dans  
Notre bouche les sons que nos mères  
Gardaient au secret de leurs palais*

*La langue ancienne  
Vient rythmer notre souffle*

*Nous découvrons  
Que rien n'est oublié*

*Au fond de nous  
La langue sauvage de nos mères  
La seule grammaire  
Des corps  
Vivants. [...]*

*En silence  
Lentement  
Dans les pages  
Qu'elles ne liront jamais  
Nous écrivons  
Nous habitons. »<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Jeanne BENAMEUR, *La Géographie absente*, Bruno Doucey, 2017, p.55-57.

À ma grand-mère, ma Grande Mère,  
À ma mère,  
À mes enfants.

À mes sœurs.  
À toutes les femmes,

*« Toutes ces femmes inconnues cherchant la même vérité,  
traversant les mêmes territoires, faisant l'expérience de  
l'interdit et de l'obscurité... »<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Isabelle SORENTE, *Le Complexe de la sorcière*, JC. Lattès, 2020.

## INTRODUCTION

« Et me revient en plein visage, cette image de ma relation avec la Mère. Une relation affaiblie par ces mots qu'elle n'a jamais su me dire, qu'elle sait pourtant dire aux autres, avec une si grande douceur, une telle bonté. Des mots que j'ai cessé d'attendre pour cesser de souffrir. Comme ces gestes, aussi, ces attentions, ces regards que je ne recherche ni ne demande plus. Par fierté. Par orgueil. Par peur, surtout, de revivre une énième expérience du désamour dont je sortirais, encore, blessée, abattue, car la Mère a ce pouvoir, le pouvoir de tuer la petite fille qui survit en moi. »<sup>3</sup>

En littérature, qui plus est celle écrite par des femmes, une large place est accordée aux personnages de mères et, à travers elles, aux personnages de filles en quête d'identité et de liberté. Dans les textes littéraires, des liens entre les mères et les filles se nouent, se dénouent, se jouent, se déjouent en une trame complexe de relations, de tension et de confusion. C'est un fait que la relation mère-fille opère une fascination. Elle est surtout un enjeu pour l'avenir des filles à la fois dans la littérature (ici méditerranéenne) et dans nos sociétés (également méditerranéennes).

Les relations familiales, et plus particulièrement les liens mère-fille, sont un thème récurrent voire privilégié de la littérature féminine contemporaine. D'autant que la figure de la mère est très souvent une source d'inspiration pour l'écriture. En effet, depuis la fin du vingtième siècle, et « notamment depuis la redéfinition du rôle de mère dans le développement identitaire de la femme »<sup>4</sup>, la figure maternelle occupe l'espace de création des femmes<sup>5</sup>, car elle permet d'aborder notamment les notions d'héritage, de filiation, d'identité et d'émancipation. Ainsi, dans notre travail de recherche, nous aborderons ces thématiques à travers le sujet suivant : « Des mères et des filles – Maternité, héritage et émancipation – en particulier chez trois écrivaines d'origine méditerranéenne : Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez, dans trois romans contemporains : *Laver les ombres* (Actes Sud, 2008), *À l'origine notre père obscur* (Actes Sud, 2014) et *Le Cœur cousu* (Gallimard, 2007). » Pour aborder la question des

---

<sup>3</sup> Kaoutar HARCHI, *À l'origine notre père obscur*, Arles, Actes Sud, 2014, p.70 et 71.

[Pour les œuvres de notre corpus primaire nous utiliserons désormais uniquement le prénom et le nom de l'écrivaine (Kaoutar HARCHI, Carole MARTINEZ, Jeanne BENAMEUR) ainsi que le numéro de la page citée, pour ne pas alourdir notre propos]

<sup>4</sup> Agnieszka STOBIEŃSKA, « Le Père chassé par la mère. Des exclusions du père de la relation mère/fille dans la littérature féminine » dans l'ouvrage de Murielle Lucie CLÉMENT et Sabine Van WESEMAEL (Dir.), *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, La figure de la mère*, L'Harmattan, 2008, T.1., p.95.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

mères et des filles dans la littérature, il convient, en préambule de notre démonstration, d'interroger les notions de maternité, d'héritage, et d'émancipation féminine, en débutant par définir la Méditerranée. En effet, les œuvres littéraires<sup>6</sup> portent l'empreinte de ce lieu emblématique. À travers la création littéraire, les écrivaines posent la question des racines méditerranéennes et de l'appartenance. Elles ne se contentent pas d'inventer des personnages, de retranscrire le monde et de raconter des histoires. Elles mettent en place une géographie à la fois intime et collective. Elles disent le lieu, l'endroit « d'où elles écrivent », la Méditerranée, qu'elles s'approprient et qu'elles ré-enchantent dans leurs œuvres.

Et il faut dire que cet espace est particulier, « *un miracle* »<sup>7</sup> écrira John Julius Norwich :

*« Quand on l'aperçoit sur la carte pour la millionième fois, on pense qu'elle va de soi ; mais si on tente de l'envisager objectivement, on comprend tout à coup que c'est quelque chose d'unique. Ses eaux semblent faites, comme nulles autres à la surface du globe, pour devenir un berceau de cultures. Presque enfermée dans ses terres qui l'entourent, elle n'est sauvée de la stagnation que par le détroit de Gibraltar, les antiques Colonnes d'Hercule ; ce sont elles qui la protègent des pires tempêtes atlantiques et maintiennent ses eaux aux frais et à l'abri de la pollution – du moins jusqu'à ces dernières années. Elle relie ensemble trois des six continents du monde ; la plus grande partie de l'année, son climat est l'un des plus cléments au monde.*

*Il n'est donc guère étonnant qu'elle ait nourri en son sein trois des civilisations les plus éblouissantes de l'Antiquité et ait été le témoin de la naissance ou de l'efflorescence de trois de nos plus grandes religions. »*<sup>8</sup>

La Méditerranée (l'étymologie « *mediterraneum mare* » ou « mer au milieu des terres »<sup>9</sup>) est un ensemble maritime et continental, entendu comme réunissant les pays riverains d'Europe, d'Afrique du Nord et du Proche-Orient. Cet espace, berceau de grandes civilisations, des trois religions monothéistes, est empreint d'une réalité complexe. Cette diversité, autant culturelle que géographique, démographique, économique, etc., est difficilement « résumable » si on ne veut pas en donner une vision simpliste. La Méditerranée est un territoire étrange, tout en paradoxe et en mystère. Elle est un lieu qui ne cesse d'interroger.<sup>10</sup> Et personne ne semble

---

<sup>6</sup> De notre corpus de textes, corpus primaire et secondaire.

Voir Bibliographie.

<sup>7</sup> John Julius NORWICH, *Histoire de la Méditerranée*, [2006, version anglaise, 2008, pour la traduction française], Perrin, 2008, p.15.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Définition de Méditerranée, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, CNRTL, Lexicographie, « Méditerranée », <https://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9diterran%C3%A9e>, consulté le 12/12/2015.

[Nous utiliserons dorénavant le sigle CNRTL pour dire le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales]

<sup>10</sup> En témoignent les très nombreux ouvrages à son sujet :

Fernand BRAUDEL, *Autour de la Méditerranée*, Le livre de poche, 1998.

—, *Les Mémoires de la Méditerranée*, De Fallois, 1998.

Fernand BRAUDEL, Georges DUBY, (Dir.), *La Méditerranée, L'Espace et l'Histoire*, Flammarion, 1986.

s'accorder sur la définition exacte de ce qu'est la Méditerranée. Le postulat de ce travail de recherche consistera à accepter la diversité tout en cherchant des points de convergence. Il s'agira d'accepter l'idée d'une Méditerranée plurielle, complexe, tout en la réfléchissant comme une entité, par-delà ses particularismes et ses accentuations.<sup>11</sup> Nous suivons l'analyse héritée de Fernand Braudel qui privilégie l'unité de cet espace.<sup>12</sup> En effet, « *dans son paysage physique*

---

\_\_\_, *La Méditerranée, Les hommes, et l'héritage*, Flammarion, 1986.

Thierry FABRE, *Penser la Méditerranée au XXI<sup>e</sup> siècle. Rencontres d'Averroès*, N°20, Parenthèses, 2014.

Dominique FERNANDEZ, *Mère Méditerranée*, [1965] Grasset et Fasquelle, 2000.

Jacques GOUDROT, *Histoires croisées des peuples de la Méditerranée. Mare Nostrum*, Jérôme Do Bentzinger Éditeur, 2014.

Mostafa HASSANI-IDRISSI, (Dir.), *Méditerranée, une histoire à partager*, Bayard Jeunesse, 2013.

Henry LAURENS, *Le Rêve méditerranéen : Grandeurs et avatars*, CNRS, 2010.

John Julius NORWICH, *Histoire de la Méditerranée, op.cit.*

Andrée NOUSCHI, *La Méditerranée au XX<sup>e</sup> siècle*, Armand Colin, 2009.

Bouchra RAHMOUNI BENHIDA, Younes SLAOUI, *Géopolitique de la Méditerranée*, PUF, 2013.

Pierrette RENARD, Nicole de PONTCHARRA, *L'Imaginaire méditerranéen*, Maisonneuve et Larose, 2000.

Salah STÉTIÉ, *Culture et Violence en Méditerranée*, Arles, Actes Sud, 2008.

Ou encore la Revue Babel, « Mère Méditerranéenne », Revue *Babel* de littérature française générale et comparée (Université de Toulon et du Var ; Faculté des lettres et des sciences humaines), N°2, 1997. Et l'article d'André Alain MORELLO, « Méditerranée : la bonne mère », *Babel* [1997], <http://babel.revues.org/2789>, consulté le 13/07/2015.

[Voir la bibliographie jointe]

Et la question se pose : « *De quelle manière est-il possible aujourd'hui de parler de la Méditerranée ? Ou, si l'on préfère, de « notre mer » ? Que signifie la Méditerranée comme frontière, comme limite de voisinage, de ressemblance, de dissemblance ou de déplacement ? Reposer ces questions permettrait de repérer les traces qui ont jalonné depuis des siècles la mémoire de cette mer intérieure – et donc cet espace si familier : traces linguistiques, historiques, artistiques, anthropologiques, politiques et autres... La Méditerranée recèle des trésors légués par nos ancêtres d'une richesse et d'une variété infinie.* » [Christos CHRYSOPOULOS, « Mer terrestre », dans l'ouvrage de Nathalie LEVISALLES (Dir.) et Caroline MOINE (collaboration), *Méditerranée amère frontière*, Arles, Actes Sud, 2019, p.22]

<sup>11</sup> Pierrette RENARD et Nicole de PONTCHARA, *L'Imaginaire méditerranéen, op.cit.*, p.30.

<sup>12</sup> Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée. L'espace et l'histoire*, [1977], Flammarion, 1985.

Fernand Braudel a écrit de nombreux ouvrages sur la Méditerranée, dont, en premier lieu, sa thèse publiée sous le titre de *La Méditerranée et le monde méditerranéen, à l'époque de Philippe II*. [Armand Colin, 1949]

Il n'arrêtera pas d'écrire une histoire de la Méditerranée tissée par des relations, des échanges, des rivalités et des conflits entre les civilisations. Il donne une approche de l'histoire par l'espace, par des grands espaces et par un temps long, pour comprendre les points de convergence et d'unité dans ce bassin méditerranéen qu'il aime profondément [Dans la préface de sa thèse, il écrit déjà : « *J'ai passionnément aimé la Méditerranée.* »] Il ne cessera de chercher, par l'histoire, à appréhender cette « mer intérieure » dans toutes ses dimensions : géographique, économique et sociale.

Dans l'introduction de son ouvrage *La Méditerranée. L'espace et l'histoire* [op.cit.], il présentera la Méditerranée ainsi : « *Mille choses à la fois. Non pas un paysage, mais d'innombrables paysages. Non pas une mer, mais une succession de mers. Non pas une civilisation, mais des civilisations entassées les unes sur les autres. Voyager en Méditerranée, c'est trouver le monde romain au Liban, la préhistoire en Sardaigne, les villes grecques en Sicile, la présence arabe en Espagne, l'islam turc en Yougoslavie. C'est plonger au plus profond des siècles, jusqu'aux constructions mégalithiques de Malte ou jusqu'aux pyramides d'Égypte. C'est rencontrer de très vieilles choses, encore vivantes, qui côtoient l'ultramoderne : à côté de Venise, faussement immobile, la lourde agglomération de Mestre ; à côté de la barque du pêcheur, qui est encore celle d'Ulysse, le chalutier dévastateur des fonds marins ou les énormes pétroliers. C'est tout à la fois s'immerger dans l'archaïsme des mondes insulaires et s'étonner devant l'extrême jeunesse de très vieilles villes, ouvertes à tous les vents de la culture et du profit, et qui, depuis des siècles, surveillent et mangent la mer.* » [Ibid., p.8] Le but de Fernand Braudel est de montrer que toutes les expériences, les réussites comme les échecs, ne se saisissent que pris dans leur ensemble ; voire plus encore, qu'ils sont nécessairement à rapprocher les uns des autres pour les comprendre. « *La Méditerranée est une belle façon de présenter une « autre » façon d'aborder l'histoire. Car la mer, telle que l'on peut la voir et l'aimer, est, sur son passé le plus étonnant, le plus clair de tous les témoignages.* » [Ibid., p.11]

comme dans son paysage humain, la Méditerranée carrefour, la Méditerranée hétéroclite se présente dans nos souvenirs comme une image cohérente, comme un système où tout se mélange et se recompose en une unité originale. »<sup>13</sup> Fernand Braudel ne cessera de réfléchir la Méditerranée comme une unité évidente, « un être profond »<sup>14</sup> dont l'explication tient à la fois de la nature qui a œuvré pour cette unité et de l'homme « qui a tout lié ensemble obstinément »<sup>15</sup>, hier comme aujourd'hui ; « soit une somme interminable de hasards, d'accidents, de réussites répétées. »<sup>16</sup>

Alors, penser la Méditerranée, ce sera concevoir le lieu comme une dynamique, « un espace-mouvement »<sup>17</sup> entre le réel et l'imaginaire, entre l'existant et la littérature, comme un lien entre les civilisations, les hommes, les mythes, les croyances, les traditions, les représentations, les mots et les langues. Dans cet espace unique, l'histoire, la géographie, la géopolitique, la sociologie et la littérature sont étroitement mêlées. Et en même temps, penser la Méditerranée, ce sera faire la part belle à l'imaginaire.<sup>18</sup> Penser la méditerranée, ce sera faire nôtres les propos d'Yves Bonnefoy qui envisage la Méditerranée comme un voyage littéraire nous invitant au rêve.<sup>19</sup> En effet, pour lui comme pour nous, la Méditerranée est « une incitation à penser au langage par tous les bouts de son fait dans l'être. »<sup>20</sup> Et si la *mare nostrum* d'antan<sup>21</sup> n'existe plus dans l'espace-monde d'aujourd'hui, elle n'en demeure pas moins, « un de ces grands signifiants qui permet la vraie pensée, celle qui ne renonce pas à se défaire des mythes »<sup>22</sup>, « de par sa parole très tôt comprise en des œuvres qui se sont révélées durables. »<sup>23</sup> D'ailleurs, « c'est ici, dans la Méditerranée [...] que le monde a été créé. Ici sont nés et se sont diffusés la pensée et l'art, les religions monothéistes se sont développées et le virus de l'écriture – toutes les écritures – s'est répandu, pour porter la mémoire et porter témoignage. La Méditerranée

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.10-11.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>18</sup> Yves BONNEFOY, Préface, *Les Poètes de la Méditerranée*, Gallimard, 2010, p.7-15.

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>21</sup> En effet, et pour reprendre les propos d'Edmond Chirias et de Gérard Claude, encore aujourd'hui cet espace géographique fermé mais culturellement ouvert ne manque pas d'attrait. Certes, « la Méditerranée n'est plus le centre de gravité du monde, mais elle continue cependant, d'être l'un de ces espaces où les affrontements se perpétuent, tandis que les acteurs changent. » [Mostafa HASSANI-IDRISSI, (Dir.), *Méditerranée, une histoire à partager*, op.cit., p.395] Elle continue de susciter des convoitises du fait notamment de « sa position géographique, ses voies stratégiques, ses ressources naturelles. » [*Ibidem*]

<sup>22</sup> Yves BONNEFOY, Préface, *Les Poètes de la Méditerranée*, op.cit., p.15.

<sup>23</sup> *Ibidem.*

*est la mémoire primitive et sa littérature la voix de l'homme [...] Nous devons tout à la Méditerranée, même si nous ne sommes pas toujours à la hauteur. »*<sup>24</sup>

Cet espace vaste, riche, complexe, vivant, nous offre un champ d'investigation particulièrement intéressant quant à l'étude des représentations de la maternité et de l'identité féminine dans la littérature féminine contemporaine. Il s'agira de mettre en évidence ce lieu où sont nées de nombreuses civilisations, dans lesquelles (des plus anciennes jusqu'à celles d'aujourd'hui), la figure de la mère prédomine. C'est encore le cas aujourd'hui puisque « *le pouvoir des mères en Méditerranée se délègue au pouvoir féminin qui s'affirme de plus en plus.* »<sup>25</sup> Ainsi, la place des femmes et donc de la maternité, est centrale dans cet espace méditerranéen. Alors, nous pourrions nous demander jusqu'à quel point, dans cette aire culturelle, la place des femmes est conditionnée par la maternité.<sup>26</sup>

Le mot maternité est emprunté au latin médiéval « *maternitas* » (XV<sup>e</sup> siècle), sur le même modèle que les termes de « *paternitas* » et de « *fraternitas* »<sup>27</sup>. Il signifie la « *qualité de mère* »<sup>28</sup> ou encore « *l'état de mère* ».<sup>29</sup> Il désigne ainsi la fonction reproductrice de la femme.<sup>30</sup> La maternité « *a longtemps été perçue comme un fait de nature, intemporel, universel, composante essentielle et banale de l'identité féminine.* »<sup>31</sup> Notre travail de recherche reposera sur le questionnement de cette notion à travers les écrits féminins choisis et interrogera ce concept à la fois dans sa généralité (la maternité en Méditerranée) et dans ses différences.

Cette notion complexe inclut de nombreux domaines comme, par exemple, la place des femmes dans la société, la construction de l'identité, le corps féminin, la transmission, l'héritage, la filiation, les inégalités entre les sexes, les traditions, l'émancipation... La maternité se trouve à la croisée de nombreux chemins qu'il nous semble pertinent de définir et de traiter tout au long de ce travail de recherche.<sup>32</sup> Sans nul doute, c'est un fait avéré en Méditerranée, ici plus qu'ailleurs peut-être, car la maternité y a toujours été vénérée depuis la plus haute antiquité. En effet, « *partout, de tous temps [...], les peuples riverains [de Méditerranée] célèbrent les mères,*

---

<sup>24</sup> José Carlos LLOP, « Sur la route des gambas », dans l'ouvrage de Nathalie LEVISALLES (Dir.) et Caroline MOINE (collaboration), *Méditerranée amère frontière, op.cit.*, p.20-21.

<sup>25</sup> Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE (Dir.), *Des femmes et de l'écriture*, Karthala, 2016, p.8.

<sup>26</sup> Voir l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED (Dir.), *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations*, Arles, Actes Sud, 2008, p.20.

<sup>27</sup> Définition et étymologie du mot « Maternité », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/maternit%C3%A9>, consulté le 21/11/2015.

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> Voir le dictionnaire *Le Grand Robert de la langue française*, (Collectif, sous la direction d'Alain REY), [2001], Le Robert, 2009, T.4, p.1256.

<sup>31</sup> Yvonne KNIBIEHLER et Martine SAGAERT, *Les Mots des mères, Du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Robert Laffont, 2016, p.9.

<sup>32</sup> Et ce, à partir des œuvres littéraires de notre corpus.

*la maternité et la fécondité.* »<sup>33</sup> La maternité était, et demeure encore aujourd'hui, un passage obligé, une condition et une finalité en *soi*. Actuellement, elle permet toujours à la femme d'avoir une place légitime dans la famille et dans la société et donc d'acquérir un statut. La maternité est la seule spécificité indiscutable du féminin.<sup>34</sup> Elle est le fondement de l'identité féminine, socialement et individuellement. Elle est considérée comme incontournable puisqu'inscrite dans le registre des lois naturelles. La maternité est également un enjeu de pouvoir (et l'a toujours été) : le rôle reproducteur de la femme lui confère une certaine puissance.<sup>35</sup> En effet, par sa fonction, la mère assure le lignage, perpétue l'espèce, reproduit le vivant, transmet et préserve la vie, nourrit et éduque les enfants. La fonction nourricière, maternelle et éducative de la femme est fondamentale, puisque la mère contribue ainsi à la construction psychique et intellectuelle des nouvelles générations. Héritage, transmission et affirmation de la vie sont donc l'essence de la maternité.<sup>36</sup> Pour finir, et comme nous le disions précédemment, la notion de maternité est circonscrite à un espace imaginaire, littéraire mais également géographique et bien réel, celui de la Méditerranée.<sup>37</sup>

Cette notion est fortement liée à celle de l'héritage.<sup>38</sup> Sa définition est délicate car le concept d'héritage est polymorphe. En effet, lorsqu'il est décliné au pluriel, il a une connotation positive (retour aux sources) et peut se confondre avec la culture d'un peuple. Cependant, l'héritage peut être synonyme de retour en arrière, d'immobilisme voire d'archaïsme et de traditions. Dans ce travail de recherche, nous l'entendrons dans des sens différents. Nous interrogerons l'héritage maternel, l'héritage comme fardeau porté par les filles et transmis par les mères. En effet, il y a une corrélation forte entre héritage et filiation. Mais l'héritage peut être culturel et source de création quel qu'il soit. Nous nous demanderons alors comment se pense la notion d'héritage dans nos sociétés contemporaines.

---

<sup>33</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre les femmes, Maternité et patriarcat au Maghreb*, La Découverte, 1985, p.102.

<sup>34</sup> Voir l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER, *op.cit.* et voir l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations, op.cit.*, p.12.

<sup>35</sup> Voir l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en méditerranée, Mythes et représentations, op.cit.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.22-23.

<sup>37</sup> Même si la maternité est un concept universel.

<sup>38</sup> Définitions :

- en droit, ensemble des biens laissés par un défunt et transmis par succession

- ensemble des idées et des valeurs morales transmises par les générations précédentes

[Définition « Héritage », *Encyclopaedia Universalis*, <https://www.universalis.fr/dictionnaire/heritage/>, consulté le 5/09/2017]

Une autre notion que nous aborderons et qui sous-tend la question du féminin est celle de l'émancipation. Ce terme est emprunté au latin « *emancipatio* »<sup>39</sup>, « *affranchissement de la tutelle paternelle* »<sup>40</sup>, et signifie aujourd'hui « *l'action de s'affranchir d'un lien, d'une entrave, d'un état de dépendance, d'une domination, d'un préjugé.* »<sup>41</sup> L'émancipation envisagée dans notre travail de recherche est spécifique puisqu'il s'agit de celle des femmes. L'émancipation féminine se base alors sur la réalisation personnelle, l'indépendance, la liberté et l'épanouissement de la femme. Elle constitue la recherche d'un nouveau *féminin* qui s'affirme comme sujet de ses actes, de ses désirs et de ses décisions. Un nouveau *féminin* qui se veut libre et sans entraves, qui veut exister en tant que tel, en tant que corps désirant. Un nouveau *féminin* qui cherche à s'affranchir du modèle pseudo-sécurisant traditionnel et qui s'ouvre à une société multiculturelle, génératrice de libération. Mais l'émancipation féminine existe d'abord face au modèle en vigueur, présenté comme archaïque, conservateur et réduisant la femme au rôle de procréatrice et donc la restreignant à un rôle de mère et de gardienne d'un héritage séculaire « *fardeau des siècles de douleurs, de croyances, qui [l'] ont précédée.* »<sup>42</sup>

Dans notre démonstration, nous envisagerons ces différentes notions à travers les personnages de mères et de filles dans trois romans français contemporains.

L'idée première de ce travail de recherche était de travailler autour des représentations de la maternité véhiculées par la littérature féminine d'expression française, de penser l'héritage maternel et de réfléchir à la question de l'émancipation féminine, dans le lieu emblématique qu'est la Méditerranée, depuis les années 80. D'abord, parce qu'un renouvellement littéraire s'amorce à partir de ces années-là. En effet, la littérature d'expression française connaît, depuis 1980, « *un prodigieux renouvellement de ses formes et de ses enjeux.* »<sup>43</sup> De manière générale, les modèles romanesques sont bouleversés et de nouvelles voies littéraires sont proposées.

La littérature féminine contemporaine s'inscrit pleinement dans cette nouvelle mouvance. Dominique Viart parle d'une « *prodigieuse inventivité* », pour définir ces nouvelles formes littéraires comme l'autofiction, les récits de filiation ou les fictions biographiques, écritures du

---

<sup>39</sup> Étymologie du mot « émancipation », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/%C3%A9mancipation>, consulté le 28/09/2016.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Définition « Émancipation », Larousse, <http://www.larousse.fr>, consulté le 28/03/2014.

<sup>42</sup> Carole MARTINEZ, p.379.

<sup>43</sup> Dominique VIART est essayiste et critique, professeur de Littérature française à l'Université Paris-Ouest, membre de l'Institut Universitaire de France et codirecteur de la *Revue des Sciences humaines*. Il a publié notamment avec Bruno VERCIER, *La Littérature française au présent* [(2005), Bordas, 2008] également : *Le Roman français au XX<sup>e</sup> siècle* [Hachette, 1999] ainsi que *l'Anthologie de la littérature française : Romans et récits depuis 1980* [Armand Colin, 2013].

réel souvent critiques voire cyniques, qui disent le sujet, traitent de l'histoire, enquêtent sur le monde, questionnent la société.<sup>44</sup> Les écrivaines mettent en œuvre « *des récits de filiation, entretenant par-là de restituer le passé d'ascendants trop mutiques.* »<sup>45</sup> Elles ont choisi de briser le silence, s'emparant du mode d'expression autrefois attribué aux hommes, pour écrire, souvent à partir d'elles et de « *leurs propres souvenirs de socialisation enfantine et adolescente.* »<sup>46</sup> À travers les représentations littéraires de la mère-tradition, les auteures présentent « *la contradiction et l'ambivalence de la maternité.* »<sup>47</sup> Elles mettent en scène des personnages de filles, des héroïnes en quête de liberté, rejetant, pour une part, l'héritage transmis par leurs mères.

Les années 80 marquent donc un tournant dans l'affirmation d'une écriture des femmes en Méditerranée, tournant bien réel et parfaitement identifiable. Certes, l'émergence de l'écriture féminine en Méditerranée s'est effectuée avec lenteur et, parfois, avec douleur, pour des raisons dont la plupart sont bien perceptibles. Pour autant, ce tournant majeur s'inscrit à la suite des mouvements de libération des femmes dans les années 70, des révolutions politiques, des bouleversements des sociétés qui « *ont été le point de départ de quelque chose qui commence à s'écrire et où se dessine un imaginaire féminin.* »<sup>48</sup> Ainsi, les années 80 marquent la percée de l'écriture féminine en Méditerranée qui devient alors un phénomène tout à fait remarquable.<sup>49</sup> Signe des temps, les voix de femmes méditerranéennes se sont donc multipliées à partir de ces années-là. Ces voix se situent au croisement d'une quête incessante visant l'affirmation identitaire, le traitement égalitaire et une légitimation du corps féminin doublement discriminé.

*« Les femmes, ici, sont toutes des résistantes. Elles savent qu'elles ne peuvent s'attaquer, de front, à une société injuste et monstrueuse dans sa quasi-totalité et de l'autonomie financière. Elles persévèrent dans l'ombre d'hommes qui stagnent et désespèrent. »*<sup>50</sup>

---

<sup>44</sup> Voir Dominique VIART, *Anthologie de la littérature française : Romans et récits depuis 1980*, op.cit., p.11.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>46</sup> Isabelle CHARPENTIER-CARPO, *L'Interdit de la virginité transmis par les mères dans l'aire maghrébine*, dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l'épreuve du genre, Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, chapitre 17, op.cit., p.138.

<sup>47</sup> Marta SEGARRA, *Des Mères contre les femmes, La maternité dans le roman féminin au Maghreb*, dans l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations*, op.cit., p.152.

<sup>48</sup> Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, « Introduction », dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE (Dir.), *Des femmes et de l'écriture*, op.cit. p.7.

<sup>49</sup> Voir notamment l'article de Bouba MOHAMMEDI-TABTI, « Regard sur la littérature féminine algérienne », *Revue Plurielles*, [http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4\\_69\\_11.pdf](http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_69_11.pdf), consulté le 21 juin 2016.

<sup>50</sup> Malika MOKEDDEM, *L'Interdite*, Grasset et Fasquelle, 1993, p. 131.

Les écrivaines questionnent tout et interrogent, de ce fait, la société. Par le biais de la création littéraire, elles disent la quête émancipatrice féminine. Elles peignent des personnages de mères, telles qu'en elles-mêmes elles appréhendent ou ont appréhendé, et elles construisent des personnages de filles qui se veulent libres. Elles soulignent l'héritage méditerranéen transmis, fardeau et source créatrice. Et parce que la littérature a « *le pouvoir de révéler, comme sous le verre grossissant, la logique profonde des situations* »<sup>51</sup>, elle est significative de la réalité de la construction identitaire féminine et des liens psychoaffectifs entre mère et fille. Elle va de pair avec l'évolution des sociétés d'aujourd'hui. Et c'est ce que nous tâcherons de démontrer dans notre travail de recherche.

Dans un second temps, nous avons défini un corpus élargi de textes féminins méditerranéens<sup>52</sup>, soit une quinzaine d'œuvres littéraires dont *La Mecque-Phuket* de Saphia Azzeddine [Léo Scheer, 2010]<sup>53</sup>, *Sous le jasmin la nuit* de Maïssa Bey [De l'Aube, 2004], *Garçon manqué* de Nina Bouraoui [Stock, 2000], *Saisons de passage* d'Andrée Chedid [Flammarion, 1996]<sup>54</sup>, *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar [(1980) Albin Michel, 2002]<sup>55</sup>, *La Maîtresse du notable* de Vénus Khoury-Ghata [Seghers, 1992]<sup>56</sup>, *Kiffe kiffe demain* de Faïza Guène [Hachette littérature, 2004], *L'Héritage de tante Carlotta* de Paula Jacques [Mercure de France, 1987], *La Jeune fille et la mère* de Leïla Marouane [(2007), Seuil, 2012], *Je dois tout à ton oubli* de Malika Mokeddem [Grasset, 2008]<sup>57</sup>, *Pas pleurer* de Lydie Salvayre [Seuil, 2014], *Fatima ou les Algériennes au square* [(1981), Elyzad, 2010]<sup>58</sup>, *La Retournée* de Fawzia Zouari [Ramsay, 2002] et *Le Corps de ma mère* [Joelle Losfeld, Clamecy, 2016] de cette même écrivaine.<sup>59</sup> Évidemment à ce corpus élargi, s'ajoutent trois œuvres centrales (œuvres du corpus primaire) : *Laver les ombres* de Jeanne Benameur [Actes Sud, 2008], *À l'origine notre père obscur* de Kaoutar Harchi [Actes Sud, 2014] et *Le Cœur cousu* de Carole Martinez [Gallimard, 2007].<sup>60</sup> Les textes littéraires choisis<sup>61</sup> sont tous d'expression française et ont été publiés à partir de 1980, c'est-à-dire entre 1980 (pour Assia Djébar) et 2016

---

<sup>51</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HIENICH, *Mères-filles, une relation à trois*, Albin Michel, 2002, p.49.

<sup>52</sup> À l'origine, le titre de ce travail de recherche était le suivant : *Femmes méditerranéennes : les représentations de la maternité dans la littérature française (ou d'expression française) féminine et contemporaine (de 1980 à nos jours)*. Il comportait dix-huit écrivaines et vingt œuvres.

<sup>53</sup> Auquel s'ajoute son dernier roman, *Sa mère*, Stock, 2017.

<sup>54</sup> Auquel s'ajoutent d'autres textes (dont des recueils de poésie) de cette écrivaine.

<sup>55</sup> Auquel s'ajoutent d'autres textes de cette écrivaine.

<sup>56</sup> Auquel s'ajoute un autre roman : *Une maison au bord des larmes*, Balland, 1998. [Vénus KHOURY-GHATA]

<sup>57</sup> Auquel s'ajoutent d'autres romans de cette écrivaine.

<sup>58</sup> Auquel s'ajoutent d'autres œuvres littéraires ou essais de cette écrivaine.

<sup>59</sup> Voir les annexes, et notamment les résumés de chaque œuvre. Annexe 3.

<sup>60</sup> Là encore d'autres œuvres (écrites par Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez) viendront préciser notre analyse.

<sup>61</sup> Dans ce corpus élargi.

(pour le dernier roman de Fawzia Zouari). Ce sont donc des textes immédiatement contemporains, permettant, pour une part, la restitution du monde actuel. Et si nous sommes bien conscients de la difficulté en littérature, de choisir et d'étudier des textes « d'aujourd'hui »<sup>62</sup>, pour autant et concernant notre sujet de recherche<sup>63</sup>, les écrivaines et leurs œuvres précédemment citées sont incontournables. D'ailleurs, toutes les écrivaines, de Saphia Azzeddine à Fawzia Zouari, ont publié au moins deux textes littéraires, dont un ayant laissé une empreinte forte dans le paysage littéraire français contemporain.<sup>64</sup> Et toutes ont été publiées dans des maisons d'édition de renom.

D'autre part, les textes littéraires appartiennent au genre littéraire narratif<sup>65</sup> et comprennent une grande diversité d'expression. On y trouve des romans (la majorité des œuvres choisies), des recueils de nouvelles (comme celui d'Assia Djébar ou encore de Maïssa Bey), des autobiographies (ou apparentées comme telles, comme le texte d'Andrée Chédid ou celui de Nina Bouraoui). Ce sont des œuvres de fiction ou des textes restituant une réalité sociale (comme le roman de Leïla Sebbar, pour n'en citer qu'un) ou historique (comme le roman de Lydie Salvayre) ou encore une histoire intime (comme le texte de Faïza Guène).

Tous les textes sont écrits par des femmes. Nous avons fait ce choix-là pour aborder la question du *féminin* et le point de vue des femmes écrivains à ce sujet. Le corpus choisi « *se marque ainsi de la puissance de l'hétérogénéité et de l'érogénéité, d'une hétérogénéité, jouissance sémiotique du « don d'altérité », du mouvant, du mobile, du fluide, autant de traits constituant la formule linguistique d'un « rythme » du féminin* ». <sup>66</sup> Et si nous ne pouvons pas parler de genres littéraires spécifiquement féminins<sup>67</sup>, nous constatons que la thématique centrale des

---

<sup>62</sup> Car nous avons peu de recul par rapport à ces publications. Nous ne pouvons pas garantir la pérennité et la postérité des œuvres.

<sup>63</sup> Et nous y reviendrons, mais particulièrement concernant les œuvres de notre corpus primaire.

<sup>64</sup> Voire une œuvre ayant marqué un tournant dans le paysage littéraire français. Nous pouvons prendre pour exemple le roman de Nina Bouraoui, le roman de Leïla Sebbar ou encore le recueil de nouvelles d'Assia Djébar.

<sup>65</sup> Le genre narratif regroupe l'ensemble de textes racontant une histoire fictive ou réelle et rapportée par un narrateur.

<sup>66</sup> Frédéric REGARD, « Préface », dans l'ouvrage d'Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, [1975], Galilée, 2010, p.16.

Nous y reviendrons, notamment dans la troisième partie de notre démonstration. L'écriture féminine est pensée comme un pont entre les différentes identités, les différentes possibilités du *féminin*, grâce, notamment, au réenchantement de la langue. [*Ibidem*]

Pour autant, et pour reprendre les propos d'Hélène Cixous (dès 1975), il est impossible (voire peut-être dangereux car alors réducteur) de « *définir une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais théoriser cette pratique, l'enfermer, la coder* ». [Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, *op.cit.*, p.50] Mais cela ne signifie pas qu'elle n'existe pas. [*Ibidem*]

À la suite d'Hélène Cixous, d'autres ont pensé l'écriture-femme comme Béatrice Didier. Et nous utiliserons leurs travaux pour aborder cette question, précisément en Méditerranée. [Béatrice DIDIER, *L'Écriture-femme*, [1981] PUF, 1999]

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.23.

textes écrits par les femmes est l'émancipation féminine, particulièrement en Méditerranée. Et il est également le sujet principal dans ce travail de recherche. Le choix des textes écrits par des femmes est également un engagement de notre part et, dans la mesure de nos moyens, une transmission d'une culture littéraire nécessaire (et encore trop peu visible). Il s'agit aussi d'accorder de l'importance au passé, à la mémoire et à l'héritage, ici méditerranéen. Or, dans le passé littéraire, il y a peu d'écrivaines (qui ont laissé des traces visibles).<sup>68</sup> Pour autant, les femmes ont toujours eu des choses à dire, des choses essentielles à transmettre. Ce travail de recherche est, d'une certaine façon, une manière de leur rendre hommage et de les mettre à l'honneur. Et pour reprendre les propos de Nicole Mozet :

*« Je trouve donc normal de rendre justice à des femmes qui se sont lancées dans cette aventure sans avoir le secours de se prendre pour des héros. [...] Ce faisant, elles nous disent peut-être davantage sur le désir d'écrire. C'est même d'un réel bonheur d'écrire dont elles nous parlent presque toutes. [...] Invisibles même lorsqu'elles (se) manifestent, inconnues au point de refuser souvent de se connaître elles-mêmes, les femmes ont amassé à travers les siècles un imposant capital d'altérité bafouée, dans lequel on peut essayer de puiser pour renouveler certains termes du dialogue culturel et social. »<sup>69</sup>*

Pour finir, il nous faut préciser que les écrivaines (choisies et retenues dans ce travail de recherche) sont de plusieurs générations.<sup>70</sup> Toutes sont d'origine méditerranéenne et écrivent

---

La citation de Béatrice Didier est la suivante : « Si l'on ne peut pas parler de genres littéraires qui seraient spécifiquement féminins, on constate que les femmes ont souvent opéré un choix parmi les genres possibles à une époque donnée et ont su adapter, transformer le moule, au gré de leur besoin d'écrire et de leur être. Avec cette plasticité qui est peut-être le fait tout autant du traditionnel esclavage de leur « nature », elles sont su se rendre habitables un certain nombre de demeures, se les aménager. Après avoir pendant des siècles été cantonnées dans la chanson de toile, dans la berceuse ou les contes de grand-mère, lorsqu'elles se mettent à écrire, elles savent garder l'accent propre de leur chant [dans leurs textes littéraires]. Leurs récits se souviennent des contes, terrifiants, attendrissants, merveilleux ; leurs romans gardent l'accent de la confidence. » [Ibidem] Nous nous appuyerons sur ces propos pour construire notre démonstration.

<sup>68</sup> Voir notamment l'article de Nicole MOZET, « À l'épreuve du féminin : littérature et mixité », *Romantisme*, Revue du XIX<sup>e</sup> siècle, 1992, N°77, « Les Femmes et le bonheur d'écrire », 1992, p.3-7.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>70</sup> Quatre générations d'écrivaines sont présentes dans ce corpus de texte.

« À combien d'années équivaut une génération ?

*Notre connaissance de la moyenne d'une génération est un fait notoire, nous savons qu'elle équivaut à environ 25 ans ; de la naissance d'un parent à la naissance d'un enfant, bien que le nombre d'années varie selon le cas. De plus, nous acceptons aussi de façon générale que le nombre d'années d'une génération était plus proche de 20 ans à une ancienne époque, quand les hommes se reproduisaient plus jeunes et que l'espérance de vie était plus courte. [...] Les chercheurs découvrent aujourd'hui que les faits diffèrent de ce que nous avons toujours supposé ; les générations sont possiblement plus longues que ce que les estimations précédentes indiquaient.*

*Bon nombre d'études récentes montrent que les générations de familles paternelles, de père en fils, sont plus longues que la moyenne des générations de familles maternelles, de mère en fille. Par ailleurs, elles montrent que les deux types sont plus longs que l'intervalle de 25 ans communément associé à une génération. La génération masculine est au moins un tiers plus longue et la génération féminine, environ un sixième. »*

[Donn DEVINE, « Quelle est la durée d'une génération ? » CG, CGI (Don Devine est un généalogiste certifié et un instructeur généalogiste certifié), Archives départementales.

[https://www.ancestry.fr/learn/learningcenters/default.aspx?section=lib\\_Generation](https://www.ancestry.fr/learn/learningcenters/default.aspx?section=lib_Generation), consulté le 10/12/2019]

en français. Ainsi et par ordre de naissance, Andrée Chedid est née en 1920, au Caire en Egypte<sup>71</sup> ; Assia Djebar est née en 1936, à Cherchell en Algérie ; Vénus Khoury-Ghata est née en 1937, à Bcharré au Liban ; Leïla Sebbar est née en 1941, à Aflou en Algérie ; Lydie Salvayre est née en 1948, à Autainville en France<sup>72</sup> ; Malika Mokeddem est née en 1949, à Kénadsa en Algérie ; Paula Jacques est née en 1949, au Caire en Egypte ; Maïssa Bey est née en 1950, à Ksar el Boukhari en Algérie ; Jeanne Benameur est née en 1952, à Ain M'lila en Algérie ; Fawzia Zouari est née en 1955, à Dahmani en Tunisie ; Leïla Marouane est née en 1960, à Djerba au Maroc<sup>73</sup> ; Carole Martinez est née en 1966, à Créhange en France<sup>74</sup> ; Nina Bouraoui est née en 1967, à Rennes<sup>75</sup> ; Saphia Azzeddine est née en 1979, à Agadir, au Maroc ; Faïza Guène est née en 1985, à Bobigny, en France<sup>76</sup> et Kaoutar Harchi est née en 1987, à Strasbourg en France<sup>77</sup>. Ces différences de générations permettent de rendre compte de l'évolution de nos sociétés ces quarante dernières années, comme de l'évolution de l'écriture et de la littérature. Elles permettent également d'observer et d'analyser la façon qu'a chaque écrivaine d'appréhender les différentes thématiques qui nous concernent dans ce travail de recherche. L'intérêt des œuvres littéraires de corpus élargi réside essentiellement dans deux aspects. Tout d'abord, dans le fait que toutes les écrivaines abordent la question de la maternité dans leurs œuvres littéraires, qu'elles en donnent de nombreuses représentations. En effet, dans les textes précédemment cités, les écrivaines réfléchissent à la fonction de mère et pensent l'héritage méditerranéen notamment. Elles mettent en œuvre des récits de filiation, où la mère est un personnage omniprésent, afin de restituer le passé. Elles écrivent la femme, à la fois menacée de dissolution et engagée dans un mouvement de conquête et d'affirmation. Elles disent également les filles et la construction identitaire. Elles posent la question des conséquences de

---

« Avant d'être une réalité sociale, la génération vit dans les représentations et les discours. Elle souffre des transformations, même des mutations radicales, et ses différentes formes d'existence s'influencent mutuellement. L'histoire littéraire connaît surtout la notion controversée de « génération littéraire », entendue le plus souvent comme un critère de périodisation. » [Viorel-Dragos MORARU, *Les Générations dans l'histoire littéraire*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de doctorat en Études Littéraires pour l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.), Département des Littératures, Faculté de Lettres, Université de Laval, Québec, 2009,

[https://www.academia.edu/2258642/LES\\_G%C3%89N%C3%89RATIONS\\_DANS\\_LHISTOIRE\\_LITT%C3%89RAIRE](https://www.academia.edu/2258642/LES_G%C3%89N%C3%89RATIONS_DANS_LHISTOIRE_LITT%C3%89RAIRE), consulté le 28/09/2017]

Les générations en littérature sont à mi-chemin entre la génération démographique et la génération historique. Elles sont complexes à appréhender car elles dépendent de nombreux facteurs. [*Ibidem.*] C'est pourquoi, dans la suite de notre propos, nous spécifions les dates de naissance des écrivaines.

<sup>71</sup> Andrée Chedid est une écrivaine franco-libanaise.

<sup>72</sup> Elle est d'origine espagnole.

<sup>73</sup> Elle est d'origine algérienne.

<sup>74</sup> Elle est d'origine espagnole.

<sup>75</sup> Son père est algérien et sa mère est bretonne. Nina Bouraoui a passé quatorze ans en Algérie.

<sup>76</sup> Ses parents sont d'origine algérienne.

<sup>77</sup> Ses parents sont d'origine marocaine.

la maternité sur l'émancipation féminine. Elles ouvrent d'autres voies identitaires, individuelles ou collectives, à travers la voix de leurs héroïnes. D'autre part, l'intérêt se situe aussi dans l'écriture même des auteures dont chacune a sa spécificité, leur permettant d'interroger le réel dans sa complexité et son épaisseur, d'en éclairer les logiques contradictoires, la violence et les défaillances. Les textes sont des quêtes, des enquêtes, des explorations, prenant des formes variées et surprenantes. Ils permettent de se demander comment les écrivaines méditerranéennes s'attachent, depuis les années 80, à renouveler les formes littéraires les plus classiques, à subvertir les formes dans une quête émancipatrice et assurément salutaire. Chez ces écrivaines méditerranéennes, la prise de risque est la prise de mots. Et c'est en partie ce que nous interrogerons, c'est-à-dire, comment l'écriture est « *le lieu à soi* »<sup>78</sup> où chaque auteure utilise la langue française comme « une façon d'être au monde »<sup>79</sup>, pleinement humaine et femme, pour être libre.

Et c'est pourquoi les œuvres du corpus élargi seront gardées en substrat<sup>80</sup> et viendront nourrir notre démonstration. Elles permettront d'étayer notre propos, d'approfondir notre réflexion et d'ajuster notre pensée. Elles feront partie, pour trois d'entre elles, du corpus premier et, pour les autres, du corpus secondaire.

Puis, nous avons opéré un resserrement du corpus.<sup>81</sup> Notre choix s'est alors porté sur des œuvres de fiction, fiction étant entendue comme genre littéraire qu'on oppose globalement à non-fiction, c'est-à-dire « l'ensemble » des genres *sérieux* (comme par exemple l'autobiographie, le récit de vie ou le témoignage)<sup>82</sup>, l'idée étant de dépasser la dimension réaliste des récits, de ne pas travailler à partir d'œuvres mimétiques ou reproduisant le réel. Ainsi, nous avons fait le choix du roman car il offre des possibilités presque illimitées d'expression de *soi*. En effet, le roman est un espace de création qui permet d'inventer le monde, de l'interpréter et le ré-enchanter. Il met en présence différents types de langages : populaire, juridique, technique, poétique, etc.<sup>83</sup> Il nous livre, pour reprendre les mots de Michel Raimond,

---

<sup>78</sup> Nous le verrons dans la troisième partie de notre démonstration.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> Dans le corpus secondaire.

<sup>81</sup> Le resserrement du corpus est précisé dans les annexes. [Voir notamment le tableau à partir duquel s'est effectué le choix des œuvres littéraires, Annexe 7]

<sup>82</sup> Laurent JENNY, « La Fiction », article publié en 2003, Département de Français moderne, Université de Genève, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/fiction/fiintegr.html>, consulté le 18/02/2018.

Voir également les ouvrages de Dorrit COHN, *Le Propre de la fiction* [Seuil, 2001], de Kate HAMBURGER, *Logique des genres littéraires* [[1977] Seuil, 1986], de Thomas PAVEL, *Univers de la fiction* [[1986], Seuil, 1988] ou de Jean-Marie SCHAFFER, *Pourquoi la fiction ?* [Seuil, 1999].

<sup>83</sup> Voir l'ouvrage de Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, [1978], Gallimard, 2013.

« à la fois les prestiges de l'imaginaire et la saveur du réel. »<sup>84</sup> Le roman présente donc une diversité des langages et des formes d'expression, permettant de mettre en lumière les différentes représentations de la maternité dans l'aire méditerranéenne, jusque dans les enjeux linguistiques et stylistiques et révélant toutes les possibilités émancipatrices des personnages de filles. L'étude de l'écriture féminine à l'œuvre dans les romans choisis nous permettra, dans la démonstration qui va suivre, outre la mise en relief des différents thèmes abordés, d'analyser les caractéristiques de l'écriture des écrivaines et les formes qu'elles emploient.<sup>85</sup> La forme romanesque est le meilleur moyen de donner à la quête de l'émancipation féminine une dimension universelle et particulière car elle « nous rappelle que la vie n'est pas déjà écrite. »<sup>86</sup> Elle semble nous dire : « Ne renonce pas. Ne succombe pas au silence. Inspire le danger. Fais en sorte que l'on redoute ta morsure. Empare-toi de ton avenir, empare-toi de ton pays, ne les laisse pas te le prendre. »<sup>87</sup>

Nous avons alors distingué, à partir du corpus élargi<sup>88</sup>, trois œuvres littéraires, à cause de leur caractère fictionnel, de leur représentativité et de leurs qualités littéraires. Le corpus primaire est devenu un corpus réduit mais avisé permettant de révéler les parentèles secrètes entre les romans, d'accorder un privilège à ces relations de vraisemblance renvoyant à un imaginaire cohérent, homogène et pertinent, à la fois sur le fond (c'est-à-dire les thématiques envisagées) et sur la forme (c'est-à-dire sur la structure et la poétique des récits). En effet, il nous paraissait plus plausible d'envisager la thématique de la maternité et des autres notions (et celle de l'émancipation, de l'identité ou de la filiation) à travers des destins individuels et littéraires (et donc à travers les personnages parfaitement identifiables que sont les mères et les filles) car c'est, possiblement, par les parcours singuliers que nous pourrions saisir, à hauteur de femme/d'homme, ce que peut être la quête émancipatrice féminine en Méditerranée. Ainsi, nous tenterons d'imaginer ce que trois personnages maternels et trois personnages de filles vivent dans l'économie du roman.<sup>89</sup> Il s'agira, pour nous, « de descendre en elles », de nous mettre à leur place, de penser, de réfléchir à ce qu'elles ont traversé, de ressentir plutôt que

---

<sup>84</sup> Michel RAIMOND, *Le Roman*, [2011] Armand Colin, 2015.

<sup>85</sup> Pour ce faire, nous nous appuyerons entre autres, sur les ouvrages de Michel RAIMOND, *Le Roman* [op.cit.], de Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [op.cit.], de Vincent JOUVE, *La Poétique du roman* [op.cit.], *L'Effet-personnage dans le roman* [PUF, 1992], de Michel ERMAN, *Poétique du personnage de roman* [Ellipses, 2006], etc.

<sup>86</sup> Colum Mc CANN, dans l'émission de *France Culture*, « Les Idées des écrivaines », répondant à la question « Que peut la littérature ? », « Le Journal des idées », par Jacques MUNIER, émission du 23/03/2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-des-idees/les-idees-des-ecrivains>, consulté le 23 mars 2017.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> Des précisions concernant le choix des textes littéraires sont apportées en Annexe 7.

<sup>89</sup> Pour reprendre l'expression de Michel RAIMOND, expression employée notamment dans son ouvrage *Le Roman* [op.cit.]

d'essayer de raconter une histoire collective, générale, et peut-être, de ce fait, bien trop caricaturale.

Les trois romans que nous avons choisis sont les suivants : Jeanne BENAMEUR, *Laver les ombres* [Actes Sud, 2008], Kaoutar HARCHI, *À l'origine notre père obscur* [Actes Sud, 2014] et Carole MARTINEZ, [*Le Cœur cousu*, Gallimard, 2007].

Ce sont trois textes de prose narrative (une prose poétique, une fable/ voire une parabole<sup>90</sup> et un conte), dont la date de publication est sensiblement la même. En effet, les trois romans choisis ont été publiés entre 2007 et 2014. Ils sont donc immédiatement contemporains. Peu d'études et de recherches scientifiques concernent encore ces œuvres<sup>91</sup> et pour autant ce sont déjà des textes majeurs de la littérature française, représentant un intérêt certain du fait des thématiques abordées comme de leur esthétique et de leur poétique. Ce sont des œuvres essentielles, qui ont d'ailleurs rencontré un succès non négligeable en librairie lors de leur sortie. D'autre part, dans notre perspective de recherche, ces œuvres étaient obligatoires. C'est pourquoi nous les avons retenues. D'abord parce que toutes trois font la part belle à l'imagination. Puis, parce que toutes trois sont des créations littéraires comparables, à la fois singulières et majeures de la littérature contemporaine. Elles sont une façon d'imaginer et de rêver le monde d'aujourd'hui, à travers la langue d'écriture. En effet, Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez ont créé, dans ces textes, « en leur langue », un espace ouvert, immense, inédit. Un espace littéraire qui offre la possibilité d'envisager d'autres chemins possibles, permettant ainsi de réinventer la vie, de la renouveler, de préparer l'avenir pour d'autres écrivaines qui pourront désormais s'écrire, comme elles l'ont fait à partir des écrivaines des décennies antérieures (comme le sont Assia Djebar ou encore Andrée Chéhid<sup>92</sup>). En effet, les romancières de notre corpus primaire sont à la fois des héritières et des « transmettrices ». Nous aborderons également, dans notre démonstration, les questions de parentèle, d'héritage et de filiation (à la fois littéraire comme méditerranéenne), en nous appuyant également sur le corpus secondaire (qui viendra appuyer notre réflexion). Pour autant, notre démonstration s'effectuera à partir des trois romans de notre corpus primaire : *Laver les ombres*, *À l'origine notre père obscur* et *Le Cœur cousu*. C'est à partir de ces textes choisis que se réfléchira la question thématique de la maternité (et de ses représentations), mais aussi celle

---

<sup>90</sup> D'après la définition, la parabole est d'abord un « court récit allégorique, symbolique, de caractère familier, sous lequel se cache un enseignement moral ou religieux, que l'on trouve en partie dans les livres saints et qui fut utilisé par le Christ dans sa prédication. » [Définition « Parabole », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/parabole>, consulté le 10/12/2017] et par extension, elle signifie « récit symbolique quelconque. » [Ibidem] Les synonymes sont : « allégorie », « apologue », « comparaison », « fable ». [Ibidem]

<sup>91</sup> Du fait notamment de leur très récente publication.

<sup>92</sup> Ne serait-ce que par leurs dates de naissance et la date de publication de leurs textes.

de l'héritage et celle de l'émancipation féminine. C'est à partir de ces trois romans que seront pensées la mise en mots et en langue des notions, comme les stratégies narratives choisies par les écrivaines ou encore la poétique des œuvres.

Avant de dire quelques mots de la teneur des textes littéraires, nous allons présenter rapidement les auteures du corpus : Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez.<sup>93</sup>

Jeanne Benameur est une écrivaine française née en 1952 en Algérie, d'un père tunisien et d'une mère italienne. C'est sa triple origine, algérienne, italienne et française, qui est, dit-elle, la source même de son écriture et de son inspiration. Professeure de lettres, c'est avec son roman *Les Demeurées*, publié en 1999, qu'elle fait une entrée remarquée sur la scène littéraire française. Depuis, elle a écrit une œuvre conséquente : théâtre, poésie, romans, nouvelles. Elle est aussi une auteure jeunesse remarquable. Elle vit actuellement en Charente-Maritime où elle se consacre désormais et exclusivement à l'écriture.<sup>94</sup> Son dernier roman, publié en 2019, s'intitule *Ceux qui partent*. Pour Jeanne Benameur, l'écriture est une façon de se nourrir, en puisant dans son histoire, dans son intimité, dans ses silences et dans son corps. C'est, dit-elle, « *l'écriture du corps du dedans, avec l'espérance que ça atteigne d'autres.* »<sup>95</sup> D'ailleurs, à propos de *Laver les ombres*<sup>96</sup>, roman choisi dans ce travail de recherche, elle dira qu'il lui fallait s'écrire, elle : « *comme si je voulais redonner une façon, la mienne, de sentir le monde. De me*

---

<sup>93</sup> Dans ce travail de recherche, nous reviendrons sur certains éléments biographiques de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez et nous tâcherons de les situer dans les sociétés actuelles, pour « *retrouver les éléments de leur biographie, faire revivre la société, littéraire ou non, qu'[elles] ont fréquentées avant d'écrire ou en écrivant, découvrir par des témoignages personnels ou contemporains quelles ont été leurs lectures et de quelle manière ces lectures ont influencé leurs œuvres, délimiter à quelle génération appartient chacun, où commence et finit cette génération.* » [Luc FRAISSE, « La Critique historique » dans l'ouvrage de Daniel BERGEZ (Dir.), *Courantes critiques et analyse littéraire*, [1990], Armand Colin, 2016, p.8]

<sup>94</sup> Elle a publié entre autres (les titres de ses œuvres sont d'ailleurs riches de sens) :

*Ça t'apprendra à vivre*, Seuil, 1998.

*Les Reliques*, Denoël, 2005.

*Le Ramadan de la parole*, Arles, Actes Sud Junior, coll. « D'une Seule Voix », 2007

*Laver les ombres*, Arles, Actes Sud, 2008, réédité en 2010 et 2015.

*Pas assez pour faire une femme*, Thierry Magnier, 2013, réédité chez Actes Sud en 2015.

*Otages intimes*, Arles, Actes Sud, 2015. [Roman qui a reçu le Prix Fémina]

*L'Enfant qui*, Arles, Actes Sud, 2017.

*Ceux qui partent*, Arles, Actes Sud, 2019.

<sup>95</sup> Voir les différents entretiens retranscrits, Annexe 6.

<sup>96</sup> Le roman *Laver les ombres* a été écrit lors d'une résidence d'écriture à Manosque. Dans un texte intitulé « Des nuits et des lieux » (qui fait partie du recueil de nouvelles, *Une nuit à Manosque*, Gallimard, 2018), elle écrira ceci : « *Il y a eu une petite maison sur une place, qui m'a accueillie pendant la résidence. C'est là qu'a commencé pour moi la sensation de faire partie de la ville. La nuit, dans nos rêves silencieux, on vit ici ou là, parfois là-bas. [...] C'est là que j'ai lu, avant de m'endormir, des textes de Giono sur son enfance que je n'avais encore jamais trouvés.* » [Ibid., p.16-17] C'est là qu'a débuté l'histoire de ce roman, dans cet endroit, en Provence, où elle a senti les pas des autres, ceux qui y ont vécu avant son passage, ceux qui y ont écrit avant elle. « *Parce qu'on ne sait jamais dans les pas de qui on marche.* » [Ibid., p.16] D'ailleurs, c'est dans cet endroit-là que Jeanne Benameur relira *Un roi sans divertissement*, « *ce texte si fort qui vous embarque dans la folie des jours opaques, ceux qui sont comme des nuits.* » [Ibid., p.17] Elle lui doit, dira-t-elle, l'écriture de son roman *Reliques*, publié en 2005. [Ibidem]

*sentir au monde. Ou de revenir au monde. À l'origine. La force du texte est aussi dans le travail autour de la narration, autour de la langue et de la syntaxe. La syntaxe, c'est aussi ma façon d'être au monde.* »<sup>97</sup> Sa maison d'édition précise, au sujet de son travail, qu'il se situe entre le roman et la poésie, et qu'il « *se déploie et s'inscrit dans un rapport au monde et à l'être humain épris de liberté et de justesse.* »<sup>98</sup>

Kaoutar Harchi est née à Strasbourg d'une famille originaire du Maroc. Elle est l'auteure de trois romans dont *Zone cinglée* (publié en 2009), *L'Ampleur du saccage* (publié en 2011) et *À l'origine notre père obscur* (publié en 2014), chez Actes Sud. Outre son travail d'écriture, Kaoutar Harchi est sociologue et chercheuse, rattachée au laboratoire du Cerlis (Sorbonne-Nouvelle / Paris Descartes). Elle a également publié un essai en 2016, *Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne*, chez Pauvert. Il s'agit, en partie, de ses travaux de recherche et de doctorat.<sup>99</sup> Elle vit actuellement à Paris, où elle enseigne la sociologie à l'Université Sorbonne nouvelle, et également à Sciences Po en sociologie des arts et de la culture. Elle est chercheuse post-doctorante au département de recherche du musée du Quai Branly. Kaoutar Harchi « *travaille sur les arts et la culture. Elle interroge les rapports entre la langue et la nation, et pointe l'ambivalence avec laquelle la communauté littéraire reconnaît les écrivains francophones. Suffit-il d'écrire en français pour être reconnu comme un écrivain français ?* »<sup>100</sup> À l'origine de son dernier roman, celui qui concerne notre travail de recherche, se trouve la conception et la construction imaginaire d'un espace singulier, « *une maison assez étrange dans laquelle des hommes décideraient de placer des femmes dans l'optique de les remettre sur le droit chemin, qu'elles retrouvent la raison, la bonne morale et qu'elles demandent pardon.* »<sup>101</sup> En déroulant son texte *À l'origine notre père obscur*, Kaoutar Harchi lui a donné une dimension philosophique, prophétique, sans repères de temporalité et d'espace, loin d'une réalité concrète, palpable, tangible. Elle a trouvé intéressant d'instaurer, dit-elle, une tension « *entre quelque chose de très concret, nos corps, nos expériences de vie, nos expériences familiales et quelque*

---

<sup>97</sup> Jeanne BENAMEUR, Entretien avec Thierry GUICHARD, « Les Chemins de la liberté » et « Les Mots en partage », *Le Matricule des anges*, N°120, Février 2011. [Les deux articles sont retranscrits, Annexe 6]

<sup>98</sup> Actes Sud, site de la maison d'édition, « Jeanne Benameur », <https://www.actes-sud.fr/contributeurs/benameur-jeanne-0>, consulté le 10/09/2019.

<sup>99</sup> Sa thèse de sociologie, dirigée par Bruno Péquignot à l'université Sorbonne Nouvelle, portait sur les conditions et modalités de reconnaissance littéraire des écrivains étrangers de langue française, en France, à partir du cas algérien (1945-2015). Nous y reviendrons.

[Voir la biographie jointe, Annexe 1 et les différents entretiens retranscrits, Annexe 6]

<sup>100</sup> Laurent BASTIDE, dans son émission « Les Savantes » intitulée « Kaoutar Harchi, sociologue de la littérature », de *France Inter*, 28/07/2018, <https://www.franceinter.fr/emissions/les-savantes/les-savantes-28-juillet-2018>, consulté le 28/09/2018.

<sup>101</sup> « Kaoutar Harchi répond aux questions d'Anne-Marie SMITH (Littera 05) », [https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar\\_harchi.html](https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar_harchi.html), consulté le 21/06/2017. Annexe 6.

*chose de beaucoup plus diffus, plus abstrait qui fonctionne comme une domination, une contrainte.* »<sup>102</sup>

Carole Martinez est née en 1966 et a grandi à Paris (où elle vit toujours), bercée par les histoires de sa grand-mère d'origine espagnole. Professeure de Lettres, elle se consacre désormais à l'écriture, depuis le succès de son roman *Le Cœur cousu*.<sup>103</sup> En 2011, elle publie *Du domaine des murmures*, qui remporte un succès critique et public (il est d'ailleurs récompensé par le Goncourt des Lycéens). En 2015, elle publie *La Terre qui penche*. Ses livres sont tous édités chez Gallimard.<sup>104</sup> Elle écrit également des livres pour la jeunesse.<sup>105</sup> Son prochain roman<sup>106</sup> reprendra, d'une certaine manière, la légende du cœur cousu et l'héritage maternel transmis de génération en génération<sup>107</sup>, thématique centrale précédemment inscrite dans son premier roman, *Le Cœur cousu*. De livre en livre, Carole Martinez creuse la question de la filiation et de la transmission.<sup>108</sup> Elle puise, pour une part dans la légende familiale pour construire sa propre légende. En effet, à l'origine de son premier texte, se trouve son aïeule et des histoires contées par sa grand-mère alors qu'elle n'était qu'une enfant.<sup>109</sup> En effet, le personnage central, Frasquita Carasco, dont nous parlerons peu après, cette femme trahie par son mari pour une histoire de coq, a pour point de départ réel son arrière-arrière-grand-mère. Il s'agit d'une affaire qui a marqué son enfance : « *Je la [son aïeule] trouvais admirable mais je la voyais comme une victime.* »<sup>110</sup> C'est pourquoi son récit est au croisement entre le conte et le roman<sup>111</sup>, dans un entre-deux qui permet à l'imagination fertile de se déployer et, pour une part, de réinventer la légende familiale. Bien des années plus tard, Carole Martinez a brodé à son aïeule un destin sur mesure. *Le Cœur cousu* est un roman des origines. L'écrivaine raconte

---

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> *Le Cœur cousu* a reçu huit prix littéraires et s'est vendu à plus de 340000 exemplaires, ce qui révèle l'intérêt porté par un large public, succès qui se poursuit encore aujourd'hui, plus de dix ans après la publication. [Voir notamment à ce sujet l'article de Marie-Valentine CHAUDON, « Carole Martinez, conteuse au fil d'or », « Le succès de bouche à oreille », 4<sup>ème</sup> article, *La Croix*, le 15/08/2012, [https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Carole-Martinez-conteuse-au-fil-d-or- NP\\_-2012-08-15-842769](https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Carole-Martinez-conteuse-au-fil-d-or- NP_-2012-08-15-842769), consulté le 10/12/2019] Annexe 6.

<sup>104</sup> Voir la bibliographie jointe.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> À paraître en août 2020.

<sup>107</sup> Nous y reviendrons.

<sup>108</sup> Également dans ses livres jeunesse. Nous y reviendrons notamment en conclusion.

<sup>109</sup> C'est en 2005 que Carole Martinez « se décide d'« écrire quelque chose qui soit entre le conte et le roman ». Pour cela, elle va puiser dans les légendes espagnoles que lui racontait sa grand-mère, sorcière andalouse déguisée en concierge boulevard du Montparnasse, « et qui a le pouvoir de voir les morts ». » [Carole Martinez, Biographie du festival de Saint-Malo, *Étonnants Voyageurs*, jury du prix Ouest-France Étonnants Voyageurs 2019, <https://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article2836>, consulté le 18/12/2019. Annexe 6]

<sup>110</sup> Voir les différents entretiens retranscrits, Annexe 6.

<sup>111</sup> Voir l'article de Marie-Valentine CHAUDON, « Carole Martinez, conteuse au fil d'or », « Le succès de bouche à oreille », 4<sup>ème</sup> article, *La Croix*, le 15/08/2012, [https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Carole-Martinez-conteuse-au-fil-d-or- NP\\_-2012-08-15-842769](https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Carole-Martinez-conteuse-au-fil-d-or- NP_-2012-08-15-842769), consulté le 10/12/2019. Annexe 6.

qu'elle n'a eu finalement qu'à pousser la porte de son bureau et « *que tout cet univers était là.* »<sup>112</sup>

Ainsi, les écrivaines de notre corpus primaire ont toutes une origine<sup>113</sup> méditerranéenne, qui influe, pour une part, sur leur écriture, sur les mots choisis, la situation imaginée, leur poétique, les thématiques dans lesquelles baignent ces romans et qui nous font découvrir la singularité de leur univers imaginaire. D'autre part, leurs œuvres littéraires interrogent la question de l'origine, à la fois celle des personnages de filles, celle des romancières comme la nôtre en écho, car la littérature est un territoire partageable. Et, pour reprendre les propos de Jeanne Benameur, ce qui est à l'origine de l'écriture, c'est le désir de transmission et le désir immense de partage.<sup>114</sup> Par le biais de la création littéraire, il devient possible à Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez de rassembler les lambeaux d'une histoire intime. L'écriture est ce qui permet de mettre en mouvement les héroïnes et leurs créatrices.

Mais au-delà de leurs origines méditerranéennes et des thématiques abordées dans leurs romans, il faut préciser que Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez sont des écrivaines emblématiques de la littérature actuelle. Elles ont une notoriété certaine. D'ailleurs, les textes qui nous importent dans ce travail de recherche (et dont nous parlerons peu après) sont tous édités en poche, ce qui leur confère un large public et révèle également le succès rencontré (même si le nombre d'exemplaires vendus varie d'une écrivaine à l'autre).

À présent, nous allons résumer la trame de chacune des histoires contées.<sup>115</sup> Dans le roman *Laver les ombres*, Jeanne Benameur raconte l'histoire de Lea, la fille, chorégraphe « *par nécessité* » et de Romilda, la mère, napolitaine, « *celle qui s'est toujours tue.* » Un soir de forte tempête, Lea part retrouver sa mère qui lui « *a murmuré qu'elle avait des choses, importantes, à lui dire.* »<sup>116</sup> Cette nuit-là, Lea découvre la vérité sur son origine et le monde qu'elle s'est efforcé de construire s'écroule. La vérité peut-elle être salvatrice, pour la mère comme pour la fille ? Les mots peuvent-ils libérer du poids du passé, des non-dits et des secrets ? Face à face, la mère et la fille vont « *laver les ombres* », Romilda va dire l'indicible, Lea va entendre l'inacceptable. « *Alors ont lieu l'épreuve de la parole et celle de l'écoute. [...] C'est ce péril*

---

<sup>112</sup> Anne CRIGNON, « Carole Martinez, l'inconnue aux 8 prix », *L'Obs*, [www.biliobs.nouvelobs.com](http://www.biliobs.nouvelobs.com), publié le 27/06/2011, consulté le 09/03/2014.

<sup>113</sup> Le mot origine renvoyant aux notions « *d'ascendance, de filiation, de naissance* ». [Définition « Origine », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/origine>, consulté le 10/09/2015]

<sup>114</sup> Jeanne BENAMEUR, Entretien avec Thierry GUICHARD, « Les Chemins de la liberté » et « Les Mots en partage », *Le Matricule des anges*, N°120, Février 2011. [Les deux articles sont retranscrits, Annexe 6]

<sup>115</sup> En Annexes, les résumés et des extraits de ces romans, Annexe 3.

<sup>116</sup> Jeanne BENAMEUR, p.11.

*fertile de la parole partagée qui est au cœur du roman.* »<sup>117</sup> Il y a deux histoires dans ce texte, comme un écho, deux récits entre passé et présent, entre deux femmes, la mère et la fille, qui vont se découvrir et se révéler par « *la fervente assumption des mots qui délivrent.* »<sup>118</sup> D'ailleurs, le titre, « Laver les ombres » est significatif puisqu'en photographie, il indique une technique spécifique, la mise en lumière d'un visage pour en faire le portrait. Dans son roman, Jeanne Benameur éclaire ceux de Lea et de Romilda et nous fait entrer dans leur réalité intérieure, sur fond de tempête, dans le mouvement de la vie qui emporte tout et qui nous entraîne à chercher « *un nouveau pas. Apprendre à trébucher. Intégrer le faux pas. En faire sa danse.* »<sup>119</sup>

Dans le roman *À l'origine notre père obscur*, Kaoutar Harchi met en scène un lieu emblématique et symbolique évidemment : la maison des femmes. Dans cette bâtisse, « *ceinte de hauts murs de pierre* »<sup>120</sup>, les femmes (mères, sœurs, épouses, filles) attendent qu'on vienne les délivrer. Elles attendent jusqu'à l'épuisement, jusqu'à l'écœurement.

*« Une maison sans la moindre trace de couleur où règne le silence des cimetières, l'obscurité des forêts, une maison entourée d'un terrain vague, construite à l'écart de la ville par des hommes aidés de femmes dans le but d'isoler d'autres femmes, la maison des délits du corps où l'on ne châtie ni ne violente, où on rééduque, jour après jour, au risque d'y passer des années, par la seule force de l'enfermement. Il faudrait dire de l'emmurement. Aucun gardien, ici, ne surveille les femmes. Elles vivent sous le poids des règles familiales inculquées depuis l'enfance et sont devenues leurs propres sentinelles. »*<sup>121</sup>

La narratrice, « la Fille », est née ici, et a été élevée par sa mère et des femmes qui n'ont pas choisi d'être là. Elles sont des parias, coupables du pire, ou supposées l'être. Ces femmes sont dans l'attente (souvent vaine) du pardon libérateur de l'homme, mari, père, frère... « La Fille » a grandi auprès d'elles. Elle s'est construite dans ce lieu emblématique : la maison des femmes. Elle est, tout au long du récit, successivement et progressivement, une enfant, une fillette, une jeune fille, une femme. La métamorphose sera lente, douloureuse et pour un peu, anormale. Mais « la Fille » aura l'aplomb, le courage et la force de rompre l'enfermement. Elle entreprendra, seule, le voyage d'un retour à l'origine, à sa propre origine et à l'origine de la faute, du péché originel. Elle partira en quête de son père. Et sa quête se fera enquête, sur les circonstances de la répudiation, et se voudra reconquête du père perdu. Dans ce roman, Kaoutar

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, Quatrième de couverture.

<sup>118</sup> *Ibidem.*

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>120</sup> Kaoutar HARCHI, Quatrième de couverture.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.31.

Harchi dénonce l'état d'absolue négation de la personne féminine dans une société régie par l'arbitraire de la totale omnipotence masculine.

Dans le roman *Le Cœur cousu*, Carole Martinez peint une fresque familiale méditerranéenne et l'histoire « extraordinaire » de son aïeule, Frasquita Carasco. Cette femme en quête de liberté va effectuer une traversée de l'Espagne à l'Afrique du Nord. L'histoire débute quand elle n'est encore qu'une enfant. À douze ans, elle est initiée par sa mère, comme le veut la tradition, à sa future vie de femme. Frasquita hérite alors d'un don, celui de couturière. Ce talent lui confère une réputation de magicienne ou de sorcière auprès des habitants de Santavela, le petit village où elle vit alors. Le titre du roman fait référence au miracle accompli par Frasquita, qui coud un cœur à la Vierge bleue du village.<sup>122</sup> À 16 ans, Frasquita est mariée à José Carasco. Elle a cinq enfants : Anita, Angela, Pedro el Rojo, Martirio, Clara. Lors d'un combat de coqs, elle est pariée et perdue par son mari. Elle décide de fuir avec ses enfants, entraînés bien malgré eux dans cette traversée incroyable de l'Andalousie. Ils passeront même de l'autre côté de la Méditerranée pour se réfugier en Algérie. Alors Frasquita accouchera de son dernier enfant : Soledad, la narratrice. Sur l'autre rive, dans une rumeur devenue légende, Frasquita brodera des robes de mariées pour toutes les jeunes filles de la région. Elle en mourra d'ailleurs, quand Soledad aura quatre ans. C'est Soledad qui raconte cette histoire, celle de sa mère comme celle de son origine, l'histoire d'avant elle. Dans son récit, elle tente de revenir au centre, pour espérer être libre. Soledad écrit pour rompre le fil, briser l'héritage, et se choisir un autre destin.

Les trois romans se situent à la croisée du mythe, du conte, de l'histoire, de la parabole, de la poésie et du romanesque. Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez procèdent, dans leur texte, à une réécriture des récits d'origine pour inventer un nouvel imaginaire où la femme incarnée par la figure de la fille, est à la source du renouveau social. En mettant en scène des figures maternelles (Romilda, « la Mère » et Frasquita), les romancières réaffirment celles que d'autres écrivaines méditerranéennes ont mis en œuvre dans leurs textes littéraires (Assia Djebar, Leïla Sebbar, Maïssa Bey, Paula Jacques, Vénus Khoury-Ghata pour ne citer qu'elles) mais en les nuancant et en les rendant plus complexes. *Laver les ombres*, *À l'origine notre père obscur* et *Le Cœur cousu* dépassent la dichotomie entre maternité et féminité en accentuant la contradiction et l'ambivalence de la maternité et des rapports mère-fille. Les auteures explorent d'autres possibles en tentant d'harmoniser ce qui était pensé jusque-là comme étant contraire, à travers la voix de leurs héroïnes. En effet, les personnages de filles sont des femmes en construction, qui vont mener une quête intime, une lutte intérieure qui nécessite un retour sur

---

<sup>122</sup> Carole MARTINEZ, p.64.

l'histoire familiale, un retour à la mère. Au centre. Pour comprendre qui elles sont et pour savoir où aller. Et, dans les trois romans de notre corpus, les écrivaines révèlent un peu de leur « être au monde », racontant la condition fragile des femmes, des hommes aussi et signifiant, nous signifiant, qu'un retour au passé, à l'histoire individuelle et collective, à l'héritage, peut permettre à chacun d'entre nous de retrouver notre « identité primordiale ». À travers les réécritures des récits d'origine s'esquisse alors un imaginaire de la (re)naissance où la langue poétique des auteures suggère également cette métamorphose. Dans les trois romans, la langue sera ce qui permettra le mouvement libérateur des filles.

Ainsi, dans ce travail de recherche, nous nous demanderons dans quelle mesure le langage et la création permettent aux femmes de se libérer des tutelles patriarcales et maternelles et de conquérir leur autonomie.

Pour ce faire, il nous faudra, après avoir étudié les représentations maternelles en vigueur dans trois romans féminins emblématiques et spécifiques *Laver les ombres* (Actes Sud, 2008), *À l'origine notre père obscur* (Actes Sud, 2014) et *Le Cœur cousu* (Gallimard, 2007) analyser comment leurs auteures, trois femmes d'origine méditerranéenne, Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez, traduisent littérairement la question de la transmission maternelle, de l'héritage et de l'émancipation féminine.

Notre perspective de recherche proposera l'étude des chemins de l'émancipation féminine en mettant l'accent sur les notions de maternité (comme fondement de l'identité féminine), de filiation et de transmission, d'héritage (maternel, méditerranéen, littéraire, etc.), de construction identitaire féminine, d'émancipation et d'engagement par le biais de l'écriture. Nous interrogerons le lien entre ces diverses notions en élargissant notre propos par l'apport d'autres œuvres littéraires représentatives de la littérature féminine contemporaine méditerranéenne (et définies comme telles<sup>123</sup>).

La première partie de ce travail de recherche concernera les représentations maternelles entre répétitions et différences. Cette partie posera le fondement d'une réflexion qui pense les personnages de mère comme étant le point de départ, le point d'ancrage des héroïnes. En effet, la mère est dans ces trois œuvres, l'unique référent de la construction identitaire des filles. Les

---

<sup>123</sup> De nombreux ouvrages traitent de cette question comme l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations*, [op.cit.], celui de Nabil El HAGGAR, *La Méditerranée des femmes* [L'Harmattan, 1998], celui de Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et l'écriture, Le bassin méditerranéen* [Karthala, 2006], celui d'Andrée DORE-AUDIBERT et Souad KHODJA, *Être femme au Maghreb et en Méditerranée, Du mythe à la réalité* [Karthala, 1988], celui d'Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l'épreuve du genre, Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, [Presses de l'EHESS, 2012], etc.

romans sont, de ce fait, centrés sur la figure maternelle. Nous nous interrogerons sur ces figures de la mère transposées dans la fiction. Nous tâcherons de déterminer le rôle central de ces figures dans la littérature, comme d'ailleurs dans les sociétés méditerranéennes, et d'en définir les enjeux. Nous penserons la maternité à travers la question de l'héritage et de la transmission de ce dernier. Nous verrons que la transmission n'est pas seulement une passation de savoir-faire, de traditions et de coutumes mais aussi une histoire des origines (à la fois intime et collective) qui fonde les êtres.

La deuxième partie sera consacrée au moment de crise/de bascule des héroïnes des trois romans. Cette partie reposera donc sur les personnages de filles en quête d'émancipation. Elle s'envisagera à travers plusieurs aspects : la notion de l'héritage remis en question, la construction identitaire féminine et la révolte des filles.

Les questions qui se poseront alors seront les suivantes : comment les filles peuvent-elles se construire dans cette relation à la mère, qui entrave toute velléité d'indépendance ? Étant donné que la mère est pour la fille le « *premier amour et le premier objet d'identification* »<sup>124</sup> et qu'elle demeure « *pour la vie, sa vie durant, sa référence identitaire* »<sup>125</sup>, comment la fille peut-elle refuser cet héritage maternel, *a fortiori* dans une société méditerranéenne où la maternité, vertu sacrée, est exaltée, vénérée par tous. Où la mère, figure normative par excellence, a l'approbation de la communauté toute entière. Est-il possible de s'affranchir des vertus transmises par la mère sans la renier ? Quelle forme peut prendre la révolte de la fille contre la mère ? Et comment accomplir son destin de femme ?

Non seulement nous analyserons la place qu'a cette crise/rupture identitaire dans l'économie de ces textes de prose narrative, mais nous étudierons également le cheminement symbolique effectué par les héroïnes

La troisième partie concernera la quête de liberté et d'émancipation des héroïnes. Nous analyserons la mise au jour d'un *nouveau féminin* qui s'affirme comme sujet de ses actes, de ses désirs et de ses décisions. En effet, dans les textes littéraires, les personnages de filles veulent exister en tant que telles. Elles opéreront en ce sens une métamorphose réelle et symbolique. Et leur émancipation s'inscrira, en premier lieu, par rapport au modèle présenté comme archaïque, conservateur et réduisant la femme aux rôles de procréatrice et de gardienne

---

<sup>124</sup> Thierry BOKANOWSKI, Florence GUIGNARD, *La Relation mère-fille, Entre partage et clivage*, In Press Éditions, (2<sup>ème</sup> édition), 2012, p.115.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

de traditions qui les entravent et dont elles veulent se défaire. Évidemment cette recherche d'une affirmation de *soi* se fera dans la tension et la douleur.<sup>126</sup>

Nous centrerons nos recherches sur la question de la création artistique/littéraire, point de jonction entre héritage et quête émancipatoire.

Cette question sera envisagée sous un double aspect. D'abord au sein des textes narratifs, par le biais des personnages en quête de liberté. Ensuite, au niveau des écrivaines, à travers l'écriture et l'engagement de Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez. En effet, ces auteures défendent des valeurs partagées par d'autres écrivaines méditerranéennes, tout en donnant, chacune, une forme littéraire spécifique à leur engagement. L'accent sera mis sur l'acte de conscience et de résistance des héroïnes et des auteures, qui, conjointement/parallèlement engage nécessairement une nouvelle manière d'être au monde, car l'écriture est « *une compensation à un pouvoir politique féminin souvent absent en Méditerranée* »<sup>127</sup>, à travers laquelle les écrivaines peuvent s'affirmer, explorer, se dévoiler et rechercher la liberté. L'écriture donne « *aux femmes un courage, une force et un pouvoir qu'elles n'avaient pas. Pouvoir qu'elles exercent sur elles-mêmes pour s'obliger à écrire, à tracer noir sur blanc ce que d'autres n'osent avouer, suscitant la désapprobation, voire le scandale. Elles s'exposent.* »<sup>128</sup> D'ailleurs, l'émancipation féminine est la thématique centrale des romans de notre corpus et plus largement de la littérature féminine contemporaine méditerranéenne. Ce n'est pas anodin. Elle représente l'espoir des femmes qui est là, du fait de l'existence même de ces œuvres littéraires, témoin d'une prise de parole féminine qui dénonce, s'écrit et se libère des tutelles matriarcales et patriarcales. Il s'agira également de réfléchir à la mise au monde du lecteur<sup>129</sup> par le biais de la création littéraire. En effet, et pour reprendre les propos de Kaoutar Harchi, la création littéraire naît « *de cette volonté de donner à voir aux*

---

<sup>126</sup> Pour reprendre la formule de Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et l'écriture, Le bassin méditerranéen*, op.cit., p.9.

<sup>127</sup> Andrée DORE-AUDIBERT et Souad KHODJA, *Être femme au Maghreb et en Méditerranée, Du mythe à la réalité*, Karthala, 1988, p.34.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

<sup>129</sup> Le lecteur sera entendu, dans ce travail de recherche, dans son sens générique. Il représente toutes celles et ceux qui lisent. [Définition « Lecteur », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/lecteur>, consulté le 02/11/2019] Nous utiliserons donc dans notre démonstration le terme générique « lecteur », entendu dans son acception la plus générale, soit (en reprenant les propos de Vincent Jouve) : « *Le lecteur du roman, c'est le lecteur imaginé, construit par le roman : c'est la figure que l'auteur a en tête lorsqu'il a élaboré son récit.* » [Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, [1997] Armand Colin, 2001, p.104] Pour lui, « *Tout texte postule une figure de lecteur et ourdit à son intention une série de stratégies (locales et globales) destinées à orienter son rapport à la fiction.* » [*Ibid.*, p.103] Pour autant, et nous le verrons dans notre travail de recherche, si l'existence d'une figure de lecteur postulée par les textes littéraires est incontestable, « *la signification du texte tient essentiellement à la façon dont le lecteur réel va adopter ce rôle qui lui est réservé.* » [*Ibid.*, p.118] Nous prendrons donc en compte le lecteur réel, mais aussi l'acte du lecteur, c'est-à-dire la lecture qui peut conduire « *à un développement de la conscience critique.* » [*Ibidem*] C'est ce que nous défendrons dans notre démonstration.

*lecteurs une évolution, une métamorphose qui est en fait l'évolution et la métamorphose que l'on a tous été amené à vivre.* »<sup>130</sup>

Pour établir notre démonstration, nous nous appuyerons sur des ouvrages de sciences humaines (histoire, sociologie, psychologie, ethnologie, anthropologie, études de genres, etc.<sup>131</sup>). Cette approche pluridisciplinaire<sup>132</sup> nous permettra d'envisager dans toute leur richesse les œuvres littéraires écrites par des auteures d'origine méditerranéenne (les textes ne pouvant être séparés du contexte historique et social de production). Il nous paraît important d'y avoir recours pour traiter de notions aussi complexes que celles de maternité, d'héritage, de transmission maternelle ou encore d'émancipation féminine, car, on « *ne peut réduire la création littéraire à une production littéraire.* »<sup>133</sup>

Notre approche littéraire s'appuiera sur la formule de Roman Jakobson : « *L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature mais la « littérarité », c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire.* »<sup>134</sup> Partant du postulat que la littérature n'est pas seulement une somme d'idées mais également un système d'éléments de forme, nous tâcherons de rendre compte des processus mis en œuvre dans ces romans, de réfléchir à leurs caractères esthétiques, à leur construction narrative et aux procédés esthétiques qui les caractérisent. Il s'agira en somme, de questionner la fonction poétique de ces textes, leur spécificité, ce qui fait de ces romans des œuvres majeures et incontournables dans le paysage littéraire contemporain.<sup>135</sup>

---

130 Entretien de la Librairie Mollat, « Kaoutar Harchi vous présente son ouvrage « *À l'origine notre père obscur* » aux éditions Actes Sud », « Rentrée littéraire 2014 », publié le 04/09/2014, [https://www.youtube.com/watch?v=1tQ\\_c-KAhs](https://www.youtube.com/watch?v=1tQ_c-KAhs), consulté le 15/09/2019. Annexe 6.

<sup>131</sup> Voir bibliographie jointe.

<sup>132</sup> *Ibidem.*

<sup>133</sup> Luc FRAISSE, « La Critique historique » dans l'ouvrage de Daniel BERGEZ (Dir.), *Courantes critiques et analyse littéraire*, [1990], Armand Colin, 2016, p.21.

<sup>134</sup> Roman JAKOBSON, *Questions de poétique*, Le Seuil, 1973

<sup>135</sup> Les ouvrages sur lesquels s'appuie notre démarche scientifique sont (notamment) :

Jean-Michel ADAM, *Le Texte narratif*, Nathan Université, 1994.

Gérard GENETTE, *Figures II*, Seuil, 1969.

\_\_\_, *Figures III*, Seuil, 1972.

Gérard GENGEMBRE, *Les Grands courants de la critique littéraire*, Seuil, 1996.

Roman JAKOBSON, *Questions de poétique*, Le Seuil, 1973.

Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, *op.cit.*

\_\_\_, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, [2<sup>ème</sup> édition] 1998.

Françoise LAVOCAT, Claude MURCIA et Régis SALADO, *La Fabrique du personnage*, Honoré Champion, 2007.

Françoise LAVOCAT, *Fait et fiction, Pour une frontière*, Seuil, 2016.

Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, [1965] Seuil, 1970.

Michel RAIMOND, *Le Roman*, [op.cit.]

Françoise REVAZ, *Introduction à la narratologie, Action et narration*, Bruxelles, De Boeck et Duculot, 2009.

Jean-Yves TADIÉ, *La Critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Belfond, 1987.

Tzvetan TODOROV, *Théorie de la littérature*, [1965] Seuil, 1973.

\_\_\_, Oswald DUCROT, *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*, Seuil, 1972.

Bernard VALETTE, *Esthétique du roman moderne*, Nathan Université, 1993.

Il est difficile de se questionner sur les textes littéraires sans s'interroger à la fois sur les techniques mises en œuvre et les éléments constituant les thématiques majeures dans ces récits romanesques. C'est pourquoi la critique littéraire (entendue ici dans son acception la plus générale, soit l'étude de la poétique et des procédés internes de l'œuvre littéraire) et la critique thématique (entendue comme étant le type d'approche des thèmes et des textes, dans la voie ouverte par Gaston Bachelard, par les travaux de Georges Poulet, de Jean Starobinski et de Jean-Pierre Richard<sup>136</sup>) sont convoquées dans ce travail de recherche.

Notre approche thématique s'appuiera elle, sur cette idée centrale « *que la littérature est moins objet de savoir que d'expérience, et que celle-ci est d'essence spirituelle.* »<sup>137</sup> Cette démarche qui entend dépasser les horizons traditionnels des sciences humaines ou des disciplines linguistiques, s'appuie sur la notion de thème comme point d'appui indispensable à la cohérence de la démonstration. Le thème se définit pour l'essentiel par sa récurrence, sa permanence à travers les textes d'étude. Il pourrait désigner tout ce qui, dans une œuvre, pourrait être un indice particulièrement significatif de l'« être au monde ».<sup>138</sup>

---

Également la revue *Littérature* [Larousse] et la revue *Poétique* [Le Seuil]

<sup>136</sup> Michel COLLOT, « Le thème selon la critique thématique » dans la Revue *Communications*, 47, 1988. « Variations sur le thème. Pour une thématique ». p.79-91

<sup>137</sup> Daniel BERGEZ, « La critique thématique », dans *Courants critiques et analyse littéraire*, (Dir.) Daniel BERGEZ, [2005], Armand Colin, 2016, p.116.

<sup>138</sup> Les ouvrages sur lesquels ma démarche de recherche s'appuie sont notamment :

Daniel BERGEZ, « La critique thématique », dans *Courants critiques et analyse littéraire*, (Dir.) Daniel BERGEZ, *op.cit.*

Georges POULET, *Les Chemins actuels de la critique*, Plon, 1967.

\_\_\_, *La Conscience critique*, José Corti, 1971.

Vincent JOUVE, *La Lecture*, Hachette, 1993.

**PARTIE 1 –**  
**REPRÉSENTATIONS MATERNELLES : RÉPÉTITIONS ET**  
**DIFFÉRENCES**

Dans l'aire méditerranéenne, partout et toujours encore, demeurent des représentations de la maternité entre répétitions et bouleversements. Et au-delà des mythes et de l'imaginaire, la Méditerranée affronte, dans sa diversité, la question de la maternité et de ses représentations. Cette thématique travaille la société en profondeur, soulevant des problématiques liées à l'héritage, à l'histoire, au politique, à la religion, à la culture, mêlant l'intime et le collectif. Elle cristallise les enjeux et débats actuels : le prolongement d'un processus de libéralisation des mœurs et des individus (et plus spécifiquement des femmes) ou, au contraire, une crispation morale, sociétale ou encore religieuse. D'un côté les modèles se diffusent et bouleversent les schémas établis et les représentations, notamment en matière démographique (le contrôle des naissances de part et d'autre de la Méditerranée), l'accès à l'éducation mais aussi le politique (l'attrait de la démocratie), etc. De l'autre, se trouvent des facteurs de répétitions et de différenciations : un accès inégal des femmes au marché du travail, une résistance plus ou moins forte des modèles familiaux traditionnels, etc. Et finalement, dans cet espace géographique, il existe des combinaisons inédites d'éléments anciens (voire archaïques) et d'innovations récentes autour de la question centrale de la maternité et de ses représentations. La maternité cristallise donc les mutations profondes de nos sociétés. Ces changements résultent de plusieurs facteurs tels que la maîtrise de la fécondité par les femmes qui se traduit par une spectaculaire révolution démographique dans les pays de la Méditerranée ; l'émergence d'un nouveau débat sur l'égalité des droits des femmes et des hommes ; l'affirmation de l'individu ; ou encore des dynamiques et des circulations (humaines ou matérielles) qui accélèrent considérablement les transformations actuelles. Ces bouleversements, replacés dans leur contexte culturel méditerranéen, sont d'autant plus sensibles qu'ils mettent en évidence des répétitions et des différences marquées entre le Nord et le Sud. Et le risque est majeur de nourrir une vision caricaturale de la maternité de part et d'autre de la Méditerranée. Il s'agira d'interroger cette thématique centrale sous l'angle de la littérature et plus particulièrement à partir de trois œuvres majeures de la littérature féminine contemporaine méditerranéenne. De réfléchir à cette question sous différents angles d'approche, historique, sociologique et anthropologique, mais depuis la littérature et depuis le présent. Sans leçon, ni accusation. Sans morale, ni jugement. Il s'agira de montrer comment les représentations maternelles s'opèrent, se modifient et s'incarnent dans ces figures singulières que sont les mères en Méditerranée depuis trois romans contemporains : *Laver les ombres* (Actes Sud, 2008), *À l'origine notre père obscur* (Actes Sud, 2014) et *Le Cœur cousu* (Gallimard, 2007). En Méditerranée comme ailleurs, chaque culture, chaque communauté, chaque famille est confrontée aux modèles, aux figures, aux représentations, aux modes, aux influences diffusés massivement et à grande échelle parfois,

par les médias, les politiques, les religions, l'histoire. Mais aussi par des formes de circulations plus secrètes, moins tangibles mais toutes aussi essentielles, comme l'est la littérature. La littérature féminine méditerranéenne d'expression française est un lieu où s'élaborent et se traduisent les mutations des sociétés, particulièrement la question de la maternité et de ses représentations. En effet, depuis les années 80<sup>139</sup>, on constate la récurrence de la figure maternelle et des représentations des femmes et du *féminin*. La littérature immédiatement contemporaine interroge la maternité et à travers elle, l'identité féminine. Elle est marquée des stéréotypes qu'elle s'efforce de déconstruire. Elle reconfigure. Elle rend compte des changements en cours, des évolutions, des tensions et des contradictions de nos sociétés. Elle est à l'avant-garde, en tant que forme discursive qui participe à la construction/déconstruction du dire sur la maternité et plus largement sur l'identité féminine. Elle constitue un lieu de dépassement des catégorisations et les représentations qu'elle propose sont en adéquation avec ce qui existe véritablement dans nos sociétés, mais qui est parfois maintenue dans le non-dit. La littérature contribue à leur dévoilement. Les œuvres de ce corpus de recherche, riches de toutes les contributions antérieures et fortes de leurs spécificités, donnent à voir les représentations de la maternité en ses répétitions et différences.

Dans le propos suivant (soit la première partie de ce travail de recherche), nous nous demanderons dans quelle mesure la mère apparaît comme la figure centrale de la société méditerranéenne. Nous verrons en quoi la maternité est la toile de fond de la littérature féminine contemporaine méditerranéenne. Puis nous élaborerons une typologie des mères. Nous constaterons que, dans les textes littéraires, les représentations demeurent opposées : les « bonnes » mères et les « mauvaises » mères sont des stéréotypes qui perdurent.<sup>140</sup> Par ailleurs, les mères des héroïnes sont des mères empêchées, écartelées, entre tradition et modernité. Elles donnent lieu à des représentations nouvelles qui dépassent le binarisme traditionnel. Pour autant, les mères sont les garantes de la culture méditerranéenne, culture qui leur a été inculquée et qu'elles transmettent à leur tour. Cette passation de l'histoire individuelle et collective est l'enjeu de la fiction.

---

<sup>139</sup> Années qui correspondent à l'émergence des écrivaines dans l'espace littéraire jusque-là réservé aux hommes.

<sup>140</sup> Nous reviendrons sur les expressions : « bonne mère » et « mauvaise mère » empruntées notamment à Yvonne KNIBIEHLER et Martine SAGAERT dans l'ouvrage *Les Mots des mères, du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Robert Laffont, 2016. [Voir le chapitre : « La Bonne mère : idéal et réalités », p.172-470 et le sous-chapitre consacré aux « Mauvaises mères », p.409-470]

Voir également l'ouvrage de Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, Albin Michel, p.23. [Voir notamment la première partie : « Plus mères que femmes », p.19-69 et la quatrième partie : « Mères extrêmes », p.154-245]

## CHAPITRE 1 – DES MÈRES MÉDITERRANÉENNES

*« Ainsi donc la mère qui vit dans ses enfants a, parmi l'espèce humaine, le beau privilège de ne point connaître la douleur de vieillir ; les années écoulées, en lui enlevant quelques avantages éphémères et dangereux, ont vu s'accroître la beauté, les vertus, les talents de ses enfants... Elle s'enrichit de ce qu'ils acquièrent et plus encore de ce qu'elle leur donne ; puis elle sent que chaque jour elle a plus de droit à leur amour, à leur respect : car, à mesure qu'elle s'élève vers le ciel, son mérite se purifie et s'augmente en changeant de forme et de destination. »<sup>141</sup>*

Ce modèle maternel idéalisé s'est véritablement imposé au XIX<sup>e</sup> siècle et existe encore autour du bassin méditerranéen, malgré les bouleversements opérés. En effet, le modèle de « la bonne mère » toute dévouée, toute entière consacrée à ses enfants et à son rôle maternel n'a pas vraiment fini de peser sur les femmes. En effet, malgré la baisse considérable du taux de fécondité des pays méditerranéens à la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>142</sup>, devenir mère reste pour de nombreuses femmes une forme d'accomplissement, sur le plan social et personnel. En Méditerranée, la reconnaissance des femmes passe essentiellement par la maternité, considérée comme un devoir social, parfois politique, mais aussi comme une réalisation personnelle unique. La raison se trouve sans doute dans nos sociétés qui, encore aujourd'hui, sacralisent la maternité, idéalisent la mère et véhiculent des modèles et des représentations sublimées. Comme le dit justement Élisabeth Badinter : « *Chaque culture est dominée par un modèle maternel idéal qui peut varier selon les époques. Qu'elles en soient conscientes ou non, il pèse sur toutes les femmes. On peut l'accepter ou le contourner, le négocier ou le rejeter, mais c'est toujours par rapport à lui qu'on se détermine en dernière instance.* »<sup>143</sup>

Les représentations maternelles méditerranéennes donnent une image mythique de la mère, à la fois sacrificielle et toute-puissante. « *Vénus préhistoriques, déesses de l'Antiquité, pour certaines d'entre elles à la fois vierges et mères, comme la Vierge Marie, elles font [...] encore de nos jours l'objet de cultes et de dévotions particulièrement suivis dans le bassin*

---

<sup>141</sup> *La Mère de famille*, Journal moral, religieux, littéraire, d'économie et d'hygiène, septembre 1833, dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER et Catherine FOUQUET, *L'Histoire des mères, du moyen-âge à nos jours*, Montalba, 1980, p.214.

<sup>142</sup> Voir Michel BOZON, « Famille, fécondité et sexualité en Méditerranée (1980-2010) », dans l'ouvrage de Denis CHEVALLIER, Michel BOZON, Michelle PERROT, Florence ROCHEFORT (Dir.), *Au bazar du genre, Féminin/masculin en Méditerranée*, MUCEM Textuel, 2013.

<sup>143</sup> Élisabeth BADINTER, *Le Conflit. La femme et la mère*, Flammarion, 2010, p.171.

*méditerranéen.*»<sup>144</sup> Partout et toujours, « *les mères, la maternité et la fécondité* »<sup>145</sup> sont célébrées autour de la Méditerranée car ces figures incarnent des vertus telles que la capacité à donner la vie et à la préserver, vertus féminines (ou considérées comme telles) par excellence.<sup>146</sup> Un vieil adage raconte que « *même imparfaites, c'est sous le pied des mères que fleurit le paradis.* »<sup>147</sup> C'est dire l'importance et la valeur de la maternité. Il s'agit finalement de signifier que le salut viendrait de cette figure première et maternelle. En effet, d'après Zineb Ali-Benali, cette « fameuse » phrase populaire pourrait se traduire ainsi : « *Obéis à ta mère qui connaît les règles sociales et veille à leur strict respect et tu seras sauvé, d'abord ici-bas, et ce qui ne gâche rien dans l'au-delà. Donc ne coupe pas le cordon ombilical, non ne le coupe pas.* »<sup>148</sup> Il est donc impossible de nier cette figure imposée à toutes et tous car tout le monde a une mère, une ascendance et une lignée qui rattache, sur un plan réel ou symbolique, au passé. Et il est impossible d'échapper aux représentations de la maternité et de s'en défaire. Ce qui engendre les questions suivantes : Quelle mère ai-je ? Quelle mère je transporte à l'intérieur de moi ? Quelle mère me constitue, jour après jour ? Quelle valeur maternelle à mon tour, je transmets ? Et la quête de la mère et de l'amour maternel est une constante dans la littérature, constante d'autant plus forte car marquée et parfois majorée par les représentations et les modèles maternels en cours dans nos sociétés.

Dans les sociétés méditerranéennes, « *qu'elle suscite la passion, la tendresse, la haine, la rancœur, l'admiration ou simplement l'amour* »<sup>149</sup>, la mère est la figure centrale. Elle est également et de fait, le point de départ des récits littéraires de ce travail de recherche. Il s'agira ici de comprendre en quoi ces mères sont incontournables dans les sociétés méditerranéennes et le rôle que joue la fiction dans son expression et dans ses représentations.

---

<sup>144</sup> Monica GONZALES SANTANA, Rosa Maria Cid LOPEZ, Yvonne KNIBIEHLER, « Petit panthéon de la maternité », dans l'ouvrage de Denis CHEVALLIER, Michel BOZON, Michelle PERROT, Florence ROCHEFORT (Dir.), *Au bazar du genre, Féminin/masculin en Méditerranée, op.cit.*, p.48.

<sup>145</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre les femmes, Maternité et patriarcat au Maghreb*, La Découverte, 1985, p.102.

<sup>146</sup> *Ibidem.*

<sup>147</sup> Saphia AZZEDDINE, *Sa mère*, Plon, 2017, p.231.

<sup>148</sup> Zineb ALI-BENALI, « Et si on les écoutait parler d'elles ? Femmes d'Algérie au miroir de leurs textes » dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER et Gérard NEYRAND (Dir.), *Maternité et parentalité*, ENSP, Rennes, 2004, p.83.

<sup>149</sup> Michèle GAZIER, « Introduction », dans l'ouvrage *Le Goût des mères*, Mercure de France, 2012, p.11.

## 1. La mère : figure centrale dans la société méditerranéenne

Pour éclairer les fondements de la question de la maternité, nous partirons d'une définition et nous procéderons à un état des lieux des mutations, similitudes et différences qui s'observent aujourd'hui autour du bassin méditerranéen.

### 1.1 État des lieux

#### 1.1.1 Définition

La maternité est l'état ou la qualité de la mère, désignant ainsi la fonction reproductrice/génératrice de la femme.<sup>150</sup> Ce substantif féminin dit à la fois le fait d'être mère, c'est-à-dire les droits, les devoirs, les sentiments et les attitudes liés à cette fonction. Mais il révèle aussi les rapports privilégiés d'amour et de tendresse entre une mère et son/ses enfant/s.<sup>151</sup> D'après Yvonne Knibiehler, la maternité est la seule spécificité indiscutable du féminin.<sup>152</sup> Elle est le fondement de l'identité féminine, socialement et individuellement. Elle comporte différentes étapes prévues et codées : la puberté, la fécondation, la grossesse, l'accouchement, l'allaitement, le maternage, l'éducation et la séparation.<sup>153</sup> D'ailleurs, en son temps, Michelet écrivait déjà :

*« Nos aïeux eurent ce proverbe sombre : « Mal de mère dure longtemps ! » Mère voulait dire matrice, et le sens de ce proverbe, c'est que la pauvre femme, après la torture et les cris de l'accouchement, n'en est pas quitte, que la maternité, de fatigue et d'inquiétude, de chagrins, de douleurs, la suit et la suivra ; – bref qu'elle accouche toute la vie. »*<sup>154</sup>

En effet, la maternité engage la femme, tout au long de la vie. Dès qu'elle met au monde un enfant, la mère est liée à sa fille ou à son fils. Il s'agit de la relation mère-enfant et des liens affectifs qui en découlent. Et, *« celle qui entre dans cette aventure n'est jamais seule : elle développe son expérience individuelle au sein d'une communauté. »*<sup>155</sup> Car, si la maternité est un parcours initiatique intime et personnel, une affaire privée, (chacune la vit à sa manière), c'est aussi une expérience partagée par la majorité des femmes qui se trouvent encore

---

<sup>150</sup> Définition « Maternité », Dictionnaire *Le Grand Robert de la langue française*, T.4, p.1256.

<sup>151</sup> Définition « Maternité », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/maternite>, consulté le 21/06/2018.

<sup>152</sup> Voir Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations*, op.cit., p.12.

<sup>153</sup> Voir Yvonne KNIBIEHLER, *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, PUF, 2000, p.8.

<sup>154</sup> MICHELET, *La Femme*, Flammarion, 1981, p.221.

<sup>155</sup> Yvonne KNIBIEHLER, « Introduction », dans l'ouvrage *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, op.cit., p.38.

aujourd'hui sous l'emprise de contraintes culturelles, sociales, économiques et politiques<sup>156</sup>, surtout dans l'espace méditerranéen. La maternité, explique Yvonne Knibiehler<sup>157</sup>, est, dans cet espace géographique, la fonction reconnue le plus facilement aux femmes dans la société. Elle est considérée comme incontournable puisqu'inscrite dans le registre des lois naturelles. La maternité a toujours été un enjeu de pouvoir, mais c'est le rôle reproducteur de la femme qui lui confère d'abord une puissance. Par sa fonction, la mère assure le lignage, perpétue l'espèce, fabrique les futurs citoyens de demain, en un mot crée des garçons ! C'est la mère qui reproduit le vivant, elle transmet et préserve la vie, elle nourrit et éduque les enfants. La double fonction maternelle est fondamentale, puisque c'est bien la mère qui contribue à la construction psychique et intellectuelle des nouvelles générations. Transmission et affirmation de la vie sont donc l'essence de la maternité.<sup>158</sup>

### 1.1.2. Mutations actuelles

Actuellement, « nous traversons une mutation culturelle d'une ampleur insoupçonnable. »<sup>159</sup> La société évolue, les normes et les valeurs sociales se transforment et la maternité se métamorphose. Ces changements de société touchent les pays méditerranéens (même si, bien évidemment, on note des différences entre le Nord et le Sud). Ces évolutions concernent tout d'abord la chute (parfois vertigineuse) de la fécondité qui témoigne d'un bouleversement des normes et d'un changement du système de valeurs.<sup>160</sup> Depuis les années 1980, toutes les sociétés méditerranéennes connaissent en effet des modifications démographiques spectaculaires ainsi que des transformations dans les rapports de sexe : « baisse de la fécondité, transformations de la nuptialité et des formes familiales, prolongation de la période de jeunesse et mouvements migratoires [...] »<sup>161</sup> De nouveaux points de repères se sont mis en place, « dans un contexte où le rapport à l'enfant s'est considérablement

---

<sup>156</sup> Voir l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l'épreuve du genre, Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, op.cit., p.12-13.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> Voir Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations*, op.cit., p.22-23.

<sup>159</sup> Introduction d'Yvonne KNIBIEHLER, op.cit., p.18.

<sup>160</sup> Voir Chantal BLAYO, *Fécondité autour de la Méditerranée. Normes et valeurs*, dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l'épreuve du genre, Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, op.cit., chapitre 8.

<sup>161</sup> Michel BOZON, « Famille, fécondité et sexualité en Méditerranée (1980-2010) », dans l'ouvrage de Denis CHEVALLIER, Michel BOZON, Michelle PERROT, Florence ROCHEFORT (Dir.), *Au bazar du genre, Féminin/masculin en Méditerranée*, op.cit., p.33.

<sup>161</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre les femmes, Maternité et patriarcat au Maghreb*, La Découverte, 1985, p.102.

modifié. »<sup>162</sup> Portée par Simone de Beauvoir et de nombreuses féministes<sup>163</sup>, la dissociation mère/femme est en cours, du moins dans les pays occidentaux.<sup>164</sup> La place des femmes dans la famille et dans la société en Méditerranée est en cours de redéfinition. Certes, ces évolutions diffèrent selon les pays, mais, aucun n’y échappe. Partout, maternité, parentalité et filiation s’en trouvent bouleversées. Et la véritable nouveauté serait, d’après Yvonne Knibiehler et Catherine Fouquet<sup>165</sup>, le « degré de conscience »<sup>166</sup>. En effet, si la liberté des femmes « reste encore souvent formelle, limitée par des conditions économiques, des contraintes sociales, l’inertie des mentalités »<sup>167</sup>, aujourd’hui, les femmes pensent et s’interrogent sur leur place, leur statut, leur rôle, leur responsabilité, leur possibilité. À la différence des mères d’autrefois, elles peuvent décider de leur avenir et prendre part. En un demi-siècle, la situation des femmes méditerranéennes a été modifiée. C’est une véritable révolution dans presque tous les domaines qui a fait émerger l’individualité des femmes.

Mais l’apparition de nouvelles normes, au Nord comme au Sud de la Méditerranée n’a pas totalement modifié la situation des femmes et donc des mères. Dans cette aire géographique, il demeure encore et toujours des permanences, du fait de la coexistence de valeurs contraires, toujours aux dépens des femmes.<sup>168</sup> Des inégalités persistent. Des résistances extrêmement fortes subsistent. La maternité continue à peser sur les femmes, elle demeure un enjeu crucial, soumise à la tradition et aux valeurs patriarcales.

## 1.2. Les traditions familiales et la survivance des valeurs patriarcales

### 1.2.1. La conception de la famille

En cinquante ans, la situation des femmes méditerranéennes a connu une véritable révolution dans presque tous les domaines. Pourtant il demeure des pôles de résistance, des domaines où

---

<sup>162</sup> Anne THÉVENOT, Marie-Pierre CHEVALERIAS, Martine SPIESS, *Les Nouvelles normes de la maternité : enjeux et paradoxes*, dans l’ouvrage d’Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l’épreuve du genre, Métamorphoses et permanences de la maternité dans l’aire méditerranéenne*, op.cit., chapitre 9.

<sup>163</sup> Voir Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, T1 et T2, [1949], Gallimard, 1976.

<sup>164</sup> Voir Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations*, op.cit., p.30.

<sup>165</sup> Yvonne KNIBIEHLER et Catherine FOUQUET, *L’Histoire des mères, du moyen-âge à nos jours*, Montalba, 1980, p.364.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

<sup>167</sup> *Ibidem*.

<sup>168</sup> Voir Anne THÉVENOT, Marie-Pierre CHEVALERIAS, Martine SPIESS, *Les Nouvelles normes de la maternité : enjeux et paradoxes*, dans l’ouvrage d’Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l’épreuve du genre, Métamorphoses et permanences de la maternité dans l’aire méditerranéenne*, op.cit., chapitre 9.

survivent des valeurs patriarcales fortes. L'égalité des sexes est loin d'être acquise. Preuve en est le droit civil relatif à la famille, à l'héritage, qui, malgré les débats actuels, reste très inégalitaire (selon les pays bien évidemment<sup>169</sup>). En Méditerranée, plus qu'ailleurs, du fait de la puissance des modèles patriarcaux, « *d'une crispation masculine qui s'exprime dans la possible recrudescence de la violence* »<sup>170</sup>, d'un recours à des valeurs inspirées de certaines acceptions de la tradition et de la religion, les femmes restent assignées en priorité à un rôle de mère et d'épouse, et donc à un travail familial (domestique et éducatif). Et la raison se situerait peut-être dans la conception de la famille (trait commun des pays méditerranéens) et du rôle des femmes dans cette sphère privée et familiale. La famille est une institution qui exerce de nombreuses fonctions sociales (que les politiques ont longtemps ignorées), institution dotée encore aujourd'hui d'un prestige majeur. Les sociétés méditerranéennes (pour certaines d'entre elles) sont encore aujourd'hui des sociétés où « *la citadelle domestique* »<sup>171</sup> est célébrée, revendiquée même, où les rôles familiaux des femmes sont de fait, fondamentaux, où, pourtant, l'autorité dans la famille appartient, en dernière instance, aux hommes.<sup>172</sup>

Si la femme a un certain pouvoir dans la sphère privée, le fait d'être femme ne lui ne confère pas une autorité souveraine dans cet espace, et encore moins dans la sphère publique, même si cette position est en voie de redéfinition.

---

<sup>169</sup> Voir notamment l'article de Sophie BESSIS, « Droits des femmes et féministes au sud de la Méditerranée », dans l'ouvrage de Denis CHEVALLIER, Michel BOZON, Michelle PERROT, Florence ROCHEFORT (Dir.), *Au bazar du genre, Féminin/masculin en Méditerranée*, op.cit., p.78-89.

Voir les débats politiques actuels en Tunisie sur l'héritage [Voir par ex. l'article de Frédéric BOBIN, « En Tunisie, le débat sur l'égalité entre hommes et femmes en matière d'héritage s'installe », *Le Monde*, le 10/03/2018, [https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/03/10/en-tunisie-le-debat-sur-l-egalite-entre-hommes-et-femmes-en-matiere-d-heritage-s-installe\\_5268946\\_3212.html](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/03/10/en-tunisie-le-debat-sur-l-egalite-entre-hommes-et-femmes-en-matiere-d-heritage-s-installe_5268946_3212.html), consulté le 21/06/2019] ou encore les dernières versions du Code de la famille au Maroc [Voir par ex. l'article de Jean-Philippe BRAS, « La réforme du code de la famille au Maroc et en Algérie : quelles avancées pour la démocratie ? », *Critique internationale*, vol. 37, no. 4, 2007, p.93-125]

<sup>169</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre les femmes*, op.cit., p.102.

<sup>170</sup> Michel BOZON, « Famille, fécondité et sexualité en Méditerranée (1980-2010), dans l'ouvrage de Denis CHEVALLIER, Michel BOZON, Michelle PERROT, Florence ROCHEFORT (Dir.), *Au bazar du genre, Féminin/masculin en Méditerranée*, op.cit., p.40.

<sup>171</sup> Pour reprendre l'expression du démographe Philippe FARGUES, dans l'ouvrage de Denis CHEVALLIER, Michel BOZON, Michelle PERROT, Florence ROCHEFORT (Dir.), *Au bazar du genre, Féminin/masculin en Méditerranée*, op.cit., p.40.

<sup>171</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre les femmes*, op.cit., p.102.

<sup>172</sup> Voir l'article de Sophie BESSIS, « Droits des femmes et féministes au sud de la Méditerranée », dans l'ouvrage de Denis CHEVALLIER, Michel BOZON, Michelle PERROT, Florence ROCHEFORT (Dir.), *Au bazar du genre, Féminin/masculin en Méditerranée*, op.cit., p.78-89.

<sup>172</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre les femmes*, op.cit., p.102.

### 1.2.2. Définitions

La tradition est « *l'héritage par lequel le passé se survit dans le présent.* »<sup>173</sup> Elle désigne donc un héritage immatériel transmis à travers l'histoire, cet héritage pouvant « *constituer le vecteur d'identité d'une communauté humaine.* »<sup>174</sup> Ainsi, « *la tradition est l'ensemble de la culture et de la civilisation en tant que conservé et transmis par les moyens et les modes de socialisation dont dispose le groupe.* »<sup>175</sup> Ce groupe peut être restreint et définir la famille (les traditions familiales).

Le patriarcat désigne une « *forme d'organisation sociale dans laquelle l'homme exerce le pouvoir dans le domaine politique, économique, religieux, ou détient le rôle dominant au sein de la famille, par rapport à la femme.* »<sup>176</sup> Depuis les années 70, ce concept est utilisé par le courant féministe et les sociologues notamment, pour désigner l'oppression systématique des femmes sous toutes ses formes.<sup>177</sup> Dans le contexte des premières études féministes, le terme de patriarcat a permis de mettre à jour de quelle manière spécifique s'organisait la domination masculine. Le patriarcat est le « *système de subordination des femmes qui consacre la domination du père sur les membres de la famille. Les féministes insistent en particulier sur les aspects politiques– et non naturels– de cette oppression.* »<sup>178</sup> Quant au sociologue Pierre Bourdieu, il écrit, dans *La Domination masculine* :

« *Les changements même de la condition féminine obéissent toujours à la logique du modèle traditionnel de la division entre le masculin et le féminin. Les hommes continuent à dominer l'espace public et le champ du pouvoir (notamment économique, sur la production) tandis que les femmes restent vouées (de manière prédominante) à l'espace privé (domestique, lieu de la reproduction), où se perpétue la logique de l'économie des biens symboliques, ou à ces sortes d'extensions de cet espace [...].* »<sup>179</sup>

D'après lui, les femmes restent, encore aujourd'hui, bien trop souvent, « *cantonnées dans l'univers domestique et dans les activités associées à la reproduction biologique et sociale de la lignée.* »<sup>180</sup>

---

<sup>173</sup> Définition « Tradition », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/tradition>, consulté le 19/08/2014.

<sup>174</sup> Définition « Tradition », Wikipédia, <http://fr.wikipedia.org>, consulté le 19/08/2014.

<sup>175</sup> Définition « Tradition », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/tradition>, consulté le 19/08/2014.

<sup>176</sup> Définition « Patriarcat », Larousse, <http://www.larousse.fr>, consulté le 19/08/2014.

<sup>177</sup> Voir la définition de « Patriarcat », Wikipédia, <http://fr.wikipedia.org>, consulté le 19/08/2014.

<sup>178</sup> Laure BERENI, Sébastien CHAUVIN, Alexandre JAUNAIT, Anne REVILLARD, *Introduction aux Genders Studies, Manuel des études sur le genre*, De Boeck Université, Bruxelles, 2008, p.21.

<sup>179</sup> Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine*, Seuil, 1998, p.129.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p.133.

### 1.2.3. Les sociétés méditerranéennes : les nouveaux facteurs

Et il en va de même ou plus spécifiquement pour les sociétés méditerranéennes qui sont, encore aujourd'hui, considérées « *comme conservatrices des mœurs et de l'idéologie patriarcales.* »<sup>181</sup> Ces sociétés sont encadrées par « *des normes de masculinité et de féminité supposées figées et a-historiques.* »<sup>182</sup> Évidemment, il faut nuancer ce propos et souligner les fortes différences entre les pays, entre le Nord et le Sud de la Méditerranée qui résulteraient de facteurs tels que : le développement des droits des femmes, en particulier sur le plan juridique ; le caractère plus ou moins démocratique des sociétés et le poids des mouvements sociaux ; les facteurs économiques également, etc. Pourtant, et malgré les disparités visibles entre les différentes aires du bassin méditerranéen, aucun pays n'échappe à cette question qui se cristallise autour de la thématique de la maternité. En dépit de leurs différences politiques, religieuses, culturelles, historiques, les sociétés du pourtour méditerranéen présentent des points communs, notamment « *dans la manière dont y évoluent les rapports de sexe et de génération et les structures familiales.* »<sup>183</sup> La conception et les représentations de la maternité sont une permanence en Méditerranée car les mères occupent une place de choix dans ces sociétés, mais également dans l'imaginaire méditerranéen. L'imaginaire étant une composante majeure de toute culture. Les mères sont présentées comme étant les garantes des valeurs traditionnelles et ancestrales. Malgré les bouleversements, le rôle maternel est « *une valeur refuge qui apparaît d'autant plus stable que, tenant de l'ordre de la nature, elle est considérée comme donnée biologique, elle fait l'objet d'un respect universel et touche personnellement et intimement chaque personne.* »<sup>184</sup> Les conduites traditionnelles sont toujours fortement intériorisées. Ainsi, la tradition de la « *mère-avant-tout* »<sup>185</sup> est encore très présente dans l'aire méditerranéenne, et constitue, d'après Camille Lacoste-Dujardin, une entrave à la remise en question du système patriarcal.

En Méditerranée, les femmes occupent encore aujourd'hui une place restreinte, ou du moins se restreignant le plus souvent au confinement de la sphère privée, au sein de la famille, sous l'égide masculine. D'ailleurs, sur les rives du Sud de la Méditerranée, « *la loi codifie*

---

<sup>181</sup> Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations, op.cit.*, p.19.

<sup>182</sup> *Ibidem.*

<sup>183</sup> *Ibidem.*

<sup>184</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre les femmes, op.cit.*, p.218.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p.239.

*l'infériorité des femmes.* »<sup>186</sup> Si ces sociétés ont connu de profondes mutations, il n'en demeure pas moins qu'aucune n'a modifié sa législation en faveur des femmes jusqu'à prétendre à l'égalité des sexes. Partout ailleurs, si la loi a été modifiée (après des luttes féroces, et, il faut le rappeler, récentes), les valeurs traditionnelles et patriarcales sont intériorisées. Il est toujours complexe de s'en défaire lorsqu'on est femme et qui plus est, lorsqu'on est mère. Quel que soit le lieu en Méditerranée, la maternité est sacralisée car elle rappelle le rôle essentiel des mères comme gardiennes des traditions. Elles sont puissance de vie, de création et d'éducation. Et les devoirs des mères sont grandissants. Les sociétés actuelles attendent beaucoup des mères qui se retrouvent au cœur de nombreuses contradictions.<sup>187</sup> Partout encore autour de cet espace méditerranéen, la figure de la mère est centrale et idéalisée car incarnant et reproduisant les modèles familiaux et les valeurs marquées par la dichotomie masculin/féminin et toutes celles qui lui sont associées telle que l'opposition extérieur/intérieur ou encore sphère publique/sphère privée. Et la contradiction la plus douloureuse résiderait, d'après Élisabeth Badinter, « *au sein de chaque femme qui ne se confond pas avec la mère. Toutes celles qui se sentent écartelées entre leur amour pour l'enfant et leurs désirs personnels.* »<sup>188</sup> La fonction de mère est devenue plus ambitieuse aujourd'hui,<sup>189</sup> voire, « *de plus en plus accablante, sur fond d'anxiété et de nervosité.* »<sup>190</sup> Ainsi, c'est au moment où les sociétés se modifient en profondeur, où les femmes semblent s'être débarrassées des normes traditionnelles (notamment dans les sociétés occidentales), que les femmes s'enchaînent à cette fonction maternelle. « *Force est de constater que la domination masculine subsiste.* »<sup>191</sup> La maternité demeure lourde de conséquences pour les femmes. D'autant que contradiction et ambivalence de la maternité sont rarement prises en compte aujourd'hui. Et que cette fonction de mère est auréolée d'une puissance ou d'un pouvoir imaginé, rêvé ou bien ancré dans le réel, attendu, voire désiré, dont il est bien difficile de se défaire. « *Le matraquage des valeurs et des qualités associées à l'enfantement est quotidien* »<sup>192</sup>, observe Camille Froidevaux-Metterie. « *Tout le monde me disait que je vivais un moment merveilleux, alors que j'étais épuisée !* »<sup>193</sup> Pour l'auteure de *La Révolution du féminin*, l'injonction à l'accomplissement maternel faite aux femmes, n'a jamais été aussi forte

---

<sup>186</sup> Voir notamment l'article de Sophie BESSIS, « Droits des femmes et féministes au sud de la Méditerranée », dans l'ouvrage de Denis CHEVALLIER, Michel BOZON, Michelle PERROT, Florence ROCHEFORT (Dir.), *Au bazar du genre, Féminin/masculin en Méditerranée*, op.cit., p.78-89.

<sup>187</sup> Élisabeth BADINTER, *Le Conflit ; La femme et la mère*, Flammarion, 2010, p.172.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>189</sup> Yvonne KNIBIEHLER, *La Révolution maternelle depuis 1945*, Perrin, 1997, p. 290-91

<sup>190</sup> *Ibidem.*

<sup>191</sup> Élisabeth BADINTER, *Le Conflit. La femme et la mère*, op.cit., p.172.

<sup>192</sup> Camille FROIDEVAUX-MERRERIE, *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime*, Philosophie magazine Éditeur, 2018, p.88.

<sup>193</sup> *Ibidem.*

aujourd'hui. « *Comme l'enfantement est présenté médiatiquement et socialement comme le plus grand des bonheurs, il leur faut absolument coïncider avec cette valorisation sociale de la maternité.* »<sup>194</sup>

Et avec cette valorisation de la maternité et des valeurs familiales, la puissance maternelle et ses représentations se déploient autour du bassin méditerranéen. C'est ce que nous allons à présent aborder.

### 1.3. La puissance des mères<sup>195</sup>

*« La famille a constitué, depuis le début des temps historiques, la première structure intermédiaire entre les individus et la société. C'est à l'abri de la famille, dans la vie privée, que la puissance maternelle s'est déployée, sous l'égide masculine, mais avec une relative autonomie et une réelle efficacité. Cette puissance a été longtemps le principal fondement de l'identité féminine. Les bouleversements que subit la famille, en tant qu'institution, au cours du XX<sup>e</sup> siècle annuleront-elles ou transformeront-elles ce fonctionnement ? »*<sup>196</sup>

Que signifie la puissance maternelle ? Quelle est la portée de la puissance des mères ? Réelle ou imaginée ? Effective ou intériorisée ? Par l'individu ou les sociétés ? La mère serait soumise à de nouveaux pouvoirs et, avec eux, à de nouveaux devoirs. L'ambivalence de la maternité s'en trouverait ainsi renforcée. Qu'en est-il aujourd'hui en Méditerranée ? Partant du postulat que tous les êtres humains sortent des entrailles féminines<sup>197</sup>, les mères détiendraient une puissance, d'abord biologique, puis une puissance affective et une puissance sociale.<sup>198</sup>

#### 1.3.1 La puissance biologique

La puissance première, c'est-à-dire la puissance de procréation et de vie est une souveraine nécessité. Elle est incontournable. Ainsi, reproduire le vivant est la fonction originelle de toute femme car il en va de la survie de l'espèce humaine. Et, selon Yvonne Knibiehler, « *cette obligation primordiale est, dans toutes les civilisations, à l'origine de mythes, de cultes et de rites très populaires. La fécondité des femmes est souvent confondue avec celle de la Terre : ce sont les deux sources de la vie.* »<sup>199</sup> Ainsi, quand les représentations de la maternité sont

---

<sup>194</sup> *Ibidem.*

<sup>195</sup> Titre de l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations, op.cit.*

<sup>196</sup> Introduction d'Yvonne KNIBIEHLER dans *Ibid.*, p.13.

<sup>197</sup> *Ibidem.*

<sup>198</sup> Introduction d'Yvonne KNIBIEHLER dans l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations, op.cit.*, p. 12.

<sup>199</sup> *Ibidem.*

interrogées en Méditerranée, la puissance de vie des mères est convoquée. Au cours de l'histoire, nombreuses sont les représentations de la maternité qui ont symbolisé la figure de la mère et son pouvoir immense : de « puissants » modèles que sont Isis, Déméter, Lilith, Teryel, Eve ou encore la Vierge Marie ; déesses-mères, figures mythologiques, religieuses ou mères originelles « *qui hantent l'imaginaire méditerranéen.* »<sup>200</sup> Et les représentations actuelles continuent d'attribuer à la fonction maternelle un rôle premier, même si elles se sont écartées des mythes, des légendes et des croyances. En effet, l'imaginaire méditerranéen s'est rationalisé en s'appuyant sur des connaissances empiriques. La maternité est devenue un choix de plus en plus contrôlé. Partout la fécondité a chuté. Partout (ou presque), les femmes ont appris à maîtriser cette fonction de reproductrice. Les femmes ont acquis de nouvelles aptitudes. De fait, la procréation se modifie et avec elle, le rôle originel des femmes. La puissance du féminin s'en trouve alors renforcée car les femmes ont maintenant le choix et donc un pouvoir majoré. Du moins en apparence.

### 1.3.2. La puissance affective

La puissance affective de la maternité est également essentielle car c'est elle qui construit les liens familiaux. Elle s'est considérablement développée depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, ou disons plutôt que les sociétés reconnaissent et soulignent cette puissance affective et bien réelle des mères. Il s'agit de « l'influence » maternelle sur la construction identitaire de l'enfant. Le lien mère-enfant est primordial. Il permet de comprendre en quoi la mère peut, de façon consciente ou non, contribuer à l'élaboration du psychisme de l'enfant. Il permet d'appréhender toutes les potentialités de la fonction maternelle. De nombreuses théories psychanalytiques ont été élaborées<sup>201</sup> en mettant l'accent sur la figure maternelle comme figure d'attachement et son rôle dans la construction de l'enfant, et même *in utero*. C'est aujourd'hui tenu pour acquis dans nos sociétés. Les mères ont ce pouvoir de transmission, de construction et d'affirmation de vie. À tel point qu'on en oublierait la figure du père !<sup>202</sup>

L'amour maternel se met en scène, non sans controverse, dans nos sociétés d'aujourd'hui, comme s'il était naturel et évident.<sup>203</sup> Serait-il une « *réalité naturelle, atemporelle, nécessaire et intangible* ? [Ou une] *réalité contingente, relative, produit d'une culture et d'une*

---

<sup>200</sup> *Ibidem.*

<sup>201</sup> Nous y reviendrons tout au long de ce travail de recherche. [Et nous nous appuierons en particulier sur les travaux de Winnicott]

<sup>202</sup> Voir Donald Winnicott, *Conversations ordinaires*, Gallimard, 1988.

<sup>203</sup> Voir l'article de Blaise PIERREHUMBERT, « L'Amour maternel...un amour impératif », ERES/ « Spirale », 2001/2, n°18, p.83-112.

époque ? »<sup>204</sup> On ne peut nier l'existence d'une « préoccupation » maternelle qui se présente sous la forme « *d'une vigilance émotionnelle et d'une disponibilité particulière de la mère.* »<sup>205</sup> Et cette *préoccupation* est indispensable dès les premiers temps de vie de l'enfant (particulièrement dépendant). C'est cette *préoccupation* qui permet à la mère de ressentir et de ce fait, d'anticiper les besoins primaires et affectifs de l'enfant, de favoriser l'établissement d'une relation basée sur le soin.<sup>206</sup> Il demeure aujourd'hui encore des discours qui avalisent le côté inné de l'amour maternel. Ces discours sont relayés par une abondante littérature mais également par les médias (très influents dans nos sociétés actuelles). Ainsi, l'amour maternel est devenu un impératif<sup>207</sup>, voire une injonction première. Il s'agirait d'aimer son enfant, envers et contre tout. Avant tout. Et l'amour d'une mère pour son enfant lui donne apparemment un pouvoir considérable, une puissance incomparable. La théorie de l'attachement (évoquée ci-dessus), théorie qui a émergé en 1958 avec les travaux de John Bowlby<sup>208</sup>, semble montrer que les liens dans la famille se construisent au fil des interactions entre la mère et l'enfant. Et ces liens ne seraient pas donnés au départ, à l'origine. Il s'agirait d'un processus de « *coconstruction* »<sup>209</sup>. Ces liens se définiraient par leur qualité affective, elle-même influencée par les circonstances de vie ou lieu de vie, comme ici, les sociétés méditerranéennes. Ainsi, l'amour maternel engloberait, de fait, les liens émotionnels et affectifs entre une mère et son enfant dans un contexte/une culture spécifique. Il « *serait alors une représentation des émotions et des affects. Représentation influencée par l'histoire et la culture.* »<sup>210</sup> Les représentations de la maternité mettent l'accent sur la dévotion des mères à leur famille et sur l'amour maternel immense, parfois étouffant comme en témoignent certaines expressions telles que « *couper le cordon ombilical* »<sup>211</sup> ou « *l'utilisation, en général ironique, des stéréotypes sur les mères méditerranéennes.* »<sup>212</sup> Et il existe ainsi des femmes qui prennent au pied de la lettre le discours « cliché » la maternité. Elles se parent des attributs de la *vierge-mère* brandissant leur enfant adorable ! D'autres préfèrent la déchirante complainte de la *mater dolorosa* sacrifiée sur l'autel

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p.2.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>206</sup> Voir l'ouvrage de Donald WINNICOT, publié en 1989 et intitulé *La Préoccupation maternelle primaire*, *ibid.*, p.7.

<sup>207</sup> Voir l'article de Blaise PIERREHUMBERT, « L'Amour maternel...un amour impératif », *art.cit.*, p.83 à 112

<sup>208</sup> John BOWLBY. [Voir l'article de Blaise PIERREHUMBERT, « L'Amour maternel...un amour impératif », *art.cit.*]

<sup>209</sup> Voir l'article de Blaise PIERREHUMBERT, « L'Amour maternel...un amour impératif », *art.cit.*, p.27.

<sup>210</sup> *Ibidem.*

<sup>211</sup> Vu précédemment dans la citation de Zineb ALI-BENALI : « Et si on les écoutait parler d'elles ? Femmes d'Algérie au miroir de leurs textes » dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER et Gérard NEYRAND (Dir.), *Maternité et parentalité*, *op.cit.*, p.84.

<sup>212</sup> Introduction d'Yvonne KNIBIEHLER dans l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en méditerranée, Mythes et représentations*, *op.cit.*, p.29.

de l'abnégation maternelle, totale et absolue, exposée à l'ingratitude de tous. « *Moi qui leur ai tout sacrifié* », gémissent-elles ! Et elles n'entendent pas se laisser détronner de leur puissance maternelle ! Ce pouvoir maternel (ou considéré comme tel) est appelé « l'atout-mère » (qui peut s'orthographier aussi la « tout-mère », le masculin désignant ici la perte de la dimension femme).<sup>213</sup> C'est un état extrême de l'amour maternel (souvent décrit dans la littérature), une névrose ou pathologie de l'attachement qui consiste à exclure tous les autres de la relation mère-enfant, et donc de donner à l'enfant l'entière place dans sa vie, dans ses préoccupations. La jouissance de la mère, toute à sa fonction maternelle exercée sur un être, son enfant, entièrement dépendant, est totale. Il s'agit d'une « *toute puissance instrumentalisée par un don sans fin, exigeant en retour une remise de soi toute aussi infinie.* »<sup>214</sup> Car il va sans dire que cette puissance peut avoir des conséquences destructrices sur les enfants. En effet, il est alors extrêmement difficile (et douloureux) de se défaire de cette emprise maternelle. Cette puissance est mise en cause, ou plus justement remise en question aujourd'hui.<sup>215</sup>

### 1.3.3. La puissance sociale

Pour finir, la puissance sociale est également une composante essentielle du rôle de mère. Ce sont les mères qui transmettraient les valeurs morales et sociales et qui fabriqueraient les citoyens de demain. Ainsi, selon Yvonne Knibiehler, « *perpétuer un lignage aristocratique ou une lignée roturière (paysanne ou bourgeoise) est une responsabilité toute autre que d'assurer la survie de l'espèce : il s'agit de transmettre un héritage, composé non seulement de biens, matériels et symboliques, mais aussi des valeurs morales, honneur, dignité, prestige.* »<sup>216</sup> Les femmes occupent une place majeure dans la transmission du fait de la famille mais aussi, plus largement de la société à laquelle elles appartiennent.<sup>217</sup> Aujourd'hui encore cette puissance, bien que contestée, demeure grande. Yvonne Knibiehler analyse la maternité comme étant une

---

<sup>213</sup> Sylviane GIAMPINO, « À ta mère plus que l'amour tu demanderas. L'amour maternel et son tutti frutti de la nature, des bonnes mères et de l'instinct », *Spirale*, 2006/3, N°39, p.21-37, <https://www.cairn.info/revue-spirale-2006-3-page-21.htm>, consulté le 28/09/2017.

<sup>214</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, *op.cit.*, p.23.

<sup>215</sup> Voir notamment l'article de Sylviane GIAMPINO, « À ta mère plus que l'amour tu demanderas. L'amour maternel et son tutti frutti de la nature, des bonnes mères et de l'instinct » [*art.cit.*] et celui de Blaise PIERREHUMBERT, « L'Amour maternel...un amour impératif » [*art.cit.*].

<sup>216</sup> Préface d'Yvonne KNIBIEHLER dans l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations*, *op.cit.*, p. 15.

<sup>217</sup> Voir, par exemple, les représentations maternelles de la mère-patrie, femme réelle ou imaginaire qui donne une illustration du pouvoir maternel. Ces figures de mères sont un élément important dans la construction des identités nationales, comme actuellement en Palestine « *où la mère occupe une place emblématique, par le rôle qu'elle joue dans la multiplication, l'éducation et le sacrifice des jeunes Palestiniens à la cause nationale.* » [*Ibidem*]

puissance politique.<sup>218</sup> « *Il faut [dit-elle] expliquer aux femmes cette dimension publique et politique de la maternité* »<sup>219</sup> car les femmes ne connaissent que la dimension privée. Or la maternité leur permet de disposer de droits civils et politiques incontournables. Et en matière de citoyenneté, « *le sujet femme est renforcé par le sujet mère.* »<sup>220</sup>

Les mères font peser sur leurs enfants « *le poids de leur détermination et de leurs engagements. La force de ces femmes, mères sacrées ou sacrées mères, veuves exemplaires ou mamans libertines, ébranle leur progéniture. Elles sont inoubliables, ineffaçables.* »<sup>221</sup>

Et par là même, cette puissance maternelle fascine les hommes, en Méditerranée en particulier. Elle influe sur l'imaginaire. Dans cet espace géographique, les hommes se sont attachés, à la fois, à la dénier ou à s'en emparer. Et à cela, il faut ajouter que puissance maternelle et glorification des figures maternelles entraînent évidemment l'effacement du sujet-femme. En Méditerranée, la puissance des femmes passe avant tout par la maternité. D'ailleurs, aujourd'hui encore, dans nos sociétés, les femmes qui ne sont pas mères demeurent fortement marginalisées/stigmatisées et considérées comme incomplètes, voire inutiles.<sup>222</sup>

Les mères ne sont pas infaillibles, elles entretiennent avec leurs enfants, notamment leurs filles (ici, le sujet précis de cette recherche) des relations qui peuvent être destructrices. Leur emprise peut être totale et revêtir les « *formes les plus obscures et les plus archaïques, allant parfois jusqu'à la violence. Obligation de conformité aux modèles de dépréciation du sexe féminin, imposition de secrets, récits terrifiants, culpabilisations et intrusions de tous ordres en sont les formes les plus visibles.* »<sup>223</sup> Et si cette emprise existe aussi de la mère sur le fils, c'est avant tout sur la fille qu'elle s'exerce de façon la plus totale et ravageuse.<sup>224</sup> La fille, comme l'illustrent les œuvres de notre corpus<sup>225</sup>, est particulièrement exposée aux ravages de la relation mère-enfant<sup>226</sup>, à l'emprise maternelle et à l'humiliation notamment, se voyant alors traitée comme un être de moindre valeur.<sup>227</sup> En raison de la transmission de ces comportements de génération en génération, le système se reproduit :

---

<sup>218</sup> Patricia MAILLE-CAIRE, Marseille : Colloque au Pharo sur les « Crises actuelles et enjeux démocratiques en Méditerranée à l'épreuve du genre », le 7/04/2013, <https://destimed.fr/Marseille-Colloque-au-Pharo-sur>, consulté le 21/08/2018.

<sup>219</sup> *Ibidem.*

<sup>220</sup> *Ibidem.*

<sup>221</sup> Michèle GAZIER, *Le Goût des mères*, op.cit., p.15.

<sup>222</sup> Voir notamment l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations* [op.cit.].

<sup>223</sup> Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois*, op.cit., p.30.

<sup>224</sup> Voir l'ouvrage de Marie-Magdeleine LESSANA, *Entre mère et fille : un ravage*, Fayard/Pluriel, 2010.

<sup>225</sup> Que ce soit dans le corpus premier ou le corpus secondaire.

<sup>226</sup> Voir l'ouvrage de Marie-Magdeleine LESSANA, *Entre mère et fille : un ravage*, op.cit.

<sup>227</sup> Voir Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois*, op.cit., p.199.

*« Chaque femme en avançant en âge progresse dans la hiérarchie au sein du groupe des femmes en cumulant les rapports d'autorité sur ses filles, puis ses belles-filles et aussi ses petites-filles. Chaque femme, pourvu qu'elle soit mère de garçons, gravit ainsi une pyramide au sommet de laquelle prend place la maîtresse d'une maisonnée riche de nombreux fils, avec leurs femmes et leurs enfants, cumulant les fonctions de mère, de belle-mère et de grand-mère. »<sup>228</sup>*

Certes, le statut d'autorité des mères toutes-puissantes répond à un modèle traditionnel qui tend à se modifier et à s'atténuer avec les nouvelles donnes de la société moderne. Il n'en demeure pas moins que l'emprise maternelle persiste, de façon plus ou moins atténuée et plus ou moins visible, autour de l'aire méditerranéenne. Et si les filles subissent moins l'autorité de leurs mères, *« elles doivent désormais aller vers leur destin de femme en transportant leur mère — la loi— à l'intérieur d'elles-mêmes. »<sup>229</sup>*

## **2. La maternité, toile de fond de la littérature féminine méditerranéenne**

*« Que seraient le roman, la poésie, le conte sans la toute-puissance de la figure maternelle ? Sainte mère ou marâtre, mère tendre, envahissante, adorée, détestée, inconnue, recherchée, morte et pleurée, rivale ou figure unique de la féminité, courageuse ou soumise, la mère inspire et traverse la littérature dans tous ses états. »<sup>230</sup>* En effet, nombreuses sont les représentations de la maternité dans la littérature. Et ces figures se complexifient davantage lorsque la fille raconte sa mère. Mais la maternité n'est pas la visée première des personnages féminins des romans. Si les personnages de mères sont le point de départ, le point d'ancrage des héroïnes, voire l'unique référent de la construction identitaire des filles, la maternité n'est pas la finalité des héroïnes. Pour autant la figure maternelle est l'axe central autour duquel s'articule le noyau familial des personnages féminins dans l'univers romanesque des auteures méditerranéennes.<sup>231</sup> Elle est primordiale et incontournable dans les œuvres littéraires féminines contemporaines et omniprésente dans les œuvres de notre corpus (primaire et secondaire), avec infiniment de modèles, de particularités, de nuances. Les représentations de la maternité sont multiples et diverses : et peuvent être celle de la sainte ou de la sorcière, de la mère dévouée ou de la mère empêchée. Mais toujours la mère est le centre de gravité du texte littéraire et existe uniquement dans un réseau de relations, de liens tissés avec sa ou ses filles. Les liens (mère-fille) sont faits

---

<sup>228</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre les femmes*, op.cit., p.132.

<sup>229</sup> Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois*, op.cit., p.260.

<sup>230</sup> Michèle GAZIER, « Introduction », dans l'ouvrage *Le gout des mères*, Textes choisis par Michèle GAZIER, op.cit., p.9.

<sup>231</sup> Voir l'ouvrage de Colette SARREY-STRACK, *Fictions contemporaines au féminin*, L'Harmattan, 2002.

surtout d'interdits, de secrets, de non-dits, de contraintes, de regrets, de tensions car la mère « est ficelée dans un enchevêtrement de lois sociales et religieuses, presque entièrement soustrait de la circulation, des regards étrangers à la famille et quelquefois dans la famille même. »<sup>232</sup> Et la mère, qu'elle soit « madone, martyre ou souffre-douleur », « reflète l'air du temps » et « s'inscrit dans un contexte de lois, de codes et de traditions ancestrales. »<sup>233</sup>

La littérature témoigne de l'ambivalence des sentiments maternels, de l'ambiguïté des liens qui en découlent. « La fiction est là pour nous rappeler l'existence, voire la prégnance de sentiments que la civilisation nous apprend à contrôler, à intérioriser, à refouler, voire à dénier. »<sup>234</sup> Même si, il faut insister là-dessus, la littérature n'est pas l'exact reflet de la réalité. Ainsi, le rappelle Zineb Ali-Benati, elle « est dans une sorte de construction métaphorique, symbolique et fantasmée par rapport au réel. Elle ne réfléchit pas le référent, au sens où elle en proposerait une image fidèle. Elle le réfléchit au sens où elle propose une réflexion, une pensée, où sont travaillés les signes et les représentations. »<sup>235</sup>

De même, et c'est ce que nous verrons dans le propos suivant, les représentations maternelles chez Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez<sup>236</sup> sont contrastées et ambiguës, et se situent entre la tradition et la quête de liberté. Les textes littéraires de ces écrivaines s'inscrivent pleinement dans l'histoire de la littérature féminine contemporaine méditerranéenne.

## 2.1 Maternité et littérature

Depuis quelques décennies, la littérature<sup>237</sup> française se transforme, se renouvelle, autant dans ses formes que dans ses enjeux. Selon Dominique Viart, à partir des années 1980, les écrivaines et les écrivains modifient les modèles en vigueur en proposant « de nouvelles voies à l'écriture de soi »<sup>238</sup>. Dans leurs œuvres littéraires, de nouvelles possibilités sont proposées. D'autres espaces sont ouverts. « Leurs livres se sont ressaisis du monde, de l'Histoire, des

---

<sup>232</sup> Zineb ALI-BENATI, « Et si on les écoutait parler d'elles ? Femmes d'Algérie au miroir de leurs textes » dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER et Gérard NEYRAND (Dir.), *Maternité et parentalité*, op.cit., p.84.

<sup>233</sup> Martine SAGAERT, *Histoire littéraire des mères, De 1890 à 1920*, L'Harmattan, 1999, p. 18.

<sup>234</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, op.cit., p.182.

<sup>235</sup> Zineb ALI-BENATI, « Et si on les écoutait parler d'elles ? Femmes d'Algérie au miroir de leurs textes » dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER et Gérard NEYRAND (Dir.), *Maternité et parentalité*, op.cit., p.83.

<sup>236</sup> Les trois auteures de notre corpus de recherche, sont contrastées et ambiguës.

<sup>237</sup> La littérature française comme la littérature d'expression française.

<sup>238</sup> Dominique VIART, *Anthologie de la littérature contemporaine française, Romans et récits depuis 1980*, Armand Colin, 2013, p.7.

*questions de société, que la période antérieure avait délaissés au profit d'une expérimentation plus systématique des structures littéraires. »<sup>239</sup>*

### 2.1.1. Le motif familial

Avec ce bouleversement littéraire s'opère, notamment et paradoxalement, un « retour au récit » du motif familial. Ce motif littéraire est à la fois la base et le moteur du roman. Il est un thème récurrent de la littérature.<sup>240</sup> D'après Dominique Rabaté, « *les histoires de famille redeviennent des composantes essentielles du drame, à la fois dans des récits de type traditionnel (saga, chronique d'une famille) qui refleurissent dans les années quatre-vingt, mais aussi, de façon plus originale, dans des romans où la famille est vue comme le lieu même d'une inquiétante étrangeté, comme la source de l'angoisse.* »<sup>241</sup>

La littérature<sup>242</sup> dessine de nouveaux territoires, interroge la société et avec elle, la famille. Elle met en mot les liens familiaux, même dans leur étrangeté, dans leur violence, dans leur désordre et leur trouble. Elle questionne le passé familial et avec lui, la filiation. Elle pose notamment les questions suivantes : Comment se défaire de l'héritage familial ? Comment se construire sa propre personnalité ? Et les textes littéraires qui mettent en scène le motif familial illustrent des crises d'identité traversées par les personnages, témoignant de la nécessité de la littérature (nous y reviendrons au cours de notre démonstration). Ces crises identitaires ne seront pas nécessairement résolues ou du moins pas totalement. Il s'agira, pour les protagonistes de l'histoire, essentiellement, d'assumer leur filiation, de la rejeter et si possible d'exister, c'est-à-dire d'habiter leur propre vie et leur propre histoire.

### 2.1.2 La littérature féminine contemporaine

La littérature féminine contemporaine<sup>243</sup> française et d'expression française s'inscrit pleinement dans cette mouvance. Dominique Viart parle d'une « *prodigieuse inventivité* »<sup>244</sup>, pour définir ces nouvelles formes littéraires comme l'autofiction, les récits de filiation ou les

---

<sup>239</sup> *Ibidem.*

Voir aussi l'ouvrage de Dominique VIART et Bruno MERCIER, *La Littérature française au présent*, [2005] Bordas, 2008.

<sup>240</sup> Dominique RABATÉ, « Où est ma famille ? : la violente étrangeté de Marie NDiaye », dans l'ouvrage de Bruno BLANCKEMAN, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (Dir.), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.550.

<sup>241</sup> *Ibidem.*

<sup>242</sup> Ici, dans notre démonstration, il s'agit de la littérature française ou d'expression française, dans laquelle s'inscrivent les œuvres de notre corpus (primaire et secondaire), donc, plus largement, la littérature féminine méditerranéenne.

<sup>243</sup> Française et d'expression française.

<sup>244</sup> Dominique VIART, *Anthologie de la littérature contemporaine française*, *op.cit.*, p.7.

fiction biographiques, écritures du réel souvent critiques voire cyniques, qui disent le sujet, traitent de l'histoire, enquêtent sur le monde<sup>245</sup>, qui poursuivent cette réflexion sur la famille, sur le passé et l'héritage. Il faut ajouter que l'écriture au féminin, du fait même de ce féminin, « relève d'une posture particulière, issue de la position qui est réservée aux femmes dans la société, ou de la place qu'elles savent s'y donner, posture originale et qui force à renouveler la pensée du monde, qui sait soulever des questions toujours actuelles [...] ». <sup>246</sup> Et c'est pourquoi la spécificité de la littérature écrite au féminin est capitale dans sa singularité, dans son rapport au monde et au passé, dans son regard tourné vers l'avenir, dans ses enjeux politiques, sociaux et poétiques. Et la langue à l'œuvre dans les récits féminins, cette langue de l'imaginaire où le fictionnel permet l'élaboration d'inédit et d'imprévu, autorise le sujet-femme. Elle engendre le *je* féminin et donc la femme comme sujet et non plus comme objet. <sup>247</sup>

### 2.1.3. L'émergence de la littérature féminine méditerranéenne

De ce fait, l'émergence de la littérature féminine autour du bassin méditerranéen a été lente (pour des raisons dont la plupart sont bien identifiables). Elle n'est vraiment effective qu'à partir des années 80. Pour autant, la percée des écritures féminines qui s'opère est tout à fait remarquable. Les écrivaines prennent le parti de s'exposer. Et si, pour une femme, « écrire a toujours été subversif » <sup>248</sup>, écrire à partir de ces années-là devient véritablement possible, certes, en prenant des risques, mais en toute connaissance de cause. Car rien n'est moins aisé que de prendre la parole lorsqu'on est femme, qui plus est en Méditerranée. Et, aussi incroyable que cela puisse paraître, c'est encore le cas aujourd'hui. Mais l'enjeu est essentiel, comme en témoigne Elisabeth Seys :

« Employer la langue revient à franchir un seuil ; dire « je », alors, c'est enclencher l'exercice de soi dans la présence établie de moi et d'autrui. C'est un geste total, qui force à voir dans les mots, comme dans la peau, une enveloppe, sonore celle-ci, qui définit, délimite, caractérise celle qui parle, et permet une interaction. L'enjeu est fondamental. » <sup>249</sup>

<sup>245</sup> Voir Dominique RABATÉ, « Où est ma famille ? : la violente étrangeté de Marie NDiaye », *op.cit.*, p.11.

<sup>246</sup> Elisabeth SEYS, *Ces femmes qui écrivent, De Madame Sévigné à Annie Ernaux*, Ellipses, 2012, p.412.

<sup>247</sup> *Ibidem*.

Nous y reviendrons dans notre démonstration [et en particulier dans la troisième partie intitulée « Une émancipation féconde »].

<sup>248</sup> Béatrice SLAMA, « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution », dans le numéro thématique, *L'Institution littéraire II*, Larousse, 1981, p.51.

<sup>249</sup> Elisabeth SEYS, *Ces femmes qui écrivent, De Madame Sévigné à Annie Ernaux*, *op.cit.*, p.8.

Cela explique le silence des femmes en littérature, plus particulièrement autour du bassin méditerranéen. Ainsi, le dévoilement des femmes par l'écriture n'est possible que depuis peu. Il est encore un acte politique. Dans leurs textes littéraires, les femmes inventent une parole qui n'est pas oppressive, c'est-à-dire une parole qui ne couperait pas la parole mais délierait les langues.<sup>250</sup> Et à travers cet acte d'écriture, les écrivaines sauvent quelque chose du féminin.<sup>251</sup> Pour ce faire, elles mettent en œuvre « *des récits de filiation, entreprenant par-là de restituer le passé d'ascendants trop mutiques.* »<sup>252</sup> Et la plupart de leurs œuvres sont fortement marquées par le contexte dans lequel elles sont produites. Le bouleversement des sociétés en cours actuellement (et vu précédemment) infléchit l'écriture. Dans leurs textes, elles mettent en place un monde parfois agité par la violence mais qui la dépasse. Par le recours à l'imaginaire, au rêve, au désir, à la nostalgie et au sensible, par le recours à la langue et aux mots, les écrivaines franchissent, transgressent et disent le monde.

La littérature féminine d'expression française autour de la Méditerranée est plus récente, « plus jeune », donc que la littérature française en général. Pour autant, elle s'affirme aujourd'hui (surtout dans les pays du Maghreb, où les enjeux sont majeurs), se démarque et fonde sa propre mémoire littéraire.<sup>253</sup>

Les auteures du corpus primaire de ce travail de recherche, soit Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez, s'inscrivent pleinement dans la création littéraire féminine d'expression française immédiatement contemporaine. Ces trois écrivaines sont des figures majeures de la littérature actuelle car, par leurs créations littéraires, elles marquent leur temps et ouvrent des voies nouvelles. Elles donnent naissance à des formes d'expression littéraire et d'expérience au monde qui sont à la fois exigeantes et incontournables. Les romans de notre corpus sont trois créations littéraires singulières et puissantes, qui, pour reprendre les mots de Mireille Calle-Gruber, « *traversent et innervent* »<sup>254</sup> l'histoire de la littérature et s'efforcent d'inventer « *un alphabet pour passer les frontières* »<sup>255</sup>, dans la lignée d'Assia Djebar, « *dont le nom d'écriture qu'elle s'est choisi, symbolique, signifie « consolation » et*

---

<sup>250</sup> Voir l'article consacré à Annie LECLERC et à son ouvrage *Parole de femme* publié en 1974. [Bruno RIGOLT, « Écriture féminine et revendication identitaire. Étude d'un extrait de Parole de femme d'Annie Leclerc (1974) », Blog de Bruno Rigolt, <https://brunoriglot.org>, consulté le 10/03/2017]

Nous y reviendrons [et en particulier dans la troisième partie intitulée « Une émancipation féconde »].

<sup>251</sup> Pour reprendre l'expression d'Annie ERNAUX, dans l'ouvrage d'Elisabeth SEYS, *Ces femmes qui écrivent, De Madame Sévigné à Annie Ernaux, op.cit.*

<sup>252</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>253</sup> Voir Elisabeth SEYS, *Ces femmes qui écrivent, De Madame Sévigné à Annie Ernaux, op.cit.*, p.12.

<sup>254</sup> Mireille CALLE-GRUBER, Préface « Créer : se tenir à la proue de soi-même », dans le *Dictionnaire universel des créatrices* de Béatrice DIDIER, Antoinette FOUQUE et Mireille CALLE-GRUBER (Dir.), Des Femmes, 2013.

<sup>255</sup> *Ibidem.*

« *intransigeance* ». »<sup>256</sup> Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez sont emblématiques d'une littérature contemporaine, performative, exigeante et nécessaire.

#### 2.1.4. La thématique de la maternité

La langue d'écriture des auteures méditerranéennes est une stratégie choisie pour briser le silence, procéder à l'ordonnance du monde et assurer sa relative permanence.<sup>257</sup> Les écrivaines se sont donc emparées du mode d'expression autrefois attribué aux hommes, pour écrire, souvent à partir d'elles et de « *leurs propres souvenirs de socialisation enfantine et adolescente.* »<sup>258</sup> Et c'est pourquoi elles se sont appropriées la question de la maternité pour dénoncer la situation inégalitaire des femmes. À travers les représentations littéraires de la mère-tradition, les auteures révèlent « *la contradiction et l'ambivalence de la maternité et des rapports mère-fille.* »<sup>259</sup> En effet, d'après Marta Segarra, dans l'espace méditerranéen, « *la féminité était – et est encore jusqu'à un certain point – fortement identifiée à la maternité. Les représentations de la maternité de la part des écrivaines, [...], dépeignent celle-ci, le plus souvent, comme une force conservatrice au détriment des femmes qui ne sont pas mères.* »<sup>260</sup>

Et c'est pourquoi, (c'est notre postulat de recherche) la maternité constitue (le plus souvent) la toile de fond des ouvrages des auteures d'origine méditerranéenne. La littérature illustre « *la dimension symbolique de la maternité, force de vie et de renouvellement de l'espèce, mais aussi la véhémence des sentiments et des émotions, l'ambivalence quotidienne des relations entre parents et enfants.* »<sup>261</sup> Et il faut préciser que la figure de la mère est regardée, le plus souvent, du point de vue de la fille (ou du fils), les mères sont rarement les héroïnes des romans.<sup>262</sup> Nous y reviendrons.

La littérature féminine se préoccupe de la condition féminine et du statut des femmes dans la société méditerranéenne. En cela, la maternité apparaît comme un enjeu fondamental puisque

---

<sup>256</sup> *Ibidem.*

<sup>257</sup> Guy SERRAF, *La Création littéraire*, dans « Les Cahiers de la publicité », N°14, p.102, [https://www.persee.fr/doc/colan\\_1268-7251\\_1965\\_num\\_14\\_1\\_5201](https://www.persee.fr/doc/colan_1268-7251_1965_num_14_1_5201), consulté le 21/06/2017.

<sup>258</sup> Isabelle CHARPENTIER-CARPO, *L'Interdit de la virginité transmis par les mères dans l'aire maghrébine*, dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l'épreuve du genre, Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, chapitre 17, *op.cit.*, p.138.

<sup>259</sup> Marta SEGARRA, *Des Mères contre les femmes, La maternité dans le roman féminin au Maghreb*, dans l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en méditerranée, Mythes et représentations*, *op.cit.*, p.152.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p.141.

<sup>261</sup> Yvonne KNIBIEHLER, *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, *op.cit.*, p.8.

<sup>262</sup> Voir Marta SEGARRA, *Leur Pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, L'Harmattan, 1997.

central dans la vie des femmes. La littérature<sup>263</sup> reflète les représentations socio-culturelles de la maternité en la présentant comme une contrainte imposée pour exister. L'image de la mère, « *plus poule pondeuse que mère poule* »<sup>264</sup>, est souvent négative car associée à un modèle traditionnel et patriarcal, remis en question par les écrivaines. Cependant, l'image de la mère peut être plus nuancée (surtout chez les écrivaines actuelles), et peut incarner un autre aspect, rattaché à l'enfance, empreint d'émotions et de nostalgie. Les trois œuvres littéraires étudiées dans ce travail de recherche s'inscrivent pleinement dans cette littérature féminine méditerranéenne, et, tout en illustrant cette ambivalence maternelle, elles rendent hommage aux mères, berceau de l'identité et de la langue.

## 2.2. Les personnages de mères : point de départ du récit

*« Les personnages que les romanciers inventent ne sont nullement créés, si la création consiste à faire quelque chose de rien. Nos prétendues créatures sont formées d'éléments pris au réel ; nous combinons, avec plus ou moins d'adresse, ce que nous fournissent l'observation des autres hommes et la connaissance que nous avons de nous-mêmes. Les héros de romans naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité. »*<sup>265</sup>

### 2.2.1. Le personnage dans le roman

Tout d'abord, il nous faut définir les différents termes avant d'aborder ce qu'est le personnage dans les textes littéraires (et en particulier dans les romans).

Définition du personnage<sup>266</sup> : ce mot dérive du latin, *persona* qui signifie « *masque que les acteurs portaient sur scène, rôle.* »<sup>267</sup> Un personnage est aussi un « *être de papier* »<sup>268</sup>, la représentation d'une personne dans une fiction, une personne fictive dans une œuvre littéraire,

---

<sup>263</sup> À l'étude dans ce travail de recherche.

<sup>264</sup> Marta SEGARRA, *Des Mères contre les femmes, La maternité dans le roman féminin au Maghreb*, dans l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations*, op.cit., p.143.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>265</sup> François MAURIAC, *Le Romancier et ses personnages*, [1933] Le Livre de poche, 1972, p.81.

<sup>266</sup> Définition « Personnage », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/personnage>, consulté le 21/06/2017.

<sup>267</sup> *Ibidem.*

<sup>268</sup> Michel RAIMOND, *Le Roman*, op.cit., et le chapitre 14 consacré aux personnages [*Ibid.*, p.199-207].

Pour Michel Raimond, le personnage incarne « les tendances profondes » de son temps. Il en résume « l'esprit et la sensibilité ». Il contribue aussi à façonner le roman à son image en servant de modèle à toute une génération. [*Ibid.*, p.199] C'est exactement ce qui se joue dans les textes de notre corpus (primaire et secondaire), avec les personnages de mères (en premier lieu) et les personnages de filles.

Pour finir, il faut dire que nous utiliserons l'expression « être de papier » pour qualifier le personnage (mère ou fille) durant toute notre démonstration.

théâtrale, picturale, cinématographique, bédéique. Lorsque le nom du personnage principal devient le titre de l'œuvre, on parle alors de personnage éponyme.

Définition du héros<sup>269</sup> : le mot *hérôs* en grec signifie « *demi-dieu* » ou « *tout homme élevé au rang de demi-dieu*. »<sup>270</sup> En latin, le mot garde la signification de demi-dieu mais aussi celle d'« *homme de grande valeur*. »<sup>271</sup> On a coutume de l'appeler *héros* (ou ici dans les œuvres littéraires qui concernent ce travail de recherche : *héroïne*) lorsqu'il occupe une place centrale dans le récit. Ce sera le plus souvent le premier nommé, le premier vu ou décrit. Dans notre étude, les héroïnes sont les filles (nous y reviendrons) mais c'est à partir d'elles, de leur point de vue, de fait subjectif et sensible, que les personnages des mères prendront forme et vie. Ainsi l'écrivain, pour fabriquer une œuvre littéraire doit créer, un *être de papier*, c'est-à-dire un personnage. Cet être de fiction n'a, par définition, aucune existence réelle. Quelles que soient les formes prises par le roman, le personnage en est le pivot central : il est le moteur de la fiction, et c'est avec lui que l'on mesure le degré de vraisemblance et d'authenticité qu'il faut lui accorder.

Pour que le lecteur puisse s'identifier au personnage, le romancier doit donner l'illusion du réel. Il a recours pour ce faire, à ce que Michel Raimond appelle des « *truchements divers* »<sup>272</sup> soit des caractérisations explicites (comme les marques de l'état-civil qui fixent les distinctions sexuelles et sociales, les portraits, les ressorts psychologiques qui dépeignent un caractère, les monologues intérieurs, etc.) mais aussi des indications plus implicites (comme les connotations attachées aux noms mêmes, les combinaisons narratives, les discours et les relations sociales qui complètent indirectement la connaissance du personnage).<sup>273</sup> Mais le roman ne peut pas, à lui seul, apporter tous les éléments qui constituent le personnage. C'est ce que Vincent Jouve nomme « *l'incomplétude du personnage* »<sup>274</sup>. Le lecteur a donc un rôle important à jouer pour que le personnage « *prenne vie* ». Le personnage emprunte donc « *un certain nombre de ses propriétés au monde de référence du lecteur*. »<sup>275</sup> Voire, d'après Mikhaïl Baktine, le personnage ne pourrait se concevoir en dehors des liens avec le lecteur.<sup>276</sup> Et cela a toute son importance évidemment dans la démonstration de ce travail de recherche où le lecteur (à la fois destinataire

---

<sup>269</sup> Définition « Héros », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/personnage>, consulté le 21/06/2017.

<sup>270</sup> *Ibidem*.

<sup>271</sup> Voir l'article « Le Personnage de roman », consulté le 15/12/2016, <file:///C:/Users/admin/Desktop/Le%20personnage%20de%20roman/Le%20personnage%20de%20roman/Histoire-littéraire-personnage.pdf>, consulté le 23/06/2017.

<sup>272</sup> Michel RAIMOND, *Le Roman, op.cit.*, p.199.

<sup>273</sup> *Ibidem*.

<sup>274</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, P.U.F., 1992, p.27.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>276</sup> Voir l'ouvrage de Tzvetan TODOROV, *Mikhaïl Baktine, le principe dialogique*, Seuil, 1981.

et récepteur du texte littéraire) réajuste et s'implique, sur un double plan émotionnel et intellectuel, où le « va-et-vient » entre lecteur et écrivain a une portée majeure dans la création littéraire. Il a aussi une influence sur le monde (du lecteur tout d'abord et des sociétés ensuite). Et, de ce fait, le personnage de mère d'abord (et de fille dans un second temps) ne peut s'entendre qu'avec les perceptions, les connaissances, les projections, les interprétations, les émotions, les désirs du lecteur. D'ailleurs, selon Vincent Jouve, « *le lecteur, pour matérialiser sous forme d'image les données que lui fournit le texte, doit puiser dans l'encyclopédie de son monde d'expérience. La fonction pratique (ou référentielle) du langage demeure sous-jacente à sa fonction poétique (ou littéraire). Le destinataire est obligé d'actualiser la référence du texte au hors-texte.* »<sup>277</sup> Ainsi, c'est le lecteur<sup>278</sup> qui concrétise l'image-personnage, grâce aux représentations apportées dans le texte, grâce à ses propres représentations et à celles du monde extérieur.

Pour finir, le personnage de roman se définit dans un système de relations, dans un jeu de forces dont il est l'élément moteur. Il permet d'interroger le monde autant que de questionner l'intime, d'incarner des désirs, des rêveries. Des possibles. « *Ce que la vie fournit au romancier, ce sont les linéaments d'un personnage, l'amorce d'un drame qui aurait pu avoir lieu, des conflits médiocres à qui d'autres circonstances auraient pu donner de l'intérêt. En somme, la vie fournit au romancier un point de départ qui lui permet de s'aventurer dans une direction différente de celle que la vie a prise. Il rend effectif ce qui n'était que virtuel ; il réalise de vagues possibilités.* »<sup>279</sup>

Et la force du personnage se situe dans l'incarnation des pensées profondes de son temps, dans les sensibilités et les enjeux des sociétés. En incarnant d'une certaine façon le temps, il contribue aussi à le façonner en servant de modèle à toute une génération.<sup>280</sup>

### 2.2.2. Les personnages de mères

La littérature féminine contemporaine méditerranéenne est le lieu où s'élaborent les figures maternelles. Nombreux sont les personnages de mères dans les récits féminins, à l'image de celui représenté par l'écrivaine Maïssa Bey dans son recueil de nouvelles, *Sous le jasmin la nuit* :

---

<sup>277</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, op.cit., p.46.

<sup>278</sup> Nous reviendrons sur le rôle du lecteur tout au long de notre démonstration (et en particulier dans le dernier chapitre de notre travail 3.3. Écrire : une façon d'être au monde et d'ouvrir la voie).

<sup>279</sup> François MAURIAC, *Le Romancier et ses personnages*, op.cit., p. 83.

<sup>280</sup> Michel RAIMOND, *Le Roman*, op.cit., p.199.

« C'est dans ce même lit que jeune accouchée, masque de contentement soigneusement ajusté sur le visage, elle a reçu les hommages de ceux et celles qui venaient lui rendre visite chaque fois qu'elle donnait naissance à un petit d'homme. Sept jours de gloire. Sept fils et trois filles. Tous vivants, tous beaux, à l'image de leur père. Sa fierté. Sa force pour affronter la vie. Et plus tard, pour prendre sa revanche. Des enfants pour faire contrepoids. Contrepoids au vide, au désamour puis à la haine. Meubler une vie de convictions vagissantes, titubantes, harassantes. Remplir son rôle. Se vider, se remplir. Corps jamais désiré seulement pris. »<sup>281</sup>

Les représentations de la maternité vont de pair avec une prise de conscience des écrivaines de cet état de la mère réduite à la procréation, réduite aux tâches domestiques, réduite au silence. Soumise et pour autant omniprésente.

Cela étant, si les représentations maternelles sont diverses (et nous le verrons), elles sont loin de la figure de la mère modèle. En effet, la mère dans les œuvres littéraires, joue rarement son rôle véritable de protectrice et d'éducatrice, bien loin du mythe de la *bonne-mère*. D'autre part, si les personnages de mères sont nombreux, ils prennent rarement en charge le récit. En effet, la maternité est peu écrite en tant qu'expérience éprouvée par la narratrice, par l'héroïne (qui, et nous y reviendrons, est le plus souvent un personnage de femme-en-devenir) et n'existe qu'à travers les liens familiaux (entre la mère et la protagoniste de l'histoire, ou plus justement entre la fille et toutes les mères (mère, grand-mère, tante, belle-mère, mère-voisine, etc.)). Les images de mères appartiennent à plusieurs générations et de ce fait, recouvrent diverses possibilités, que la mère soit sœur, amie ou aïeule. Il y a un écart immense entre toutes ces mères. Un fossé générationnel. Cependant, la figure maternelle, dans cette littérature, symbolise le plus souvent le passé, les traditions. Souvent les mères sont confinées, souvent soumises, souvent effacées dans leur présence. Les personnages de mères sont la toile de fond des œuvres littéraires féminines contemporaines méditerranéennes. D'elles, le lecteur en saura peu, seulement qu'elles sont dotées des attributs de la mère-tradition. Ainsi, dans le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djébar représente une multitude de personnages de mères, « celles qui donnent le jour »<sup>282</sup>, « mères de famille, encombrées de leur marmaille »<sup>283</sup>, mères sans identité propre, si ce n'est leur maternité. Comme si la fonction reproductrice avalait totalement le sujet-femme, le personnage de mère devenant un corps-maternité.

---

<sup>281</sup> Maïssa BEY, *Sous le jasmin la nuit*, [2004], La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2012, p.26-27.

<sup>282</sup> Assia DJEBAR, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, [1980] Albin Michel, 2002, p.79.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p.96.

### 2.2.3. Le corps de la mère ou le corps-maternité

La littérature est marquée par la représentation du corps des femmes et plus particulièrement celui des mères. Les écrivaines rendent compte de ce corps maternel, corps programmé, imprimé par la maternité. Peut-être parce que toutes les femmes observent le corps de leur mère, pour y décrypter leur propre avenir. Leur regard est toujours ambivalent, parfois honteux, car le corps de la mère, s'il a été aimé voire vénéré dans l'enfance, s'il reste souvent sacré, peut devenir répugnant, notamment le corps des mères vieillissantes. Alors il devient un corps insupportable, laid, un corps meurtri, comme dans les textes de Maïssa Bey. Cette écrivaine donne de nombreuses représentations de la mère et de son corps, corps abimé, vieilli qui garde les traces de la maternité comme des blessures, des plaies vives, ouvertes, des plaies béantes.

*« Et puis, à trente ans, peut-être même avant, éviter de se déshabiller entièrement pour ne pas avoir à regarder, à affronter la vision rebutante d'un ventre tellement plissé, froissé, des dépressions de chair flasque sous ses doigts. Et des seins prématurément flétris, comme des outres vides. »<sup>284</sup>*

Et nous pouvons alors nous demander si le corps-maternité est représenté dans une tentative de dévoilement, c'est-à-dire pour montrer ce qui jamais ne se voit : le corps des mères. En effet, la maternité se révèle aussi dans les « *corps usés jusqu'à la difformité monstrueuse et dégoûtante* »<sup>285</sup>, en miroir des stéréotypes culturels véhiculés par la littérature masculine méditerranéenne notamment.<sup>286</sup>

La mère est également représentée par l'espace intérieur et domestique, que l'on pourrait appeler : la maison-mère. Ce lieu (la maison de la mère) est l'expression symbolique de la maternité. Il fait écho au corps-maternité. Cette maison-mère est une permanence dans les romans féminins contemporains méditerranéens. Et cet espace domestique sacralisé représente l'enfermement et la claustration des mères. Les écrivaines utilisent tout un réseau d'images qui reprennent ces notions d'isolement et d'enfermement. Elles mettent en place différentes figures de ce lieu clos, oppressant (surtout, nous le verrons, pour les filles), car cette maison-mère signifie peut-être le resserrement de l'intimité, de l'identité. Il témoigne du corps enfermé,

---

<sup>284</sup> Maïssa BEY, *Sous le jasmin la nuit*, *op.cit.*, 2012, p.28.

<sup>285</sup> Marta SEGARRA, dans l'ouvrage *La Puissance maternelle en Méditerranée*, *op.cit.*, p. 144.

<sup>286</sup> Voir l'ouvrage d'Assia DJEBAR, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *op.cit.*

Lire également à ce sujet l'article « Contestation et persistance des stéréotypes féminins » de Zohra MEZGUELDI [auteure à retrouver dans l'ouvrage *Les Attentes des femmes d'Euro-Méditerranée. Constats de la société civile et engagements ministériels*, Fondation des Femmes de l'Euro-Méditerranée, (FFEM), 2018, <file:///C:/Users/Admin/Downloads/Euro-Mediterranean%20Womens%20Expectations%20-%20Civil%20Society%20Findings%20and%20Ministerial%20Commitments.pdf>, consulté le 18/02/2019.]

Lire aussi l'ouvrage de Denis CHEVALLIER, Michel BOZON, Michelle PERROT, Florence ROCHEFORT (Dir.), *Au bazar du genre, Féminin/masculin en Méditerranée*, *op.cit.*

arrêté, empêché. Quoiqu'il en soit, la maison-mère représente l'univers traditionnel qui pèse sur les femmes. Il est le lieu maternel par excellence, où s'exerce la puissance des mères comme leur effacement. C'est la maison-mère ou la métaphore de l'ambivalence maternelle, comme nous pouvons la retrouver dans les romans de Malika Mokeddem. Par exemple, dans son roman *Je dois tout à ton oubli*, elle écrit : « *Barricadée dans sa maison, la mère régissait la vie de toute la famille. Dehors, elle devenait une handicapée totale.* »<sup>287</sup>

#### 2.2.4. Le personnage de mère : point de départ du récit.

Le personnage de mère est le point de départ du récit. Il est également le moteur de la fiction. Jamais donné comme une entité définitive, ce personnage évolue, parcourt un itinéraire d'apprentissage, se définit dans un système de relations (nous l'avons vu, avec la fille tout d'abord, mais également avec tous les autres personnages présents dans les romans), dans un jeu de forces dont il est l'élément fondateur. Et rares sont les mères qui prennent la parole ; elles se situent à l'origine du récit et à l'origine des héroïnes, elles sont plus justement au croisement des origines. Et à travers le personnage de mère, c'est la relation filiale qui est interrogée, écrite, pensée et représentée. Les personnages de mères sont donc et à la fois, le point de départ des héroïnes, leur point de repère, de façon concomitante, elles sont le point d'origine des textes littéraires. En effet, c'est à partir de leur mère et de la relation filiale, que la fille s'écrit, entre fusion et rejet. C'est à partir d'elle, que la protagoniste prendra conscience de sa valeur et osera affirmer son identité, en tant qu'individu, en tant que femme.

Nous pouvons alors nous demander quelles sont les représentations maternelles en cours dans la littérature féminine méditerranéenne depuis 1980. Dans le propos suivant, nous établirons une typologie des personnages de mères entre contradiction et ambivalence, dans la littérature féminine méditerranéenne. Tout d'abord, nous définirons les mères *supérieures* et les mères *inférieures* dans les œuvres de notre corpus secondaire, ensuite ce que sont les femmes-tierces dans les romans de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez. Enfin, nous distinguerons les figures antithétiques des mères dans le corpus primaire : les *bonnes* mères et les *mauvaises* mères.

---

<sup>287</sup> Malika MOKEDDEM, *Je dois tout à ton oubli*, op.cit., p.87.

### 3. Typologie des personnages de mères : contradictions et ambivalence<sup>288</sup>

Les écrivaines représentent une multitude de personnages de mères dans leur complexité et leur ambivalence. Au-delà d'une typologie des différentes figures maternelles dans la fiction, le propos qui suit vise surtout la compréhension de ce qui structure ces représentations. Comment elles s'articulent. Quels sont les déplacements. Mais aussi quel est le travail de la création littéraire<sup>289</sup> par rapport à la réalité. Quel est, pour reprendre le terme de Michel Foucault, « *le champ de possibilités stratégiques* »<sup>290</sup> offert aux femmes à travers les représentations maternelles construites par la littérature, entre répétitions et différences ? Les figures maternelles sont faites d'un nombre d'états de mères<sup>291</sup>, structurés et identifiés par certains critères, que nous avons classés en deux catégories<sup>292</sup> : les mères supérieures ou la puissance des mères d'une part ; les mères inférieures ou l'effacement des mères d'autre part. Évidemment chaque personnage de mère peut, à tout moment, basculer d'un état à un autre. Selon les événements de vie, les rencontres, les empêchements. Selon l'âge, le sien mais aussi et incontestablement selon l'âge de ses enfants. Évidemment chaque personnage de mère peut habiter plusieurs états en même temps (ce qui met en exergue l'ambivalence et les contradictions maternelles).

Cela étant, notre analyse ne portera que sur les figures maternelles les plus représentatives. Cette typologie des personnages de mères est limitée à la forme spécifique des textes romanesques.<sup>293</sup> D'autre part et pour finir, si le lien entre littérature et réalité est un « paradigme », il s'agit ici des représentations de mères dans les œuvres littéraires qui ne sont pas « *consubstantielles à l'expérience vécue* »<sup>294</sup>, c'est-à-dire que ce ne sont pas des figures

---

<sup>288</sup> Pour reprendre les mots de Marta SEGARRA, « Des mères contre les femmes, La maternité dans le roman féminin au Maghreb », dans l'ouvrage *La Puissance maternelle en Méditerranée*, op.cit., p.152.

<sup>289</sup> Nous reviendrons à la notion de création littéraire.

<sup>290</sup> Michel FOUCAULT dans l'article de Pierre SAUVETRE, « Michel Foucault : problématisation et transformation des institutions », 01/11/2009, [https://www.researchgate.net/publication/30466181\\_Michel\\_Foucault\\_problematization\\_et\\_transformation\\_des\\_institutions](https://www.researchgate.net/publication/30466181_Michel_Foucault_problematization_et_transformation_des_institutions), consulté le 12/01/2018.

Également dans l'article de Sylvain LAFLEUR, « Foucault, la communication et les dispositifs », *Communication* [Online], vol. 33/2, 2015, publié le 26/01/2016, <http://journals.openedition.org/communication/5727>, consulté le 14/12/2017.

<sup>291</sup> L'état de mère est la manière d'être mère. « *La maternité a été longtemps perçue comme un fait de nature, intemporel, universel, composante essentielle et banale de l'identité féminine. En même temps, la production des enfants a toujours été un enjeu de pouvoir.* » [Yvonne KNIBIELHER et Martine SAGAERT, *Les Mots des mères, du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, op.cit., p.9.]

<sup>292</sup> Classification en partie empruntée à l'ouvrage de Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, op.cit. [Dans la quatrième partie « Mères extrêmes », Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich donnent une classification et une définition des « Mères supérieures » [p.155-167] et des « Mères inférieures » [p.168-180].

<sup>293</sup> Ou apparentés, comme les œuvres littéraires de notre corpus primaire et secondaire.

<sup>294</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, op.cit., p.15.

réelles, existantes, vivantes, même si elles<sup>295</sup> permettent l'accès à « *l'expérience réelle* » dont la littérature est « *à la fois l'effet et le moteur.* »<sup>296</sup>

### 3.1. Les mères « supérieures » / Les mères « inférieures »

#### 3.1.1. Les mères « supérieures » ou la puissance des mères<sup>297</sup>

La maternité confère, de fait, à la mère, une supériorité de principe : elle devance l'enfant dans la vie et cette hiérarchie d'antériorité donne à la mère des droits sur l'enfant, comme le droit de prendre des décisions à sa place jusqu'à sa majorité. La puissance de la mère sur la fille (puisque'il s'agit de la relation mère-fille dans ce travail de recherche) est doublement « normale », pour reprendre le terme de Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich<sup>298</sup>, puisque « *la fille dépend de la mère, et arrive après elle.* »<sup>299</sup> La littérature féminine méditerranéenne décrit la toute-puissance de la figure maternelle, qui enferme à son tour les générations suivantes. Les mères sont le vecteur principal de l'éducation aux traditions, et continuent, collectivement « *à jouer un rôle crucial dans la transmission normative [...], dans la reproduction du pouvoir patriarcal.* »<sup>300</sup> À l'intérieur des maisons, dans le confinement des appartements, la mère (souvent la plus âgée, l'aïeule) dispose d'un réel pouvoir d'autorité sur les enfants et sur les filles en particulier. En utilisant son pouvoir maternel et en s'octroyant tous les droits, la mère peut abuser de sa supériorité dite « naturelle ». C'est ce que représentent les écrivaines dans leur récit en mettant en scène la toute-puissance de la maternité, à destination, le plus souvent, des filles. Selon Camille Lacoste-Dujardin, les femmes « *relaient et exercent à chaque instant la domination patriarcale sur les jeunes filles. La mère, les tantes, les grand-mères conspirent à établir autour de la jeune fille un réseau serré de surveillance.* »<sup>301</sup> Et cette puissance maternelle qui peut s'exercer sur le corps des filles, se traduit souvent dans les romans par des phrases de portée générale, comme dans le roman *L'Amande* : « *Ces mères qui surveillent les*

---

<sup>295</sup> Comme d'ailleurs les personnages de filles, mais cela vaut pour tout personnage dans la littérature.

<sup>296</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, op.cit., p.15.

<sup>297</sup> Typologie des mères reprise de l'ouvrage de Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, op.cit., « Mères supérieures », p.155-167.

<sup>298</sup> *Ibidem.*

<sup>299</sup> *Ibid.* p.156.

<sup>300</sup> Isabelle CHARPENTIER-CARPO, *L'Interdit de la virginité transmis par les mères dans l'aire maghrébine*, dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l'épreuve du genre, Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, chapitre 17 op.cit.

<sup>301</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre les femmes*, op.cit., p.71.

*filles, vérifient leur démarche, palpent leur bas-ventre et épient le bruit qu'elles font quand elles pissent pour être sûres que leur hymen est intact. »*<sup>302</sup>

Dès que la fille devient pubère, la fonction première de la mère est « d'avoir l'œil » sur les filles. Cette expression désigne, dans les sociétés traditionnelles, la vigilance des mères, « *la surveillance, le contrôle.* »<sup>303</sup> L'interdit est lui-même associé au non-dit, ce qui se traduit dans la littérature par la forme du monologue intérieur des filles, comme dans l'œuvre de Maïssa Bey, et le monologue intérieur d'un des personnages de filles : « *Maman ne comprend pas ce qui m'arrive. Je sens souvent son regard posé sur moi, comme si elle cherchait à retrouver sur mon visage quelque chose qui aurait pu échapper à sa vigilance.* »<sup>304</sup>

La littérature dit le rôle de la mère-chaperon<sup>305</sup>, qui jamais ne quitte la fille pour éviter toute situation compromettante. « *Toujours avec l'œil soupçonneux car les jeunes filles et l'amour, c'est bien connu, ce n'est pas l'histoire préférée des mères.* »<sup>306</sup> La mère-chaperon peut être doublée de la mère-loi<sup>307</sup>, c'est-à-dire la mère qui est en charge d'imposer la loi familiale incarnée par le père. La littérature rend compte de ces mères supérieures qui surveillent, contrôlent, soumettent les filles. L'un des exemples le plus probant est celui de la mère dans le roman de Leïla Marouane. La mère s'adresse à sa fille comme s'il s'agissait de sa « *pire ennemie* »<sup>308</sup> :

*« Tu « la » perds (ma mère usait d'un vocabulaire cru, un vocabulaire propre aux hommes, appris à leur contact quand elle s'habillait et guerroyait comme eux, mais elle ne prononçait jamais le mot « virginité »), tu « la » perds, poursuivait-elle, et c'est la fin de nous c'est la fin de tout, tu la perds, et ton père nous jette dans le désert, tu la perds et tes frères et tes sœurs seront des orphelins à la merci des vampires...  
Tu la perds et je t'égorge de mes propres mains, finissait-elle dans un grognement qui contrastait avec la beauté de ses traits. »*<sup>309</sup>

Il y a l'idée d'une surveillance, d'un contrôle qui va au-delà de la simple vérification. La fille est dépossédée de son corps. Et il y a dans cette pratique un aspect dérangeant, évidemment pour la fille, mais aussi pour le lecteur, car même si l'intention première n'est pas sexuelle, la

---

<sup>302</sup> NEDJMA (pseudonyme), *L'Amande*, Plon, 2004, p.92.

<sup>303</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, op.cit., p.247.

<sup>304</sup> Maïssa BEY, *Sous le jasmin la nuit*, op.cit., p.84.

<sup>305</sup> Terme emprunté à Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, op.cit., p.247.

<sup>306</sup> Saphia AZZEDDINE, *La Mecque-Phuket*, Léo Scheer, 2010, p.78

<sup>307</sup> Terme emprunté à Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, op.cit., p.252.

<sup>308</sup> Leïla MAROUANE, *La Jeune fille et la mère*, Seuil, 2005, p.40.

<sup>309</sup> *Ibidem*.

proximité qu'offre ce type d'examen effectué par la mère et imposé à la fille, revêt une dimension incestueuse.

Cette surveillance extrême peut aller jusqu'au mariage des filles, mariage que les mères ont parfois arrangé. Elles deviennent alors des mères marieuses<sup>310</sup>, nommées aussi mères entremetteuses. Il existe, encore aujourd'hui, et spécifiquement autour du bassin méditerranéen, un intérêt collectif de la famille pour le mariage « bien mené », « bien conclu », c'est-à-dire pour les « bons mariages » contractés par les enfants. Et la mère est, de fait, la mieux placée pour juger de la qualité du mariage et donc de l'avenir de la famille. Ainsi, le roman de Leïla Sebbar est rempli d'histoires et de récits de mariages forcés, arrangés par la mère.

*« Sa mère avait choisi pour elle, un cousin immigré en France qu'on lui avait présenté comme un jeune homme modèle. [...] Elle avait dit à sa mère qu'elle n'était pas à vendre. Sa mère l'avait traitée d'idiote et n'avait pas répondu. [...] Elle s'était laissée faire, comme depuis toujours elle avait obéi. »<sup>311</sup>*

Ces récits transmis sont sans cesse repris, amplifiés. Ils sont écoutés avidement par les femmes, « réclamant toujours plus de détails. »<sup>312</sup> Il s'agit d'un intérêt à la fois collectif et personnel car la fille bien mariée est un « objectif » majeur pour la mère, pour toutes les mères. Et cet objectif se retrouve dans les discours maternels et donc dans la narration, comme ici, dans le roman de Saphia Azzeddine, dans le discours de la mère en direction de la fille : « Fairouz dire moi que tu veux te marier, s'il te plaît sinon je meurs. »<sup>313</sup> Avec humour et dérision, Saphia Azzeddine traduit les aspirations de la mère pour le mariage de sa fille, but ultime de la vie de la fille du point de vue maternel. Ici la mère exerce une pression sur la fille, à grands coups de chantage et d'amour. Si elle ne se risque pas à arranger un mariage, elle incite fortement sa fille, le mariage étant pour elle une finalité en soi, un accomplissement et une obligation. Pour la fille et de ce fait, à travers la fille, pour la mère.

Et, pour asseoir sa puissance et aussi parce qu'elle a des pouvoirs (qu'elle exerce sur ses enfants), la mère peut être violente à l'égard des siens et pratiquer trois types de violences : physique (examen de l'honneur, coups voire tortures), psychologique (culpabilisation) et verbale (insultes et menaces). Le plus souvent, la violence est sournoise. Les mères peuvent être « séductrices, manipulatrices ou étouffer leurs enfants d'un amour abusif »<sup>314</sup>, imposant

---

<sup>310</sup> Terme emprunté à Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, op.cit., p.261.

<sup>311</sup> Leïla SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, [1981] Elyzad, Tunis, 2010, p.215.

<sup>312</sup> *Ibidem*.

<sup>313</sup> Saphia AZZEDDINE, *La Mecque-Phuket*, Léo Scheer, 2010, p.158.

<sup>314</sup> Yvonne KNIBIEHLER et Martine SAGAERT, *Les Mots des mères, du XVII<sup>e</sup> à nos jours*, op.cit., p. 409.

leur toute puissance à leur progéniture. La littérature rend compte de cet état de mère qui remet « *en cause le postulat de la tendre maman.* »<sup>315</sup> Une autre forme de violence est la discrimination entre deux enfants. La mère peut accorder une préférence à un des enfants, ou plus justement en fonction du sexe de l'enfant. Le traitement maternel, les soins et l'amour diffèrent selon le genre. La littérature représente ces mères injustes mais puissantes ou considérées comme telles par les sociétés puisque mères de garçons, ce qui peut se traduire littérairement par l'ironie. Ainsi, Leïla Marouane écrit : « *À sa quarantième année et à sa douzième grossesse, dont une fausse couche, Allah, qu'il soit béni, lui avait enfin accordé le garçon rêvé.* »<sup>316</sup> La femme, en donnant vie à un garçon, est alors valorisée, glorifiée. En effet, le véritable commencement de la vie d'une mère, c'est l'enfantement d'un fils. Alors, « *celle qui a enfanté des garçons, [...], raffermi son rôle d'épouse et plus tard de belle-mère et de grand-mère toute puissante dans la maisonnée.* »<sup>317</sup> Le pouvoir que donne la maternité est donc social. En accouchant d'un fils, la femme contribue à l'honneur et au prestige de la famille et, en contrepartie elle reçoit enfin un statut social : « *mère d'entre les mères.* »<sup>318</sup> Dans les romans féminins contemporains comme dans les sociétés actuelles<sup>319</sup>, la fille est particulièrement exposée à cette injustice et à l'humiliation qui en découle.

### 3.1.2. Les mères « inférieures » ou l'effacement des mères<sup>320</sup>

La littérature représente également d'autres états de mères comme ceux des mères « inférieures »<sup>321</sup>. La mère inférieure, ou considérée comme telle, est, à l'inverse de la mère supérieure, une figure « contre nature », qui néanmoins existe et qui relève, d'après Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich<sup>322</sup>, « *de situations forcément atypiques, littéralement extraordinaires.* »<sup>323</sup>

---

<sup>315</sup> *Ibidem.*

<sup>316</sup> Leïla MAROUANE, *La Jeune fille et la mère*, *op.cit.*, p.68.

<sup>317</sup> Marta SEGARRA, *Des Mères contre les femmes, La maternité dans le roman féminin au Maghreb*, dans l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations*, *op.cit.*, p.146.

<sup>318</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre les femmes*, *op.cit.*, p.85.

<sup>319</sup> Voir l'enquête et l'ouvrage d'Elena GIANINI-BELOTTI, *Du côté des petites filles*, qui montre l'inégalité de traitement entre les filles et les garçons, notamment dans la petite enfance. [Aux éditions Des femmes, Antoine Fouque, (réédition) 1981.]

<sup>320</sup> Typologie des mères reprise de l'ouvrage de Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, *op.cit.*, « Mères inférieures », p.168-180.

<sup>321</sup> *Ibidem.*

<sup>322</sup> *Ibid.*, p.168

<sup>323</sup> *Ibidem.*

La littérature féminine méditerranéenne représente tout d'abord des mères « inférieures » et effacées, souvent sans visage et sans voix. Des mères toutes semblables et sans identité. Des mères enfermées dans leur appartement. Des « *femmes cloîtrées, même pas dans un patio, seulement dans une cuisine où elles s'asseyent par terre, écrasées de confinement.* »<sup>324</sup> Assia Djébar raconte ces mères effacées ; nombre d'entre elles « *ne peuvent sortir que pour le bain.* »<sup>325</sup> Elle témoigne de la claustration du fait des traditions. « Une femme honorable ne travaille pas hors de sa maison *disait ma mère autrefois.* »<sup>326</sup> Elle témoigne de la soumission à la loi, aux coutumes, aux traditions archaïques, au protocole. Elle dit les sociétés algériennes et plus largement méditerranéennes. En représentant des personnages de mères inférieures, elle dénonce la place de la femme dans la structure patriarcale régie par un seul principe, celui de la soumission au père, au mari, au frère, à l'homme « *seul maître à bord* »<sup>327</sup>. Et c'est en tant que fille qu'elle s'exprime, à travers la voix des filles qui témoigne de l'état de soumission des mères : « *Ma mère chaque soir, quand mon père rentrait, arrivait avec une bassine de cuivre pleine d'eau chaude dans les mains et lui lavait les pieds. Meticuleusement.* »<sup>328</sup> Elle montre également le caractère obligatoire de la maternité pour les femmes. Ainsi, les écrivaines, comme Assia Djébar, représentent la vie des mères faite « *pour enfanter et pour pleurer car la vie ne vient jamais seule pour une femme, la mort est toujours derrière elle, furtive, rapide, et elle sourit aux mères.* »<sup>329</sup>

Il arrive que les mères « n'assument » pas leur maternité. « *Toutes les mères pourraient, à un moment ou à un autre, entrer dans la catégorie des mères défaillantes : manière de dire que la défaillance est le propre des humains, en tout cas des adultes, et qu'elle n'est pas évitable.* »<sup>330</sup> Ce sont des mères défaillantes qui ne peuvent plus assurer leur fonction, de manière permanente ou provisoire. Elles s'opposent alors au mythe de la « mère parfaite ». <sup>331</sup> La défaillance maternelle peut être due à la maladie, au désamour ou mal d'amour, à l'abandon ou encore à la mort. Et « *qu'elle soit objective ou subjective, la défaillance est toujours subie par la fille, quelle que ce soit sa capacité à la repérer.* »<sup>332</sup> Dans ce cas-là, la mère ne joue plus son rôle, ou n'occupe plus sa place de mère. Ainsi, dans le roman de Vénus Khoury-Ghata, *La*

<sup>324</sup> Assia DJEBAR, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op.cit., p.87.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p.148.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p.126.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p.156.

<sup>330</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, op.cit., p.203.

<sup>331</sup> *Ibidem.*

<sup>332</sup> *Ibidem.*

*Maîtresse du notable*<sup>333</sup>, Flora, la mère, a abandonné les siens, mari comme enfants. Le jour même de son accouchement, elle s'est enfuie pour rejoindre son amant. Dans ce texte littéraire, la mère n'est pas un personnage actant mais elle est omniprésente dans la narration et dans le discours de la fille. Alors, comme chez Vénus Khoury-Ghata, la défaillance maternelle peut obliger la fille à assumer des responsabilités à la place de la mère, jusqu'à devenir la mère de sa mère.<sup>334</sup>

Et l'effacement de la mère peut être irréversible. En effet, la mère morte n'est pas absente de la littérature. La mort de la mère a la dimension d'un abandon. Elle structure plusieurs récits dont celui d'Andrée Chedid.<sup>335</sup> Dans son texte autobiographique, *Les Saisons de passage*, qu'elle dédie à sa mère, cette écrivaine dit l'effacement du corps maternel qui se meurt. En l'accompagnant dans la mort, Andrée Chedid apprivoise cet abandon maternel et elle pose la question de la consolation. Les textes littéraires deviennent (comme dans le texte d'Andrée Chedid) alors des résistances à l'effacement de la mère, une façon de lutter contre la disparition. Le lecteur est renvoyé à cette présence/absence de la mère qui le marque. La mort de la mère devient alors une incitation à vivre. Nous nous retrouvons donc, pour reprendre les mots de Roland Barthes, devant une « *présence, ampleur de la mère.* »<sup>336</sup> Le personnage maternel revêt une importance accrue, dont l'influence demeure, par de-là son effacement, irréversible. Dans les mots inscrits dans ces récits.

Ainsi, et pour conclure sur ce point-là, dans la littérature féminine méditerranéenne, la mère, même inférieure, défaillante, disparue, absente ou morte, demeure présente. Quoiqu'il arrive (dans les récits), c'est elle qui donne une direction et continue à guider (les personnages de filles notamment. Nous y reviendrons). Les écrivaines traduisent la puissance maternelle par-delà la disparition.

Dans les textes littéraires, les personnages de mères, qui constituent la toile de fond du récit, donnent à voir deux catégories de personnages : les mères « supérieures » et les mères « inférieures ». Cette catégorisation est opératoire, même si elle est obligatoirement simplificatrice. Nous allons la retrouver, sous une autre forme, dans les œuvres du corpus primaire car nous y ajouterons un questionnement par rapport aux stéréotypes, notamment celui

---

<sup>333</sup> Vénus KHOURY-GHATA, *La Maîtresse du notable*, Seghers, 1992.

<sup>334</sup> Nous y reviendrons.

<sup>335</sup> Voir le texte autobiographique d'Andrée CHEDID, *Les Saisons de passages*, Flammarion, 1996.

<sup>336</sup> Roland BARTHES, *Journal de deuil*, Seuil, 2009, p.183.

de *la bonne mère/la mauvaise mère*<sup>337</sup>, lui-même non dénué d'ambiguïté. À ce stade de la démonstration, il peut s'avérer intéressant, concernant les œuvres de notre corpus primaire, d'analyser les représentations maternelles selon cette typologie affinée : les femmes-tierces, *les bonnes mères*, *les mauvaises mères*. Dans le propos qui suit, nous aborderons les figures antithétiques de la maternité dans les romans de Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez.

Il faut préciser, avant de débiter l'étude des représentations maternelles dans les œuvres du corpus, que les trois romans choisis pour ce travail de recherche ne sont pas des récits à charge, ils ne produisent pas un discours de revendication. Ils sont plutôt des espaces d'interrogations où la complexité des mères demeure essentielle. Les écrivaines réaffirment les images de la maternité que d'autres auteures (comme Maïssa Bey, Assia Djebar ou encore Andrée Chédid) avaient mises en œuvre avant elles. Elles développent les questions de liens et de déliaisons, de regards accordés, volés ou dérobés, de bonne ou mauvaise distance entre les parents et les enfants (spécifiquement entre la mère et la fille). Elles abordent l'expérience de la maternité à travers les yeux et la voix de leurs héroïnes (mais pas uniquement, nous y reviendrons). Les représentations de la maternité forment un point fondamental dans leurs récits : maternité subie, désirée, refoulée, empêchée, confrontée à la précarité de la vie, ou maternité sublimée, exaltée...

Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez représentent de nombreux personnages de mères en toile de fond du récit. Ce sont des femmes-tierces, comme nous le verrons, qui permettent de questionner la maternité, de dire l'état de mère dans sa complexité et son ambivalence, et, *in fine*, de mettre en exergue les personnages principaux, c'est-à-dire la mère et la fille.

La classification retenue pour aborder la typologie des figures de mères est la suivante : les femmes-tierces, *les bonnes mères*, *les mauvaises mères*. Notre propos concernera essentiellement les romans *À l'origine notre père obscur* de Kaoutar Harchi et *Le Cœur cousu* de Carole Martinez où les personnages foisonnent.<sup>338</sup> Le roman *Laver les ombres* de Jeanne Benameur sera ici peu étudié car peu de personnages peuplent ses pages<sup>339</sup> : une mère (Romilda) et une fille (Lea) autour desquelles gravitent les parents de la mère, Jean-François (le mari de

---

<sup>337</sup> Voir Yvonne KNIBIEHLER et Martine SAGAERT, *Les Mots des mères, du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, op.cit. et, en particulier, le chapitre : « La Bonne mère : idéal et réalités », p.172-470 et le sous-chapitre consacré aux « Mauvaises mères », p.409-470.

<sup>338</sup> Voir en annexe l'arbre généalogique du roman *À l'origine notre père obscur*, de Kaoutar HARCHI et l'arbre généalogique du roman *Laver les ombres* de Jeanne BENAMEUR, Annexe 5.

<sup>339</sup> Voir l'arbre généalogique du roman *Laver les ombres*. Annexe 5.

Romilda et le père de Lea), la jeune sœur Lea (qui soigne Romilda), Bruno (l'amant de Lea) et la compagnie de danse de Lea.<sup>340</sup> Il n'y a pas de personnages en toile de fond de ce roman, à la différence des romans de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez.

### 3.2. Les femmes-tierces<sup>341</sup>

#### 3.2.1. « Celles qui n'ont pas de nom »

Les femmes-tierces sont « celles qui n'ont pas de nom ». Le nom est porteur d'identité au sens où il permet l'identification d'un être, d'un personnage. Or, dans les romans de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez, certains personnages féminins sont comme écrasés, renvoyés à l'anonymat et à leur fonction. Ce sont les mères anonymes, sans nom et, le plus souvent, sans prénom. Le rôle du langage est ici essentiel : ces personnages demeurent, tout au long du récit et pour le lecteur, une simple désignation comprise dans un ensemble, un « tout-mère » exempt de toute caractérisation singulière. Les représentations de ces mères sont imprécises, incertaines et fugitives, opaques. D'elles, on ne sait rien ou si peu. C'est pourquoi elles sont appelées « femmes-tierces » car incarnant un état subalterne, en marge du récit. Pour autant, cela ne signifie pas qu'elles occupent la troisième place car cela reviendrait à dire qu'elles sont sur le même plan que les protagonistes. Les femmes-tierces ont une identité tronquée. Elles sont la toile de fond du récit. Toujours en tiers.<sup>342</sup> Elles sont des figures féminines parmi d'autres, même si, et nous le verrons peu après, certaines d'entre elles représentent des fonctions particulières (la gouvernante, la sage-femme ou encore la belle-mère). Et il faut préciser que, pour ces femmes-tierces, l'identité féminine se confond le plus souvent avec l'identité maternelle, car la maternité est pleinement vécue comme une étape indispensable dans la construction de l'identité féminine.

Et parce qu'elles sont tierces, ces figures de mères sont à plusieurs titres contradictoires. Elles sont visibles et invisibles, invisibles et *voyeuses*. En effet, les femmes tierces ont vu ce que souvent les personnages principaux n'ont pas vu, pas su, comme les secrets de famille par exemple (et nous y reviendrons à travers le personnage de la gouvernante chez Kaoutar Harchi), ou encore les positions de chacun(e) dans l'espace domestique. Les femmes-tierces ont donc un savoir et un pouvoir majeurs qui reflètent l'invisibilité intrinsèque des femmes-tierces : c'est

---

<sup>340</sup> Notamment Hélène, la danseuse fétiche de cette compagnie, dont le ventre rond symbolisant l'*être-mère* exaspère Lea.

<sup>341</sup> Terme emprunté à Nathalie HEINICH, *États de femme*, *op.cit.*, p. 253-254.

<sup>342</sup> Connotations différentes du terme : en tiers comme « tiers exclus » autant que comme « entières ». Voir l'ouvrage de Nathalie HEINICH, *États de femme*, *op.cit.*, p. 253-254.

parce qu'elles sont invisibles qu'elles peuvent voir, qu'elles peuvent savoir. Elles sont invisibles car elles circulent « à l'intersection de plusieurs mondes domestiques »<sup>343</sup>, entre différents statuts/rôles. Elles sont transparentes, ou presque. Elles n'existent que dans le groupe, dans l'entité des femmes. Dans le récit, elles se confondent les unes avec les autres. C'est « l'humiliation »<sup>344</sup> des femmes-tierces. Elles sont reléguées dans les œuvres littéraires, comme elles sont reléguées dans les sociétés. Elles sont les exclues, les condamnées à l'invisibilité et à la vie en collectivité, c'est-à-dire qu'elles sont obligées à n'exister que dans l'assemblée des femmes, comme nous le retrouvons dans le roman de Kaoutar Harchi où « *les femmes, entre les murs de cette maison, ont créé plus qu'une famille. Elles forment une secte...* »<sup>345</sup> Leur existence étiolée se confond avec une lente agonie : ces femmes sont de fait exclues de toute évolution narrative, comme condamnées à une immobilité textuelle. Cela se vérifie particulièrement dans *À l'origine notre père obscur*.

« *Les femmes, incroyablement soudées les unes aux autres, portent toutes ce même masque de l'hébétude, récitent des prières d'une voix que l'on croirait sortie d'une unique gorge, se fixent du regard comme si chacune en l'autre se retrouvait, oui, ces femmes à quelques mètres de moi, d'un coup, deviennent une seule et même personne.*  
Une entité. »<sup>346</sup>

### 3.2.2. L'entité des mères

L'état de femmes tierces est renforcé par ce que Kaoutar Harchi nomme l'entité<sup>347</sup> des mères ou le groupe des femmes. En effet, ces personnages de mères anonymes, en toile de fond des textes littéraires du corpus de recherche, sont, le plus souvent, représentés en clan ou en troupe, comme fondues dans le groupe où elles semblent toujours affairées, préoccupées, énervées. Elles s'agitent sans cesse, ensemble. Dans le roman de Kaoutar Harchi, les mères sont figurées ainsi, ployant sous les charges domestiques : « *Parfois, ça les prend, elles disent : aujourd'hui il faut tout rafraîchir. Sur le sol, elles déversent des litres d'eau savonneuse et, à quatre pattes, dispersées dans la maison, se mettent à frotter de toutes leurs forces des taches qu'elles sont les seules à remarquer.* »<sup>348</sup> À l'identique, dans le roman de Carole Martinez, les personnages de mères forment une cohorte de femmes : « *Elles arrivaient escortées d'un bruyant troupeau*

<sup>343</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p.254.

<sup>344</sup> *Ibid.*, p.255.

<sup>345</sup> Kaoutar HARCHI, p.70.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>347</sup> Terme emprunté à Kaoutar HARCHI, p.23.

<sup>348</sup> Kaoutar HARCHI, p.33.

*de tantes, de sœurs, d'amies... »*<sup>349</sup> Un même corps, un même mouvement pour les mères. « *Une fusion.* »<sup>350</sup>

Le lexique qui sert à désigner les mères et les comportements qui en découlent, est très souvent imagé. Ainsi, les écrivaines utilisent de nombreuses métaphores animales pour représenter un groupe de femmes : « *les louves* »<sup>351</sup>, « *les petites chiennes effrayées* »<sup>352</sup>, « *la meute* »<sup>353</sup>, « *un essaim* »<sup>354</sup>, la maternité dans la littérature est souvent associée à l'animalité. Il s'agit de qualificatifs particuliers ou plutôt d'un regard singulier porté sur la maternité, où les personnages de mères sont comme une horde d'animaux ou une nuée d'insectes. Un troupeau de bêtes « *plein de remous, de désordre et de violence* »<sup>355</sup>, plein de bruits et de « *jactances* »<sup>356</sup>, pour reprendre le terme de Carole Martinez : « *Regarde-moi ces bonnes femmes ! Toujours pareil ! Toutes à piailler [...].* »<sup>357</sup> Les romans sont remplis de bruits de mères « *caquetantes* »<sup>358</sup>, en fond sonore.

« *Dans cette maison ne vivent que des louves se déplaçant en meute, blessées mais vivantes, dont les hurlements s'intensifient à la nuit tombée, quand il est temps pour chacune de rejoindre sa tanière mais que la force de se mouvoir vient à lui manquer.* »<sup>359</sup>

La désignation animale rend compte d'une position féminine moindre : l'assujettissement des femmes qui toujours s'affairent comme des bestioles dans une fourmilière, dans de multiples (et souvent inutiles) occupations domestiques, des femmes qui hurlent de douleur à la nuit venue. Comme de nombreuses œuvres de la littérature féminine contemporaine, les romans de Kaoutar Harchi et Carole Martinez illustrent ce « grouillement » et ce « bruissement » des mères.

### 3.2.3. La contradiction des mères

Ces femmes fondues littéralement dans le groupe, symbolisées par cette entité de mères traduisent la contradiction maternelle, entre soumission, enfermement et pouvoir. Ces

---

<sup>349</sup> Carole MARTINEZ, p.345.

<sup>350</sup> Kaoutar HARCHI, p.23.

<sup>351</sup> Kaoutar HARCHI, p.39.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>353</sup> Les femmes « inférieures », sans identité propre, se déplaçant toujours en « meute » chez Kaoutar Harchi, p.23.

<sup>354</sup> *Ibidem.*

<sup>355</sup> Carole MARTINEZ, p.70.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>358</sup> Kaoutar HARCHI, p.45.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p.39.

personnages de mère sont, à la fois, des femmes qui sont soumises (les mères « inférieures ») et elles sont celles qui soumettent (les mères « supérieures »).

En premier lieu, elles symbolisent la soumission féminine. Chez Kaoutar Harchi, dans son roman, *À l'origine notre père obscur*, cette soumission va jusqu'à l'emmurement.<sup>360</sup> Et, in fine, les mères sont à la fois les emmurées et celles qui emmurent, celles qui s'emmurent. « *Aucun gardien, ici, ne surveille les femmes. Elles vivent sous le poids des règles familiales inculquées depuis l'enfance et sont devenues leurs propres sentinelles.* »<sup>361</sup> Les mères sont les femmes reléguées, les répudiées, les emmurées. Les femmes (sept ou huit, nous dit Kaoutar Harchi) sont enfermées dans cet espace clos et domestique. Si elles sont enfermées là, c'est parce qu'on les accuse d'avoir déshonoré leur famille. Résignées, les femmes attendent. Le pardon et qu'on vienne les délivrer. Elles attendent pour reprendre place, pour reprendre une identité. Leur soumission est telle qu'elles ne songent pas à s'enfuir de la maison-prison. Aucun gardien ne les retient prisonnières dans cet espace clos, un espace à la fois intérieur et extérieur. Elles sont leurs seules sentinelles. Gardiennes des traditions et des interdits, elles « s'empêchent », peut-être parce « *simplement, ce n'est pas le schéma auquel on les a habituées et qu'on leur a inculqué : l'homme est celui qui prend la décision, est celui qui libère comme le prince libère la princesse dans les contes. Elles sont donc dans un schéma romantique très classique.* »<sup>362</sup> Ces femmes sont comme « clouées » par la tradition et le poids des malheurs. Elles n'oseront jamais se lever, s'enfuir, se rebeller, « *par fidélité, par honneur, par devoir.* »<sup>363</sup> Alors, elles attendent, soumises, dociles comme « *de petites chiennes effrayées par l'ombre du maître.* »<sup>364</sup> Et il existe encore d'autres mères dans ce roman : celles de la maison du père (nous y reviendrons). À l'identique, ce sont des femmes-tierces, même si elles sont identifiées par leur rôle dans la famille (la tante, la sœur, les cousines, etc.). À l'identique, elles vivent ensemble

---

<sup>360</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>362</sup> Kaoutar HARCHI, « Kaoutar Harchi répond aux questions d'Anne-Marie SMITH (Littera 05) », [https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar\\_harchi.html](https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar_harchi.html), consulté le 21/06/2017. Annexe 6.

<sup>363</sup> Kaoutar HARCHI, p.107.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p.107.

Et dans l'attente de ce retour et de ce pardon, qui parfois n'arrive jamais, les femmes sont sans nom et sans fonction : elles ne sont ni épouses, ni mères, ni sœurs, ni fille de... Kaoutar Harchi qualifie tous les personnages féminins (ou presque) de « femmes » et pourtant ces personnages sont mères. D'ailleurs les femmes le répètent sans cesse, disent « *qu'elles aussi, avant d'être placées ici, vivaient avec leurs enfants.* » [*Ibid.*, p.49.] Signifiant ainsi qu'avant cette vie emmurée, elles étaient pleinement mères, cela sous-entend « leur complétude », elles étaient mères, donc entières, elles avaient une vraie place, une place reconnue et une identité. Aujourd'hui, du fait de l'enfermement, sont-elles toujours des mères ? Kaoutar Harchi semble signifier qu'elles ne sont plus que des ombres. Des ombres de mères.

dans un monde clos et domestique. Pour autant, ce sont aussi des femmes contraires, contraires à la mère, contraires à la fille, contraires à elles-mêmes.

L'infériorité des mères est également présente dans le roman de Carole Martinez, *Le Cœur cousu*. Cette écrivaine représente la mère soumise, passive et subordonnée au masculin, comme dans cette phrase de portée générale : « *Depuis le premier soir et le premier matin, depuis la Genèse et le début des livres, le masculin couche avec l'Histoire.* »<sup>365</sup> Carole Martinez, à travers la voix de Soledad, la narratrice de l'histoire, décrit la condition des femmes, dans une Espagne pauvre et difficile. Elle raconte les mères éplorées. Elle dit les douleurs, les souffrances, « la misère de l'âme », les cris, les peines, les échos, les murmures, les râles... Elle nous parle de la maternité, du ventre des filles, des enfantements, des grossesses à répétition, la mort des enfants et la douleur des mères. Elle nous conte les sacrifices, la résignation des mères, l'enfermement des femmes, les mariages arrangés, les croyances, les violences, le désamour, la solitude, etc. à travers une communauté de femmes, soumises aux traditions, aux lois et aux hommes.

En second lieu, les femmes-tierces symbolisent la puissance maternelle ou la « supériorité » des mères car elles détiennent une forme de pouvoir conservateur, de capacité maternelle. À l'intérieur de la maison, dans l'assemblée des femmes, celles qui sont mères et qui plus est celles qui ont mis au monde des garçons sont, pour reprendre les mots de Maïssa Bey, « *glorieuses et souveraines* »<sup>366</sup>. Celles qui « *maintiennent vivante la tradition avec un tel engagement, une telle fougue, [...] on les croirait être des hommes.* »<sup>367</sup> Et ce sont elles qui respectent et font respecter « *l'ordre patrilinéaire et les règles d'honneur qui le garantissent.* »<sup>368</sup> Les mères sont des représentantes de l'autorité masculine et de ce fait, leur autorité trouve son origine dans cette complicité avec l'ordre patriarcal, avec la tradition. D'après Camille Lacoste-Dujardin, « *les mères sont les alliées objectives du pouvoir masculin.* »<sup>369</sup>

Et les mères exercent, le plus souvent avec violence, leur toute-puissance, en tout premier lieu sur les filles. Elles les contraignent à demeurer dans cette soumission voulue par le masculin. Comme elles l'ont été. Comme elles le sont encore. Elles entraînent leur progéniture avec elles, « comme un bout d'elles-mêmes », une continuité. Elles tissent un fil entre elle et leur(s) fille(s) qui enchaîne et réduit à son tour. Ces mères sont, pour la plupart, des mères « supérieures » car

---

<sup>365</sup> Carole MARTINEZ, p.391.

<sup>366</sup> Maïssa BEY, *Sous le jasmin la nuit*, op.cit., p.27.

<sup>367</sup> Kaoutar HARCHI, p.41.

<sup>368</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre des filles*, op.cit., p.56.

<sup>369</sup> *Ibidem*.

elles sont celles qui disposent d'un pouvoir réel sur les enfants, jeunes gens, filles comme fils. Et cette autorité peut s'étendre au mari comme au voisinage. Ces mères « supérieures » sont, à l'image de la mère de José<sup>370</sup>, celles qui injurient, crient des ordres, « *des phrases déchiquetées si souvent serinées* »<sup>371</sup> sur les autres. Elles sont toujours à l'affût. Elles surveillent, se mêlent, s'autorisent et répandent les rumeurs, sèment la terreur parfois, comme ici (dans le roman de Carole Martinez) dans les mots des mères, des mots jetés, crachés à leurs enfants, des mots comme une morsure. Ce sont des injonctions du fait de la superstition, de la peur : « *N'allez pas jouer avec le rouquin, le rejeton de la lune rousse, la plus dangereuse, celle qui fait tout pourrir : s'il vous mord cela ne cicatrisera pas !* »<sup>372</sup> Elles obligent l'entourage, influent sur l'histoire, jouissent d'un crédit, d'un pouvoir qu'elles entretiennent à l'envi. Elles usent de stratagèmes pour exercer leur emprise sur leur entourage. Et cette « supériorité » est majorée par le fait qu'elles agissent en groupe (comme nous l'avons vu précédemment). Ce sont les écrivaines qui donnent à voir cette puissance maternelle. Grâce à l'entité des femmes représentée, elles donnent à ces femmes une plus grande visibilité et leur confèrent un aspect spectaculaire et donc une place dans le roman.

Ainsi, les auteures, à travers ces personnages de mères « supérieures » témoignent de la toute-puissance et quelquefois même de la « suffisance » maternelle. Elles représentent la colère et la rage des mères. Carole Martinez illustre l'assemblée des femmes remplie « *d'hystérie sonnante où l'espagnol teinté d'arabe et d'italien se mêlait au français.* »<sup>373</sup> Elle dit les jalouses, les hostiles, les superstitieuses, les aimantes, les puissantes. Dans des remous et des éclats de voix, toujours, le bruit des mères s'entend sans cesse, comme ici : « *Alors les femmes se sont mises à hurler toutes ensemble.* »<sup>374</sup> Kaoutar Harchi représente elle-aussi des mères « bruissantes » des mères bruyantes, hurlantes, des mères dévorantes, puissantes de leur haine et de leur peur, de leur douleur et de leur malheur, qui, à leur tour, contraignent les autres, leurs filles en particulier. Elles sont « *telles des furies.* »<sup>375</sup>

Et ces personnages de mères, ces femmes-tierces incarnent totalement la contradiction, le paradoxe de la maternité en Méditerranée, entre infériorité et supériorité. Ces personnages maternels sont traditionnellement conservateurs et soumis, « inférieurs ». Ils sont aussi, de façon concomitante, des figures puissantes, dotées d'un pouvoir sans égal, des mères

---

<sup>370</sup> Voir le roman de Carole MARTINEZ, p.96.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p.117-118.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>375</sup> Kaoutar HARCHI, p.51.

« supérieures ». Ainsi, dans les récits, les écrivaines retranscrivent cette « dissonance » des mères qui sont tout à la fois, effacées, réduites, muettes et fortes, qui à leur tour, soumettent. Les mères « *se soignent les unes les autres, se protègent, se jalourent aussi, se dénigrent, s'insultent, se battent entre elles. Les femmes, toujours, souffrent. Et font du mal.* »<sup>376</sup> Pire, elles se complaisent dans la souffrance qui leur est infligée et qu'elles infligent. Pire, qu'elles s'infligent avec complaisance :

*« Il y a [...] en chacune des femmes qui vit ici, une forme de complaisance à être enfermée, à être punie sans réelle raison, dans leur chair, dans leur âme à être humiliée de la sorte [...] comme s'il était un certain endroit où souffrir procure un certain plaisir. Et il faudrait pouvoir nommer ce lieu où se développe cette accoutumance au chagrin. Bien pire, cette dépendance au mal qu'infligent les hommes, en toute circonstance, et auquel, pourtant, ces femmes pourraient mettre fin, en le décidant. »*<sup>377</sup>

Kaoutar Harchi emploie le mot « plaisir » qui renvoie à un état affectif très agréable. Le mot employé est fort, comme s'il y avait chez ces femmes une satisfaction pleine et sensible, absolue, à être contrainte, comme s'il y avait une jouissance à être soumise. Une toute puissance *in fine*.<sup>378</sup>

Les mères ont tant intériorisé les schémas traditionnels qu'elles sont devenues « complices ». « *Sous leur masque de victime* »<sup>379</sup> raconte Kaoutar Harchi, se trouve « *le véritable visage des femmes. Le visage de la complicité, de la connivence et de la confusion.* »<sup>380</sup> Cette confusion témoigne de la contradiction maternelle comme étant le « tragique » féminin dévoilé dans les romans. Il se traduit par une représentation double et antithétique de la figure maternelle.

Après la présentation des figures de femmes-tierces en toile de fond des récits de Kaoutar Harchi et Carole Martinez, le propos suivant rendra compte d'une autre forme de catégorisation en adéquation avec les personnages maternels et qui met en regard *les bonnes mères et les mauvaises mères*.

---

<sup>376</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>378</sup> Rappelant, pour une part, *Le Discours de la servitude volontaire* de La Boétie.

« *Chose vraiment surprenante [...] c'est de voir des millions d'hommes, misérablement asservis et soumis tête baissée, à un joug déplorable, non qu'ils soient contraints par une force majeure, mais parce qu'ils sont fascinés et, pour ainsi dire, ensorcelés par le seul nom d'un, qu'ils ne devraient redouter, puisqu'il est seul, ni chérir, puisqu'il est, envers eux tous, inhumain et cruel.* » [Texte publié en 1576 qui « analyse les rapports maître-esclave qui régissent le monde et reposent sur la peur, la complaisance, la flagornerie et l'humiliation de soi-même. *Leçon politique mais aussi leçon éthique et morale.* » LA BOÉTIE, *Le Discours de la servitude volontaire*, Mille et une nuits, 1997, Quatrième de couverture]

Les propos de La Boétie, appliqués au roman de Kaoutar Harchi, posent la question de la servitude volontaire des femmes, du moins de leurs responsabilités et de leurs possibilités d'action.

<sup>379</sup> Kaoutar HARCHI, p.41.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p.41.

### 3.3. Les *bonnes mères* / Les *mauvaises mères*

#### 3.3.1 Les *bonnes mères*

Les *bonnes mères* sont des femmes au-dessus de toutes les femmes, « *une sorte de divinité tutélaire* »<sup>381</sup>. Les *bonnes mères* sont des femmes remarquables, dans leur maternité parfois, dans leurs savoirs toujours. Elles sont souvent perçues comme les maîtresses des seuils et des passages au cours de la vie sociale et familiale. Ce sont elles qui règnent sur les sociétés, en assurant la cohésion et l'attachement des êtres, en veillant au destin commun des hommes et, évidemment, en assurant la filiation. Elles symbolisent les figures exemplaires de la maternité, à l'image de la Vierge Marie.

La Vierge Marie, la Madone, représente *la bonne mère* par excellence parce qu'elle est incarnée et qu'elle semble proche de chacune/chacun d'entre nous. Cette figure se retrouve en filigrane dans la littérature. Elle habite l'imaginaire méditerranéen. Elle poursuit chaque femme, chaque mère d'ici ou d'ailleurs. Elle est celle qui a racheté le péché originel d'Eve. Elle est la mère d'entre les mères. Elle est celle qui a traversé toutes les épreuves. La représentation de toutes les abnégations. Elle est « *le symbole d'un amour sans ombre et sans limites, infiniment dévoué, universellement bienfaisant.* »<sup>382</sup> Sa popularité est immense autour du bassin méditerranéen. Les cultes et les célébrations sont nombreux, peut-être parce qu'elle transcende la maternité. « *Mais glorifier la Vierge Marie, c'est effacer le sujet « femme ».* »<sup>383</sup>

Carole Martinez, dans son roman, représente la ferveur populaire et le culte porté à la Madone.

*« Au village, on admirait le Christ et sa douleur, mais chacun entretenait une intimité plus forte avec la Madone bleue. Ses brèves apparitions la rendaient plus précieuse aux yeux des fidèles. La Vierge pleurait des larmes de verre sous son dais brodé, souffrante et douce parmi les fleurs, dans le léger balancement du paso, elle semblait avancer seule à petits pas au-dessus des femmes qui lui murmuraient des mots tendres, des mots d'amour, quant aux hommes, habituellement si peu nombreux à l'office du dimanche, ils faisaient soudain preuve d'une rare dévotion et acclamaient sa beauté. Sa douleur de mère, son visage de jeune fille et tout le bleu qui la drapait mettaient Santavela en émoi. »*<sup>384</sup>

Pour la Vierge Marie, les habitants du village sont prêts à toutes les dévotions, toutes les déraisons, toutes les hystéries, toutes les violences. La Vierge Marie est la maternité exaltée, incarnée et adorée. D'ailleurs, le titre du roman de Carole Martinez renvoie au cœur que le

---

<sup>381</sup> Yvonne KNIBIEHLER et Martine SAGAERT, *Les Mots des mères, du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, op.cit., p.1047.

<sup>382</sup> Denis CHEVALLIER, Michel BOZON, Michelle PERROT, Florence ROCHEFORT (Dir.), *Au bazar du genre, Féminin/masculin en Méditerranée*, op.cit., p.53.

<sup>383</sup> *Ibidem.*

<sup>384</sup> Carole MARTINEZ, p.55.

personnage de mère, Frasquita Carasco, a cousu à la Madone bleue, provoquant un miracle véritable dans le village de Santavela.<sup>385</sup> Et à l'image de cet épisode initial et fondateur, *Le Cœur cousu* est empreint d'une portée symbolique très forte car convoquant des figures et des fonctions maternelles mythiques et emblématiques (mais pas seulement, et nous y reviendrons) dont bien évidemment La Vierge est, ici, bien plus qu'une simple image, « *cette Madone était la chair sauvée de la décomposition par la puissance de l'amour divin et de l'amour filial.* »<sup>386</sup> Elle incarne *la bonne mère* par excellence.

À l'image de la Vierge Marie (ou s'en rapprochant, disons, plus justement), les romans du corpus mettent en scène des figures de *bonnes mères* ou pensées comme telles car entendues comme les gardiennes et les détentrices des savoirs millénaires. Ce sont des mères à l'origine de l'identité féminine et de la langue des femmes. Elles se tiennent aux portes de l'existence, quand elles enfantent, quand elles transmettent, quand elles soignent, consolent, aiment, quand elles préparent les mourants à franchir le dernier pas, quand elles accompagnent les vivants et les morts. Et les textes littéraires nous immergent dans ce qui fait l'essentiel de la vie des femmes, depuis les temps immémoriaux.

Dans le roman *Laver les ombres* de Jeanne Benameur, *la bonne mère* est représentée par Lea, la femme qui sauve.<sup>387</sup> Ce personnage de femme, de *bonne-sœur*, est un substitut maternel pour Romilda car elle offre à cette dernière tout ce qu'elle n'a jamais eu, soit la présence d'une mère, « *la douceur de sa main* »<sup>388</sup>, et ses mots d'amour. Ce personnage de *bonne mère*, qui ne sera jamais mère, puisque consacrée à Dieu et à la religion, est l'anaphore maternelle pour Romilda. Elle est celle qui permettra à Romilda, plus de vingt après, de devenir mère à part entière. D'ailleurs Romilda prénommera sa fille comme ce personnage, comme pour dire la filiation, comme pour dire le souvenir ineffaçable de cette mère de substitution qui l'a tant marquée, sauvée.

Dans le roman *À l'origine notre père obscur* de Kaoutar Harchi, *la bonne mère* est représentée, dans la maison du père, par la gouvernante.<sup>389</sup> « *Le personnage de la gouvernante est beaucoup plus fondamental que ne laisse supposer sa position subalterne.* »<sup>390</sup> C'est une figure récurrente de la littérature. Dans les sociétés traditionnelles, son rôle consiste à élever des enfants. Elle est « *vouée à vivre dans un foyer étranger, condamnée à cette forme supérieure de domesticité que*

---

<sup>385</sup> Voir le résumé de l'œuvre de Carole MARTINEZ, *Le Cœur cousu*, Annexe 3.

<sup>386</sup> Carole MARTINEZ, p.59

<sup>387</sup> Voir l'arbre généalogique du roman de Jeanne BENAMEUR, Annexe 5.

<sup>388</sup> Jeanne BENAMEUR, p.49.

<sup>389</sup> Voir l'arbre généalogique du roman de Kaoutar HARCHI, en Annexe 5.

<sup>390</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p.243.

sont l'éducation et l'enseignement des enfants d'autrui. »<sup>391</sup> Dans ce roman, la gouvernante est mère à travers son rôle et sa fonction mais pas seulement. Elle est aussi mère de substitution car elle rappelle la mère en offrant douceur et réconfort, apaisement. Dans cette maison contraire, dans l'autre maison, celle du père. Les mots de la gouvernante :

« [...] je me suis soudainement revue, au matin, servir à cette jeune fille aux yeux encore gonflés de sommeil un grand bol de lait chaud accompagné d'un peu de miel. Et c'était, d'un coup, avec cette image d'elle, au réveil, qui me saisit la main et m'avoue que je lui fais penser à sa mère, ne plus pouvoir obéir aux ordres que l'on m'avait donnés. »<sup>392</sup>

Elle est celle qui veille et qui prend soin, et au-delà, elle est celle qui témoigne. C'est une *bonne mère* qui transmet l'histoire, qui révèle le passé, qui raconte la vie de la mère avant la fille et avant l'enfermement. Elle est le témoin de la vie passée et son récit<sup>393</sup> fait exister la mère autrement, comme « *une jeune fille lumineuse* »<sup>394</sup> à « *la chevelure très longue et très claire* »<sup>395</sup> et qui détient, dans le regard, « *une force désarmante* »<sup>396</sup>. Elle est la sentinelle. Elle atteste que quelque chose s'est produit.<sup>397</sup> Ce personnage de gouvernante est, pour finir, une femme qui refusera les injonctions données et qui s'opposera à l'« *infâme smala* ». <sup>398</sup> Il s'agit donc d'un personnage de *bonne mère* « subalterne essentiel » dans ce roman.

Dans le roman *Le Cœur cousu*, Carole Martinez représente également des *bonnes mères*, dotées de savoirs magiques. Elles sont les gardiennes des traditions séculaires. Tandis que les hommes travaillent et livrent batailles, les femmes sont les garantes de la vie. Elles sont « *les femmes qui aident* »<sup>399</sup>. « *Au village, il n'y avait pas de médecin. Les femmes qui aident « faisaient les bébés et les morts. Santavela comptait deux mères chargées d'ouvrir les portes du monde. Elles lavaient les nouveau-nés et les cadavres. [...] »*<sup>400</sup> Ces deux mères, ces « *deux bonnes femmes* »<sup>401</sup> se nomment La Maria et La Blanca. Chacune a ses spécialités. Chacune a ses

---

<sup>391</sup> *Ibid.*, p.244.

<sup>392</sup> Kaoutar HARCHI, p.114.

<sup>393</sup> Voir le « carnet intime de la vieille gouvernante découvert dans le tiroir de sa table de chevet », *ibid.*, p.111-114.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p.112.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p.112.

<sup>396</sup> *Ibidem.*

<sup>397</sup> Elle a un rôle de passation fondamental en permettant à la fille de reconsidérer la mère. En modifiant son regard sur la mère. Car maintenant, grâce à la gouvernante et à son témoignage, la fille sait.<sup>397</sup> La gouvernante révélera aussi la filiation entre les deux protagonistes de l'histoire (et nous y reviendrons), en faisant le lien entre hier et aujourd'hui, entre la mère et la fille.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p.151.

<sup>399</sup> Carole MARTINEZ, p.87.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p.87-88.

<sup>401</sup> *Ibidem.*

secrets. Toutes deux connaissent « *la dimension des corps de toutes les filles du village.* »<sup>402</sup> Ce sont deux figures de *bonnes mères*, deux représentations différentes : La Maria est la sainte femme et La Blanca, « *la sorcière.* »<sup>403</sup>

*« La Maria, dans le pays depuis toujours, avait été envoyée de l'autre côté des montagnes, à la ville, pour y apprendre la science d'accoucher les filles, alors que la Blanca n'était qu'une bohémienne solitaire que l'errance avait conduite jusqu'au village quelques années plus tôt. Elle s'était imposée progressivement, mais restait et resterait une étrangère.*

*La Maria privilégiait l'hygiène, la Blanca, la magie. L'une représentait l'avenir, la science ; l'autre, le passé et ses forces obscures bientôt oubliées. Situées chacune à un bout du temps, en regard de part et d'autre du moment présent, ces deux femmes se respectaient, mais ne se parlaient jamais directement. Seule l'une des deux était présente lors d'un accouchement. Pourtant, quand la chose se présentait mal, elle faisait appeler l'autre. Alors sans s'adresser un mot, les deux femmes agissaient de concert et il était bien rare qu'elles ne sauvent pas la mère, car toutes deux, [...] faisaient passer la vie de la femme avant celle de son enfant et c'était sans doute sur cet accord silencieux que se fondait leur entente. »*<sup>404</sup>

Mères d'entre les mères, elles sont auréolées d'un prestige immense. Elles connaissent « leur affaire ». Elles permettent le passage d'un état à un autre. Elles délivrent le ventre des filles et en font des mères. La Maria et La Blanca représentent l'opposition entre le développement de la science et de la médecine avec les traditions populaires ancestrales, nourries par les croyances et portés surtout par les femmes. Dans cette fable romanesque, la madone et la sorcière s'épaulent et se complètent. Elles sont sages, discrètes, silencieuses même, à l'opposé des commères, qui parlent à tort et à travers, persiflent et sont malveillantes. Elles sont à l'inverse des *mauvaises mères*.

### 3.3.2. Les *mauvaises mères*

Parmi les motifs récurrents qui innervent les œuvres littéraires, la représentation négative de la maternité occupe une place majeure. Cet état de mère est construit contre l'image idéalisée de *la bonne mère* nourricière, protectrice, naturellement bienveillante et aimante. La *mauvaise mère* ou la mère inversée symbolise l'image archétypale de la femme cruelle, une femme qui n'a pas réussi, qui n'a pas pu déployer une « *psyché maternelle* »<sup>405</sup>. Ce personnage

---

<sup>402</sup> *Ibidem.*

<sup>403</sup> *Ibidem.*

<sup>404</sup> *Ibid.*, p.87-88.

<sup>405</sup> Yvonne KNIBIEHLER et Martine SAGAERT font référence à l'ouvrage de Daniel N. STERN et Nadia BRUSCHWEILER-STERN, *La Naissance d'une mère* [Odile Jacob, 1998], pour qui la « *psyché maternelle* » serait « *cette organisation mentale unique, ce paysage subjectif qui appartient en propre à la femme qui devient mère.* » [*Les Mots des mères, op.cit.*, p.910]

que l'on qualifie ici de *mauvais* se construit le plus souvent autour de la problématique de la fécondité, contrariée ou non d'ailleurs, mais qui génère des comportements violents, agressifs, *mauvais* donc, à destination des autres personnages, des filles surtout.

Dans la littérature, le thème de la *mauvaise mère* est longtemps resté tabou. Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, *bonne* n'est plus une épithète de nature qualifiant la mère.<sup>406</sup> Dans la prose narrative contemporaine et notamment dans les textes de notre corpus, non seulement la maternité perd son aura mais il est admis qu'une mère puisse être *mauvaise*. « *Ses défauts et ses erreurs la disqualifient, son règne sur la sphère privée est remis en question.* »<sup>407</sup> Mais qui sont ces *mauvaises mères* représentées dans ces œuvres littéraires ? Quelles constantes les définissent ? Quelles singularités les identifient ? Ces femmes complexes qui nuisent essentiellement à leurs enfants, sont d'abord celles qui contraignent, celles qui font subir violence verbale, physique et psychologique à leur progéniture.

Dans les trois romans de notre corpus de recherche, la mère est figurée dans toute sa rudesse, avec peu de démonstration affective. Elle tient son enfant à distance. Loin. Lui refusant son affection. Toute à l'exercice de sa fonction et de son ambition maternelle, elle veut éduquer, c'est à dire contrôler sa progéniture. Elle la prive de liberté. De possibilités. Pour arriver à ses fins, elle emploie la force, traduite littérairement par de nombreuses injonctions. Elle régente « son monde » au sein de l'espace familial et domestique. Sous couvert de protéger sa progéniture (elle agit « pour son bien »), elle lui fait mal, l'exposant parfois au pire...

Les écrivaines représentent ces figures de *mauvaises mères* à travers des personnages de mères parfois effroyables, toujours soumises au devoir, souvent malveillantes, « piaillantes », donnant sans cesse leurs imprécations à leur progéniture. Ce sont des mères étriquées dans leur méchanceté et leur égoïsme, *mauvaises* jusqu'à l'abominable parfois. C'est ce que nous allons voir dans le propos suivant, en abordant plusieurs « sortes » de *mauvaises mères* et, en premier lieu, les commères, les médisantes, les venimeuses, celles qui font du mal en rapportant et en déformant les paroles, les intentions, les mouvements d'autres qu'elles.

Ainsi, dans le roman *À l'origine notre père obscur*, Kaoutar Harchi représente des *mauvaises mères* dans l'espace domestique clos de la maison du père. Elle dit les bavardages incessants et malveillants liés à l'observation permanente, à la curiosité malsaine et au voyeurisme des femmes entre elles. Kaoutar Harchi retranscrit les commérages des femmes qui font tant de mal et qui réduisent celles et ceux qui sont les objets des railleries et autres médisances.

---

<sup>406</sup> Yvonne KNIBIEHLER et Martine SAGAERT, *Les Mots des mères*, op.cit., p.470.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p.410.

« Jusque tard dans la nuit, je les entends qui rapportent aux unes et aux autres les rumeurs qui courent dans la ville. Je les entends s'en réjouir. S'en amuser. Et se mettre, soudain, à en colporter de nouvelles. Elles mentent délibérément sur le compte de telle ou telle voisine mais peu leur importe. Médire, quelque part, les excite. Les tire de leur routine de femmes entretenues. »<sup>408</sup>

Kaoutar Harchi emploie un vocabulaire en lien avec la notion de plaisir, qui dit l'excitation d'exister à travers les commérages. Elle révèle ainsi la rancœur, la jalousie, l'hypocrisie, la méchanceté qui règnent dans cette entité de femmes, et le plaisir qu'elles éprouvent parfois. Le thème de la rivalité entre les femmes est un thème récurrent de la littérature féminine méditerranéenne. Kaoutar Harchi, dans ce roman, représente la querelle féminine et la violence des femmes entre elles. Elle fait figurer dans son récit cet état de mère *mauvais* qui empêche les filles d'être, et toutes les autres femmes *in fine*. À l'identique, Carole Martinez, dans son roman *Le Cœur cousu*, décrit l'hostilité des femmes, ces *mauvaises* mères qui font du mal par le biais des commérages et autres médisances, dans les paillements et les jactances incessantes.<sup>409</sup> Les femmes peuvent même conduire à la mise au ban d'une des leurs, à l'exclusion, jusqu'à la mort, comme Lucia, l'amie de Frasquita, méprisée, abandonnée. Pour les femmes du village, Lucia était trop belle, trop libre, trop désirée. Alors, la prostituée, l'éternelle dévergondée, sera sommée (par les femmes) de quitter Santavela.<sup>410</sup>

Les personnages de *mauvaises mères* sont donc représentés, de fait, à travers le statut d'autorité exercé sur les autres en reproduisant le schéma en place depuis des temps immémoriaux, avec violence et entêtement. Toujours et à leur tour, elles participent et répètent à l'envie les mêmes fonctionnements, les mêmes comportements *mauvais*, devenant des bourreaux, comme dans le roman de Kaoutar Harchi, où les femmes sont les bourreaux de la mère, les bourreaux de la fille, leurs propres bourreaux. Avec une langue dure pour exprimer les mères, les écrivaines font exister les *mauvaises mères* dans leurs textes littéraires en leur donnant corps et cris, à travers les yeux des filles qui devinent derrière ces femmes éplorées, le visage véritable de ces mères tortionnaires.<sup>411</sup>

En effet, les auteures représentent le pouvoir des mères déployé avec violence plus spécifiquement sur leurs filles, notamment du fait de l'impératif de la préservation de la virginité des filles. Comme dans le roman de Carole Martinez :

---

<sup>408</sup> Kaoutar HARCHI, p.112.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>410</sup> Carole MARTINEZ, le chapitre « Le chien jaune », p.128-132.

<sup>411</sup> Comme dans le roman de Kaoutar HARCHI, p.41.

« Arrête, veux-tu ! Rageait la mère en giflant sa fille avec une régularité de métronome. Les mots n'engrossent pas les filles. Tout le monde sait ça ! Même le curé ! Tu aurais dû te tenir, voilà tout ! Ou, au moins m'en parler plus tôt, au lieu de me jouer la sainte-nitouche. Une chance que ton Juan te veuille encore et qu'il ait réussi à hâter les noces ! »<sup>412</sup>

Les écrivaines mettent en scène la tyrannie de la *Mamma*, décrite par Dominique Fernandez dans son ouvrage *Mère Méditerranée*.<sup>413</sup> En effet, « les femmes dans leur antique état de subordination et d'infériorité »<sup>414</sup> élèveraient leur fille, autoritairement et exclusivement « dans l'idée que la seule affaire importante est la virginité. »<sup>415</sup> Et c'est également ce que nous pouvons retrouver dans le roman *Laver les ombres* de Jeanne Benameur à travers le personnage de la mère de Romilda. Là encore, il s'agit d'une *mauvaise mère*, vide de sentiments maternels, qui contraint sa fille, avec violence, rudesse et désamour. Romilda se souvient :

« Elle avait seize ans. C'était la guerre. [...] Elle restait avec sa mère, une femme rude, du Sud de l'Italie, qui ne la nommait que pour lui donner des ordres. Jamais satisfaite. Les reproches finissaient toujours par remonter jusqu'à sa naissance. A force, Romilda connaissait toujours par cœur l'histoire de l'horrible accouchement. Tous les détails.

À cause d'elle, sa mère n'avait plus eu d'enfant. Et si le père était parti à la guerre c'était qu'il n'avait pas de fils à envoyer. Romilda se taisait. Depuis toute petite elle se taisait.

Coupable.

Le regard de sa mère la balayait avec la poussière. Elle avait beau tout faire pour lui plaire. Elle était sa « spina nell'occhio »<sup>416</sup>. Voilà ce qu'elle lui répétait.

La « spina nell'occhio ». Romilda se souvient. L'épine, c'est dans son cœur qu'elle s'est fichée.

Pour toujours. »<sup>417</sup>

Cette mère toute-puissante, toute en froideur et en méchanceté, femme « sans-cœur », autoritaire, réduit sa fille en esclavage, l'enferme dans une relation culpabilisante et violente. Elle surveille sa fille, comme elle l'a promis au père. Il faut maintenir la virginité de la fille intacte : « La mère veillait, soupçonneuse. [...] La mère avait juré au père qu'il retrouverait tout à son retour. Intact. De la moindre petite cuiller à sa fille. Elle y mettait son honneur [...]. »<sup>418</sup> Cet impératif de la préservation de la virginité se retrouve dans les trois œuvres (et plus généralement, dans la littérature féminine méditerranéenne, nous l'avons vu

---

<sup>412</sup> *Ibid.*, p.341.

<sup>413</sup> Voir l'ouvrage de Dominique FERNANDEZ, *Mère Méditerranée*, [1965] Grasset & Fasquelle, 2000.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p.67-68.

<sup>415</sup> Carole MARTINEZ, p.69.

<sup>416</sup> Traduction : « L'épine dans l'œil ».

<sup>417</sup> Jeanne BENAMEUR, p.102-103.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p.104.

précédemment). Et ce sont les mères qui sont responsables de « la préservation » de leur fille. En effet, « *c'est par les femmes de la famille, alliées objectives de la reproduction de l'ordre patriarcal, que l'interdit de la virginité est assuré, transmis et garanti.* »<sup>419</sup> Romilda, comme un simple objet, au même titre que la petite cuillère, doit demeurer vierge, jusqu'au retour du père. Romilda n'aura de salut qu'en s'éloignant de cette *mauvaise* mère, et portera les stigmates de cette relation pendant longtemps, aliénant même sa relation avec sa propre fille.

Et cette autorité exercée avec violence par les mères sur les autres femmes et les filles en particulier est surtout de type social : celle qui a enfanté des garçons consolide son rôle d'épouse, et plus tard de belle-mère et de grand-mère toute-puissante dans la maison.<sup>420</sup> C'est ce que Carole Martinez illustre à travers le personnage de La Carasco, la belle-mère de Frasquita, archétype de la *mauvaise mère*.

« *La vieille parlait comme on crache. Elle torturait la langue, la tordait comme un vieux chiffon pour l'adapter à sa bouche édentée. Elle mêlait un filet de bave sale à chacune de ses phrases, faisait des sons une terrible bouillie et pourtant ne répétait jamais rien. Frasquita obéissait à ces paroles détruites, elle acceptait l'autorité de cette langue difforme. En tant que belle-fille, elle se devait de saisir ces débris de langue. La vieille parlait comme on hait.* »<sup>421</sup>

La belle-mère de Frasquita, femme exigeante, dont « *le corps [...] était à l'image de ses grognements. Détruit, tordu, et sec* »,<sup>422</sup> a tout pouvoir sur sa bru. Carole Martinez utilise une allitération en *r* et en *t* pour accentuer les grognements « râpeux », âpres, de la *mauvaise* mère. Elle compare la parole avec la haine, c'est dire si les mots crachés sur la belle-fille sont mauvais, détestables, destructeurs. Il s'agit de faire mal, avec la parole. L'acception « belle-mère » signifie ici la mère de l'époux de Frasquita. Et la « belle-mère » est souvent représentée ainsi dans la littérature féminine contemporaine, c'est-à-dire mauvaise et supérieure car mère de fils, exerçant son pouvoir et sa méchanceté, souvent sans retenue aucune, sur les belles-filles. Le roman *Le Cœur cousu* présente la difficulté du lien entre la belle-mère et la belle-fille, la rivalité instaurée. Les mots traduisent les griefs et les rancœurs : « *La vieille parlait comme on hait.* »<sup>423</sup> L'adjectif *mauvais* traduit autant l'aspect physique de cette femme laide, vieille que son âme

---

<sup>419</sup> Isabelle CHARPENTIER-CARPO, *L'Interdit de la virginité transmis par les mères dans l'aire maghrébine*, dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l'épreuve du genre, Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, chapitre 17, *op.cit.*, p.138.

<sup>420</sup> Marta SEGARRA, *Des Mères contre les femmes, La maternité dans le roman féminin au Maghreb*, dans l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée*, *op.cit.*, p.146.

<sup>421</sup> Carole MARTINEZ, p.82-83.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p.83.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p.93.

hideuse. Un « *être de fer* »<sup>424</sup>, né tordu et détesté, qui avait fait plier tous les siens. Elle est une femme qui soumet tous les autres. Pourtant, Frasquita, à force de broderie, de tissu et de beauté, réussira à adoucir cette *mauvaise mère*. Cette belle-mère qui n'avait rien de beau, ni le corps (« *ce corps débile et tyrannique* »<sup>425</sup>), ni la langue, ni les entrailles, deviendra une « *petite chose* »<sup>426</sup>. Elle perdra son autorité souveraine. Elle s'allégera jusqu'à l'effacement, jusqu'à devenir une « *brindille humaine* »<sup>427</sup>, jusqu'à laisser la place à sa belle-fille<sup>428</sup>, jusqu'à mourir. L'écriture des auteures permet de faire disparaître littérairement les *mauvaises mères*. Nous pourrions qualifier cette écriture de « matricide », car si les mères sont *mauvaises*, violentes, menaçantes, tyranniques, elles deviennent la cible privilégiée de l'écriture, à l'instar de Carole Martinez qui fera mourir la *mauvaise mère*. La fiction permet d'inverser la violence. C'est aussi ce qu'exprime la langue d'écriture de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez, dans la syntaxe comme dans le lexique choisi. L'écriture est comme une revanche sur les *mauvaises mères*. L'écriture comme une révolte.

Dans les romans du corpus primaire, les mères des héroïnes revêtent, tour à tour et parfois de façon simultanée, les figures maternelles ci-dessus décrites : entre mère-supérieure et mère-inférieure, entre puissance et effacement. Une même mère et différents visages. Une même mère et différentes représentations. Les personnages maternels, que nous allons à présent rencontrer, permettent de dépasser ce clivage entre le bien et le mal, entre la *bonne mère* et la *mauvaise mère*. Ils autorisent à penser la maternité en dehors de cette contradiction morale, hors de cette binarité qui enferme.

Ainsi, les protagonistes, Romilda, « la Mère » et Frasquita symbolisent ce conflit problématique entre liberté et aliénation, entre puissance et soumission, entre authenticité et imitation. Ils modèlent un parcours, une identité singulière en rendant compte de la notion d'ambivalence de l'état de mère lié à la fonction reproductrice de la femme. Ces personnages de mères des héroïnes-filles ne sont ni *bons*, ni *mauvais*. Ce sont des figures de mères « pleines » de leur incomplétude, de leur ambivalence d'*être* au monde, de leur combat, de leur lutte, de leur fuite et de leur renoncement. Elles sont des femmes et mères « intranquilles », uniques dans leur singularité. Omniprésentes dans le récit, elles fondent les personnages de filles, et à travers elles, le *féminin*. Elles sont, en effet, celles qui permettent, qui déterminent la construction identitaire des héroïnes.

---

<sup>424</sup> *Ibid.*, p.94

<sup>425</sup> *Ibid.*, p.93.

<sup>426</sup> *Ibidem.*

<sup>427</sup> *Ibidem.*

<sup>428</sup> *Ibidem.*

De ce fait, nous opérons un passage entre l'extériorité du collectif (les représentations maternelles dans la littérature féminine contemporaine) vu précédemment et l'intériorité individuelle (chaque protagoniste, chaque personnage de mère dans sa singularité, dans son identité et son parcours propre) que nous allons à présent découvrir.

## CHAPITRE 2 – LES MÈRES DES HÉROÏNES : DES MÈRES « EMPÊCHÉES »

Ainsi, dans les romans choisis dans ce corpus de recherche, il est question de maternité, de procréation, de liens familiaux et d'héritage. La spécificité du monde *féminin* est représentée par les écrivaines de la littérature contemporaine méditerranéenne, dans leurs romans, par le biais notamment et en premier lieu des figures de mères, ou plutôt, dans leurs écrits, les auteures mettent en scène une « assemblée »<sup>429</sup> de personnages maternels qui symbolise la contradiction et l'ambivalence de la maternité, c'est-à-dire qu'elles proposent l'idée d'une « société » féminine où le singulier serait absorbé par le groupe-femmes, comme nous avons vu précédemment. En effet, il y a dans ces récits, la volonté de créer une sorte d'unité des mères dessinée par cette « entité »<sup>430</sup> de femmes-tierces, ces personnages de mères sans nom, sans identité, qui « bruissent » et « fourmillent », en toile de fond des romans. Et ces personnages de mères représentés sans identité sont des personnages-prétexte pour mettre en valeur, par opposition, les protagonistes des romans. Les femmes-tierces font « miroir » aux personnages spécifiques que sont la mère et la fille. Ainsi, les écrivaines dépassent cette prétendue spécificité féminine et maternelle (représentée par l'entité des mères), en mettant en valeur des voix singulières, des sujets uniques : la mère tout d'abord, puis, évidemment, la fille, véritable « instigatrice » du récit.

Il s'agira donc, dans le propos qui va suivre, d'analyser trois personnages centraux, les mères des héroïnes : Romilda, « la Mère » et Frasquita. Elles sont toutes trois des femmes à l'origine du récit comme à l'origine des personnages de filles, dans lesquelles se retrouvent des constantes maternelles et des particularités.

Ces personnages forment la trame narrative. Il y a, dans ces trois romans, un processus réflexif qui permet aux sujets de se construire et de progresser dans l'histoire, et, en même temps, qui

---

<sup>429</sup> Définition « Assemblée » : « *subst. fém. qui désigne l'assemblée ou le groupe* » (ici des femmes), CNRTL, <http://cnrtl.fr/definition/dmf/ENSEMBL%C3%89E>, consulté le 07/02/2019.

C'est ce que Kaoutar Harchi nomme « l'entité » des femmes dans son roman, *À l'origine notre père obscur*, p.23.

<sup>430</sup> Kaoutar HARCHI, p.23.

permet la construction de la narration. Les personnages de mères sont indissociables de la structure narrative mais ils ne se réduisent pas à leur fonction actancielle. Il s'agira de les envisager comme les agents d'une « *combinatoire* »<sup>431</sup> mais pas uniquement, de les penser comme des représentations d'êtres singuliers, particuliers et empreints de désirs, de rêves, de courage et de détermination. Ces figures maternelles portent une vision du monde, en lien, évidemment, avec le récit.<sup>432</sup>

Les personnages maternels ont, dans ces œuvres romanesques, un rôle actantiel (et les mères ont, de ce fait, un rôle nécessaire à l'existence du récit) et un rôle thématique (c'est-à-dire que les mères sont porteuses d'un « sens »). Selon Vincent Jouve<sup>433</sup>, « *si le rôle actantiel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui permet de véhiculer du sens et des valeurs. De fait, la signification d'un texte tient en grande partie aux combinaisons entre rôles actantiels et rôles thématiques.* »<sup>434</sup> Dans les œuvres de notre corpus, le jeu narratif se s'effectue sur plusieurs niveaux et les personnages de mères sont majeurs pour la construction du récit car ils sont à la fois actants, acteurs mais aussi porteurs de sens.<sup>435</sup> Grâce à ces personnages, il est possible, pour reprendre les termes de Vincent Jouve, « *d'analyser l'effet-valeur* »<sup>436</sup> des trois romans, c'est à dire la façon dont ces derniers portent une pensée et une vision singulière du monde et nous la lèguent.

Ainsi, l'espace des romans est « saturé »<sup>437</sup> par trois figures de mères « originelles »<sup>438</sup>, à la fois singulières et universelles. Les écrivaines restituent des *êtres* à travers leur itinéraire, leur trajectoire, leurs quêtes, leurs péripéties, leurs luttes et leurs empêchements, à travers leurs discours également. Les personnages maternels sont appréhendés par un certain nombre de marques textuelles qui permettent de leur constituer une identité remarquable, forte, une identité « extraordinaire ». Dans le propos suivant, nous mettrons en regard figures, discours et parcours narratifs. Nous étudierons ces personnages traversés par leur histoire et leur destinée, ces

---

<sup>431</sup> Voir l'ouvrage de Michel ERMAN, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, 2006, p.6.

Autrement dit, les personnages de mères sont à la fois dotés « *de qualités et auteurs d'actions* » [Michel ERMAN, *Ibidem*], c'est-à-dire qu'ils sont définis par un ensemble de phénomènes et de combinaisons et qu'ils ne peuvent être réduits à une seule dimension et à une seule fonction.

<sup>432</sup> Michel ERMAN, *Poétique du personnage de roman, op.cit.*, p.6.

<sup>433</sup> Voir l'ouvrage de Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, Armand Colin, 2001.

<sup>434</sup> Vincent JOUVE, *La Poétique du roman, op.cit.*, p.53.

<sup>435</sup> Voir l'ouvrage de Vincent JOUVE, *ibid.*

<sup>436</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>437</sup> Définition, « Saturé », « *Qui est complètement imprégné, gorgé (de quelque chose)* », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/satur%C3%A9>, consulté le 07/02/2019.

<sup>438</sup> Définition, « Originel », « *Qui est à l'origine, qui provoque quelque chose* » et « *dont quelque chose ou quelqu'un est issu* », ici les personnages de filles et les récits, CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/originelle>, consulté le 07/02/2019.

identités en mouvement dont nous saisirons la construction pas à pas, grâce notamment, aux analepses et retours sur l'histoire des mères insérés dans le récit.

En effet, les portraits et les parcours des mères ne sont pas « donnés » d'emblée, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas clairement énoncés. Les personnages n'accèdent à une signification définitive qu'à la fin des romans. Appréhendés comme des « *signifiants discontinus* »<sup>439</sup> qui s'étendent sur l'intégralité (ou presque) des romans, ils nous permettent, conjointement aux personnages des filles, de nous questionner en nous obligeant à reconstruire leur parcours et à « assembler » leur identité, la recomposer, explorant leur intimité et en découvrant le secret qui encombre.

Pour finir, il faut rappeler que c'est du point de vue des filles que s'écrivent, le plus souvent, les personnages de mères. Ils sont aussi racontés par les mères elles-mêmes, qui font parfois entendre leurs voix, leurs pensées, leurs désirs et disent *je*. Les personnages de mères sont également portés (rapportés) par d'autres intermédiaires (déjà rencontrés dans ce travail de recherche).<sup>440</sup>

Grâce aux différents points de vue et voix narratives, s'esquissent en filigrane et de manière entrecroisée, l'être des mères, leurs discours ainsi que leur parcours (fille, femme, épouse, mère). La confusion entre les différents récits, les différents espaces parfois, les différentes temporalités (nécessairement) provoquent une sorte d'effet polyphonique et temporel qui permettrait au lecteur, au-delà du plaisir infini et passionnant de lecture, d'élaborer des hypothèses (les récits sont construits comme une sorte d'enquête), mais aussi d'interroger notre propre histoire, de revenir sur *soi*, et « *c'est cet étonnant rapport entre intimité et altérité qui fait aussi son attractivité et sa paradoxale universalité.* »<sup>441</sup>

## 1. Les pères relégués (les mères au centre du récit)

Tout personnage est déterminé par la place qu'il occupe dans la structure actancielle du texte littéraire.<sup>442</sup> Or, les trois personnages de mères sont les personnages fondateurs du récit, c'est-à-dire qu'ils engendrent les romans de notre corpus : *Laver les ombres*, *À l'origine notre père obscur* et *Le Cœur cousu*. Ce sont trois femmes qui enfantent, qui créent et qui inventent d'autres possibles, d'autres mondes, d'où les hommes sont bannis. Et il nous faut nous interroger en premier lieu sur la place des pères dans ces romans car, même si la maternité est

---

<sup>439</sup> Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, op.cit., p.57.

<sup>440</sup> Nous y reviendrons.

<sup>441</sup> PAUL RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990, p.54.

<sup>442</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, op.cit., p.59.

également une affaire d'hommes<sup>443</sup>, dans les textes féminins méditerranéens<sup>444</sup>, les hommes, et plus particulièrement les pères, semblent relégués.

« *Traditionnaliste plus que traditionnel, l'inflexible père a échoué en imposant plutôt qu'en transmettant. Il a fini seul, [...] juste une boule de regrets amère et accablée.* »<sup>445</sup>

Depuis le début des années 80, et notamment depuis, nous dit Agnieszka Stobierska, « *la redéfinition du rôle de la mère dans le développement identitaire de la femme* »<sup>446</sup>, les personnages de pères semblent bannis, comme effacés, infériorisés, exclus. La figure maternelle apparaît au centre des créations littéraires féminines, totale, dévorante presque, sans limite. Dans les œuvres de notre corpus primaire (nous le verrons), mais plus largement dans les œuvres littéraires féminines contemporaines méditerranéennes comme celles d'Assia Djébar, de Lydie Salvayre, de Nina Bouraoui, de Paula Jacques, de Faïza Guène, d'Andrée Chérid ou, comme cité ci-dessus, de Saphia Azzeddine, le père est comme gommé, au mieux affaibli ou tout simplement absent. Selon Louise Grenier, « *les femmes parlent peu de leur père. Le plus souvent, c'est la mère qui occupe le devant de la scène. Le père est passé sous silence.* »<sup>447</sup> Il en va de même dans les trois romans choisis, le père est exclu. Alors nous pouvons nous interroger sur le pourquoi de cette exclusion dans les romans *Laver les ombres*, *À l'origine notre père obscur* et *Le Cœur cousu*.

### 1.1. Le père relégué chez Jeanne Benameur

Le père, nommé Jean-Baptiste, a tragiquement disparu. Il est mort quand la mère n'avait pas quarante ans et la fille, six.<sup>448</sup>

« *Son père mort, elle ne l'a pas vu. Il était déjà dans un cercueil quand on lui a permis de venir dans la chambre. On ne voulait pas qu'elle le voit. Défiguré par la chute. Pas un spectacle pour une petite fille.* »<sup>449</sup>

---

<sup>443</sup> Et la parentalité aussi, de fait.

<sup>444</sup> Et en particulier dans les trois romans de notre corpus primaire.

<sup>445</sup> Saphia AZZEDDINE, *La Mecque-Phuket*, op.cit., p.52.

<sup>446</sup> Agnieszka STOBIEŃSKA, « Le père chassé par la mère – des exclusions du père de la relation mère/fille dans la littérature féminine », dans l'ouvrage *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, *La figure de la mère* de Murielle Lucie CLEMENT et Sabine Van WESEMAEL (Dir.), L'Harmattan, 2008, p.95.

<sup>447</sup> Louise GRENIER, *Filles sans père. L'attente du père dans l'imaginaire féminin*, Éditions Québecor, Québec, 2004, p.15.

<sup>448</sup> Jeanne BENAMEUR, p.18.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p.30.

La mère n'en parle jamais. Le père est dans le silence de la mère. Pourtant, il est le père-héros de la fille. Il est devenu une image mythifiée. Il est le père perdu et fantasmé. Il est, pour la fille, un mystère douloureux et tu. Une ombre de père. Un trou noir et une rage, ici, accentuée, comme scandée par les anaphores :

« *La rage de ne plus voir les longues jambes du père déambuler dans la maison. La rage de ne plus sentir l'odeur de sa cigarette. La rage des cendriers qu'elle était allée rechercher dans un carton à la cave, qu'elle avait remis exactement aux mêmes places, comme s'il allait revenir, comme s'il pouvait revenir.* »<sup>450</sup>

La fille, Lea, n'a même pas une photographie du père. Alors, pour se rapprocher du père, elle se plonge dans ce livre *Tu, moi* d'Erri De Lucca<sup>451</sup> : pour retrouver la langue de la mère et le corps de son père perdu. Inconnu. Mais, une fois que la mère lui révélera le secret, son père, son héros de père, deviendra ce « *salaud le père* »<sup>452</sup>. Alors, pour Lea il n'y aura « *plus de père possible. C'est tout.* »<sup>453</sup> La fille reniera son père, ce qui le condamnera à mort une deuxième fois. En effet, ce que le lecteur apprend, comme l'apprendra à son tour la fille, est toute l'ambivalence de cet homme. Romilda, la mère, a rencontré celui qu'elle appelait alors le « *bel ami* »<sup>454</sup> quand elle avait seize ans, au café de ses parents. Cet homme deviendra son mari. Il est, pour Romilda, à la fois l'être passionnément aimé et haï tout autant car Romilda, alors jeune et amoureuse, n'avait pas vu qu'il était « *l'oiseau de proie* »<sup>455</sup>. Il est « *celui qui l'a asservie* »<sup>456</sup>, celui qui l'a libérée du carcan familial et qui l'a enfermée presque aussitôt. Le corps et l'âme, le cœur. La mère dira à son sujet :

« *C'est ça qui était terrible avec lui. Il pouvait faire du bien et il pouvait aussi faire du mal, les deux. C'est difficile, les deux. Difficile à aimer. Je ne l'ai jamais*

---

<sup>450</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>451</sup> Erri De LUCCA, *Tu, Mio*, Rivages, 2000.

Ce livre, comme un écho, résonne tout au long du roman de Jeanne Benameur. Une histoire en contrepoint. Pour dire la langue de la mère et le père mort.

« *Le livre raconte l'étrange forme d'amour d'un jeune garçon pour une jeune fille juive qui revoit en lui son père mort. Une sorte de possession de ce garçon. Il parle comme le père par moments, prend même des gestes de ce père inconnu. L'histoire est d'une beauté étrange et la langue comme moulée aux corps des personnages.* » [Jeanne BENAMEUR, p.46]

Jeanne Benameur utilise l'intertextualité (définie par « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, idéologiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre* » [Gérard GENETTE, *Seuils*, Seuils, 1987, p.8]) pour dévoiler et définir l'héritage méditerranéen, les liens familiaux et ce père disparu ainsi que la relation secrète, souterraine, entre la mère et la fille.

<sup>452</sup> Jeanne BENAMEUR, p.91.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>454</sup> « *C'était sans compter sur le malheur qui avait une si belle apparence, les cheveux roux, la voix douce de Jean-Baptiste le Français.* » [*Ibid.*, p.104]

<sup>455</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p.44.

*compris, ton père. Juste aimé. Elle ajoute plus bas. Et haï. Les deux, tu vois, moi aussi.* »<sup>457</sup>

Cet homme, ce père, ce mari, ce mort, est présent dans le récit, présent dans son absence et dans son silence. Il est un personnage effacé, exclu de l'histoire de la mère et de la fille mais qui fera lien entre ces deux femmes à la fin du roman, dans « *la fervente assumption des mots qui délivrent.* »<sup>458</sup> Il redeviendra alors le père aimé malgré les mots. « *Malgré tout. Papa.* »<sup>459</sup>

### 1.2. Le père relégué chez Kaoutar Harchi

Le père aussi est relégué, bien que présent dès le titre du roman : *À l'origine notre père obscur*. Ici, comme pour tous les personnages, le père a reçu comme prénom sa place dans la hiérarchie sociale. Comme la mère est nommée « la Mère », le père n'est que « le Père ». Comme pour les autres personnages du récit, il est pris au piège d'une organisation stricte, d'une structure familiale et sociale qui le réduit, le limite, l'empêche. Du fait du titre d'abord, de l'histoire ensuite, de l'enfermement et de la violence faite aux femmes, il serait aisé d'imaginer que le père est un personnage tout puissant. Pourtant, quand le lecteur, comme le personnage de fille, le découvre dans la deuxième partie du roman, il est faible, âgé, soumis lui aussi à la tradition familiale. Il est l'homme dont la vie a basculé lors de l'enfermement de sa femme et contre lequel il n'a rien pu faire. Kaoutar Harchi dira d'ailleurs à son sujet : « *Ce qui m'intéressait c'était de montrer la souffrance de cet homme qui est resté enfermé dans sa propre impuissance à dire son choix, son désir de rester avec sa femme et sa fille.* »<sup>460</sup>

### 1.3. Le père relégué chez Carole Martinez

Le père se nomme José Carasco. Il est le fils du charbonnier dont il a repris l'affaire. C'est un bon travailleur, dévoué à sa mère et doté « *d'un beau visage de lune tout brûlé par le feu de la forge.* »<sup>461</sup> Il est pétri d'habitudes et de solitude. De certitudes. Il est et restera un étranger pour sa femme, comme pour ses enfants d'ailleurs. À la mort de sa mère<sup>462</sup>, bien que déjà mari et père, il s'installera dans le poulailler pendant deux années, abandonnant sa famille, son métier,

---

<sup>457</sup> *Ibid.*, p.131.

<sup>458</sup> *Ibid.*, Quatrième de couverture.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>460</sup> Rencontre avec Kaoutar HARCHI, « Kaoutar Harchi répond aux questions d'Anne-Marie Smith », Retranscription de la rencontre organisée par l'association LITTERA 05, à la médiathèque de Gap, le 28/01/2015, Littera 05 [https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar\\_harchi.html](https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar_harchi.html), consulté le 05/06/2016. Annexe 6.

<sup>461</sup> Carole MARTINEZ, p.66.

<sup>462</sup> L'affreuse belle-mère, dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent.

pour s'installer à demeure au beau milieu des poules<sup>463</sup>, où il « *accomplit une véritable odyssée sociale* »<sup>464</sup>, mais seul, coupé des siens. Il ne porte que peu d'intérêt à son foyer, même lors de son retour parmi les humains. Seulement pour engrosser sa femme. Seulement dans l'attente d'un fils.

Puis il jouera sa femme lors d'un combat de coq, un coq qu'il bichonne et entoure bien plus que sa femme et tous ses enfants réunis.<sup>465</sup> C'est dire le père attentionné, aimant qu'il est ! C'est dire le mari bienveillant et dévoué ! Il perdra Frasquita lors du troisième combat. Il livrera alors « *son ultime possession : le corps de sa femme* »<sup>466</sup> à un autre homme nommé Hérédia. Le règlement de ce don ou plus justement de cette dette d'honneur et de jeu sera à l'origine du bouleversement de l'ordre du monde<sup>467</sup> (et donc du récit) : le départ de Frasquita. Cet homme ne réapparaîtra qu'à la mort de cette dernière. Il reviendra uniquement pour soustraire le fils à la fratrie et pour en faire « *le plus grand combattant de tous les temps.* »<sup>468</sup> Pour son seul plaisir et pour se sentir un homme neuf et fort. Pour retrouver la puissance d'antan. Cet homme sera alors le père détesté par les filles. Angela, une des enfants de Frasquita<sup>469</sup>, aura des paroles dures et lucides à son égard :

*« Il est revenu pour notre malheur [...] aucun père n'est censé faire endurer à son enfant ce qu'il fait endurer. »*<sup>470</sup>

En effet, il causera la perte de son fils. Il causera sa perte. Il sera la douleur des filles. Ainsi cet homme lâche, égoïste et absent est un homme impuissant. Il est une plaie dans l'histoire de la mère et de ses enfants. Il est un homme sans grande envergure. Lui, plus que les deux autres personnages de pères des œuvres littéraires étudiées dans ce travail, n'est en rien dans la construction identitaire de la fille-narratrice, Soledad, car, dans les récits rapportés, dans les légendes contées, le père prend toujours une autre apparence :

*« Parfois un homme au parfum d'olives, parfois un coqueleux fou, parfois un anarchiste au visage recousu, il est même arrivé que mon père ne soit qu'un de ces pauvres diables anonymes, errant, ballot sur l'épaule, rencontrés sur les chemines, un de ces braves gars qui auraient tiré quelque temps la charrette de ma mère en échange d'un peu de tendresse. »*<sup>471</sup>

---

<sup>463</sup> Carole MARTINEZ, p.97.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p.204.

<sup>467</sup> Le monde de Frasquita et de ses enfants.

<sup>468</sup> Carole MARTINEZ, p.365.

<sup>469</sup> Voir l'arbre généalogique du roman de Carole MARTINEZ, *Le Cœur cousu*, Annexe 5.

<sup>470</sup> Carole MARTINEZ, p.373.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p.380.

Ici aussi l'anaphore « parfois » multiplie les possibles. Et, il faut préciser que celle qui a façonné et participé entièrement à la construction de Soledad, est bien la mère (et son absence d'amour<sup>472</sup>) : comme si la mère, pour reprendre les mots de Carole Martinez, s'était contentée « *d'attraper au vol quelques graines de pissenlit* »<sup>473</sup>, comme si le père n'était que « *semence au vent, souffle tiède dans le creux* »<sup>474</sup> des mains de la mère. Soledad écrira d'ailleurs : « *À croire que ma mère m'a faite seule.* »<sup>475</sup>

Ainsi, le père, cet « intime étranger » est mis hors de l'univers féminin, hors de la relation mère-fille. Il est l'exclu. Et cette absence du père demeure « inéluctable » et « irrévocable ». Pourtant ces trois pères, prédestinés à cette exclusion, condamnés au mutisme et privés de puissance, sont tout de même présents (même dans leur absence, dans leur manque, dans leur effacement). Ou, du moins, ils sont nécessaires, jouant un rôle marquant dans le récit. Ils agissent même (le plus souvent à l'insu d'eux-mêmes d'ailleurs) comme révélateur, surtout chez Jeanne Benameur et Kaoutar Harchi, révélateur de l'*être-à-soi* ou *en devenir* des héroïnes. Mais si les filles demeurent marquées par l'attente et l'absence du père, c'est à la mère, à son omniprésence, aux liens presque viscéraux entre la mère et la fille que les écrivaines accordent toute leur importance. Dans les œuvres littéraires féminines méditerranéennes, la maternité est une sorte de mystère féminin transmis de mère en fille : « *L'expérience que représente le fait d'enfanter entraîne de profondes répercussions de mère en fille.* »<sup>476</sup> Les textes sont donc caractérisés par l'omniprésence des personnages maternels, comme précisément dans les romans de notre corpus avec Romilda, « la Mère » et Frasquita, canevas des récits.

## 2. L'être des mères<sup>477</sup>

*Laver les ombres*, *À l'origine notre père obscur* et *Le Cœur cousu* ont en commun de porter des problématiques semblables, de représenter des figures de mères inoubliables et remarquables et des filles qui le sont tout autant. Les personnages de mères deviennent sujets (et non plus objets), des *êtres* avec des identités et des individualités propres. Et c'est cet *être*<sup>478</sup>

---

<sup>472</sup> *Ibid.*, p.380.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>474</sup> *Ibidem.*

<sup>475</sup> Kaoutar HARCHI, p.58.

<sup>476</sup> Adrienne RICH, *Naître d'une femme. La maternité en tant qu'expérience et institution* [1976], Denoël/Gonthier, 1980, p.218.

<sup>477</sup> Selon l'approche sémiologique de Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans l'ouvrage *Poétique du récit*, Seuil, 1997.

<sup>478</sup> « L'être » du personnage est le premier champ d'analyse retenu par Philippe HAMON. [« Pour un statut poétique du personnage », dans l'ouvrage *Poétique du récit, op.cit.*, p.117]

des personnages qui est « *un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel.* »<sup>479</sup> Les mères sont appréhendées comme, ce que Vincent Jouve nomme, des « *signifiants discontinus* »<sup>480</sup> qui renvoient à des « *signifiés discontinus* »<sup>481</sup>, soit au sens et à la valeur des personnages maternels. Et les figures de mères se constituent, et nous allons le voir, progressivement, au fil du récit, « *à travers les notations éparses* »<sup>482</sup> données par les romans. À travers les portraits, l'*être* des mères se construit et n'accèdera d'ailleurs à une signification définitive (à la fois pour le lecteur et pour le personnage de fille) uniquement à la fin du texte littéraire.

Dans le propos qui va suivre il s'agira donc d'explorer, pour une première analyse des personnages maternels, l'*être* des mères à travers le nom, la dénomination et les portraits de Romilda, « la Mère » et Frasquita.

### 2.1. Les portraits de Romilda, « la Mère » et Frasquita

Le portrait en littérature sert à définir les personnages de roman selon trois caractéristiques essentielles et souvent croisées : les caractéristiques physiques, les caractéristiques psychologiques/morales, les caractéristiques sociales.<sup>483</sup> Le portrait se définit comme l'image d'un personnage saisi à un moment précis.<sup>484</sup> Dans les œuvres étudiées, les portraits de mères sont partiels et ponctuels. Tout l'intérêt littéraire de ce style de portraits tient dans son ambigüité, dans l'indécision de ses contours, car il laisse au lecteur toute possibilité pour se représenter les personnages maternels, ce qui renforce le caractère universel de celles-ci, même dans leur singularité. Les portraits de Romilda, « la Mère » et Frasquita cumulent plusieurs fonctions : référentielle, explicative, évaluative, poétique, métaphorique et symbolique. La première fonction du portrait littéraire est la fonction référentielle, c'est-à-dire qu'il a pour but de permettre au lecteur de se forger une idée précise du personnage, de le visualiser en le rendant vraisemblable.

#### 2.1.1. La dénomination des mères

La dénomination ou le nom des mères est une des premières caractéristiques du portrait.

---

<sup>479</sup> Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, op.cit., p.57.

<sup>480</sup> *Ibidem.*

<sup>481</sup> *Ibidem.*

<sup>482</sup> *Ibidem.*

<sup>483</sup> « *Le portrait a toujours un objectif et une fonction. Il est le reflet, la traduction des intentions de l'auteur ou du personnage.* »<sup>483</sup>, Classess-bnf, « l'art du portrait en littérature »,

<http://classes.bnf.fr/portrait/litterature/index.htm>, consulté le 01/12/2018.

<sup>484</sup> *Ibidem.*

« Tout texte, qu'il soit ou non une fiction, doit, pour exister, pour prendre consistance, dénommer des êtres [...] et pouvoir continuer à s'y référer. »<sup>485</sup>

Et dans un texte littéraire, le prénom et le nom propre sont porteurs de sens. Ils « sont de toute évidence l'objet d'une recherche sémantique. Ils permettent de dénommer un monde, de le classer et d'en orienter les significations. »<sup>486</sup> Grâce à l'onomastique et à ses connotations référentielles, « le roman se fonde en vérité. »<sup>487</sup> Les noms des mères permettent de donner « l'illusion de vie »<sup>488</sup>. Ils sont à la fois porteurs d'individualité (« Le nom propre s'affirme comme un support privilégié de l'effet-personne »<sup>489</sup>) et en même temps, représentatif d'une origine géographique et sociale. Pour Romilda et Frasquita, il est le dépli (ou repli) d'une origine méditerranéenne. En effet, le prénom de Romilda renvoie à son origine méditerranéenne et plus précisément napolitaine, une origine que Romilda tentera toujours de dissimuler mais qu'elle transmettra néanmoins à sa fille. À l'identique, le nom de Frasquita Carasco renvoie à l'origine méditerranéenne de la mère et plus précisément espagnole. Il traduit aussi l'origine de Carole Martinez (puisque dans ce récit, elle reprend la légende familiale d'une aïeule au destin incroyable<sup>490</sup>).

Dans le roman de Kaoutar Harchi, il y a une absence de dénomination. Comme vu précédemment, la mère se nomme « la Mère ». Cette absence de dénomination désigne ainsi une fonction avant une identité. Elle dit un monde où l'individu est « avalé » par le groupe. Cette absence de dénomination est alors représentative de toute femme dont on a volé l'identité.

Nous allons, à présent, établir les portraits de Romilda, « la Mère » et Frasquita qui ont une valeur largement explicative (pour le lecteur comme pour le personnage de fille) et qui témoignent d'une identité en construction (au fil des romans). Ils éclairent les comportements, les caractères, les pensées voire l'intériorité de ces personnages. Ils ont donc également une fonction évaluative.

### 2.1.2. Le portrait de Romilda, la mère de Lea dans le roman *Laver les ombres*

Quand s'ouvre le roman, Romilda est une femme âgée, « une vieille dame », « solide malgré son grand âge. »<sup>491</sup> Cette femme aux cheveux lisses et aux yeux si noirs<sup>492</sup>, est « plus que

---

<sup>485</sup> Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stylistique de la prose*, Belin, 1993, p.232.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p.234.

<sup>487</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p.110.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p.111.

<sup>489</sup> *Ibidem.*

<sup>490</sup> Voir la biographie de Carole MARTINEZ, Annexe 1.

<sup>491</sup> Jeanne BENAMEUR, p.11.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p.37.

*discrète. Effacée.* »<sup>493</sup> Elle l'a toujours été. Et les qualificatifs ne manquent pas dans ce roman pour décrire l'effacement de la mère qui est inscrit dans le corps de Romilda, frêle et sec.<sup>494</sup> Menu. Un « *corps toujours actif* »<sup>495</sup> mais tellement retenu. Un corps presque inexistant qu'elle habille toujours de robes noires depuis le décès du père. Lea s'en souvient.<sup>496</sup> Romilda est une femme toute en pudeur jusqu'au silence, d'ailleurs son silence s'entend dans le récit. Elle est un peu sauvage. Solitaire. Elle ne se lie pas aux autres. Elle vit seule au bord de l'océan. « *En creux entre la falaise morte et la falaise vive.* »<sup>497</sup> Elle est l'étrangère. Lea l'a toujours senti.

« *Les regards des voisins sur elles deux. La compassion et la perplexité aussi pour elles qui ne demandaient rien à personne, ne se liaient pas. C'est dans la rue de la petite ville qu'elle a senti sa mère étrangère.* »<sup>498</sup>

Romilda mène donc une vie en retrait et à l'écart du monde. C'est sa façon de vivre.<sup>499</sup> Et cette solitude est encore plus marquée depuis le décès de Jean-Baptiste, son mari et le départ de sa fille, Lea, à Paris.

Dans ce roman, deux récits se superposent, deux portraits : Romilda, à partir de 16 ans (nommée aussi Suzanne), et Romilda aujourd'hui, vieille dame « *si fragile* » qui, pour sauver sa fille, s'engouffre « *dans sa mémoire, soulève les années, l'oubli.* »<sup>500</sup> Deux identités et une même résistance. Une même force.

### 2.1.3. Le portrait de « la Mère », la mère de « la Fille » dans le roman *À l'origine le père obscur*

« *Il y a sa beauté, aussi. La beauté du teint diaphane, des joues creusées, de la bouche très fine. Sa beauté émouvante malgré les vieux vêtements, la sueur, les cheveux décoiffés, malgré les insomnies, les pleurs du matin, le désespoir.* »<sup>501</sup>

Dans ce roman, comme dans les deux autres œuvres littéraires du corpus, « la Mère » est représentée essentiellement à travers les yeux de sa fille qui la voit belle et fragile. Cette femme aux cheveux et au teint clairs, issue d'un milieu populaire est cette femme amoureuse, trahie, écartée, emmurée dans cette maison. Son portrait est celui d'une « *femme si faible, à la peau si*

---

<sup>493</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>495</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>496</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>497</sup> Jeanne BENAMEUR, p.27.

<sup>498</sup> *Ibidem.*

<sup>499</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p.102.

<sup>501</sup> Kaoutar HARCHI, p. 40.

*claire, la tête enserrée d'un foulard vert.* »<sup>502</sup> Elle est la fragilité même. Et sa fragilité s'inscrit dans le corps, dans les habits râpés, rapiécés, dans le regard toujours dans le vide, dans « *les sanglots qu'elle ne s'attache plus à étouffer* »<sup>503</sup>, dans la voix faible et voilée, et dans le cœur brisé. Elle est « *toujours accompagnée de son aura de misère.* »<sup>504</sup> Il s'agit pour Kaoutar Harchi de représenter une figure de désespérance : une mère qui crève de douleur, qui fleure la misère, l'abandon, la mélancolie, le malheur et l'oubli. Une mère qui pourrit dans cette maison des femmes. C'est un abîme de mère. C'est une mère-cri de douleur qui s'abîme chaque jour, chaque nuit, qui marque son corps. « *Qui s'entaille les poignets* »<sup>505</sup>. Qui se meurtrit sans cesse. Sans relâche. Jusqu'à la mort.

Là encore, plusieurs portraits coexistent : celui de la femme avant « la Mère », celui de « la Mère » pour « la Fille », celui de la femme parmi les autres femmes.

#### 2.1.4. Le portrait de Frasquita, la mère de Soledad, dans le roman *Le Cœur cousu*

*« Cette exilée magnifique, en robe de noces, toute encombrée d'enfants et lancée dans une aventure qui la dépassait... »*<sup>506</sup>

Frasquita Carasco, mère de la fille-narratrice de l'histoire Soledad, est une couturière, héritière de savoirs ancestraux et magiques. Elle se situe dans la lignée des femmes de sa famille. Dans la lignée de ses aïeules. Mais pas seulement. « *Elle rassemble plusieurs caractéristiques des figures mythiques féminines qui sont toutes des variantes de la figure féérique.* »<sup>507</sup> Dès l'incipit, le portrait de mère la place du côté des mères à part, du côté des êtres exceptionnels. Elle est cette « *femme jouée. Jouée et perdue* »<sup>508</sup>, dotée d'un entêtement, d'une farouche volonté, d'un talent exceptionnel, celui de fileuse. Elle est celle qui lie et délie les destinées. Elle est celle qui tient le fil de la vie.

*« Elle n'en faisait qu'à sa tête et les femmes se taisaient à son approche comme on se tait à l'approche d'une pythie. La rumeur s'était faite légende : Frasquita Carasco cousait les êtres ensemble. A la doublure, elle incorporait une petite croute de pain en forme de croix censée protéger le couple de l'œil et ses mariés ne se séparaient plus. »*<sup>509</sup>

<sup>502</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>505</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>506</sup> Carole MARTINEZ, p. 306.

<sup>507</sup> Stéphanie CHIFFLET, « Des réminiscences mythiques dans *Le Cœur cousu* de Carole Martinez », *Religiologiques*, N°35, Printemps/automne 2017, p.12.

<sup>508</sup> Carole MARTINEZ, p. 12.

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 347.

Elle est la légende faite mère. D'ailleurs « *les conteuses de ces pays traversés parlent encore* »<sup>510</sup> de Frasquita car elle est celle qui a basculé « *dans un monde immense* »<sup>511</sup>. Elle est une mère-héroïne. Elle est le cœur de l'histoire, avant son effondrement, « *comme un château de cartes.* »<sup>512</sup>

Elle est celle qui est entrée dans sa vie de femme grâce au mariage et à la maternité, grâce à sa première fille, Anita, et aux enfants qui naîtront de ses entrailles.

Les portraits dessinés successivement sont à la fois : le portrait d'une jeune femme belle, déterminée et dotée d'un talent incomparable ; puis, celui d'une femme « *outragée, puis blessée à mort par le destin* »<sup>513</sup>, qui devient « *belle comme une jeune morte* »<sup>514</sup>, à la fois forte et « *statufiée* »<sup>515</sup>. Frasquita est alors seule au milieu de sa cohorte d'enfants, exceptionnelle et réduite, rompue car, elle est « *cette femme impuissante malgré ses dons.* »<sup>516</sup> Elle est l'écorchée, celle dont la vie a été volée. Elle est l'humiliée. Elle est la douleur et la peur. Le sacrifice. Elle est celle qui a « *enterré toute son espérance dans un trou.* »<sup>517</sup>

Frasquita est représentée, comme les deux autres personnages maternels, à travers différents portraits qui transcrivent la vie parcourue, les bouleversements choisis ou subis, les étapes franchies, la mort aussi parfois. Ces portraits permettent de donner une valeur aux personnages, un sens. Ils reflètent une réalité. Ils suggèrent une individualité et une identité. Mais les portraits de mères, les portraits physiques, dans ces trois romans, passent d'abord (et essentiellement) par la référence au corps.

#### 2.1.5. Le corps des mères

Le corps maternel caractérise les trois personnages que sont Romilda, « la Mère » et Frasquita et « *participe logiquement à son évaluation.* »<sup>518</sup> Et c'est pourquoi nous pouvons nous interroger précisément sur le corps maternel représenté dans chacune des trois œuvres littéraires de notre corpus. En effet, à travers les représentations de l'*être* des mères, c'est le corps, surtout, qui est dit avant tout. Dans ces romans, une attention particulière est portée au corps des mères et au corps de toutes les femmes, montrant ainsi l'exacerbation des contradictions soulevées par les représentations de la maternité et du corps féminin plus précisément. Il est le corps-présent

---

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>515</sup> *Ibidem.*

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>517</sup> *Ibidem.*

<sup>518</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman, op.cit.*, p.58.

dans le « corps » des romans car le corps maternel représenté est, évidemment, un corps qui se modifie au fil du temps, au fil du roman. Il est en écho à la narration.

Le corps de la mère représenté, dans ces trois œuvres littéraires, est un corps qui se durcit, qui devient sec, rugueux. Un corps qui porte les stigmates du passé comme les traces de la maternité mais aussi des événements souvent subis, des combats menés. Un corps qui témoigne du renoncement des mères. Un corps amoindri par la vie, par les hontes et les empêchements. Un corps vieilli, affaibli, jusqu'à l'effacement, jusqu'à la disparition comme dans les romans de Kaoutar Harchi et Carole Martinez.

*« Les femmes soulèvent légèrement la Mère, la redéposent puis commencent, doucement, très doucement, du bout de leurs doigts qui tremblent, à la déshabiller. Et c'est voir, sous les couches de tissu, le corps de la Mère apparaître, dans sa minceur, dans sa blancheur et continuer à espérer que rien de tout cela ne soit vrai, ni son silence, ni son immobilité, tandis que j'entends les femmes parler, tandis que je sens les femmes se mouvoir mais pas la Mère. »<sup>519</sup>*

Dans cet extrait du roman *À l'origine notre père obscur*, « la Mère » est morte. Cette absence de vie ou plutôt cette idée de corps sans vie est renforcée par les autres corps en mouvement, ceux des autres femmes de la maison.

Mais la mort de la mère représente aussi la fin du corps enfermé, de la mère et de la fille aussi. Elle est aussi significative d'une libération du corps.<sup>520</sup>

Dans le roman de Jeanne Benameur, le mot « corps » revient sans cesse. Le corps de la mère se répète, il remplit même l'espace littéraire. C'est un corps scandé, comme martelé dans le corps du récit, pour qu'il en garde l'empreinte, comme dans le corps de la fille ou plus justement en contrepoint du corps de la fille. Il y a quatre-vingt-quinze occurrences dans ce texte littéraire du mot « corps ». Ce mot dit le corps de la mère d'abord (vingt-neuf fois), le corps de la fille (quarante fois), d'autres corps, comme « *des corps sans nom* »<sup>521</sup>, le corps de Bruno<sup>522</sup>, le corps de Lea la jeune sœur<sup>523</sup>. Il est aussi un terme générique qui renvoie à l'universalité du corps. Jeanne Benameur utilise également des locutions telles que : « *faire corps* »<sup>524</sup>, « *sortir de ce corps* »<sup>525</sup>, « *le poids du corps* »<sup>526</sup>, « *son propre corps* »<sup>527</sup>. Le corps est donc nommé sans

---

<sup>519</sup> Kaoutar HARCHI, p.75-76.

<sup>520</sup> Nous y reviendrons.

<sup>521</sup> Jeanne BENAMEUR, p.109.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p.114.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p.112,

<sup>524</sup> *Ibid.*, p.53 et 115.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p.59,

<sup>526</sup> *Ibid.*, p.65 et 147,

<sup>527</sup> *Ibid.*, p.63.

cesse dans ce récit. La peau aussi est évoquée (comme un habit), tout comme le cœur, le regard, la voix. « *C'est là-bas, dans le regard de sa mère, dans son silence. Le cœur net, il lui faut.* »<sup>528</sup> La main, le visage, les cheveux sont également nommés. Le ventre de la mère aussi.<sup>529</sup> Et cette répétition du corps de la mère (ou des parties du corps) conduit immédiatement à le penser, à le faire exister : « le corps qui est ». D'ailleurs (et spécifiquement), l'écriture de Jeanne Benameur passe par l'écriture du corps. Elle dira que « *l'écriture c'est du corps mais autrement, c'est du corps du dedans, avec l'espérance que ça atteigne d'autres.* »<sup>530</sup> C'est une écriture charnelle, où parfois, « *la conscience est pauvre.* »<sup>531</sup>

Et dans le roman qui concerne notre recherche, la mère, Romilda incarne, avec son corps, une parole, une voix. Par le corps, elle existe. Et nous le verrons, en racontant le corps de la mère, la fille la fait exister.

Il en va de même pour les deux autres romans de notre corpus de recherche.

Chez Kaoutar Harchi, le corps traduit les sentiments, le sensible, les désirs et les besoins. Différents corps habitent ce roman : celui de la mère en premier lieu, celui de la fille, celui du père, ceux des autres femmes. Le corps est, peut-être, ce qui dit le plus de chacun des personnages et de la mère en particulier. Et les représentations du corps de « la Mère » diffèrent en fonction du narrateur. En effet, « la Fille » figure « la Mère » comme étant un corps vulnérable, fragile, épuisé, un corps de femme liée, un corps sans cesse immobile.<sup>532</sup> « La Mère » même vivante est comme morte.<sup>533</sup>

Mais quand une autre femme écrit « la Mère » (comme c'est le cas dans le deuxième carnet intime, où une femme raconte l'attraction exercée par la mère sur les autres femmes), c'est alors un corps qui exerce un pouvoir, une attraction. Un corps puissant. Vivant.

*« Elle exerce sur les femmes qui l'entourent une étrange fascination. A sa manière de les regarder, de leur parler, de les toucher, cette femme leur transmet une force. »*<sup>534</sup>

Comme dans les autres romans du corpus, l'entière du corps est nommée, certaines parties aussi comme les mains, les bras, les yeux, le visage, les cheveux. Le ventre de « la Mère », le centre de la maternité, est sans cesse évoqué dans ce récit.

---

<sup>528</sup> *Ibid.*, p.68.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p.133 ou p.135.

<sup>530</sup> Jeanne BENAMEUR, Entretien avec Thierry GUICHARD, « Les chemins de la liberté », *art.cit.* Annexe 6.

<sup>531</sup> *Ibidem.*

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>533</sup> *Ibidem.*

<sup>534</sup> Kaoutar HARCHI, p.70.

« *Touchez le ventre de la Mère, allez-y, vous verrez que son ventre est plein. Et les femmes, les unes après les autres, du bout des doigts, effleurent le ventre de la Mère.* »<sup>535</sup>

Ces différentes parties du corps sont souvent présentées comme un ensemble mal ajusté, sans unité, un corps morcelé qui donne une identité trouble<sup>536</sup> à « la Mère ». Le corps de « la Mère » est alors comme dilué, comme dissous dans le corps des autres femmes<sup>537</sup>, comme s'il s'agissait d'un même corps pour toutes les femmes. Et ce corps dilué est ce qui renforce l'idée de cette entité des femmes, de cette « *fusion* »<sup>538</sup> dont la fille est, de fait, exclue.

Et il en va de même dans le roman de Carole Martinez, où le corps maternel est représenté métaphoriquement et poétiquement (nous y reviendrons) mais pas seulement. Parfois, le corps est écrit dans une langue crue, directe, sans réserve ni fioriture, et particulièrement, les chairs et les viscères de mère.<sup>539</sup> En effet, dans cette œuvre littéraire, une attention particulière est portée aux entrailles maternelles car d'elles viennent les enfants. Le sang menstruel est également évoqué. « *Les règles* »<sup>540</sup> permettent de passer d'un état à un autre, celui d'enfant à celui de femme et de mère. Elles symbolisent le corps qui évolue avec toutes ses contraintes. Le sang qui coule chaque mois est comme une fatalité. « *Certes, on en mourait pas, mais la vie était plus simple avant.* »<sup>541</sup> Il est aussi celui qui permet la transmission du don, de la mère à la fille. Il est celui qui autorise l'initiation et les « *prières nocturnes* »<sup>542</sup> récitées par la mère et apprises par la fille. Il en est ainsi pour Frasquita, « *alors toute jeune fille* »<sup>543</sup> :

« *Désormais, tu saigneras tous les mois. Quand viendra la Semaine sainte, je t'initierai.* »<sup>544</sup>

« Le premier sang » est d'ailleurs le titre du premier chapitre de ce roman. Ce premier sang symbolise la bascule de Frasquita. Il est l'origine de la mère et du roman (nous y reviendrons). Et la présence des menstrues dans le texte n'est certainement pas anodine car elles représentent

---

<sup>535</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>536</sup> Voir l'ouvrage de Marta SEGARRA, *Leur Pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, L'Harmattan, 1997, p. 58.

<sup>537</sup> Kaoutar HARCHI, p.22.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>539</sup> Carole MARTINEZ, p.12.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>544</sup> *Ibidem.*

aussi l'impureté des femmes, « *la flétrissure* »<sup>545</sup> considérée comme « *une tare honteuse* »<sup>546</sup>, rarement montrée, rarement écrite.

Ainsi, dans ces trois œuvres littéraires, le corps maternel figure de façon privilégiée. Et les évocations du corps sont diverses et parfois contradictoires : corps aimé, meurtri, fragmenté, dévoilé, renié, vivant, vieilli ou mort. Ce corps représenté témoigne de la valorisation (ambivalente) du corps chez les écrivaines, comme « *pour se rapprocher à nouveau de l'univers en voie de disparition des femmes traditionnelles* »<sup>547</sup>, univers symbolisé par le corps maternel. Les portraits de mères ont donc une portée symbolique, ainsi qu'une fonction poétique que nous allons aborder à présent.

## 2.2. Les portraits métaphoriques et symboliques des personnages de mères

### 2.2.1. Les portraits métaphoriques

Pour une représentation des mères en meilleure adéquation avec les propos des auteures, celles-ci ont recours aux comparaisons et aux métaphores comme désignation maternelle.<sup>548</sup> En effet, des comparaisons mais surtout d'abondantes métaphores émaillent les œuvres littéraires du corpus pour qualifier les personnages maternels.

En tout premier lieu, la mère est représentée comme « *une bête* »<sup>549</sup> (à l'identique des mères en toile de fond du récit<sup>550</sup>). Cette représentation revient sans cesse dans les trois récits pour signifier la mère. Ainsi chez Jeanne Benameur :

« *La vieille dame ressemble aux petites bêtes légères et affairées. Un poids posé encore sur le sol alors que tout en lui est tendu pour l'envol.* »<sup>551</sup>

Le terme générique de bête est « utilisé » mais il peut être précisé. En effet, les auteures signifient ou disons, comparent précisément la mère avec une bête « spécifique » grâce à un

---

<sup>545</sup> Marta SEGARRA, *Leur Pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, op.cit., p. 58.

<sup>546</sup> *Ibidem*.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>548</sup> Dumarsais définit la métaphore comme étant « *une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit.* » [Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stylistique de la prose*, Belin, 1993, p.192]

Quant à la comparaison, comparaison qualitative ou similitude, elle est classée, d'après Fontanier, parmi « *les figures de style par rapprochement.* » [*Ibid.*, p.194] Et la relation de similitude d'un mot à un autre, entre comparé et comparant, est formulée, le plus souvent, par des outils syntaxiques. [*Ibidem*]

<sup>549</sup> Comme dans le roman de Jeanne BENAMEUR, p. 117.

<sup>550</sup> Voir précédemment, dans le chapitre 1.1.3. Les figures antithétiques des mères en toile de fond des œuvres du corpus.

<sup>551</sup> Jeanne BENAMEUR, p.30-31.

terme hyponyme, selon l'état du personnage, l'action menée, la vie vécue, l'émotion dégagee. Mais il s'agit surtout de représenter le corps maternel. Ainsi, dans le roman *Laver les ombres*, Jeanne Benameur utilise l'image de l'oiseau pour dire Romilda : « *Le corps d'oiseau de la mère* »<sup>552</sup>, « *Et vole et vole. Petite maman.* »<sup>553</sup> « *À nouveau, elle pense aux oiseaux, à leurs petits corps de rien du tout.* »<sup>554</sup>

Les métaphores animales, sans cesse réitérées dans les œuvres du corpus, assument un rôle didactique et une fonction indicielle. Il s'agit du point de vue (voire du jugement) de la fille sur la mère. Représenter la mère par un animal et comparer le personnage aux caractéristiques de l'animal en question, met en exergue les particularités de mère : les faiblesses, les fragilités, les errements, les insignifiances, les forces aussi. Cela permet de s'interroger sur la nature de ce personnage, sur son état de femme et de mère (une interrogation menée par la fille et par le lecteur, de fait). Ces représentations exercent également et assurément une fonction poétisante, fonction que nous pouvons retrouver dans les trois romans. Mais la fonction imagée et poétique est assurée, de façon particulière, par les métaphores/comparaisons végétales et minérales, comme dans le roman de Carole Martinez qui entremêle les métaphores pour dire la mère. Carole Martinez représente Frasquita comme une « *femme fleur* »<sup>555</sup>, comme un être qui serait à la fois minéral et végétal, « *comme sculptée dans un matériau mixte : marbre, peau et tissu, chair de fleur et de femme mêlées.* »<sup>556</sup> Elle utilise également, pour préciser et pour amplifier le portrait de la mère, des accumulations, ce qui crée une impression de profusion, de foisonnement rythmé, voire chaotique, comme dans l'extrait suivant :

« *De la traversée, elle n'avait gardé que cela, cette cicatrice dans le parfum : l'empreinte des champs parcourus, des oliviers la nuit, des orangers en fleur et des narcisses tapissant la montagne de sucre blanc ? Fragrances de pierres, de terre sèche, de sel, de sable. Ma mère était faite de tant d'essences mêlées... Enfant, dès qu'elle me laissait l'approcher, je voyageais clandestinement dans sa chevelure, tentant d'imaginer les lieux contenus dans les mèches bleues. [...] Il me semble que nous sommes toutes issues de ton corps de bois.* »<sup>557</sup>

Alors Frasquita devient un personnage maternel qui serait à la fois, omniprésent et insaisissable. Dans les trois romans de notre corpus, les personnages de mères « échappent » aux personnages de filles et c'est peut-être ce que signifient ces portraits métaphoriques maternels. Ils seraient

---

<sup>552</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>555</sup> Carole MARTINEZ, p. 210.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

alors des marques d'exception qui placeraient ces trois personnages au-dessus des autres femmes. Au-dessus du monde que les filles peinent à atteindre. Ainsi, le choix des métaphores pour décrire et caractériser les mères fait partie intégrante de la portée et de la signification du personnage : il s'agit de l'être-mère, mais vu spécifiquement par les filles.<sup>558</sup>

### 2.2.2. Les portraits symboliques et la maison des mères

La maison habitée par le personnage maternel est l'espace réel où se déroulent différentes actions (dont certaines sont d'importance majeure, comme la naissance des protagonistes, la mort de « la Mère » et de Frasquita, les retrouvailles et le secret délivré entre Romilda et Lea). Il est également l'espace symbolique qui caractérise l'être des mères. À travers les descriptions données, il offre une représentation symbolique des personnages maternels.<sup>559</sup> Ainsi, Jeanne Benameur, dans son roman, décrit deux lieux maternels, deux lieux d'habitation qui ont une importance majeure pour Romilda : l'un est secret. Il est celui, subi, de « la grande maison », où Jean-Baptiste l'enfermera pendant la guerre. Il est l'endroit du corps meurtri, violé. Le lieu de toutes les salissures. Il est l'empreinte qu'elle gardera toujours, dans sa mémoire et dans son corps. Il est le lieu qui la poursuivra dans l'autre lieu, l'autre maison, celle du bord de mer où Romilda se terre.

*« La vieille dame est rentrée chez elle, a fermé les volets, mis les barres. Elle a poussé les serpillières devant les portes, préparé des bougies, des allumettes auprès d'elle. L'arthrose a rétréci ses mouvements avec le temps. Elle peine mais elle n'a besoin de personne. S'il faut tenir un siège, elle tiendra. »<sup>560</sup>*

---

<sup>558</sup> Ou, pour le dire autrement, il s'agit du point de vue des filles sur les mères. Donc, ce sont des portraits subjectifs, tronqués.

<sup>559</sup> Dans les trois romans de notre corpus, mais pas uniquement. C'est le cas, en majorité, dans la littérature féminine méditerranéenne contemporaine. Ainsi, Leïla SEBBAR, lors du séminaire de Babel, présentée par Martine SAGAERT, le 11/10/2016, « Rencontre avec Leïla SEBBAR, Écrivaine, Interview de Françoise Navarro » [Voir Annexe 6] dira que les femmes se confondent avec la maison et, en faisant cela, ce sont elles qui portent la mémoire (et non les hommes) : « Parce qu'elles sont dans la maison. Elles font la maison. Elles tiennent la maison debout comme on dit en Afrique du Nord. Elles tiennent la maison debout. D'ailleurs, chaque fois qu'il y a eu des crises, des guerres... Ce sont les femmes qui ont tenu la maison, ce sont les femmes qui ont sauvé, d'une certaine manière, de la famine, de la destruction, enfin quand elles le pouvaient et de la mort. Et oui, je crois que les femmes sont les femmes dans la maison. J'ai fait un livre avec des amies qui s'appelle Des femmes dans la maison : Anatomie de la vie domestique et quand j'étais dans le mouvement des femmes, je méprisais beaucoup les femmes au foyer. Les femmes à la maison, je trouvais qu'elles étaient vraiment aliénées, qu'elles étaient pratiquement analphabètes... Je le pensais et je n'étais pas la seule à le penser parce que c'était un courant dominant dans le mouvement des femmes de penser que les femmes au foyer étaient de pauvres femmes. J'ai compris, en faisant un travail avec ces amies auprès de femmes qui n'étaient pas du mouvement des femmes, des femmes qui parlaient de leur maison, j'ai compris à quel point la maison était un lieu de culture féminine qu'il fallait préserver et qu'il ne fallait pas brader. Je le pense de plus en plus et, je ne sais pas si vous l'avez remarqué, la maison c'est les femmes ! » [Ibidem]

<sup>560</sup> Jeanne BENAMEUR, p.72-73.

C'est là qu'elle se sent chez elle. Cet espace symbolique est renforcé par la métaphore de la tempête : tempête extérieure/intérieure qui emportera la mère et la fille. Ces lieux décrits disent Romilda et surtout sa vie intérieure.

Dans le roman de Kaoutar Harchi, la maison est bien réelle et justement décrite, comme dans cet extrait :

*« La maison est grande. Deux étages, un sous-sol, une terrasse, cinq chambres, une grande salle commune, une cuisine, une salle d'eau, une petite cour intérieure, un jardin, et pourtant nous vivons les unes sur les autres. »<sup>561</sup>*

Pourtant la maison dégage une atmosphère particulière, une irréalité, car l'auteure, en dehors du cadre spatial de la maison, ne donne aucun élément tangible. Elle prive le lecteur de repères.

« *La maison des femmes* » ou « *la maison des délits du corps* »<sup>562</sup> est-elle un lieu réel ou imaginaire ? Ainsi :

*« Cette maison singulière, aux frontières de l'irréel, cette maison dont les femmes disent qu'elle est le vestige d'un temps ancien, archaïque, une maison de pierres aux chambres carrées, à peine meublées— un lit, une chaise, une tablette—, une maison sans la moindre trace de couleur où règne le silence des cimetières, l'obscurité des forêts, une maison entourée d'un terrain vague, construite à l'écart... »<sup>563</sup>*

L'anaphore « maison » est scandée, martelée pour dire cet espace symbolique, car s'il est le lieu « concret » et bien « réel » où survit « la Mère » « *habitée par un éternel chagrin* »<sup>564</sup> au milieu des femmes, il se trouve « *aux frontières de l'irréel* »<sup>565</sup>. Il symbolise l'espace mental de la mère. Il est l'intérieur. Il est l'inconscient qui empêche et asservit. Il est la métaphore de l'emmurement. Il est « la Mère ».

Et il en va de même dans le roman de Carole Martinez où plusieurs espaces intérieurs et maternels sont décrits, représentant Frasquita. Ils sont des tanières de mère, à l'image de la maison où la mère vivait avant la grande traversée, avant le basculement et le grand départ.

*« La maison où vivait ma mère, cette maison aux murs peints par un enfant et où quelques meubles seulement avaient repoussé. Une maison et sa courette à poules, une maison et sa fenêtre, ornée de becs et d'ergots de fer ; derrière laquelle étaient tapis l'aiguille et le regard de la [mère]. »<sup>566</sup>*

---

<sup>561</sup> Kaoutar HARCHI, p.21.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>563</sup> *Ibidem.*

<sup>564</sup> *Ibidem.*

<sup>565</sup> *Ibidem.*

<sup>566</sup> Carole MARTINEZ, p.180-181.

À l'identique, la scansion de l'anaphore « maison » renforce l'enfermement de la mère dans cet espace réduit et simple, dénué de tout ou presque, à l'image de la mère. Et quand Frasquita quittera ce lieu clos, elle trouvera (en partie) sa liberté. L'espace décrit alors sera celui de la traversée et des paysages méditerranéens.

Ainsi, dans les trois œuvres littéraires de notre corpus, les descriptions des maisons des personnages des mères fonctionnent comme des portraits maternels. Les lieux ou maisons-mères symbolisent Romilda, « la Mère » et Frasquita. Ils témoignent de leur condition, de leur état, de leur psychologie comme de leur empêchement. Ils font écho à l'espace intérieur maternel.

Les portraits de Romilda, « la Mère » et Frasquita, que nous venons d'étudier déterminent, en partie, l'être des mères. Ces personnages peuvent être également appréhendés et analysés grâce à leurs discours. C'est ce que nous allons à présent aborder.

### 3. Le discours des mères

#### 3.1. Les fonctions du discours

D'après Vincent Jouve, les personnages sont d'« *autres vivants* »<sup>567</sup>, pour peu que l'on oublie leur réalité textuelle.<sup>568</sup> « *C'est plutôt le langage que le geste qui renseigne* »<sup>569</sup> le lecteur à leur propos. Dans les œuvres littéraires, les discours permettent aux personnages de mères de s'inscrire dans le récit et au lecteur de connaître leurs pensées et désordres intérieurs.<sup>570</sup> Pour ce faire, Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez utilisent différents systèmes énonciatifs, « *des truchements divers* »<sup>571</sup> pour reprendre l'expression de Michel Raimond, qu'elles entremêlent à l'envi, pour rendre compte de la vie psychique intense de leurs personnages principaux. Évidemment, le discours des mères est une façon de les caractériser, c'est également une façon de susciter un effet de réel. En jouant du vraisemblable linguistique, les représentations verbales apportent une illusion de vie supplémentaire. Et « *l'effet de vie* »<sup>572</sup> des personnages de mères s'impose alors avec force. D'autre part, les discours participent du récit, ils l'augmentent, le font progresser, peuvent même engendrer l'action (notamment et assurément dans le roman de Jeanne Benameur).

---

<sup>567</sup> *Ibidem.*

<sup>568</sup> *Ibidem.*

<sup>569</sup> André GIDE, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gallimard, 1972, p.85.

<sup>570</sup> Voir l'ouvrage de Michel ERMAN, *Poétique du personnage de roman*, *op.cit.*, p.73.

<sup>571</sup> Michel RAIMOND, *Le Roman*, *op.cit.*, p.199.

<sup>572</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op.cit.*, p.108.

### 3.2. Le discours immédiat et discours rapporté

Comme le dit Michel Erman, « *pensées, états d'âme, opinions font l'objet de représentations verbales qui disent alors directement (discours immédiat ou dialogue) ou indirectement (discours rapporté ou discours narrativisé) l'intériorité des personnages.* »<sup>573</sup>

Dans le discours immédiat, « *le personnage parle sans dépendre du narrateur* »<sup>574</sup>, de même dans le dialogue. Dans le roman *Laver les ombres*, Jeanne Benameur mêle les parties dialoguées à la trame du récit. Le dialogue est alors « non conventionnel » car non délimité, comme dans cet extrait entre Romilda (la mère) et Lea (la fille) :

*« Pourquoi tu as attendu si longtemps pour me le dire, maman ?  
J'avais peur, ma fille.  
Mais peur de quoi ?  
J'avais peur. Tu comprends... Que tu ne veuilles plus de moi. Que tu ne veuilles plus m'embrasser... Que tu ne veuilles plus que je te prenne dans mes bras... j'avais honte. Tellement honte. J'aurais pas supporté.  
Oh maman mais c'est lui qui aurait dû avoir honte ! Pas toi ! »*<sup>575</sup>

Ce dialogue n'est pas signalé par l'emploi de signes de ponctuation (comme des guillemets) ni par des incisives. Les tours de parole (entre les différents locuteurs, ici la mère et la fille) ne sont pas marqués par des tirets. Le discours est, de ce fait, particulier, comme « saisi sur le vif ». Il est totalement inséré dans le texte, dans la continuité de la narration romanesque. Jeanne Benameur entrecroise les paroles et les discours pour caractériser la confusion entre l'intériorité et l'extériorité des personnages, de la mère en particulier, et pour renforcer l'impulsion de vie. Dans cet extrait, l'effet de vraisemblance est respecté et traduit. Ce dialogue apporte au lecteur « un sentiment de réel » très fort en représentant la scène (entre la mère et la fille) de façon brutale, à vif. Cette impression de réalité est renforcée grâce à des procédés littéraires, comme le style oral, ce qui permet au lecteur d'imaginer plus facilement la situation et l'émotion que vivent les deux personnages.

Dans le roman de Carole Martinez, le discours est un discours rapporté auquel se superpose la voix de la narratrice, Soledad. Et si ce discours maternel traduit le caractère de la mère, il rend compte également du point de vue de la fille sur la mère. Ainsi, ce discours rapporté appartient pleinement à l'univers de la fiction<sup>576</sup> et permet au lecteur, de saisir l'intériorité du personnage de mère autant que son extériorité.<sup>577</sup> Ce discours rapporté traduit l'état de Frasquita au fil du

---

<sup>573</sup> Michel ERMAN, *Poétique du personnage de roman, op.cit.*, p. 71.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>575</sup> Jeanne BENAMEUR, p.99.

<sup>576</sup> Michel ERMAN, *Poétique du personnage de roman, op.cit.*, p.78.

<sup>577</sup> *Ibidem.*

roman : de la nuit de plein été où elle verse son premier sang jusqu'au jour de son dernier souffle. Et le lecteur l'entend penser dès les premiers mots du roman :

*« Le sang coulait encore sans qu'elle éprouvât la moindre douleur. Saignerait-elle encore au réveil ? N'allait-elle pas se vider pendant son sommeil comme une cruche fêlée ? Ses cuisses lui paraissaient si blanches... Elle préférait ne pas dormir, se sentir mourir... »<sup>578</sup>*

Dans cet extrait, les pensées de Frasquita (rapportées par la narratrice Soledad) rendent compte de son état de toute jeune fille, candide, naïve, qui ne comprend pas ce qui lui arrive. Puis, peu à peu, Frasquita va s'affirmer. Ses propos et ses pensées en seront modifiés. Dans le roman, il traduit aussi tout son silence de mère et son empêchement (nous y reviendrons).

Il en va de même (mais de façon moins prononcée) dans les romans de Jeanne Benameur et de Kaoutar Harchi. Ainsi, pour ne choisir qu'un exemple, dans le roman *À l'origine notre père obscur*, la narratrice « la Fille », rapporte le discours de « la Mère », comme ici, dans cet extrait :

*« Dans la cuisine, j'entends la Mère qui répète, d'un ton las : ta sœur t'a menti, ils t'ont tous menti, je suis innocente. Et l'ombre de laquelle mes yeux écarquillés ne parviennent pas à se détacher, grandit, noircit, devient menaçante et peu à peu je commence à craindre ce que cette l'ombre pourrait faire à la Mère. L'aspirer, l'avalier, l'engloutir. »<sup>579</sup>*

Le discours de la mère est mêlé à la narration (il est simplement signalé par l'emploi des deux points), peut-être pour ne pas rompre la continuité du roman. Peut-être aussi pour fondre les différents discours et les différents locuteurs (ici, « la Mère », « la Fille » et « le Père », c'est-à-dire l'ombre), pour donner à voir l'état présent dans lequel se trouve « la Mère », à la fois déterminée car innocente, et à bout de force car dévorée, peu à peu, par l'ombre et la douleur

### 3.3. Le discours enchâssé

Le discours des mères est le plus souvent un discours enchâssé. En effet, il est généralement révélé par les personnages de filles (qui racontent l'histoire des mères). Les mères n'ont pas directement la parole. Leurs propos sont interprétés ou représentés, c'est-à-dire modélisés et réfléchis par le rapporteur, en l'occurrence les personnages des filles. C'est le cas spécifiquement du roman de Carole Martinez. La fille le dit dès le prologue : il lui faut écrire la

---

<sup>578</sup> Carole MARTINEZ, p.25.

<sup>579</sup> Kaoutar HARCHI, p.50.

mère « *dans son lumineux cahier.* »<sup>580</sup> Il lui faut non seulement dire « *sa silhouette déchirée par le vent, le soleil et les pierres du chemin.* »<sup>581</sup>, mais encore ramener « *des profondeurs un monde enseveli pour y glisser [son] nom, [son] visage, [son] parfum* »<sup>582</sup> et fixer ses paroles. Dans le roman de Kaoutar Harchi *À l'origine notre père obscur*, « la Mère » rapporte son discours par le biais d'une forme « *approchante* » de monologue intérieur dans « *l'espace papier* » du « *carnet intime* ».<sup>583</sup> Il s'agit d'un extrait (du moins, nous l'imaginons) d'un texte que le personnage aurait écrit alors qu'elle était enceinte de sa fille et déjà bannie par sa belle-famille. Ce carnet intime est à la première personne et rend compte de son état et de ses pensées de femme « *à peine mariée et déjà exclue* ». C'est pourquoi nous pouvons le définir comme étant une « *sorte* » de monologue intérieur (selon la définition de Michel Raimond<sup>584</sup>) car il rapporte « *les sentiments intimes* »<sup>585</sup> de « la Mère ». Il est « *la traduction de l'activité psychologique la plus profonde* »<sup>586</sup> (selon la définition d'Edouard Dujardin<sup>587</sup>) de « la Mère ». La plus complète et peut-être la plus déterminante. Il est d'ailleurs situé dans le XV<sup>e</sup> et dernier chapitre du roman, comme une clôture de récit et une consolation pour « la Fille ». Ce qui est rapporté dans ce carnet devient l'héritage laissé par « la Mère » à « la Fille ». Il est la seule trace tangible de « la Mère ». Et il manifeste « *la force d'une âme qui affirme sa cohérence et son unité.* »<sup>588</sup> « La Fille », à l'instar du lecteur, par ses mots rapportés, écrits des années auparavant, comprend qui est véritablement « la Mère ». Elle la saisit alors dans son entièreté. Nous ne pouvons cependant pas définir ce discours comme étant un monologue intérieur car « *nous savons qu'il ne faut pas confondre le récit d'évènements passés vus par une conscience avec le déroulement présent d'une conscience.* »<sup>589</sup> En effet, d'après Michel Raimond, « *la condition sine qua non du monologue intérieur, c'est le hic et le nunc.* »<sup>590</sup> Or, dans ce texte, « la Mère » ne se laisse pas aller au « *jaillissement de la pensée.* »<sup>591</sup> Elle opère un retour sur les évènements antérieurs, un retour conscient, réfléchi tout en s'envisageant, se projetant, sans crainte, dans l'avenir. Malgré sa douloureuse situation. « *L'enfant que je porte est mon véritable amour. De*

---

<sup>580</sup> Carole MARTINEZ, p.21.

<sup>581</sup> *Ibidem.*

<sup>582</sup> *Ibidem.*

<sup>583</sup> Kaoutar HARCHI, p.157-160.

<sup>584</sup> Michel RAIMOND, *La Crise du roman*, José Corti, 1966, p.261.

<sup>585</sup> *Ibidem.*

<sup>586</sup> *Ibid.*, p.267.

<sup>587</sup> Édouard DUJARDIN, dans l'ouvrage de Michel RAIMOND, *La Crise du roman*, *ibid.*, p.267.

<sup>588</sup> Michel RAIMOND, *La Crise du roman*, *op.cit.*, p.275.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p.279.

<sup>590</sup> *Ibidem.*

<sup>591</sup> Valéry LARDBAUD, dans l'ouvrage de Michel RAIMOND, *La Crise du roman*, *op.cit.*, p.266.

lui vient peut-être cette absence de peur à l'égard de ce qui m'attend »<sup>592</sup>. In fine, ce carnet intime, ambigu dans sa forme (nous pourrions peut-être parler de « *soliloque mental* »<sup>593</sup> pour reprendre les mots de Michel Raimond, car ce discours n'a pas d'allocutaire et de ce fait, n'a pas de vertu dialogique), est clair dans son sens. Le caractère de « la Mère » ainsi que ses sentiments apparaissent brutalement et sans détour et par là-même, ce qui est dit est son amour pour sa fille.

Ainsi, ce discours traduit, par le biais de différents procédés littéraires, les pensées, les sentiments, les émotions, les désirs autant que les angoisses intimes et secrètes des mères. Et l'écriture d'une vie intérieure donne « *une impression de richesse psychique* »<sup>594</sup>.

Le discours des mères peut être également rapporté par un tiers, comme dans le roman de Carole Martinez et, de façon plus marquée, dans le roman de Kaoutar Harchi. En effet, dans ce texte littéraire, *À l'origine notre père obscur*, sont insérés des « carnets intimes » de femmes tierces (de même nature que le carnet intime de « la Mère ») comme ceux des femmes emmurées (dans la maison de la mère), ou encore, comme nous l'avons vu précédemment, de la gouvernante (de la maison du père). Ces carnets intimes viennent augmenter le récit, le compléter. Ils suspendent le fil narratif, parfois le contredisent. Le rythme du roman devient « *discontinu et redondant* »<sup>595</sup>. Ces carnets intimes racontent la maternité et les personnages de mères. Ils témoignent du passé. Ces « métarécits » sont toujours intimement liés à l'histoire première qu'ils illustrent ou recomposent parfois. Ainsi, dans le deuxième carnet, une femme rapporte « la Mère », ses gestes, ses regards, sa puissance, sa soumission et son discours :

« *Personne ne sait exactement ce qu'il s'est passé mais une chose est certaine : elle exerce sur les femmes qui l'entourent une étrange fascination. À sa manière de les regarder, de leur parler, de les toucher, cette femme leur transmet une force. Elle répète souvent, en lavant son linge, en cuisinant, en frottant les carreaux : n'ayez peur de rien car en quittant cette maison, vous serez plus grandes qu'eux.* »<sup>596</sup>

Le discours rapporté de « la Mère » est un discours direct qui n'est pas signalé par l'emploi de guillemets, ni par une incise, comme « *pour dénoncer le lien existant entre l'histoire et le discours qui concourent ensemble à conformer le récit.* »<sup>597</sup> L'effet de ce discours est renforcé car c'est une parole isolée et cet énoncé au style direct confère au personnage de mère un relief

---

<sup>592</sup> Kaoutar HARCHI, p.159.

<sup>593</sup> Michel RAIMOND, *La Crise du roman*, op.cit., p.293.

<sup>594</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, op.cit., p.111.

<sup>595</sup> Marta SEGARRA, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, Karthala, 2010, p.37

<sup>596</sup> Kaoutar HARCHI, p.70.

<sup>597</sup> Michel ERMAN, *Poétique du personnage de roman*, op.cit., p.77.

particulier. Il témoigne d'un état de mère singulier (pour « la Fille » et, *in fine*, pour le lecteur), il raconte sa force malgré la soumission et la douleur.

Ainsi, dans les romans de notre corpus de recherche, les écrivaines jouent des différents registres de discours : discours immédiat, discours rapporté, discours enchâssé. La parole féminine émerge (ou tente d'émerger) dans un enchâssement de récits et de discours. La voix de la fille d'abord, celui de la mère ensuite, puis d'autres voix, essentiellement féminines, viennent compléter le récit et l'augmenter.<sup>598</sup>

Les personnages de mères ont chacun un cheminement spécifique et nous allons nous intéresser à leur parcours narratif.

#### 4. Le faire des mères

*« Le personnage est perçu simultanément à travers des structures narratives, génériques et discursives. Une telle surdétermination n'est pas sans conséquences. Le roman se présente au lecteur comme le lieu d'une « essentialisation » de la personne : c'est toujours le personnage, apparemment mû par son désir, ses passions et ses valeurs, qui est à l'origine de l'action narrative. »*<sup>599</sup>

Les personnages maternels sont également représentés par leur sphère d'action ou « rôles ».<sup>600</sup> Les mères sont des personnages « actants » et « acteurs ».<sup>601</sup> Elles sont des « forces agissantes ».<sup>602</sup> Elles ont, toutes trois, des rôles actantiels multiples (car elles sont, notamment et à la fois : destinataire et destinataire). D'autre part, elles incarnent des personnages-types.<sup>603</sup> Elles revêtent également « des rôles thématiques »<sup>604</sup>, c'est-à-dire qu'elles représentent des catégories sociales, psychologiques ou collectives vraisemblables. Leurs rôles et donc les valeurs incarnées (comme la beauté, l'audace, la candeur et la naïveté, l'autorité, le devoir, le courage, l'accomplissement, l'éducation, la famille, le désir et le plaisir,

---

<sup>598</sup> Ces autres voix symbolisent la libération de la parole féminine censurée jusqu'alors, grâce notamment à la mise en abyme des récits. Les romans deviennent polyphoniques (du fait de ces voix féminines). Et ces voix, surtout, racontent la maternité et les personnages de mères. Elles témoignent du passé. Ces « métarécits » sont profondément ancrés dans la quête de la mère par la fille (nous le verrons). Ils fondent la mère et la fille.

<sup>599</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, op.cit., p.61.

<sup>600</sup> Voir l'ouvrage de Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, [1928], Le Seuil, 1986.

<sup>601</sup> « Dans la continuité des travaux de Propp orientés vers l'établissement d'une grammaire du récit, A.J. Greimas a redéfini dans *Sémantique structurale*, en 1966, des sphères d'actions par analogie avec des catégories syntaxiques et sémantiques qu'on peut rencontrer dans la phrase. » [Michel ERMAN, *Poétique du personnage de roman*, op.cit., p.89] A.J. Greimas distingue les actants et les acteurs.

<sup>602</sup> Michel ERMAN, *Poétique du personnage de roman*, op.cit., p.89.

<sup>603</sup> Selon Philippe HAMON qui considère que « les actants sont des personnages-types ». [Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage » dans l'ouvrage *Poétique du récit* de Roland BARTHES, Wayne C. BOOTH, Philippe HAMON, Wolfgang KAYSER, Seuil, 1977, p.143]

<sup>604</sup> Michel ERMAN, *Poétique du personnage de roman*, op.cit., p.90.

la force et la volonté, la liberté et l'émancipation, la tradition et l'ordre social, la sagesse, la rigueur, l'empathie, la tendresse, le silence et la solitude, etc.) sont, là aussi, multiples voire parfois contradictoires, selon les événements, les destinataires. Selon l'état de mère.

Roland Barthes soumet le personnage à une autre catégorisation, grammaticale, nommée « *fonctions* ». <sup>605</sup> Les fonctions (distributionnelles et intégratives) du personnage renvoient au *faire* et à *l'être* du personnage et de ce fait, constituent l'armature du récit. Dans la perspective de recherche qui est la nôtre, il est intéressant de réfléchir aux articulations entre ces fonctions, de penser aux « nœuds » entre *l'être* et *le faire* des personnages. Et nous y reviendrons. Mais, il nous faut retenir que les actions menées par les personnages de mères, leurs combats, leurs luttes acharnées que nous allons découvrir, sont solidaires de leur personnalité et de leur identité, qui, à leur tour, apportent une configuration si singulière au *faire* inscrit dans le récit. Il faut ajouter, pour finir, ce qu'Umberto Eco nomme la « *stratégie textuelle* » <sup>606</sup> qui mêle « le personnage de papier » créé par l'auteur et le personnage « existant » créé par le lecteur. En effet, nous, lecteurs, nous *refigurons* le personnage et son action, c'est-à-dire que nous inscrivons sa réalité dans notre propre réalité. <sup>607</sup> Ainsi, nous avons également un rôle essentiel à jouer dans la représentation du personnage *in fine*, ou comme le dit Vincent Jouve : « *l'identité du personnage ne peut se concevoir que comme le résultat d'une coopération productive entre le texte et le sujet lisant.* » <sup>608</sup> Là encore, nous y reviendrons.

« *Il n'est pas de roman sans personnages : l'intrigue n'existe que pour et par eux.* » <sup>609</sup> Et c'est pourquoi, il s'agira, dans le propos suivant, d'examiner le parcours de ces personnages emblématiques que sont Romilda, « la Mère » et Frasquita, d'étudier les suites d'événements, les enchaînements d'actions et de faits, les combats menés et les désillusions des personnages de mères afin d'en saisir le sens profond et caché, c'est-à-dire de comprendre et d'analyser ces personnages à travers *leur faire* : leur parcours, leur rôle et leurs fonctions.

#### 4.1. Le combat des mères

Les personnages de mères, Romilda, « la Mère » et Frasquita sont les figures premières de l'émancipation féminine. Ils présentent des similitudes dans leur quête, leur parcours et leur représentation, des permanences dans les actions menées. D'abord parce que toutes trois sont

---

<sup>605</sup> Voir l'« Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Poétique du récit, op.cit.*, p.36-37.

<sup>606</sup> Voir l'ouvrage d'Umberto ECO, *Lector in fabula*, Grasset, 1985.

<sup>607</sup> Voir l'ouvrage de Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre, op.cit.*

<sup>608</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman, op.cit.*, p.27.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p.58.

des intruses dans des univers hostiles. Ce sont des marginales en quête de liberté. Elles sont toutes trois traitées comme des « putains ». En fait, ces parias dotés d'une puissance et d'une force immense, cherchent une échappatoire. Désespérément, ces personnages vont tenter de fuir leur condition. Elles vont chercher à s'évader, pour s'appartenir. Mais cette liberté n'aura qu'un temps.

Et ces femmes, dont nous allons découvrir le parcours et le combat, vont s'opposer au monde et déconstruire la figure maternelle en donnant, à leur fille, en nous donnant aussi, une vision autre de la maternité, c'est-à-dire une autre façon de penser la maternité, un autre possible d'*être*-mère, contre les pratiques et les traditions, contre la domination liée à leur condition de femme et de mère, contre la place assignée. C'est *le vouloir* des mères. Leur rôle actantiel est majeur dans les trois œuvres (du fait, notamment de leur vouloir, de leur pouvoir, de leur savoir mais aussi, et nous le verrons, de leur devoir qui, parfois, les réduit tout à fait). Elles vont se construire une destinée, du moins essayer. Elles vont tâcher de s'affranchir de l'autorité, de s'émanciper, avec force, obstination et infiniment de douleur.

« Actant-sujet orienté vers un but »<sup>610</sup>, le personnage maternel effectue plusieurs tentatives d'émancipation. Quelles sont-elles ? Quels sont les buts recherchés ? C'est ce que nous allons voir dans le propos suivant, à travers trois destins maternels.

#### 4.1.1. Romilda, la mère de Lea dans le roman *Laver les ombres*

Son parcours longtemps tu, dissimulé, est remarquable. Il est également profondément douloureux. Il est singulier, unique. C'est l'histoire d'une jeune fille de seize ans qui rêve d'ailleurs. C'est la guerre (la deuxième guerre mondiale). Elle vit en Italie, à Naples, dans un monde restreint, le petit café de ses parents. Elle étouffe. Elle est coincée. D'autant qu'elle est seule avec sa mère, « *une femme rude, du Sud de l'Italie* »<sup>611</sup>. Sa mère est une femme détestable qui jamais ne la nomme, sauf pour lui donner des ordres, lui faire des reproches, lui crier des injures aussi. Romilda est « *la spina nell'occhio* »<sup>612</sup> de sa mère. Quoiqu'elle fasse, Romilda est maltraitée. Elle est « *coupable* »<sup>613</sup> de fait, car à cause d'elle, et de « *l'horrible accouchement* »<sup>614</sup>, la mère n'a pas pu être mère à nouveau. Alors sa mère lui en veut. Sans cesse. Sans relâche. Et depuis le départ du père, Luigi, à la guerre, Romilda est encore plus seule face à la mère. Elle est à sa merci. Pour tenir bon, Romilda lit un roman d'amour. Son

---

<sup>610</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman, op.cit.*, p.115.

<sup>611</sup> Jeanne BENAMEUR, p.102.

<sup>612</sup> *Ibid.*, p.103. Traduction « L'Épine dans l'œil ».

<sup>613</sup> *Ibidem.*

<sup>614</sup> *Ibid.*, p.102.

seul livre. *Son unique trésor.* »<sup>615</sup> Elle rêve d'échappées et d'amour. Elle se construit des rêves d'ailleurs. Mais c'est « *sans compter sur le malheur qui avait une si belle apparence, les cheveux roux, la voix douce de Jean-Baptiste le Français.* »<sup>616</sup> Au café des parents où elle est serveuse, Romilda rencontre Jean-Baptiste. Il devient son unique espérance, sa joie, sa force, « *son poids sur terre.* »<sup>617</sup>

*« Elle dépendait.  
Elle se rappelle comme elle guettait l'ouverture de la porte du café.  
Dès qu'il apparaissait, sa vie basculait.  
Elle dépendait.  
Le reste pour lui avait été facile. »*<sup>618</sup>

Dès la rencontre, Romilda est dépendante, comme le souligne l'anaphore. Et parce qu'elle veut croire à d'autres possibles, parce que la vie dans ce café n'est pas une vie, Romilda s'enfuit. Avec lui. Jean-Baptiste l'a convaincue. Avec ses mots d'amour. Mais immédiatement, son rêve de liberté et d'amour s'effondre. Jean-Baptiste l'a emmenée dans la grande maison où elle sera prostituée. Pendant deux ans, Romilda sera Suzanne. Elle ne résiste pas, ne s'enfuit pas. « *Elle était restée. Il promettait un mariage en France quand la guerre serait finie. Elle l'aurait suivi n'importe où.* »<sup>619</sup> Dans cet endroit, Romilda est offerte aux hommes qui « *portent sur leur dos la charogne du monde.* »<sup>620</sup> Dans cette chambre, elle ne sera plus personne.<sup>621</sup> « *Une bête de guerre et de nuit.* »<sup>622</sup> Romilda demeurera marquée, tatouée à l'intérieur par ces deux années passées, par la honte, par la douleur, par l'humiliation infinie. Son corps deviendra le lieu profané, sali, meurtri et abandonné.

Romilda résistera, contre elle, contre sa volonté. Romilda vivra.

*« Le corps qui résiste.  
Qui, de sa résistance, accroit la honte. Dure. Un cristal.  
Vouloir vivre.  
Son mystère. Pour toute la vie. Comment peut-on ?  
Vouloir vivre ?  
Malgré.  
Une énigme. Au fond d'elle. »*<sup>623</sup>

---

<sup>615</sup> *Ibid.*, p.103.

<sup>616</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p.106.

<sup>618</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p.106-107.

<sup>620</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>621</sup> Voir le tableau 5, *ibid.*, p.44-45.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>623</sup> *Ibid.*, p.65-66.

Jeanne Benameur transcrit, par le biais de phrases courtes, coupées comme si elles étaient tronquées, la force brute de Romilda. En effet, dans ce récit, les phrases poétiques sont construites comme des vers (cette versification est renforcée par les retours à la ligne) pour représenter Romilda et sa rage, sa résistance. « *Son corps à elle a résisté. Sans la maîtrise. Juste une force. Qu'elle ne sait pas nommer.* »<sup>624</sup> Romilda a continué à vivre. « *Une résistance aveugle* »<sup>625</sup>, immense et incontrôlable. Une puissance féminine. « *En elle, il y a de l'humain. Brut.* »<sup>626</sup> Tellement de vie. « *Et ça l'a portée jusqu'à aujourd'hui.* »<sup>627</sup>

Puis brusquement Romilda et Jean-Baptiste ont quitté Naples, à la Libération. Oui, mais, « *son corps à elle, rien ne l'avait libéré.* »<sup>628</sup> Avec cet homme, aimé/haï, elle s'installe en France. Elle se marie. Jean-Baptiste avait promis. « *Mais elle, elle était morte entre temps.* »<sup>629</sup> Romilda est devenue un fantôme, un corps arrêté, un corps mort. Et pourtant, à presque quarante ans, elle devient mère. « *Devenir mère ? Mettre au monde par ce corps-là un être tout neuf ? Comment guider une autre vie, elle qui n'avait même pas été capable de guider la sienne ?* »<sup>630</sup> La maternité est alors, pour Romilda, comme un miracle et une terreur mêlés. Et toute sa vie, Romilda aura peur de transmettre à sa fille, dit-elle, « *la malédiction* »<sup>631</sup>. « *Et si tout se répétait ?* »<sup>632</sup> Alors, pendant l'enfance de Lea, elle a essayé de la mettre à l'abri, de la protéger coûte que coûte, elle qui pensait n'être « *digne de rien. Et surtout pas d'élever sa fille.* »<sup>633</sup> Lors des retrouvailles entre mère et fille, pendant la tempête, Romilda va raconter à sa fille, sans fard, sans fausse pudeur, l'histoire de sa naissance puis celle de son enfance :

*« Quand j'étais enceinte de toi, il était fou de joie.  
Moi je n'y croyais pas. J'étais sûre que je ne pouvais pas. Mon corps était arrêté.  
J'étais une drôle de femme, tu sais. Je ne sentais plus rien.  
C'était comme ça, mon corps.  
Des années comme ça. [...]  
Quand toi tu es née, [...] j'avais presque quarante ans. On a dit « un miracle ».  
Mais tout de suite la terreur, ma fille. La terreur. [...]  
L'idée qu'un jour, toi, mon enfant, sortie de ce ventre-là, tu pourrais tout savoir,  
c'était l'horreur qui revenait.*

---

<sup>624</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>626</sup> *Ibidem.*

<sup>627</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p.128.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p.129.

<sup>630</sup> *Ibidem.*

<sup>631</sup> *Ibidem.*

<sup>632</sup> *Ibidem.*

<sup>633</sup> *Ibid.*, p.120.

*J'ai voulu couper tous les ponts. Même dans ma tête. Tout oublier. J'ai essayé. Je me disais. Si moi j'oublie, les trois années maudites, elles n'auront jamais existé. Jamais. J'ai essayé... De toutes mes forces. On n'oublie pas. »<sup>634</sup>*

L'omniprésence du pronom *je* permet une narration revendiquée : enfin, la mère se livre. Enfin, la mère se dévoile à sa fille, pour sa fille, parce que Romilda le sait, le sent, « *sa fille n'est pas heureuse* »<sup>635</sup>. Alors dans une parole qui devient action, Romilda affronte le péril du secret délivré. Elle raconte, pour libérer sa fille du terrible poids du passé. *Laver les ombres*<sup>636</sup> est l'histoire de cette mère, qui par amour, renverse le monde en révélant son histoire. À soixante-seize ans, Romilda choisit la délivrance par les mots.

À la fin du roman, Romilda est libre. Elle a habillé son corps avec la jupe en soie. « *C'est comme ça qu'elle imaginait l'héroïne de son roman.* »<sup>637</sup> Elle déchire une à une les pages de son roman, son histoire qui la retenait si fort. Elle dit, dans sa langue à elle, l'italien, ces mots d'amour que jamais elle n'a pu dire.

*« Elle ignorait qu'elle avait tant et tant de phrases inscrites, à l'intérieur d'elle. Sous la peau. Des passages entiers. Comme des blocs de falaise usée qui s'écroulent. En même temps qu'elle délivre dans l'air tout ce que les livres lui ont appris de l'amour, elle pleure. C'est tout. Dans les vagues qui viennent taper contre les pilotis de bois, sa voix s'en va. Presque un chant. »<sup>638</sup>*

Cet extrait dit la mère-minérale qu'elle était, comme figée, un bloc de mère. Ce passage dit aussi la métamorphose de Romilda, sa délivrance en contrepoint de celle de la fille. Romilda est la mère qui ira jusqu'au bout de son acte émancipatoire. Dans cette nuit et dans la tempête, elle ira jusqu'au bout d'elle et de sa mémoire.

#### 4.1.2. « La Mère », la mère de la jeune fille dans le roman *À l'origine notre père obscur*

Dans le roman *À l'origine notre père obscur*, « la Mère », ostracisée dès son mariage par sa belle-famille du fait, notamment de son appartenance à une caste sociale inférieure, est accusée injustement par le clan d'avoir commis des actes de nature à salir l'« honneur » de l'époux. Ce dernier, pour respecter la règle imposée par une tradition figée, la « place » dans cette maison

---

<sup>634</sup> *Ibid.*, p.132-133.

<sup>635</sup> *Ibid.*, p.133.

<sup>636</sup> En partie au moins.

<sup>637</sup> Jeanne BENAMEUR, p.152.

<sup>638</sup> *Ibid.*, p.153-154.

sans gardien où vivent d'autres femmes proscrites. « La Mère », « avec sa poitrine naturellement courbée, ses épaules chétives, avec sa poitrine creuse, les yeux enflés par les pleurs »<sup>639</sup>, n'a pas toujours été ainsi. Elle raconte son histoire, non pas à sa fille mais aux autres femmes, bannies comme elle. Ses sœurs d'exil. Et « la Mère », pour se dire, se déploie et prend une voix forte, « d'ordinaire faible et voilée »<sup>640</sup>. Elle s'élève. « La Mère » débute ainsi son récit :

*« Il est demeuré debout, immobile près de l'armoire du salon bleu, dans la vaste demeure familiale, tandis que les autres criaient salope, salope. Et je voudrais ne pas avoir à lui pardonner car je voudrais ne plus être prise au piège de la colère. »*<sup>641</sup>

À partir de là, depuis la mise au ban, elle va dire la rencontre avec le père. Elle va dire l'histoire d'amour, son histoire de femme. Elle va retracer sa trajectoire, revenir sur ses désirs, ses rêves et ses douleurs. Pour retourner<sup>642</sup> à l'origine de cet homme obscur, secret, caché. Et le lecteur, en même temps que l'héroïne (« la Fille ») et les autres femmes de la maison, découvre l'histoire tue et « les mystères qui encombrent »<sup>643</sup>, à travers les mots de « la Mère » rapportés par « la Fille ».

L'action se passe « sur cette place du marché »<sup>644</sup> où « la Mère » vend des fèves et des petits pois tous les matins. Elle est à même le sol, accroupie sur un trottoir. Elle est une fille simple, issue d'un milieu populaire, pour ne pas dire pauvre. Elle est « de ces filles à qui on tirait la queue de cheval, à qui on volait la petite monnaie si durement gagnée. »<sup>645</sup> Elle va tomber amoureuse d'un homme, follement amoureuse, jusqu'à s'en trouver absolument bouleversée. « Ce cœur qui s'emballait pour la première fois. »<sup>646</sup> Cet homme est un homme d'une « classe supérieure », d'une autre trempe, « mais c'est une race en vérité, ça ne regarde pas le sol quand ça marche, ça regarde droit devant soi, très loin devant soi, à se demander ce qu'il y a devant eux qu'il n'y a pas devant nous. »<sup>647</sup> Cet homme a un certain âge. Il est veuf et doté d'un fils déjà bien grand. Il est riche. Il a une voix qui ensorçèle, qui étourdit « la Mère ». « Je n'ai plus

---

<sup>639</sup> Kaoutar HARCHI, p.57.

<sup>640</sup> *Ibidem.*

<sup>641</sup> *Ibid.*, p.58.

<sup>642</sup> Dans une dernière tentative.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p.58.

<sup>644</sup> *Ibidem.*

<sup>645</sup> *Ibid.*, p.58-59.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p.59.

<sup>647</sup> *Ibid.*, p.58.

*voulu qu'une chose : que cet homme reste près de moi.* »<sup>648</sup> « La Mère » est alors comme hypnotisée.

*« Il était cet homme que j'avais laissé entrer dans ma vie parce qu'un matin, il m'avait heurtée en s'excusant. »*<sup>649</sup>

Et « la Mère » va mettre ses pas dans ceux de cet homme. Elle va choisir de le suivre, le cœur brûlant et le corps aimant, avec le sentiment de compter enfin pour un homme qui n'est ni un père, ni un frère, ni un oncle. Et puis il est « *l'heure de faire l'expérience bouleversante de l'amour.* »<sup>650</sup> Et « la Mère », en racontant son histoire, « *son récit sensible* »<sup>651</sup> (re)devient femme, se découvre et dévoile un autre corps. Un corps spécifiquement féminin. Un corps désirant. Un corps sans peur « *dont se dégageait une beauté si forte.* »<sup>652</sup> Aux autres femmes de la maison, « la Mère » va alors dire sa liaison, elle va dire « *la peau, le flux et le reflux du sang, et toutes ces décharges électriques* »<sup>653</sup>, raconter les baisers, les souffles haletants, les gémissements et les cris. Elle va révéler la jouissance de l'amour et l'attachement à cet homme, si fort. « *Cet emballement du cœur, nos corps tendus à même le sol.* »<sup>654</sup> Par le corps, « la Mère » est sujet. Par amour. Par la voix. Elle dit *je*. La langue féminine et incarnée par « la Mère » agit et réaffirme sa présence, sa singularité et sa force. Le *je* retrace ici le parcours et le combat maternel. Il dévoile la fêlure originelle qui préside à sa construction, c'est-à-dire la rencontre avec « le Père », à la fois émancipateur et oppresseur.

Et « la Fille », par cette histoire dévoilée, saisit une autre mère qui n'est plus seulement cette figure maternelle habitée par la douleur et le chagrin. Elle est aussi une femme dense, forte et belle, une femme avec une histoire inscrite dans sa peau.

*« À l'écouter dérouler le fil de son histoire, c'était découvrir, à travers la Mère, une autre Mère. Une Mère attendrissante, habitée par un éternel chagrin qu'elle savait décrire avec une telle lucidité, une telle précision, avec cette élégance dans la souffrance, cette retenue, aussi, dans sa voix, dans ses gestes. »*<sup>655</sup>

Mais déjà sont marqués, dès les prémices de l'amour, la douleur, la honte et la culpabilité. Dès les premiers instants, la Mère se sent coupable et condamnée. Dès l'origine, l'émancipation est

---

<sup>648</sup> *Ibid.*, p.59

<sup>649</sup> *Ibid.*, p.60.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>651</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>652</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p.62.

avortée. La suite de l'histoire est la sanction et la condamnation à la réclusion, l'empêchement et la mort de « la Mère ».

#### 4.1.3. Frasquita, la mère de Soledad dans le roman de Carole Martinez *Le Cœur cousu*

Frasquita, la mère de la narratrice est une couturière. Elle est également l'héritière des savoirs occultes et ancestraux transmis de femme en femme. Elle se situe dans une lignée féminine qui rajoute (qui augmente) son caractère exceptionnel. D'autant qu'elle est la fille unique et tardive voire inespérée d'une mère « *qui s'était faite à l'idée de ne jamais avoir d'enfants.* »<sup>656</sup> Elle est l'enfant privilégié.

*« Mère et fille semblaient inséparables, comme soudées par le miracle de cette naissance tardive. Longtemps, elles avaient avancé côte à côte au même rythme sur les chemins. D'abord, le pas de la mère s'était réglé sur celui de l'enfant, puis les foulées s'étaient allongées démesurément jusqu'à ce que la mère n'en pût plus et que la jeune fille se soumît aux limites du corps fatigué marchant à ses côtés. Petite, Frasquita se savait trop fragile pour résister seule au regard du village, quant à la mère, il lui fallait garder son enfant à ses côtés pour ne jamais douter de son existence.*

*Leurs corps s'agitaient, animés par un même courant, sans qu'il fût possible de surprendre lequel des deux imprimait son mouvement à l'autre. »*<sup>657</sup>

C'est d'abord dans ce lien à la mère que Frasquita va se construire, dans cet emboîtement total avec sa mère. La mère et la fille ont alors un corps pour deux êtres, elles sont indissociables. La séparation et l'émancipation de Frasquita débiteront avec les premières règles et l'initiation « *qui ferait d'elle une femme* ». <sup>658</sup> Frasquita a douze ans. « *À force de rituel et de mystère* »<sup>659</sup>, elle devient une personne à part entière et se défait de sa mère. Elle existe, par elle et pour elle, grâce à l'acquisition du don, qui sera une force, une singularité et un pouvoir.

*« La création entière se rassemblait autour d'elle, en elle, et la jeune fille devenait le ciel, les montagnes et la mer. Elle venait au monde et le monde venait à elle. »*<sup>660</sup>

Après ce rite de passage ou initiation, Frasquita possède les prières « magiques » et un savoir-faire tout aussi magique : la couture. Elle détient les secrets du monde et elle va apprendre à manier le fil de la vie, liant et déliant les destinées, à l'image d'une pythie.<sup>661</sup> Par la couture,

---

<sup>656</sup> Carole MARTINEZ, p.28.

<sup>657</sup> *Ibidem.*

<sup>658</sup> *Ibidem.*

<sup>659</sup> *Ibidem.*

<sup>660</sup> *Ibid.*, p.289.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p.347.

elle pourra même « rapprocher les bords de deux mondes »<sup>662</sup>, le monde des vivants et le monde des morts. Frasquita aura une destinée remarquable. Son épopée sera déroulée et retranscrite par Soledad. Et son parcours de femme, d'épouse, de mère ensuite, d'amante, de couturière, sera ponctué d'épreuves au cours desquelles s'affirmera le caractère exceptionnel de cette figure maternelle.<sup>663</sup>

En effet, malgré le don qui la différencie du reste du monde, Frasquita sera d'abord assignée à un rôle de femme et de mère traditionnel. Mariée à José, elle s'occupe du foyer, et des tâches qui lui incombent. Elle demeure à l'intérieur, coud, fait des enfants, s'occupe de son époux. Soledad, la narratrice, dépeint la relation forte que Frasquita entretient avec ses enfants. Un lien d'amour. Elle est fusionnelle comme sa mère avant elle. « *Frasquita regardait ses enfants dans la lumière vacillante des lampes à huile. [...] Frasquita, [les] regardant, sentait son cœur se gonfler de joie et de fierté.* »<sup>664</sup> Une relation charnelle : « *Frasquita prit ses deux filles contre elle et, les enlaçant pour leur donner plus de chaleur et les sentir vivre contre sa chair [...].* »<sup>665</sup> Elle sera même prête à tout pour offrir à son mari un héritier mâle, comme le veut la tradition. Alors pour sauver José de sa folie, aidée par la bohémienne et ses incantations, elle donnera un fils à son mari, Pedro el Rojo, un enfant aux cheveux rouges. Ainsi, dans le premier chapitre du roman et dans la première partie de son existence, Frasquita symbolise la mère méditerranéenne traditionnelle, aimante, dévouée aux siens, qui se sacrifie pour le bonheur de son foyer.

Dans le deuxième livre, Frasquita déconstruit les stéréotypes et remet en cause les mentalités en vigueur. Elle brave les convenances, quitte son mari et s'enfuit de son village natal, entraînant derrière elle sa caravane d'enfants. Frasquita s'émancipe et se choisit un autre destin. Elle devient « *cette exilée magnifique, en robe de noces, tout encombrée d'enfants et lancée dans une aventure qui la dépassait [...].* »<sup>666</sup> Pendant la traversée de l'Andalousie, Frasquita sort du contexte social (traditionnel, patriarcal, archaïque). Ce personnage de mère détient maintenant le pouvoir et le verbe et s'affirme comme sujet de ses actes, de ses désirs et de ses décisions. Le féminin l'emporte sur le maternel. Elle est libre : « *Après tout, elle était libre désormais, plus personne ne pouvait la contraindre à être ce qu'elle ne voulait pas, à se taire, à cacher ses œuvres, à détester ou à aimer. Elle était libre [...].* »<sup>667</sup> La traversée de

---

<sup>662</sup> Carole MARTINEZ, p.265.

<sup>663</sup> Voir l'article de Stéphanie CHIFFLET, « Des réminiscences mythiques dans *Le Cœur cousu* de Carole Martinez », *art.cit.*, p.11-32.

<sup>664</sup> Carole MARTINEZ, p.168-169.

<sup>665</sup> *Ibid.*, p.176.

<sup>666</sup> *Ibid.*, p.306.

<sup>667</sup> *Ibid.*, p.247.

l'Andalousie permet une transformation de la dynamique familiale. Frasquita devient un être de désir, devient l'amante du Catalan, cet anarchiste dont elle a recousu le visage.

*« Elle ne pouvait plus se duper, elle savait à présent reconnaître son désir. [...] il y avait cette envie d'être étreinte par des bras qui ne la lâcheraient pas. Cet inconnu, conçu par elle en partie, elle l'aimait à n'en pas douter. [...] Son destin, elle voulait le lire là, sur les lèvres suturées de cet homme ancré dans sa révolution. »<sup>668</sup>*

Elle est sujet de sa vie, de son corps, de ses désirs. Elle s'est révélée. Elle réorganise le monde. Son pouvoir est immense. Mais cet équilibre n'aura qu'un temps. À la mort du Catalan, Frasquita reprend sa marche, dans la douleur et la folie. Elle est comme morte. Elle est empêchée par la fatalité. Alors Frasquita devient *« cette femme outragée, puis blessée à mort par le destin. Cette femme impuissante malgré ses dons, attelée à sa charrette comme une bête de somme. Cette femme qui avait enterré toute son espérance au fond d'un trou. »<sup>669</sup>*

Son épopée se terminera en Algérie, de l'autre côté de la Méditerranée. Elle est devenue un être vide d'essence, d'espoir (troisième livre) et demeurera ainsi jusqu'à sa mort. C'est de cette mère absente que la narratrice naîtra, sur l'autre rive, mettant fin au périple de sa mère et de sa fratrie. Cette mère qui ne regardera plus, ne nommera plus, n'aimera plus, n'embrassera plus, ne cajolera plus aucun des siens. Elle sera alors cette femme qui *« ne caressait plus que son fil, à cette époque où seul son ouvrage la tenait en vie. »<sup>670</sup>* Pour autant, Frasquita gardera un prestige certain conféré par son talent de couturière. Elle va tisser des robes de mariées somptueuses, conçues comme des « philtres d'amour ». Son pouvoir et sa réputation sont immenses. Elle est *« la plus grande couturière d'Afrique. »<sup>671</sup>* Le tissage de ses robes a imposé le pouvoir de Frasquita.

*« La rumeur s'était faite légende : Frasquita Carasco cousait les êtres ensemble. À la doublure, elle incorporait une petite croûte de pain en forme de croix censée protéger le couple de l'œil et ses mariés ne se séparaient plus. »<sup>672</sup>*

Jusqu'à la chute provoquée par la mort, incarnée par la belle Adélaïde.

*« Frasquita Carasco, dont rien n'avait pu venir à bout jusque-là, ni la mer, ni la peine, ni les sables, Frasquita Carasco s'effondra en quelques semaines comme un château de cartes pour un détail, un faux pli, un fil rouge. »<sup>673</sup>*

---

<sup>668</sup> *Ibid.*, p.275.

<sup>669</sup> *Ibid.*, p.320.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p.332.

<sup>671</sup> *Ibidem.*

<sup>672</sup> *Ibid.*, p.347.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p.352.

Frasquita s'émiettera, se morcellera et en mourra.

#### 4.2. L'incomplétude des mères ou l'émancipation avortée

Romilda, « la Mère » et Frasquita ont donc des parcours remarquables. Elles ont toutes trois tenté de s'arracher à leur condition féminine, à un destin tout tracé pour elles dès leur plus jeune âge. Pourtant, elles sont des mères empêchées, c'est-à-dire et pour reprendre les mots de Carole Zalberg, elles sont des « *égarées sans les moyens de l'être, [des] pauvre[s] rêveuse[s] abimée[s].* »<sup>674</sup> Les personnages de mères représentés dans ces trois romans, ont pour constante leur incomplétude ou leur émancipation avortée. Ce qui nous saisit à la lecture des trois romans du corpus, c'est la force tragique des personnages de mère, leur solitude, leur douleur et leur silence. Romilda, « la Mère » et Frasquita sont marquées, voire terrassées par la vie menée. Elles sont des failles de mères. Deux d'entre elles en mourront : la « Mère », dans le roman de Kaoutar Harchi et Frasquita, dans le roman de Carole Martinez. Leurs tentatives de liberté et d'émancipation ont échoué. Les drames vécus sont inscrits dans leur chair. Dans leur corps. Dans leur profondeur. Dans leur silence. Seule Romilda, dans le roman de Jeanne Benameur, osera dévoiler la vérité à sa fille et vivra. Certes, Romilda restera marquée à jamais par la Grande Maison, par ces hommes et son corps sacrifié. Elle sera, longtemps, empêchée par la honte inscrite à l'intérieur. Elle ne saura pas choisir, ne saura plus agir ni être. « *Elle en est incapable.* »<sup>675</sup> Mais Romilda résistera, nous l'avons vu. « *Malgré. Une énigme. Au fond d'elle. Irréductible.* »<sup>676</sup> Pour sa fille, Romilda s'émancipera, à la fin du récit. Une nouvelle page de sa vie s'inscrit. Le début de sa vie ?

À l'inverse, la « Mère » et Frasquita, démantelées par la douleur, rejettent leur fille. Elles rejettent par là même leur fonction maternelle. Avant de disparaître.

Romilda, « la Mère » et Frasquita sont « incomplètes » tout d'abord car elles sont un peu « hors » du monde. En marge. Elles sont perçues et qualifiées par les autres (voisins, femmes du village, belle-famille) comme des étrangères. Elles sont, au regard des sociétés dans lesquelles elles vivent, des intruses, du fait de leur quête émancipatoire, du fait de leur volonté tenace d'échapper à un destin tracé. Elles sont « autres ». Cette différence causera leur solitude et, pour deux d'entre elles, causera leur perte. L'exemple le plus probant est peut-être celui de Frasquita, dans le roman de Carole Martinez *Le Cœur cousu*, qui est, dès sa naissance, marquée

---

<sup>674</sup> Carole ZALBERG, *La Mère horizontale*, Albin Michel, 2008, p.39.

<sup>675</sup> Jeanne BENAMEUR, p.64.

<sup>676</sup> *Ibid.*, p.66.

par une différence. Cette « discordance » au monde est renforcée par la réputation donnée dès son ouvrage tissé pour la vierge Marie de Santavela. Il s'agit du cœur cousu à la Madone bleue, le miracle qui fondera la légende.

*« Un cœur avait poussé dans les entrailles de la Madone durant cette dernière Semaine sainte, cœur de sang et de lumière ! »<sup>677</sup>*

La rumeur la suivra toute sa vie. Une « affreuse » rumeur, dont le sillage « *était plein de remous, de désordre, de violence.* »<sup>678</sup> Le scandale s'amplifiera le jour de ses noces, où Frasquita se fabriquera une robe prodigieuse à partir d'une robe d'épousailles héritée, une robe laide, vieillie, fanée, un torchon de robe, témoin de toutes les femmes mariées avant elle. La même robe pour toutes les femmes de sa famille. La même robe qui avait ligoté les corps, qui avait réduit et enfermé tour à tour, à chaque noce. D'elle, Frasquita en fera un bijou. Elle réalisera un véritable prodige, à l'instar du cœur cousu à la Madone.

*« Nul ne sut jamais comment elle s'y prit exactement. Certains dirent qu'elle réussit, au mépris des interdits bibliques, au mépris des lois de la nature, à réunir ce que l'Eternel avait séparé ; d'autres, qu'elle éleva des vers à soie que le padre lui avait rapportés de Grenade avec cette plante dont ils se nourrissent. »<sup>679</sup>*

De ce prodige naîtra la rumeur qui trouvera toujours un écho mauvais, dans les langues déliées, dans les regards cruels, et qui toujours la suivra.

*« À force de vivre en marge du village, de refuser qu'on y enterrât ses morts, de s'afficher avec des prostituées, de mettre au monde des petits rouges ou des gamines à plumes, Frasquita avait réussi à faire fuir voisines, tantes et autres commères.*

*La solidarité, la tradition, la curiosité perdaient leurs droits face à la volonté commune de tenir à distance la famille Carasco. »<sup>680</sup>*

Les voisins de la mère, les villageois et plus largement, tous ceux qui croiseront son chemin, la jugeront folle, putain ou sorcière.

*« On murmure que sa mère était sorcière et que toute sa lignée est maudite. Des sans-âmes ! Si le diable est là-dessous, il le reniflera ! »<sup>681</sup>*

---

<sup>677</sup> Carole MARTINEZ, p.62.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>679</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p.133.

<sup>681</sup> *Ibid.*, p.428.

Du fait de cette rumeur, qui parfois, la précèdera, Frasquita vivra en marge de la société. Cette exclusion sera également « maintenue » par Frasquita elle-même, qui, pour se protéger, choisira la solitude. Il s'agit, pour elle, de ne plus souffrir.

Les personnages de mères, toutes trois mères-exclues, symbolisent, par leurs actions (même dans leur renoncement) l'émancipation féminine qui n'a pas abouti. Du moins, un des « axes préférentiels » choisi dans les trois romans de notre corpus est l'émancipation<sup>682</sup> (et nous y reviendrons quand nous aborderons les personnages de filles et leur quête émancipatrice) et c'est par rapport à ce domaine d'action (mené avant tout par les protagonistes) que nous pouvons identifier les rôles de chaque personnage et donc des mères. Or, il nous est possible de constater que Romilda, « la Mère » et Frasquita jouent le rôle thématique de mère-avant-tout, le rôle « traditionnel » de mère (malgré leur « exclusion ») et dont l'émancipation a échoué. Les personnages maternels n'iront pas au bout de leur combat, ou disons plus justement, elles finiront par renoncer, par abdiquer, et deux d'entre elles, mourront. Dans les trois romans, cette émancipation avortée est claire, dès l'incipit. Bien sûr, l'intérêt de ces œuvres littéraires réside dans le dévoilement progressif des raisons de ce renoncement. Par exemple, dans le roman *À l'origine notre père obscur*, à partir des éléments apportés au début de l'œuvre, nous identifions « la Mère » comme le fait « la Fille », c'est-à-dire comme un *être* soumis, faible, contrit et, paradoxalement « attaché » à sa situation moindre. Comme si elle l'avait choisi. Comme si elle pouvait choisir. Ainsi :

« *Il y a en la mère [...] une forme de complaisance à être enfermée, à être punie sans réelle raison, [...], à être humiliée de la sorte.* »<sup>683</sup>

« La Mère », toute à ses souffrances, acculée par le chagrin et la perte, a peu de consistance. Elle ne se bat plus, depuis l'enfermement, nous présumons. Elle n'offre aucune résistance. Elle n'est que souffrance et folie. Et son renoncement atteint son paroxysme, de fait, avec sa mort. Or, à la fin du roman, nous comprenons le combat maternel et nous accédons à son *être* véritable et entier. Le *faire* de « la Mère », étroitement lié à son *être*, prend alors tout son sens. Nous « refigurons » (presque à l'identique de « la Fille ») le personnage maternel. Nous envisageons autrement la « signification » de ce personnage, sa valeur et ses fonctions.

---

<sup>682</sup> Les domaines d'action des trois œuvres littéraires de notre corpus sont : l'identité en premier lieu, puis les domaines sous-jacents que sont l'héritage, la transmission et l'émancipation (selon les critères définis par Philippe Hamon (Philippe HAMON dans *La Poétique du roman* de Vincent JOUVE, *op.cit.*, p.60) tels que « la fréquence », « la fonctionnalité » et « la synonymie ». Nous pouvons identifier les rôles de chaque personnage par rapport à ces axes préférentiels.

<sup>683</sup> Kaoutar HARCHI, p.41.

Mais le sens de ces personnages maternels tient également et de façon concomitante à leur rôle de mères des protagonistes. Elles ont des rôles actantiels majeurs et propres. Mais il faut s'interroger sur ce que nomme Vincent Jouve, « *le rôle actantiel dans le programme narratif des autres personnages et, en particulier, dans celui du protagoniste* »<sup>684</sup>, en l'occurrence le personnage de fille. Les mères sont-elles des opposantes ou des adjuvantes des personnages de filles ? Ou plus spécifiquement : pourquoi cette incomplétude maternelle ? Pourquoi cette maternité empêchée ? Car Romilda, « la Mère » et Frasquita sont des mères tronquées, incomplètes voire absentes et renvoient à une histoire maternelle « défigurée ». Leur combat mené semble perdu, malgré la présence de la fille. La maternité n'a pas pu les sauver. Elles ont renoncé malgré la maternité. Elles ont abandonné leur fonction première (du moins celle attendue par les filles). « *Peut-être plus jamais Maman.* »<sup>685</sup> Ainsi, même Romilda qui a su vivre malgré tout, n'a été qu'une douleur, un silence ou un effacement de mère. En effet, depuis toujours, depuis Lea, Romilda a peur. Et la honte infinie ressentie l'empêche d'être pleinement mère.

*« J'avais peur. Tu comprends... Que tu ne veuilles plus de moi. Que tu ne veuilles plus m'embrasser... Que tu ne veuilles plus que je te prenne dans mes bras... j'avais honte. Tellement honte. J'aurais pas supporté. »*<sup>686</sup>

Alors, Romilda a tenu à distance sa fille, loin d'elle et de sa honte immense, loin du secret aussi. Il en va ainsi pour Frasquita et « la Mère » dont la maternité empêchée sera plus appuyée encore, plus terrible peut-être à vivre et à subir pour les personnages de filles surtout.

Ainsi, le sens des personnages de mères tient autant à leur « *propre programme narratif* »<sup>687</sup> qu'au programme narratif des filles. Et la question majeure est : Les filles pourront-elle s'en sortir et comment ? Situation d'autant plus difficile que les rôles interprétés par Romilda, « la Mère » et Frasquita se caractérisent par leur ambivalence. Ce sont des femmes fortes, mais empêchées, des mères traditionnelles et des contre-modèles de mères. Elles sont à la fois adjuvantes et opposantes. Elles sont les présentes-absentes maternelles. Elles sont à l'origine des filles, à l'origine de leur vie, mais elles sont aussi à l'origine de leur douleur et de leur crise identitaire.

Cependant, même dans leur incomplétude, à la fois soulignée et compensée en quelque sorte, ce sont des mères méditerranéennes, elles sont les mères-monde. Leur incomplétude peut être

---

<sup>684</sup> Vincent JOUVE, *La Poétique du roman, op.cit.*, p.61.

<sup>685</sup> Jeanne BENAMEUR, p.86.

<sup>686</sup> *Ibid.*, p.99.

<sup>687</sup> Vincent JOUVE, *La Poétique du roman, op.cit.*, p.61.

suppléée, sur le plan du signifié, par la convocation du mythe. En devenant LA mère, « *le personnage est saisi comme un absolu* »<sup>688</sup>. Et c'est ce que nous allons à présent aborder.

### CHAPITRE 3 – LA MÈRE-MONDE : CULTURE ET IMAGINAIRE, HÉRITAGE ET TRANSMISSION

La figure de la mère est également conçue, pensée et perçue dans son absolu et dans son universalité. Elle est, dans l'imaginaire méditerranéen, du fait de la prévalence des mythes et des légendes, synonyme de mère-monde<sup>689</sup>, à la fois source nourricière et protectrice, à la fois source de vie et garante de la culture ancestrale. Elle est une mère emblématique et symbolique, la mère des origines, celle qui engendre et porte le monde. Elle est ici, et peut-être plus qu'ailleurs, l'origine du monde, car l'espace lui-même est conçu universellement comme une mère, mère terrestre d'abord, maritime surtout : « *La mer-mère* »<sup>690</sup>. En Méditerranée, nous dit

---

<sup>688</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>689</sup> La mère-monde est entendue dans ce travail de recherche comme un Tout-mère, c'est-à-dire une mère dotée de toutes les spécificités et de tous les antagonismes liés à la fonction maternelle.

La mère-monde est à la fois une mère ancrée dans la réalité, incarnant toutes les figures maternelles de nos sociétés méditerranéennes et une création de mère, soit une mère imaginaire. Elle est en même temps une mère emblématique et une mère symbolique. Une mère universelle qui forme un tout. Elle est tout à la fois : celle qui engendre le monde, celle qui le porte et qui le perpétue mais qui, pour une part, le tue. Elle est « *la maîtresse du cycle de la naissance et de la mort, [celle qui] entretient un rapport privilégié avec les puissances souterraines.* » [Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée, op.cit.*, p.211] Elle est à la fois renouveau, mémoire et tradition. Elle a pour mission première d'assurer la reproduction du lignage, donc la reproduction de la vie et du monde. Elle assure également la sauvegarde du patrimoine traditionnellement hérité et transmis à son tour. Sa fonction maternelle est en même temps reconnue, valorisée et menacée. [Voir la Préface d'Yvonne KNIBIELHER, dans l'ouvrage *La Puissance maternelle en Méditerranée, op.cit.*, p.11-18]

La mère-monde est la mère héritée des mythes, des légendes et des croyances méditerranéennes. Elle contient toutes les images et représentations maternelles véhiculées depuis la nuit des temps. Elle est à l'image des figures de Grandes Mères en Méditerranée comme celles d'Isis, de Déméter ou encore de Cornélia, d'Eve et Marie, ou encore de Teryel « l'ogresse », pour ne citer qu'elles [Voir l'ouvrage *La Puissance maternelle en Méditerranée* et plus particulièrement le chapitre 1 « Un héritage millénaire. Mythes et croyances », *op.cit.*, p. 35-101]). Elle incarne les vertus maternelles par excellence. Elle incarne également toutes les limites et les ambivalences liées à sa fonction de mère.

La mère-monde est l'objet de culte « *comme dans toutes les vieilles religions méditerranéennes de la Terre Mère – l'Artémis d'Ephèse aux seins multiples, la Déméter grecque et sa fille Proserpine enlevée et épousée par Hadès, la Cérès romaine.* » [Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée, op.cit.*, p.210-211]. Elle est la mère des origines. Elle est même considérée en Méditerranée comme la genèse du monde. [*Ibidem*]

La mère-monde est aussi la mère des héroïnes des romans du corpus. Elle incarne le monde maternel, le monde féminin hérité et transmis aux filles. Et ce personnage monde est essentiel car il est, de fait, fondateur pour la construction identitaire des personnages de filles.

<sup>690</sup> Dominique FERNANDEZ, *Mère Méditerranée*, [1965] Grasset, 2000, p.149.

Voir également l'article André-Alain MORELLO, « Méditerranée : la bonne mère. Quelques réflexions sur la Méditerranée, la littérature et l'Europe », *Revue Babel de littérature française générale et comparée* (Université de Toulon et du Var, Faculté des lettres et des sciences humaines), N°2, 1997, p.7-15.

Dominique Fernandez, le rapport *mare-madre*<sup>691</sup> serait ressenti par tous, « *dans l'enfonçure de l'inconscient* »<sup>692</sup>, encore aujourd'hui.

Comment les écrivaines transposent-elles dans leurs œuvres littéraires cette figure mythique et originelle ? Car, nous l'avons vu précédemment, si elles mettent en scène des figures singulières dans leurs œuvres littéraires, à travers les personnages de mères des héroïnes, elles évoquent une culture et un héritage vivant. Elles nous rappellent les figures mythologiques méditerranéennes, à la fois sublimées et ambivalentes car incarnant l'ambiguïté de la création : la mort et la naissance.

Comment Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez participent-elles à faire et défaire la mère-monde ? Car « *toute représentation se sert d'une matrice culturelle de façon utilitaire et affective.* »<sup>693</sup> Et l'écrivaine est fille de Méditerranée, fille « *de la terre qui a nourri son imagination par ses mythes, ses récits populaires ou sa réalité sociale.* »<sup>694</sup> Comment les auteures de notre corpus réfléchissent, reprennent et recréent ces figures érigées en mères symboliques, nous permettant ainsi de voir quels sont les modèles identificatoires proposés aux héroïnes et aux femmes encore aujourd'hui ? Et quels sont les enjeux de cet héritage culturel et maternel ?

Cela sous-tend également la question de la transmission. Nous pourrions nous interroger sur la façon dont les écrivaines traduisent littérairement la question de la transmission et de l'héritage à travers les personnages de mères. Comment les personnages de mères transmettent-elles à la fois un passé individuel et une histoire collective ? Ce monde dont elles ont elles-mêmes hérité et, qu'à leur tour, elles transmettent, parfois inconsciemment ou symboliquement.

Pour ce faire, nous interrogerons le lien entre imaginaire et culture méditerranéenne et figures maternelles. Nous verrons comment les personnages de mères témoignent de la culture méditerranéenne, à travers, notamment, leur langage. Nous nous demanderons en quoi nous pouvons affirmer que les trois personnages maternels de notre corpus de recherche sont des mères-monde. Puis nous aborderons la question de la passation et de la transmission maternelle. Que transmettent Romilda, « La Mère » et Frasquita à leur fille ? Comment s'effectue cette passation ? Pour finir, nous questionnerons la relation mère-fille comme témoignage de la

---

<sup>691</sup> *Ibidem.*

<sup>692</sup> *Ibidem.*

<sup>693</sup> Cheikh M. S. DIOP, « L'Écrivain, « fils de sa mère » : de la représentation sociale à la symbolisation », dans l'ouvrage *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, La figure de la mère*, Murielle Lucie CLEMENT et Sabine VAN WESEMAEL, *op.cit.*, p.177.

<sup>694</sup> *Ibidem.*

transmission maternelle et de l'héritage méditerranéen, si spécifique, si essentiel dans la construction des identités.

## 1. La mère-monde et l'imaginaire méditerranéen

### 1.1. Figures maternelles, culture et imaginaire dans l'espace méditerranéen

La Méditerranée, berceau de grandes civilisations, des trois religions monothéistes, est, nous l'avons vu, empreinte d'une réalité complexe. Cette diversité, autant culturelle, que géographique, démographique, économique, est difficilement « résumable » car la Méditerranée est un espace étrange<sup>695</sup>, tout en paradoxe et en mystère. Ce lieu ne cesse d'interroger. Il en va de même pour la notion de culture méditerranéenne. Quant à l'imaginaire<sup>696</sup>, composante majeure de toute culture, il est un élément fondamental pour comprendre les relations humaines dans les sociétés méditerranéennes et pour appréhender les constructions psychiques qui organisent ces relations<sup>697</sup>, c'est-à-dire pour saisir les éléments fondamentaux qui composent les cultures et les imaginaires en Méditerranée.

Dans ce travail de recherche, nous faisons nôtre le postulat suivant : en Méditerranée, « *le brassage d'influences est à l'origine d'un fond culturel commun, malgré la diversité des populations actuelles.* »<sup>698</sup> Ou, pour reprendre les mots de Fernand Braudel, cette Méditerranée carrefour, cette Méditerranée hétéroclite se présente « *comme une image cohérente, comme un système où tout se mélange et se recompose en une unité originale.* »<sup>699</sup> Ce que Fernand Braudel nomme encore « *cet être profond de la Méditerranée* »<sup>700</sup>, soit cette unité évidente et réelle. L'explication se situe peut-être dans nos pensées ou plutôt dans nos mémoires et dans nos

---

<sup>695</sup> L'espace méditerranéen s'étend sur environ 3800 km et ce, entre le détroit de Gibraltar et les rives du Levant. Il est constitué d'un vaste bassin de 3 millions de kilomètres carrés. Et il se distingue par une situation géographique exceptionnelle puisque cet espace se trouve à la jonction de trois continents : l'Europe, l'Afrique et l'Asie.

« *Le contact avec l'océan Atlantique, la mer Rouge, l'océan Indien et la mer Noire est assuré respectivement par le détroit de Gibraltar, le canal de Suez et les détroits du Bosphore et des Dardanelles qui constituent avec le détroit de Sicile (reliant le bassin oriental au bassin occidental) quatre nœuds stratégiques.* » [Bouchra RAHMOUNI BENHIDA, Younes SLAOUI, *Géopolitique de la Méditerranée*, PUF, 2013, p.8]

Cet espace compterait une vingtaine de pays, auxquels on ajoute parfois le Portugal (qui est atlantique). Le moins que l'on puisse dire c'est que ses frontières sont floues. Les états/pays qui le composent, sont : l'Albanie, l'Algérie, la Bosnie-Herzégovine, Chypre, la Croatie, l'Égypte, l'Espagne, la France, la Grèce, Israël, l'Italie, le Liban, Malte, le Maroc, Monaco, le Monténégro, la Palestine, la Slovaquie, la Syrie, la Tunisie, la Turquie.

La question de la France se pose inévitablement. En effet, la plus grande partie de son territoire et de sa population se situent hors des rives de la Méditerranée. Si la France se trouve intimement liée à ce lieu méditerranéen, c'est sans doute du fait de son histoire et notamment de son expansion coloniale. [*Ibidem*]

<sup>696</sup> La définition d'imaginaire sera donnée peu après dans ce travail de recherche.

<sup>697</sup> Voir l'introduction de l'ouvrage *La Puissance maternelle en Méditerranée*, *op.cit.*, p.19-33.

<sup>698</sup> Mostafa HASSANI-IDRISSI (Dir.), *Méditerranée*, Bayard, 2013, p.31.

<sup>699</sup> Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée*, Introduction « La Méditerranée », *op.cit.*, p.10.

<sup>700</sup> *Ibidem*.

souvenirs, c'est-à-dire, dans notre imaginaire. C'est d'ailleurs ce que défend Salah Stétié.<sup>701</sup> Car penser la culture méditerranéenne, c'est retenir « *les images, les sensations communes* »<sup>702</sup>, c'est lancer « *des passerelles entre les rives plus que jamais menacées, assombries* », c'est convoquer la lumière « *mais aussi l'intime correspondance des cieux, de l'ombre effroyable des dieux et celle prégnante des morts.* »<sup>703</sup> Penser la culture méditerranéenne, c'est aussi renouer avec « *la toute-puissance et noueuse humilité des mères.* »<sup>704</sup> Penser la culture méditerranéenne, c'est penser la maternité et la mère-monde, la mère féconde et garante de l'histoire de tous. En témoignent les grandes figures maternelles qui hantent l'imaginaire méditerranéen.<sup>705</sup>

---

<sup>701</sup> Salah STÉTIÉ, « La Méditerranée entre deux consciences », dans l'ouvrage *L'Imaginaire méditerranéen* de Pierrette RENARD et Nicole de PONTCHARA (Dir.), Maisonneuve & Larose, 2000, p.34-50.

<sup>702</sup> Eglal ERRERA, Introduction, *Les Poètes de la Méditerranée*, Gallimard, 2010, p.21.

<sup>703</sup> *Ibidem*.

<sup>704</sup> *Ibidem*.

<sup>705</sup> L'imaginaire est « *ce qui relève de l'imagination et de la création.* » [Définition, « Imaginaire », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/imaginaire>, consulté le 10/01/2019]

La création et l'imagination sont des « *prodigieux processus de libération personnelle* » qui permettent de « *montrer qu'il [existe] dans l'esprit de tout homme une dimension intrinsèque de la fonction imaginaire, et que la puissance du rêve jusqu'à celle du fantasme, que la force du symbole et la maternité de l'image composeraient une espèce de fantastique transcendantale.* » [Michel CAZENAVE, « Préface. La raison des images » dans l'ouvrage de Gilbert DURAND, *Introduction à la mythologie*, Cérès Editions, Tunis, 1996, p. 7] L'imaginaire témoigne d'abord de la conscience imaginante de l'être humain. Il est également une composante majeure de toute culture. C'est absolument le cas en Méditerranée, où l'imaginaire s'est construit sur les rives de la mer Méditerranée et a fondé les bases d'une même culture et d'une identité partagée. [Voir le chapitre 1 « Qu'est-ce que la Méditerranée » dans l'ouvrage *Il était une fois la Méditerranée*, de Jacques HUNTZINGER, CNRS éditions, 2010, p.7- 42]

L'imaginaire méditerranéen est entendu, dans ce travail de recherche, comme sens et valeur donnés à ce lieu paradoxal et emblématique, ce carrefour fait de « *rencontres et fractures, d'art de vivre et de violences – de ce creuset de civilisation inséparable de son discours.* » [Voir l'ouvrage de Pierrette RENARD et Nicole de PONTCHARA (Dir.), *L'Imaginaire méditerranéen*, Maisonneuve & Larose, 2000] Il existerait un imaginaire méditerranéen comme « une pensée du Midi », une pensée commune et partagée, à la fois intime et collective. Cet imaginaire méditerranéen a construit de puissantes figures féminines et maternelles en particulier, qui participent à l'élaboration de la mère-monde entendue dans ce travail de recherche.

Nous verrons dans quelle mesure l'imaginaire méditerranéen (à travers les représentations et les images transmises, comme celles spécifiques liées à la maternité) participe à la construction symbolique, presque mythique de cet espace, qu'élaborent des personnages de mères-monde inscrits dans la littérature méditerranéenne, et permet, *in fine*, de mettre en place des processus de libération et d'émancipation des personnages de filles.

Nous verrons comment ces images et ces figures de mères sont sans cesse réitérées et entretenues (notamment par les histoires contées), maintenues et complétées par d'autres éléments, d'autres images, à leur tour transmises de génération en génération. Jusqu'à nous. « *Dans le fil de la vie.* » [Fernand BRAUDEL, *ibid.*, p.200] Comment ces figures et représentations témoignent d'un imaginaire méditerranéen, primordial et archétypal, lié à l'image maternelle, qui figure une surabondance de vie et de fantasmes mêlés dans « l'épaisseur de la réalité ». Une mythologie du réel qui transfigure, recrée et redessine à la fois un monde, des sociétés et des individus.

Le support de l'imaginaire en Méditerranée se trouve dans l'histoire et l'héritage. Il existe dans les images, dans les fantasmes, dans les rêves, dans les légendes et les mythes, dans les contes et dans les histoires orales transmises de génération en génération. « *Il y a des figures mythiques, des lieux, des femmes, des objets mythiques en Méditerranée qui ont pour nom Ulysse, Didon et Enée, Jérusalem et Alexandre, Carmen et Colomba, le pain et l'olivier, le paysage de Provence et la senteur du thym et du laurier.* » [Jacques HUNTZINGER, le chapitre 1 « Qu'est-ce que la Méditerranée » dans l'ouvrage *Il était une fois la Méditerranée*, CNRS éditions, 2010, p.29]

La fonction première des mythes, des légendes et des histoires contées en Méditerranée est de nous permettre de mieux nous connaître et de mieux penser le monde qui nous entoure. [Voir l'ouvrage d'Henry LAURENS, *Le Rêve méditerranéen*, CNRS Editions, 2010] Mais l'imaginaire méditerranéen est également la conscience d'un

« *Vénus préhistoriques, déesses de l'Antiquité, pour certaines d'entre elles à la fois vierges et mères, comme la Vierge Marie, elles sont parfois encore de nos jours l'objet de cultes et de dévotions particulièrement suivies dans le bassin méditerranéen.* »<sup>706</sup>

Le monde méditerranéen, « *celui d'Isis, de la Grande Déesse-Mère et de la Vierge Marie* »<sup>707</sup>, est un monde dominé par la mère, dans sa réalité et dans son imaginaire. Pour Yvonne Knibielher<sup>708</sup>, la cause se trouve dans l'obligation primordiale de l'humanité, soit la survie de l'espèce humaine, liée à la fécondité et à la maternité. Cette puissance de vie est à l'origine de mythes, de cultes et de rites qui témoignent du pouvoir des mères mais aussi de leur obligation première (transmettre la vie). Ainsi, en Méditerranée, les grandes figures de mères sont Isis, Astarté, Déméter, Eve (elle est la mère originelle), Gaïa, Rheïa, Héra, Aphrodite (« *Tout est né d'elle, rappelle Euripide* »<sup>709</sup>), Marie, la mère du Christ (qui n'est pas une déesse puisque mortelle. Elle ne transmet pas seulement la vie, elle transmet la foi aussi. Elle est la mère d'entre les mères).<sup>710</sup> Elles sont Médée, la déesse-mère devenue folle après le meurtre de

---

patrimoine commun et un appel à la « communauté des deux rives » formulé par Jacques Berque. [Voir l'article de Jacques BERQUE, « Peut-on parler d'un ensemble méditerranéen ? », *Revue de l'Imaginaire*, spécial, 441, août-sept 1992, p.455-458] Un même élan vers la « mer matricielle » et originelle. L'imaginaire méditerranéen actuel est bâti « *sur les concepts de l'identité et du dialogue : l'identité méditerranéenne, nourrie d'un patrimoine et d'une conscience commune de la défense d'un certain mode de pensée, et dialogue des deux rives, qui se veut celui du côte-à-côte et non pas du face-à-face.* » HUNTZINGER, *Il était une fois la Méditerranée*, op.cit., p.33]

Le support de l'imaginaire en Méditerranée se trouve aussi dans la littérature, qui délimite, incarne et projette cet imaginaire hors de l'individu, hors de l'intime et de l'oralité, pour l'inscrire dans le texte et laisser trace.

Il s'agit également et pour finir, que, selon Jean-Paul Sartre « *tout imaginaire paraît « sur fond de monde », mais réciproquement toute appréhension du réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire. Toute conscience imageante maintient le monde comme fond néantisé de l'imaginaire et réciproquement toute conscience du monde appelle et motive une conscience imageante comme saisie du sens particulier de la situation.* » [Jean-Paul SARTRE, *Imaginaire*, [1940], Gallimard, 1986, p. 238] Ainsi, d'après Jean-Paul Sartre, l'imaginaire et l'imagination nous permettent de nous approprier du monde réel et ce, dans l'irréalité. Le monde réel s'en trouve alors enrichi. La Méditerranée devient une « *structure affective* » [Ibid., p.138], un lieu qui nous affecte, qui nous touche individuellement et spécifiquement. Un espace « émotionnel » propre à chacun mais chargé d'une histoire héritée, à la fois intime et collective. De ce fait, il y a à la fois une « *multiplication des points de vue* » [Ibid., p.240] et un imaginaire commun. Et c'est peut-être dans cet entrelacement et dans ce dépassement de la réalité par la conscience imaginante du monde méditerranéen, que se situe toute la richesse de la Méditerranée, ce lieu réel/imaginaire, commun et propre à chacun.

Il s'agit de notre hypothèse de recherche, hypothèse incarnée par les œuvres de notre corpus et de ce fait, par l'imaginaire et la création des écrivaines. Ou pour reprendre les mots d'Andrée Chedid : « *L'imagination, flamboyante compagne, pousse à compléter ce monde boiteux en lui accolant chaque fois un univers plus vaste.* » [Andrée CHEDID, *Liban*, Seuil, 1974, p.5]

<sup>706</sup> Monica GONZALEZ SANTANA, Rosa Maria CID LOPEZ, Yvonne KNIBIEHLER, « Petit panthéon de la maternité », dans l'ouvrage *Au bazar du genre*, op.cit., p.48.

<sup>707</sup> Ibid., p. 31.

<sup>708</sup> Voir la Préface d'Yvonne KNIBIEHLER, dans l'ouvrage *La Puissance maternelle en Méditerranée*, op.cit., p. 11-18.

<sup>709</sup> Voir l'Introduction de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAUMOU et Martine LAPIED dans l'ouvrage *La Puissance maternelle en Méditerranée*, op.cit., p.19-33.

<sup>710</sup> Voir l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAUMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée* [op.cit.] et plus particulièrement le chapitre 1 « Un héritage millénaire. Mythes et croyances » [p. 35-101].

ses enfants ou encore les Amazones, mères sans pères. Elles sont « *paradoxales jusqu'au mythe. [...] Elles dominent le rêve de l'univers entier et les plus politiques d'entre elles ne sont pas les moins agissantes ni les moins significatives.* »<sup>711</sup> Et celle « *qui assure, horizontalement et verticalement, la plus déterminante des soudures* »<sup>712</sup> en Méditerranée est la Grande Mère, la Déesse Mère, la mère « *à la fécondité inextinguible* »<sup>713</sup>, la mère originelle et la mère fondatrice de la civilisation universelle.<sup>714</sup>

La Méditerranée est donc un monde empreint des mères-monde qui incarnent les vertus féminines par excellence, soit « *la capacité à donner la vie et à la protéger.* »<sup>715</sup> Des mères-monde qui tirent toute leur force et leur pouvoir de leur ventre, symbole de fécondité et de puissance créatrice mêlées. Mère resplendissante, mère débordante, mère compassion, mère tendresse, mère souveraine, mère bataille, mère nourricière, mère dévouée, mère douleur, la Grande-Mère ou la Mère-Méditerranéenne : les images maternelles véhiculées depuis la nuit des temps dans cet espace, sont fortes, contraires, doubles et infinies. La mère-monde est à la fois « *plaie et couteau, réceptacle et blessure.* »<sup>716</sup> Encore aujourd'hui, elle évoque une multitude de mères emblématiques et symboliques. Et elle est un modèle identificatoire toujours en vigueur.

## 1.2. Les mères-monde dans la littérature méditerranéenne

Ces figures de mères et plus largement les mythes et les légendes méditerranéennes figurent dans la littérature depuis toujours.<sup>717</sup> Comme si, en Méditerranée, écrire « l'autre mère » était

<sup>711</sup> Salah STÉTIÉ, « La Méditerranée entre deux consciences », dans *L'Imaginaire méditerranéen* de Pierrette RENARD et Nicole de PONTCHARA (Dir.), Maisonneuve & Larose, 2000, p.46.

<sup>712</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>713</sup> *Ibidem.*

<sup>714</sup> Elle est la divinité orientale et gréco-romaine connue sous le nom de Cybèle dans la littérature. Elle est la Grande Mère des dieux ou « *Mater deum magna Idaea* ». « *Sous toutes ses formes, orientale, grecque ou romaine, la Grande Mère se présentait avec les mêmes caractéristiques. La plus remarquable était sa maternité universelle. Elle était la Grande Mère des dieux, mais aussi des hommes et des animaux.* » *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/grande-mere-des-dieux/>, consulté le 18/04/2019.

<sup>715</sup> Monica GONZALEZ SANTANA, Rosa Maria CID LOPEZ, Yvonne KNIBIEHLER, « Petit panthéon de la maternité », dans l'ouvrage *Au bazar du genre*, *op.cit.*, p.48.

<sup>716</sup> Dominique FERNANDEZ, *Mère Méditerranée*, *op.cit.*, p.153.

<sup>717</sup> Même s'il faut rester prudent et ne pas oublier la « *marge d'irréductibilité du mythe à toute structure, qu'elle soit logique, archétypale ou sacrée, car enfin cette marge semble être le lieu même où s'inscrit la possibilité d'un devenir littéraire.* » [Patrick HUBNER, « Structure du mythe », *Revue Babel* de littérature française générale et comparée (Université de Toulon et du Var, Faculté des lettres et des sciences humaines), N°1, 1996, p.19] Dans son article, Patrick Hubner étudie les rapports entre mythe et structure et permet de dégager la structure organisatrice du mythe. Car le mythe est « un méta-langage », Patrick Hubner reprend la citation de Claude Lévi-Strauss pour définir le mythe comme langage. Ainsi : « *Le mythe fait partie intégrante de la langue ; c'est par la parole qu'on le connaît, il relève du discours. Si nous voulons rendre compte des caractères spécifiques de la pensée mythique, nous devons donc établir que le mythe est simultanément dans le langage et au-delà.* » [Claude LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958, p.230]

un passage obligé, car la mère est le fondement, « l’horizon d’écriture ».<sup>718</sup> Et, des moments décisifs entre la mère et le héros/héroïne s’écrivent souvent sous le signe d’un mythe méditerranéen. Ainsi, dans le roman d’Abdelkébir Khatibi, nous pouvons lire :

« *Ma mère pleura, car l’histoire restait opaque et flottait, là-bas, dans un battement de torture et de douleur. Croyait-elle, ma mère, ma douce mère, être la nymphe Calypso, la toute divine qui enferma Ulysse dans sa grotte aux quatre sources.* »<sup>719</sup>

La Méditerranée transmet aux auteur(e)s des images fortes, « *dans le mouvement d’une imagination précédent l’imagination.* »<sup>720</sup> Et les écrivain(e)s, les poètes, les conteur(se)s, brouillent les contours de la réalité et immatériellent le monde méditerranéen grâce à la réécriture des mythes, des légendes, du passé et de l’Histoire. Par l’écriture, la Méditerranée se réinvente, symboliquement et véritablement, s’agrandit poétiquement. Par l’écriture, l’humain, à nouveau, est imaginé. Et c’est la mère, en premier lieu, qui est dite et (re)créée dans la littérature méditerranéenne.

Avec souvent plus de force et d’ambivalence aussi, les écrivaines méditerranéennes reprennent, s’approprient et détournent les modèles de la mère-monde, modèles identificatoires féminins par excellence.<sup>721</sup> Elles convoquent, dans leurs récits, des figures mythiques et emblématiques comme les Grandes Mères à l’image de Déméter, la mère-nourricière, de Médée, la mère-magicienne, d’Ève la mère de l’humanité ou encore de Marie la mère d’entre-les-mères. Ainsi, dès le prologue du roman de Mounira Chatti, *Sous les pas des mères*, la figure mythique, « *celle de nos origines* »<sup>722</sup> est appelée :

---

Voir également cet article pour les références bibliographiques. [p.19-20]

[Patrick HUBNER, « Structure du mythe », Revue *Babel* de littérature française générale et comparée, *op.cit.*, N°1, 1996, p.7-21. <https://journals.openedition.org/babel/3126>, consulté le 13/03/2019]

<sup>718</sup> Et s’écrit depuis toujours, depuis le premier récit ou le premier récit de récit, soit les « aventures » d’Ulysse. Saïd Aït TABASSIR, « Le retrait de la mer blanche », dans l’ouvrage *L’Imaginaire méditerranéen* de Pierrette RENARD et Nicole de PONTCHARA (Dir.), *op.cit.*, p.122-125.

<sup>719</sup> Abdelkébir KHATIBI, *la Mémoire tatouée*, Denoël, 1971, p.10.

<sup>720</sup> Saïd Aït TABASSIR, « Le retrait de la mer blanche », dans l’ouvrage *L’Imaginaire méditerranéen* de Pierrette RENARD et Nicole de PONTCHARA (Dir.), *op.cit.*, p.125.

<sup>721</sup> Voir les ouvrages de Metka ZUPANCIC : *Les Écrivaines contemporaines et les mythes*, [Karthala, 2013], *La Mythocritique contemporaine au féminin : dialogue entre théorie et pratique* [Karthala, 2016].

D’après cette auteure, le récit oral, les histoires contées et leur retranscription dans les textes littéraires permettent d’identifier les mythologies en héritage telles que la « mythologie » (ou tradition) judéo-chrétienne, la mythologie berbère ou islamique qui côtoient la mythologie gréco-romaine (à laquelle la mythocritique a eu longtemps tendance à recourir exclusivement pour aborder toutes les cultures).

Dans la littérature féminine, les figures mythiques (et particulièrement les figures maternelles) se voient reprises, remodelées et réappropriées selon la nouvelle parole féminine. Au-delà des cultures particulières, ici méditerranéennes, la visée des mythes est à la fois initiatique et éducative. *In fine*, elle est une possibilité d’imaginer et de concevoir la vie, une façon d’être.

<sup>722</sup> Mounira CHATTI, *Sous les pas des mères*, Éditions de l’Amandier, 2009, Prologue (format PDF, sans pagination).

« Tu es une effigie, tu es la femme sauvage, la femme originelle, la femme essentielle, la femme à l'état brut. »<sup>723</sup>

Et ces figures premières et originelles ont valeur de référence pour les écrivaines<sup>724</sup> en leur apportant « *en même temps enracinement et distance* »<sup>725</sup> vis-à-vis de l'héritage méditerranéen. Ces Grandes Mères symbolisent également la figure obsessionnelle de la mère : figure intime et personnelle qui devient universelle et éternelle. Il y a de réelles résonnances entre les mères mythiques et ancestrales et les héroïnes maternelles des œuvres littéraires, résonnances qui apparaissent dans la puissance et l'humanité des personnages de mères et dans les destins que les écrivaines leur dessinent. Les figures mythiques et emblématiques convoquées dans les récits permettent de représenter par l'écriture des mères-monde, c'est-à-dire des personnages plus complexes, plus menacés, mais aussi plus résistants, plus affranchis.<sup>726</sup> Par exemple, dans son roman *Je dois tout à ton oubli* de Malika Mokeddem fait appel à la figure de Médée, à sa douleur et à sa fureur, car, « *c'est parce qu'elle surpasse, outrepassé toutes communes mesures que Médée continue à fasciner depuis l'Antiquité.* »<sup>727</sup>

C'est parce qu'elles incarnent la puissance maternelle, à l'image de Médée, que ces Grandes Mères fascinent et qu'elles hantent l'imaginaire des écrivaines. Dans leurs œuvres littéraires nous croisons des figures maternelles, réelles et mythiques à la fois, vierges et mères millénaires, à l'image de « *cette belle inconnue [...] immuable païenne, préservée [...] au visage érodé par les siècles, qui [...] annonce [...] la destruction.* »<sup>728</sup> Les personnages maternels sont hérités de ces Grandes Mères, puissantes et destructrices. Des mères immenses, encore vivantes dans l'écriture.

Les personnages de mères sont également hérités, à une autre échelle dans les valeurs et les représentations, des personnages de contes et légendes de Méditerranée comme les fées ou les marraines (personnages de contes par excellence), ou encore les sorcières. Ces personnages sont également des représentations symboliques des mères-monde et témoignent d'une certaine puissance maternelle.

---

<sup>723</sup> *Ibidem.*

<sup>724</sup> Comme Vénus Khoury-Ghata ou Andrée Chédid (pour ne citer qu'elles).

<sup>725</sup> Andrée CHÉDID dans l'article « À la rencontre d'Andrée Chédid », dix questions posées à l'auteur, interview réalisée par le service littéraire des Éditions Flammarion en septembre 1991, p.2, dans l'ouvrage *Itinéraires intellectuels entre la France et les rives sud de la Méditerranée* de Christiane CHAULET ACHOUR (Dir.), Karthala, 2010, p.325-343.

<sup>726</sup> Voir le chapitre 16 « Andrée Chédid et Vénus Khoury-Ghata : entre Orient et Occident », de Nicole GRÉPAT-MICHEL, dans l'ouvrage *Itinéraires intellectuels entre la France et les rives sud de la Méditerranée*, Christiane CHAULET ACHOUR (Dir.), *op.cit.*, p.325-343.

<sup>727</sup> Malika MOKEDDEM, *Je dois tout à ton oubli*, Grasset et Fasquelle, 2008, p.73.

<sup>728</sup> Assia DJEBAR, *Vaste est la prison*, Albin Michel, 1999, p.138.

Les écrivaines convoquent de la même façon des figures maternelles ancestrales et traditionnelles à l'image de la « bonne mère »<sup>729</sup>. Ce sont des figures modèles et archaïques. À partir de ces archétypes, les écrivaines créent leurs représentations maternelles romanesques et imaginaires, leurs héroïnes de livres qui sont des mères premières, des mères-monde, comme celles qui peuplent les œuvres de Leïla Sebbar.

*« Mères archaïques, maternelles, au corps vaste, enveloppé de linges où se perd le corps d'un enfant, mères à la langue inconnue qui ne donne pas d'ordre, qui ne se préoccupe ni de l'école ni du libre-arbitre. Je m'invente une mère aimante, chaleureuse, tendre toujours, cette mère qui n'existe pas, je le sais... Je me fabrique une mère douce à ses filles. »*<sup>730</sup>

Leïla Sebbar dira qu'elle pense que les mères de ses textes de fiction sont « *des femmes arabes (parfois kabyles) et musulmanes, souvent analphabètes* »<sup>731</sup>, pour autant des mères universelles, imaginées et bien réelles à la fois. Et que depuis qu'elle écrit, c'est elles qu'elle cherche à connaître pour approcher (paradoxalement) son père, « *son pays, l'Algérie musulmane, sa culture, son histoire...* »<sup>732</sup> Elle ajoutera : « *Tout cela que j'ai longtemps ignoré, parce que mon père n'en parlait pas ou très peu. Il m'a fallu des détours et des détours par l'image, la voix et les gestes des autres, les légendes rapportées dans les livres (les livres de contes de Nora Aceval [...])*<sup>733</sup>. [...] *J'ai toujours été sensible aux manières, aux voix, aux gestes, aux vêtements, aux couleurs des femmes arabes ou Kabyles, étrangères et familières.* »<sup>734</sup> Leïla Sebbar racontera les femmes aperçues, entendues, épiées et puis imaginées et écrites dans ses textes grâce auxquelles elle a pu avoir l'illusion d'être proche du père auréolé de mystère. Alors elle représentera sans cesse les femmes imaginaires et réelles, les femmes de l'enfance, les femmes maternelles, « *souvent assises en tailleur sur des nattes ou des tapis, occupées au travail domestique, bavardes, rieuses, des enfants petits dans le creux des cuisses à fleurs vertes ou rouges le plus souvent, parfois le pli des robes couvrait un visage d'enfant. Il ne pleurait pas, contre le corps de sa mère, il était heureux.* »<sup>735</sup> Ce sont « *des femmes ensemble, qui*

---

<sup>729</sup> Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAUMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, op.cit.*, p.25.

<sup>730</sup> Leïla SEBBAR, « Les Mères du peuple de mon père », dans l'ouvrage *Être une femme au Maghreb et en Méditerranée, Du mythe à la réalité*, d'Andrée DORE-AUDIBERT et Souad KHODJA (Dir.), Khartala, 1998, p.164-165. Ce texte est repris dans l'ouvrage *Je ne parle pas la langue de mon père*, suivi de *L'Arabe comme un chant secret*, Bleu Autour, Saint-Pourçain-sur-Sioule, 2016.

<sup>731</sup> Voir l'entretien de Leïla SEBBAR, du 17/09/2019, Annexe 6.

<sup>732</sup> *Ibidem.*

<sup>733</sup> Nous y reviendrons dans la troisième partie de notre travail de recherche.

<sup>734</sup> Voir l'entretien de Leïla SEBBAR, du 17/09/2019. Annexe 6.

<sup>735</sup> *Ibidem.*

*travaillaient au bonheur et à la vie du corps des autres, avec grâce.* »<sup>736</sup> Des femmes qu'elle a retrouvées dans les squares des banlieues françaises et dont elle a fait ses héroïnes dans son premier roman publié : *Fatima ou les Algériennes au square*.<sup>737</sup> Leïla Sebbar fait figurer dans ses textes les femmes qui peuplent son imaginaire, des mères-monde, des « *femmes bavardes et rebelles* »<sup>738</sup>.

Ainsi, dans leurs textes littéraires, les écrivaines racontent les mères ancestrales, emblématiques d'une culture méditerranéenne, des mères-monde, imaginaires et symboliques, dotées des caractéristiques maternelles (encore en vigueur ou héritées du passé), parfois loin des femmes réelles qu'elles défendent, à l'image de la femme révoltée, de la femme sauvage, ou encore de la femme libre et émancipée.

La mère-monde est donc une création littéraire héritée du patrimoine culturel méditerranéen. Le personnage maternel demeure, dans la littérature méditerranéenne, obstinément une mère-monde, une mère archaïque et mythologique, une mère légendaire ou faite de légendes et d'histoires mêlées<sup>739</sup>, qui témoigne d'un passé pluriculturel et d'un imaginaire encore vivant, encore présent. Elle est le signe d'une histoire personnelle et d'une histoire collective étroitement liées. La mère-monde est le croisement poétique de l'histoire et de l'individu, de l'imaginaire et de la chair, de la tradition et de la modernité, de l'Orient et de l'Occident en Méditerranée. En effet, le personnage maternel est nourri des rêves et des pensées des écrivaines, elles-mêmes pétrées « *dans le limon des mythes et des fables, dans l'épaisse rumeur du temps qui brasse les clameurs de l'Histoire et une myriade de voix singulières, plus ou moins confuses.* »<sup>740</sup>

---

<sup>736</sup> *Ibidem.*

<sup>737</sup> Leïla SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, *op.cit.*, 2010.

À l'origine de ce premier roman publié, il y a les femmes rencontrées et les femmes imaginées. Elle dira « *dans les années 70/80, je m'asseyais près d'elles, elles n'étaient pas protégées par le grand portail vert, elles n'étaient pas sous haute surveillance, entre elles avec les enfants, habitant les mêmes F4 F5 HLM, je les regardais, je les entendais, elles parlaient en arabe, elles riaient et criaient en arabe, c'était comme si je parlais avec elles et je n'avais pas le sens, seulement les voix, les gestes, les corps, les fleurs des robes et des foulards. C'était à La Courneuve et j'ai écrit et publié Fatima ou les Algériennes au square (Stock, 1981), et plus tard, Parle mon fils, parle à ta mère (Stock, 1984) et bien d'autres textes encore (Maghreb/France/Orient) romans et nouvelles jusqu'au livre Dans la chambre (Bleu Autour, 2019).* » [Entretien de Leïla SEBBAR, du 17/09/2019. Annexe 6]

<sup>738</sup> C'est ce qu'elle m'écrira en dédicace de son roman *Fatima ou les Algériennes au square* [*op.cit.*] lors de notre première rencontre en 2015, au Salon du Livre de Paris.

<sup>739</sup> À l'image du personnage de Frasquita dans le roman de Carole MARTINEZ, p.70.

<sup>740</sup> Sylvie GERMAIN, *Les Personnages*, Gallimard, 2004, p.14.

### 1.3. Les trois mères-monde

Il en va de même pour les écrivaines de notre corpus qui, tout d'abord, parent leurs personnages d'attributs et de pouvoirs rappelant ceux des déesses et autres femmes sacrées et légendaires en Méditerranée. Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez revisitent les mythes et les modèles ancestraux mais ne les reproduisent pas entièrement (puisque les personnages de mères sont singuliers et terriblement humains, mortels, faits de chair et d'encre). Les personnages maternels incarnent toute l'ambiguïté de la création. Elles sont la vie et la mort.

#### 1.3.1. Romilda, la mère-monde dans le roman de Jeanne Benameur

Ainsi, Romilda, devient une mère-héroïne, à la fin de l'histoire, après le passage de la tempête, après l'assomption des mots qui délivrent. Elle a enfilé sa longue et ample jupe bleue, une jupe de soie qui danse.<sup>741</sup> Elle est libre, comme métamorphosée. Elle s'émancipe enfin. Dans sa langue maternelle (et nous y reviendrons), elle se délivre des mots jamais dits, jamais prononcés. Elle se libère de la honte à l'intérieur, sous la peau. Elle est lavée des ombres qui l'encombraient depuis toujours. « *Des passages entiers. Comme des blocs de falaise usée qui s'écroulent.* »<sup>742</sup> Devant la mer, Romilda est tout à la fois : une petite fille, une femme, une mère, une vieille dame. Face à la mer, Romilda est un monde.

Les métaphores utilisées comme celles de la mer, de la tempête ou encore de la falaise, renforcent la symbolique de ce personnage, elles disent la métamorphose de la mère. Romilda devient une figure mythique, presque « cosmogonique » ou de fondation, qui se recrée en se libérant. L'intime-mère devient alors mère universelle.

Et c'est sans aucun doute la métaphore de la tempête<sup>743</sup> qui pourrait symboliser la mère, son être au monde, sa fonction ambivalente et sa puissance mythologique : elle est à la fois source de vie et source de mort, du fait de son pouvoir destructeur (c'est un des schèmes de la colère

---

<sup>741</sup> Jeanne BENAMEUR, p.152.

<sup>742</sup> *Ibid.*, p.153.

<sup>743</sup> La symbolique de la tempête est un des schèmes de la colère universelle, elle fait référence également au domaine de la peur et de la violence. La tempête symbolise le monde changeant et instable ou, pour le dire autrement, les dangers et les difficultés du monde. C'est un thème conventionnel par excellence et un procédé littéraire qui peut être utilisé pour modifier le cours des événements. C'est le cas ici dans le roman de Jeanne Benameur, *Laver les ombres* : la tempête permet de réunir la mère et la fille (elle permettra également le dévoilement du secret et de l'histoire maternelle). Romilda et Lea l'affronteront ensemble. Elles doivent vaincre cet adversaire mythique pour assumer leur destin et pour se laver des ombres du passé.

Ainsi, dans ce roman, la tempête permet à la fois, le passage d'un monde à un autre (le monde du secret à un nouveau monde, libéré par la parole) et le passage d'un état à un autre, que ce soit pour le personnage de Romilda ou, comme nous le verrons, pour le personnage de Lea.

Voir le dossier « La Mer, terreur et fascination » sur le site de la BNF, <http://expositions.bnf.fr/lamer/index.htm>, consulté le 03/02/2019.

universelle, évidemment immensément repris en Méditerranée, mais pas seulement) et de sa force « sotériologique », c'est-à-dire sa force de rédemption.

Jeanne Benameur dira d'ailleurs, au sujet des personnages féminins de ses romans : « *Les femmes sont [...] mythiques [...] comme des personnages de conte. Les mythes sont importants. J'écris toujours avec Orphée et Eurydice avec moi. Je les cite quasiment dans tous mes textes. Il y a Danaé aussi.* »<sup>744</sup> Ainsi, Jeanne Benameur convoque les mythes dans ses œuvres littéraires et particulièrement pour représenter les personnages féminins, comme ici avec Romilda, la mère.

### 1.3.2. Frasquita, la mère-monde dans le roman de Carole Martinez

Le roman de Carole Martinez a également une portée symbolique car il traduit des figures mythiques, notamment à travers le personnage de Frasquita, mère-monde par excellence du fait de son savoir supérieur et hérité. Elle est un être initié qui maîtrise à la fois les connaissances ancestrales, les prières des aïeules et le don « magique » de la couture. Elle se situe dans une lignée de femmes traditionnelles et ancestrales<sup>745</sup> et rassemble plusieurs caractéristiques des

---

<sup>744</sup> Jeanne BENAMEUR, « Les Mots en partage », propos recueillis par Thierry GUICHARD, dans *Le Matricule des Anges*, art.cit. Annexe 6.

<sup>745</sup> Comme l'atteste Françoise Fronstisi-Ducroux, dans son essai, la femme qui coud, qui tisse : « *est une figure traditionnelle* » [Françoise FRONSTISI-DUCROUX, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Seuil, 2009, p.45]. Et cette image souvent représentée a un signe de valeur et de marqueur du genre féminin. Elle correspond à la fois à la répartition des rôles de chacun au sein d'une famille, « *mais c'est un fait majeur de représentation.* » [Ibidem] Dans les représentations des grandes figures méditerranéennes, la femme est souvent en train de filer [les exemples cités par Françoise FRONSTISI-DUCROUX sont notamment Arété, la reine des Phéaciens ; Calypso (la nymphe) ; Circé ; Pénélope ou encore Hélène]. C'est, dit-elle, « *une pose obligée sinon une activité perpétuelle.* » [Ibid., p.46]

Carole Martinez n'est évidemment pas la seule écrivaine à représenter une femme qui coud. Ainsi (et pour tisser des liens entre ces deux auteures), Assia Djebar, dans son roman, *Vaste est la prison*, représente des personnages maternels filant, brochant. L'art de la broderie est un héritage venant de Grenade ou de Cordoue, que les femmes maghrébines ont perpétué [Assia DJEBAR, *Vaste est la prison*, Albin Michel, 1995, p.170] Ce savoir-faire hérité et considéré comme une composante du féminin révèle la mémoire méditerranéenne et la transmission des femmes. Dans les mythes et la littérature, cette représentation de la femme tisserande symbolise notre histoire, notre héritage, dévoile également notre imaginaire. Des écrivaines et plus largement des artistes revendiquent leur filiation avec les tisserandes mythiques. [Françoise FRONSTISI-DUCROUX, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, op.cit., p.184] Par exemple, les araignées de Louise Bourgeois, les toiles de Ghada Amer ou encore les œuvres de Mona Hatoum, « *qui se sert de sa propre substance comme matériau de sa création.* » [Ibid., p.185]

Dans le roman, *Le Cœur cousu*, et pour aller plus loin, il faut dire aussi l'importance et la symbolique des motifs tissés, des robes cousues, du drapeau du Catalan, du visage repris aussi, comme étant des marqueurs symboliques d'une écriture « textile ». Car « *écrit ou figuratif, le message graphique est un langage silencieux qui s'oppose à la voix.* » [Ibid., p.126] C'est par l'aiguille que Frasquita tisse son histoire. C'est également par l'aiguille qu'elle transmet les événements qui ont marqué sa vie, son identité. Ses ouvrages tissés (et les robes de mariées notamment) sont un héritage symbolique. Le tissage occupe donc une place fondamentale dans l'histoire de Frasquita et des siens : en tant que don et pouvoir féminins d'une part ; en tant qu'identité et valeur transmises d'autre part.

figures mythiques ancestrales méditerranéennes que sont Pénélope, Hélène, Philomène (et sa sœur Procné) ou encore Ariane.<sup>746</sup>

Frasquita a hérité d'un don, celui de couturière, et ce pouvoir transmis par sa mère, fait d'elle un être exceptionnel. Elle connaît les secrets du monde, les secrets de la vie et de la mort. Ainsi, Frasquita incarne toutes les femmes de Méditerranée. Là encore, la mère est une figure cosmogonique, ou, pour le dire autrement, la cosmogonie est précisément liée au talent de Frasquita.<sup>747</sup> Et nous pouvons en lire un exemple lors de la confection de sa robe de mariée (celle qu'elle coud pour ses noces avec José) :

« [Frasquita] tenta de tirer du fil tout ce qu'elle croisa. Si elle avait dû attendre ses noces plus longtemps, le monde entier se serait dévidé entre ses doigts. Elle aurait tout détremé pour en tirer le suc, la substance filable. Le paysage et les collines, [...], les ailes de papillons et toutes les fleurs qui vivent entre les pierres [...]. Dieu lui-même se serait agité, empalé au bout de sa quenouille. »<sup>748</sup>

Frasquita tisse le monde et en cela, elle agit sur lui. D'ailleurs, ses interventions et ses créations tissées (comme ici sa robe de mariée) sont souvent perçues comme des sacrilèges. Elle est sorcière ou considérée comme telle. Son pouvoir est immense, à l'image de celui d'une divinité.

### 1.3.3. « La Mère », la mère-monde dans le roman de Kaoutar Harchi

Pour finir, « la Mère » est aussi une mère-monde, une mère symbolique et universelle. Certes, elle est la mère-possédée, possédée par la douleur et la folie, elle est « la mère-maudite », la mère-furie. Mais paradoxalement, elle symbolise aussi, et comme nous l'avons vu précédemment, la mère de toutes les femmes.<sup>749</sup> Elle est la mère du monde des femmes. D'ailleurs, Kaoutar Harchi, dans un entretien, dira de ce personnage qu'elle est « *une sorte de leader pour les autres femmes, une sorte de mère symbolique pour elles.* »<sup>750</sup>

Et la dimension universelle de ce personnage est renforcée par le genre de l'œuvre. Ce roman pourrait s'apparenter à une fable philosophique et poétique, contenant donc une forme particulière d'apologue. *À l'origine notre père obscur* est un récit qui a une portée universelle et « moralisante ». C'est une œuvre de représentation, dépositaire « d'une sagesse » qui peut être entendue par toutes et tous. C'est à chaque lecteur de construire sa propre vérité.

---

<sup>746</sup> Voir l'ouvrage de Françoise FRONSTISI-DUCROUX, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, op.cit.

<sup>747</sup> Mircea Eliade rapproche le filage/tissage avec la cosmogonie. [Mircea ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, 1957, p.259]

<sup>748</sup> Carole MARTINEZ, p.71-72.

<sup>749</sup> Kaoutar HARCHI, p.70.

<sup>750</sup> Rencontre avec Kaoutar HARCHI, [https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar\\_harchi.html](https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar_harchi.html), art.cit., consulté, le 01/03/2019. Annexe 6.

D'autre part, sont intercalés des extraits de la Genèse comme : « *L'Eternel Dieu forma une femme de la côte qu'il avait prise de l'homme, et il l'amena vers l'homme.* » Genèse, II, 22.<sup>751</sup>

Ces extraits isolés sur une page blanche avant chaque nouveau chapitre renforcent l'universalité du discours et donc, de fait, des personnages, et en premier lieu de la mère. D'autant que les personnages, ne sont jamais nommés, jamais précisés. Ils sont alors des personnages universels et symboliques.

Ainsi, les personnages maternels incarnent des mères-monde. Romilda, « la Mère » et Frasquita sont surtout les mères-monde de leur fille car elles sont (et de fait) le lieu de l'origine des héroïnes. Elles sont la première identité des filles ou disons, le double originaire, l'autre *soi*, qui donne sens et vie aux personnages des filles. Elles sont donc des mères originelles qui contiennent le monde et qui le transmettent. La passation en jeu entre la mère et la fille concerne notamment l'imaginaire et la culture méditerranéenne.

## 2. L'héritage méditerranéen et la langue des mères-monde

En effet, ces trois mères-monde sont dotées d'un héritage et d'un ancrage méditerranéen fort et leur langage est peut-être ce qui traduit le mieux à la fois la culture de cet espace emblématique et leur identité. Il est ce qui permet la passation et la transmission. Le langage est indissociable de la culture, voire il est déjà en lui-même, un fait culturel, particulièrement en Méditerranée. En effet, il y aurait d'après Yves Bonnefoy, dans cet espace méditerranéen et de façon peut-être plus marquée qu'ailleurs, « *une incitation à penser au langage par tous les bouts de son fait dans l'être.* »<sup>752</sup> Car le langage est, en Méditerranée, « *la grande expérience fondatrice* »<sup>753</sup> : « *la parole comme mémoire de l'être.* »<sup>754</sup>

De ce fait, la langue des mères occupe, dans les romans de Jeanne Benameur et de Carole Martinez (plus particulièrement), la place de marqueurs identitaires et de fait, culturels. Elle est le reflet tout d'abord de l'imaginaire social qui inspire les écrivaines et des singularités lexicales de la langue maternelle ou vernaculaire (c'est-à-dire « *la langue communément parlée dans les limites d'une communauté* »<sup>755</sup>).

---

<sup>751</sup> Kaoutar HARCHI, p.19.

<sup>752</sup> Yves BONNEFOY, Préface, *Les Poètes de la Méditerranée*, Gallimard, 2010, p.12.

<sup>753</sup> *Ibidem.*

<sup>754</sup> *Ibidem.*

<sup>755</sup> Définition, « Vernaculaire », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/vernaculaire>, consulté le 18/02/2019.

## 2.1. « La Mère » et la langue tue

La langue de « La Mère » dans le roman de Kaoutar Harchi, traduit surtout son identité tronquée. La langue n'est pas nommée (comme les lieux et l'époque), elle a donc une portée symbolique et universelle. Elle pourrait être toutes les langues du monde. Si on ne peut s'empêcher de penser à une société et à une langue méditerranéennes, aucun marqueur n'est indiqué précisément.<sup>756</sup> Par contre, la langue est à l'image de la mère, la langue signifie son identité obstruée. On y retrouve son indifférence et son silence, sa violence et sa folie, sa douleur et ses fièvres. Depuis l'enfermement, elle est la langue du malheur et des cris : « [La Mère] hurle : *s'il vous plaît, je veux, je veux, s'il vous plaît, je veux rentrer chez moi, s'il vous plaît.* »<sup>757</sup> D'autant que la langue/la voix de « la Mère » n'existe que dans « le chœur des femmes », un chœur univoque et symbolique. Il n'y a donc pas de langue maternelle pour « la Fille », car « la Mère », incapable d'exprimer son amour à sa fille, incapable d'échanger verbalement avec elle, a comme tué la langue originelle. Elle a détruit sa voix singulière, en renonçant à son identité. Elle a abandonné son rôle maternel, nous l'avons vu. Ainsi, la langue de « la Mère » est une langue confisquée, une langue perdue, volée continuellement<sup>758</sup>, surtout pour « la Fille » qui a été très tôt « *placée dans une situation de confiscation.* »<sup>759</sup> Depuis toujours, « la Fille » vit dans le silence de « la Mère »<sup>760</sup>. Et c'est ce silence et cette langue tue qui fonderont « la Fille ».<sup>761</sup>

La langue maternelle dérobée semble traduire la force tragique de « la Mère », sa solitude, sa douleur et son silence. Elle symbolise aussi « *une universalité de la difficulté à communiquer, au-delà de la parole religieuse biblique* »<sup>762</sup> pour tous les êtres. L'objectif, pour Kaoutar Harchi, était de renforcer le propos universel en donnant à l'histoire un rôle de représentation<sup>763</sup>, aux personnages une portée symbolique, et, pour finir, à « la Mère » une langue enfouie, *tue* et un *je* empêché qui sera révélé grâce à sa fille. On pourrait alors définir la langue de « la Mère »

---

<sup>756</sup> Même si, évidemment, le roman est écrit en français.

La portée symbolique et universelle correspond à l'intention de Kaoutar Harchi qui ne voulait pas « enfermer » son texte dans un cadre trop précis et donc trop réducteur. [Voir l'entretien de Kaoutar HARCHI, Annexe 6]

<sup>757</sup> Kaoutar HARCHI, p.14.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>759</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>760</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>761</sup> Mais c'est par la langue, par la voix, par la prise de parole que « la Fille » effectuera la première étape de son émancipation. Alors, la voix de « la Mère » émergera enfin dans celle de « la Fille ». Nous y reviendrons.

<sup>762</sup> Sarah ASSIDI « *À l'origine notre père obscur* : une mise en scène de la parole », dans *La Plume francophone*, <https://la-plume-francophone.com/2017/01/23/kaoutar-harchi-a-lorigine-notre-pere-obscur/>, consulté le 28 Juin 2017. Annexe 6.

<sup>763</sup> Rencontre avec Kaoutar HARCHI, [https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar\\_harchi.html](https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar_harchi.html), *art.cit.* Annexe 6.

ainsi : c'est une langue qui n'a de sens et de valeur que dans la quête émancipatrice de « la Fille » car elle identifie la mère, c'est-à-dire l'origine confisquée.

## 2.2. Romilda et la langue secrète

Romilda, dans le roman de Jeanne Benameur, a une langue à elle, rien qu'à elle, qui traduit son identité première et son origine napolitaine. Il s'agit de l'autre langue, la langue étrangère, l'italien. Il s'agit de la langue enfouie, comme une langue morte. Il s'agit de la langue interdite par Jean-Baptiste le père qui « *voulait le français, rien que le français.* »<sup>764</sup> Du fait de son histoire, Romilda ne peut, ne veut plus parler sa langue maternelle qui devient la langue retenue et tenue secrète.

*« L'italien c'était sa langue à elle. La langue d'avant.  
Avant.  
Elle n'était plus digne de la parler.  
La langue de ses parents, celle de la spina nelle'occhio.  
La langue de son premier livre d'amour. »*<sup>765</sup>

Il y a pourtant, dans ce roman, seize occurrences<sup>766</sup> en italien qui traduisent la mère et son origine méditerranéenne, car c'est une langue qui résiste malgré tout. C'est une langue originelle et irréductible, une langue à l'image de la mère. Et cette résistance s'effectuera tout d'abord par la voix de la mère où demeure un accent italien très marqué, « *toujours si fort au bout de tant d'années.* »<sup>767</sup> Il est la trace indélébile de son origine et de son identité napolitaine. « *L'accent c'est elle. Contre tout le reste.* »<sup>768</sup> Et puis la langue resurgit aussi dans les chansons de son pays fredonnées à sa fille. Romilda transmet sa langue, sans le savoir, sans le vouloir, par vibrations. « *Dans sa langue, on dit da sola pour les choses qui se font toutes seules.* »<sup>769</sup> Cette langue est le lieu du remuement intérieur de l'être-mère. Elle témoigne des zones d'ombre de Romilda, de son impuissance et de sa culpabilité, de son origine obstruée, de son identité avant tout, malgré tout. À la fin du roman, cette langue italienne sera la langue libératrice, elle permettra la métamorphose, c'est-à-dire, l'apparition de l'autre-mère. Et Romilda prononcera « *ces mots que personne ne lui a jamais dits [...] Pour elle toute seule. Dans sa langue à elle.*

---

<sup>764</sup> Jeanne BENAMEUR, p.28-29.

<sup>765</sup> *Ibid.*, p.125.

<sup>766</sup> Les occurrences en italien dans le roman de Jeanne BENAMEUR sont : « Da sola » (p.20 (deux fois), p.21, p.100) ; « Tu, mio » (le titre de roman d'Erri de Luca déjà cité précédemment) (p.26, p.28, p.55, p.142) ; « Il terremoto e il maremoto » (p.29) ; « Il maremoto » (p.29, p.139) ; « Spina nell'occhio » (p.103 (deux fois), p.110, p.123, p.125). Il y a également une expression italo-française qui nomme Lea « Ma Lea bella » (p.96).

<sup>767</sup> Jeanne BENAMEUR, p.18.

<sup>768</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>769</sup> *Ibid.*, p.20.

*C'est en italien, seulement en italien qu'elle aurait pu les dire.* »<sup>770</sup> C'est en italien que la mère se délivre.

Pour Lea la fille, cette langue italienne est comme « *une dissonance* »<sup>771</sup>, une langue-énigme. Elle ne l'a jamais apprise mais la porte à l'intérieur et la cherche sans cesse. « *La musique de cette langue-là, la langue maternelle de sa mère, [...] Elle avait besoin de la retrouver.* »<sup>772</sup> Car c'est par la langue italienne et maternelle, par les mots et les vibrations, les sonorités et les battements, que Lea reconnaît sa mère. Alors, Lea se plonge dans la langue Romilda pour ne pas la perdre.<sup>773</sup> Elle a toujours eu cette peur. Pour s'apaiser, Lea lit des romans en italien, elle se réfugie dans la langue secrète de la mère, car elle est ce qui la symbolise, ce qui l'identifie. Elle est la trace de mère. Elle est aussi la preuve tangible du secret et de l'intime-mère.

Pour finir, il faut dire que cette langue est également la langue maternelle de Jeanne Benameur, la langue fondatrice et la langue d'amour. À l'identique de Jean-Baptiste, le père de Jeanne Benameur a interdit à sa mère de parler cette langue. « *Il voulait même franciser le nom de ma mère qui en était furax. Ma mère nous a parlé en italien quand on était tout petits.* »<sup>774</sup> Et c'est cette langue méditerranéenne que l'on retrouve dans le roman *Laver les ombres* car « *sous couvert d'une fiction, Jeanne Benameur renoue les lambeaux de l'histoire familiale* »<sup>775</sup>, explore les ombres. Par la langue et la littérature, Jeanne Benameur retourne à la mère.

### 2.3. Frasquita et la langue sacrée

Frasquita, dans le roman de Carole Martinez, est espagnole. La langue d'écriture est le français, néanmoins les emprunts à la langue espagnole<sup>776</sup>, dans ce texte littéraire, reflètent

---

<sup>770</sup> *Ibid.*, p.153.

<sup>771</sup> *Ibid.*, p.11

<sup>772</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>773</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>774</sup> Jeanne BENAMEUR, « Les Chemins de la liberté », propos recueillis par Thierry GUICHARD, *art.cit.*

[Voir cet article retranscrit, Annexe 6]

<sup>775</sup> *Ibidem.*

<sup>776</sup> Il y a de nombreuses occurrences espagnoles, toujours en italique, dans ce roman qui servent à dire les lieux spécifiques (« *Santavela* » p.25, « *la petite plaza* » p.156, « *la plaza de la Esperanza* » p.253), les objets (« *le paso* » p. 53), les motifs brodés (« *la fantasia de fil bleu* » p.166, « *punto in aria* » p.357, qui est un motif de dentelle spécifique), les événements (comme ceux « *de Jerez de la Frontera* » p.253), les fonctions spécifiques tenues par les personnages (« *Les Six de Las Penas* » p.53, « *Les costaleros* » p.53, « *Le padre* » p.62 – il est, sans aucun doute et en dehors des prénoms, le mot en espagnol le plus utilisé, « *Les palmas flamencas* » p.173 et p.421, ou encore « *Les autres cantaores* » p.173).

La langue espagnole s'entend aussi (et avant tout) dans les prénoms choisis comme Soledad, Frasquita, José, Anita, Angela, Pedro el Rojo, Martirio, Clara, Maria mais aussi La Maria, La Blanca, Lucia ou encore Heredia, Eugenio, Salvador, Juan, Manuel, Pablo, Lunes, etc. Tous les prénoms et noms choisis ont un ancrage méditerranéen et plus spécifiquement espagnol.

La langue s'entend aussi dans les paroles (« *Hola* » p.228), dans les cris (« *¡ Pirouli caramelo qué rico y qué bueno !* » p.340, les paroles criées du vendeur ambulancier, ou encore « *¡ Vidriero, vidriero !* » p.406), dans « *les éclats d'espagnols* » p. 339 (comme dans cet extrait : « *Il aimait même les « ¡ Guapa ! ¡ Guapa ! ¡ Guapa !* »

l'identité maternelle et marquent l'ancrage méditerranéen de Frasquita (comme des autres personnages). La langue espagnole n'est pas la seule à être convoquée. On entend également la langue arabe à travers la parole de la vieille Mauresque. Dès l'incipit, ces deux langues mêlées caractériseront la narratrice. Ainsi :

*« Sans se comprendre, elles m'ont donné, chacune dans sa langue, le même prénom. Soledad a dit ma mère sans me regarder. Et la vieille en écho lui a répondu Wahida. »*<sup>777</sup>

C'est la langue de la mère conjugée à la langue de celle qui a permis la naissance de Soledad en Algérie, qui fait exister l'héroïne et qui dit l'identité méditerranéenne en partage, de la mère et de la fille, entre les deux rives de la Méditerranée.

Mais la langue de Frasquita, celle qui la caractérise le plus spécifiquement est la langue mystérieuse et sacrée. Elle est la langue héritée et transmise. Les paroles de Frasquita sont magiques.<sup>778</sup> En effet, Frasquita connaît la langue secrète des aïeules, la langue des initiées, la langue qui fonde tour à tour les femmes de sa famille. C'est par cette langue que Frasquita vient au monde et que le monde vient à elle.<sup>779</sup> Il s'agit d'une autre langue qui vient « *d'avant le premier livre* »<sup>780</sup> et qui se transmet de mère en fille, de bouche à oreille, comme ici lors de l'initiation de Frasquita :

*« Alors une voix s'élève dans la nuit. Pas celle de la mère. Une voix qui semble venir du cœur de la terre, une voix d'outre-tombe et la voix, énorme, murmure, à la fois proche et lointaine, à la fois hors de Frasquita et sous sa peau, à la fois claire et sourde. La jeune fille devra tout répéter. Tout retenir. Elle n'a que quatre nuits pour engranger un savoir millénaire. »*<sup>781</sup>

---

*hurlés par la foule* » p.60) et dans les incantations/prières des femmes (« *Buena suerte. Buena suerte.* » p.231) ou de Frasquita (comme dans cet extrait : « *Assise à côté du poêle, elle avait travaillé le coq inanimé comme une étoffe déchirée. Elle l'avait recousu au fil rouge, puis avait fait carne cortada avec prières et croix rituels.* » p.163). Le faire « *carne cortada* » reviendra souvent, il est le geste qui accompagne la prière et l'incantation (comme à la page 35).

Il y a également des occurrences arabes « *Ahabpsi !* » (p.12 et p.328) qui pourrait être traduit par « Arrête-toi fille ! » et « *Wahiba* » (p.13) (déjà vu précédemment) qui peut être traduit par « Solitaire » ou « Solitude » et qui correspond au prénom de l'héroïne Soledad. Ces occurrences sont prononcées par la « la vieille Mauresque », Nour, « *la vieille Arabe aux mains rousses de henné* » (p.12).

Ces occurrences traduisent ce que Carole Martinez nomme « *un entrechoquement de langues* » (p.339) un entrechoquement de voix qui incarnent la Méditerranée.

Les occurrences citées viennent du roman de Carole MARTINEZ, *Le Cœur cousu*.

<sup>777</sup> Carole MARTINEZ, p.13.

<sup>778</sup> *Ibid.*, p.386.

<sup>779</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>780</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p.31.

Cette langue secrète, hermétique et ancestrale a l'épaisseur d'une matière presque indicible.<sup>782</sup> Elle fait « *lever les damnés comme des gâteaux* »<sup>783</sup> et permet « *de jeter des ponts entre les mondes, d'ouvrir les grilles des tombeaux, de faire jaillir l'inachevé.* »<sup>784</sup> Elle est la langue de l'ombre qui témoigne de l'histoire des femmes en Méditerranée, des croyances et des savoirs occultes séculaires. Elle traduit l'identité spécifique de Frasquita, son pouvoir immense car c'est par la langue qu'elle agit sur l'ordre du monde. Elle est le témoignage d'une mémoire mythique qui travaille encore notre imaginaire.

La langue de Frasquita est d'ailleurs le reflet de l'imaginaire et de l'histoire de Carole Martinez, car l'espagnol est la langue de sa grand-mère qui était une conteuse exceptionnelle et qui lui a transmis des histoires « délicieusement effrayantes ». Elle lui a notamment conté l'histoire exceptionnelle de son aïeule, femme trahie par son mari pour une histoire de coq et qui avait fui jusqu'en Algérie.<sup>785</sup> Ainsi, dans son roman, Carole Martinez a retranscrit les légendes familiales espagnoles pour construire, dit-elle, sa propre légende et sa propre histoire.<sup>786</sup> Elle précisera d'ailleurs : « *Le Cœur cousu est un roman des origines : je n'avais plus qu'à pousser la porte de mon bureau et tout cet univers était là.* »<sup>787</sup>

Ainsi, la langue des personnages maternels est un marqueur culturel (il révèle l'héritage méditerranéen) et identitaire (il définit leur identité à la fois singulière et mythique/universelle). La langue témoigne de ces figures de mères emblématiques que sont les mères-monde : Romilda, « la Mère » et Frasquita. Et ces personnages de mères sont, en premier lieu, les modèles identificatoires de leurs filles/héroïnes qui, du fait de la transmission et de la filiation, transportent les mères à l'intérieur, parfois sans le savoir, parfois sans le vouloir. En effet, la question de la transmission est appréhendée par toutes les femmes. C'est une question universelle inscrite dans la chair des mères et celle de leurs enfants, comme une empreinte, un héritage incontournable. La transmission contribue à assoir les filles dans des affiliations solides, qui les préparent à créer d'autres affiliations à la société dans laquelle elles grandissent et vivent. Les mères incarnent le lien à l'héritage. Elles sont au centre du processus de transmission qui fonde l'identité individuelle et collective de toutes les femmes. L'héritage transmis se compose non seulement de biens matériels et symboliques, mais aussi de valeurs

---

<sup>782</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>783</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>784</sup> *Ibidem.*

<sup>785</sup> Anne CRIGNON, « Carole Martinez, l'inconnue aux huit prix », *Bibliobs*, publié le 27 juillet 2011, <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20080522.BIB1346/carole-martinez-l-inconnue-aux-8-prix.html>, consulté le 09/03/2014. Annexe 6.

<sup>786</sup> *Ibidem.*

<sup>787</sup> *Ibidem.*

morales comme l'honneur, la dignité, le prestige, un ensemble de savoirs entendus comme traditionnellement féminins. Il s'agit également de transmettre une culture spécifique, vivante et pour une part « caractéristique » de la Méditerranée.

Culture, héritage et transmission sont des thématiques omniprésentes dans la littérature féminine méditerranéenne. Elles constituent un enjeu majeur de la question féminine. Les trois romans de notre corpus illustrent les questions que d'autres écrivaines (comme Assia Djébar, Leïla Sebbar, Andrée Chedid ou encore Vénus Khoury-Ghata pour ne citer qu'elles) avaient interrogé auparavant. *Laver les ombres*, *À l'origine notre père obscur* et *Le Cœur cousu*, se placent sous le signe du passage et de l'héritage. Ils abordent la façon dont s'effectue la transmission entre les mères et les filles. Et c'est pourquoi nous allons à présent nous demander quelle passation s'effectue et pour quels enjeux.

### 3. La transmission de l'héritage maternel traditionnel

#### 3.1. Héritage et transmission (définitions et réflexions)

Pour les mères, il s'agit de transmettre un héritage, qui d'après la définition est : « *ce qui est transmis par les générations précédentes, ce qui est reçu par tradition.* »<sup>788</sup> Il peut être un « *héritage culturel, littéraire, national, romantique.* »<sup>789</sup> Il peut s'agir d'un « *héritage de coutumes, de croyances, des traditions* »<sup>790</sup>, spécifiquement en Méditerranée. L'héritage méditerranéen se définit culturellement (car, dans ce chapitre de notre démonstration, ce qui précisément est en jeu, c'est bien la question culturelle ou de l'héritage culturel) par la succession des peuples et des civilisations. L'enjeu de cet héritage est fondamental car, pour reprendre les mots de Fernand Braudel, « *avoir été est une condition pour être.* »<sup>791</sup> Pour lui, la perpétuation de l'héritage culturel méditerranéen est la preuve que cet espace ne cesse de se raconter, de se renouveler. Par nécessité et par plaisir. Elle est la preuve d'une civilisation vivante. La permanence de l'héritage n'est possible que par la transmission aux nouvelles générations. Et la transmission est exercée en Méditerranée spécifiquement par les femmes et en particulier par les mères. Les mères sont encore aujourd'hui les mémoires vivantes. D'ailleurs, elles conservent ce rôle central dans la littérature féminine méditerranéenne.

---

<sup>788</sup> Définition « Héritage », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/h%C3%A9ritage>, consulté le 07/10/2017.

<sup>789</sup> *Ibidem.*

<sup>790</sup> *Ibidem.*

<sup>791</sup> Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée, L'Espace et l'histoire*, [1977], Flammarion, 1985, Quatrième de couverture.

La transmission est à la fois « *l'action de transmettre, de faire passer quelque chose à quelqu'un* »<sup>792</sup> et « *le résultat de cette action.* »<sup>793</sup> Elle peut concerner le langage, le nom, ou encore les traditions. En sociologie, d'après la définition d'Emilio Willems, elle s'applique à « *l'ensemble des procédés par lesquels des éléments de civilisation se répandent dans les sociétés humaines.* »<sup>794</sup> Ainsi, d'après ce sociologue :

« *Le principal de ces procédés est la transmission du patrimoine de civilisation d'une génération à une autre. La transmission sociale entre générations équivaut à la socialisation de la génération nouvelle et, en même temps, à la conservation de la civilisation.* »<sup>795</sup>

La transmission est essentielle car elle permet à la fois de préserver l'ancienne civilisation et d'en bâtir une nouvelle. La passation (l'autre mot pour dire la transmission) culturelle est au cœur des sociétés méditerranéennes. Elle est également l'enjeu dans les familles. En effet, la famille constitue le premier groupe social auquel nous appartenons. Et la culture se construit selon l'environnement dans lequel nous vivons (ici la Méditerranée) et détermine nos relations sociales. Selon l'UNESCO, « *la culture englobe les modes de vie, les systèmes de valeurs, et les croyances. Elle représente l'ensemble des traits distinctifs, qui caractérisent une société ou un groupe social.* »<sup>796</sup> La famille transmet sa culture à tous les siens. La passation s'effectue de façon plus spécifique entre les femmes (mère, grand-mère, tante, etc.) et les enfants. Et les valeurs transmises déterminent notre rapport au monde. Elles permettent la continuité et la sauvegarde de la famille et plus largement de la société. L'héritage culturel peut englober un ensemble de convictions, de principes moraux, et inclure l'histoire personnelle et les diverses expériences que les membres de la cellule familiale ont vécues. La transmission familiale dépend du cadre socio-culturel auquel elle appartient car chaque famille possède une manière de faire propre, un vécu singulier et une histoire unique. La famille dispose d'un ensemble d'éléments qui détermine son passé et qu'elle souhaite léguer et transmettre aux générations suivantes. Cette transmission s'élabore grâce à une mémoire familiale, des savoir-faire, des traditions, des coutumes, des rituels ou des « *habitus* »<sup>797</sup> selon Pierre Bourdieu.<sup>798</sup> Cet

---

<sup>792</sup> Définition, « Transmission », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/transmission>, consulté le 17/11/2017.

<sup>793</sup> *Ibidem.*

<sup>794</sup> *Ibidem.*

<sup>795</sup> Emilio WILLEMS, 1970, dans Définition, « transmission », CNRTL, *art.cit.*

<sup>796</sup> « Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle », dans *Textes normatifs*, UNESCO, [http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL\\_ID=13179&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html), consulté le 13/03/2019.

<sup>797</sup> Voir l'ouvrage de Pierre BOURDIEU, *La Notion d'habitus*, « texte de référence : esquisse d'une théorie de la pratique », Seuil, 2000.

<sup>798</sup> *Ibidem.*

ensemble d'éléments transmis forme « *différentes manières d'être, communes à toutes les personnes d'un même groupe social, [...] acquises et intériorisées par l'éducation.* »<sup>799</sup> Nos manières d'agir, nos goûts individuels sont des variantes de nos « *habitus de classe* »<sup>800</sup>. Mais plus largement, la transmission dans la cellule familiale concerne l'héritage culturel d'un espace spécifique dans lequel s'inscrit chaque famille. Ici, dans notre travail de recherche, il s'agit de l'espace méditerranéen. La transmission concerne à la fois des histoires individuelles et une histoire collective et universelle, mythique ou légendaire, en tous les cas, emblématique de la Méditerranée. Notre histoire.

Et les mères jouent un rôle central dans la cellule familiale en transmettant, notamment, un ensemble de règles, de coutumes, de savoir-faire mais aussi un ensemble de représentations, qui maintiennent les structures familiales et sociales en place. Car ce sont elles qui, majoritairement et encore aujourd'hui, sont en charge de l'éducation des enfants. Elles sont les passeuses d'un *être* au monde. Elles sont les héritières et les garantes de la mémoire en Méditerranée.

Comment s'effectue la transmission ? D'abord, la passation peut se faire directement, par la parole, la langue et les mots. Ainsi, selon Maurice Merleau-Ponty, dire :

*« c'est s'assurer, par l'emploi de mots déjà usés, que l'intention neuve reprend l'héritage du passé, c'est d'un seul geste incorporer le passé au présent et souder ce présent à un avenir, ouvrir tout un cycle de temps où la pensée « acquise » demeurera présente à titre de dimension, sans que nous ayons besoin désormais de l'évoquer ou de la reproduire. »*<sup>801</sup>

La passation peut s'effectuer par le biais des légendes et des histoires contées.<sup>802</sup> Cette passation est particulièrement représentée dans la littérature féminine méditerranéenne. Pour finir, la passation peut s'opérer par la gestuelle, par les postures et attitudes transmises sans les mots nécessairement, c'est-à-dire par imprégnation des faits et gestes, des coutumes et traditions, des rites encore en vigueur.

---

<sup>799</sup> Pierre BOURDIEU, *La Notion d'habitus*, op.cit., p.11.

<sup>800</sup> *Ibidem*.

Voir l'étude intitulée « La Famille comme lieu de transmission, Transmission & héritage culturel » (rédigée en vue du projet de diplôme développé au sein de l'école Le Corbusier d'Illkirch-Graffenstaden, dans le cadre du diplôme supérieur d'arts appliqués) de Marianna POULET, DSAA design graphique Le Corbusier, 2015-2016, <http://www.lyceeecorbusier.eu/memoires-2016/les-outils-de-la-transmission/marianna-poulet.pdf>, consulté le 14/03/2019.

<sup>801</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, [1945], Gallimard, 1976, p. 450.

<sup>802</sup> Nous y reviendrons dans notre troisième partie.

Comment s'effectue la transmission dans la littérature ? Comment est représentée la question de l'héritage dans les œuvres littéraires ? Quel est l'enjeu de la fiction, en Méditerranée plus particulièrement ? C'est ce que nous allons à présent aborder.

### 3.2. L'enjeu de la littérature

La question de l'héritage est centrale dans les romans féminins méditerranéens, car elle interroge une continuité ou, pour reprendre les mots de Dominique Viart et de Bruno Vercier, elle « *s'emploie à restituer un continuum familial.* »<sup>803</sup> Ainsi, dans les œuvres littéraires, ce qui est transmis de mère en fille est peut-être d'abord la constance des étapes de la vie : la puberté, le mariage, l'enfantement, la vieillesse et le deuil. Et puis nécessairement ou inévitablement, l'épreuve des passions humaines comme la joie et les tragédies familiales mais aussi le dévouement, le labeur et la résignation. En choisissant de raconter l'histoire du côté des femmes, les écrivaines dessinent une généalogie des destins collectifs marqués par l'héritage, c'est-à-dire des siècles et des siècles d'organisation psychologique et sociale.

La littérature est alors une exploration des voix féminines qui se transmettent de génération en génération. Elle pose la question de ce qui nous relie, en représentant l'héritage et la culture transmis entre les personnages de mères et leurs filles. Et les romans sont les lieux où les personnages de mères embrassent la trajectoire des vies déjà tracées, les lieux où les personnages de filles tentent de se défaire de cet héritage, souvent avec douleur.

L'étude des personnages féminins, et plus particulièrement des figures de mères, part du constat que « *toute œuvre fictionnelle fournit en quelque sorte une représentation de l'époque et de la société dans lesquelles elle a été écrite et dont elle provient.* »<sup>804</sup> Et la question de l'apport de la littérature est évidemment encore ouverte et débattue aujourd'hui. Néanmoins, selon Catherine Kebrat-Orecchioni, « *tout texte parle d'une certaine manière du « monde réel », et l'interpréter, c'est toujours faire appel à certaines représentations de l'U (univers) d'expérience.* »<sup>805</sup> La littérature nous montre combien c'est le réel, la société et le présent qui sont concernés dans les œuvres tout en évoquant « *un passé jamais achevé.* »<sup>806</sup>

---

<sup>803</sup> Dominique VIART et Bruno VERCIER, *La Littérature française au présent*, [2005], Bordas, 2008, p.88.

<sup>804</sup> Elisa BRICCO, « Marginales et solitaires dans les romans de Sylvie Germain, Dominique Mainard, Marie NDiaye et Marie Redonnet », dans l'ouvrage *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, textes réunis par Michel COLLOMB, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 2005, p.263.

<sup>805</sup> Catherine KEBRAT-ORECCHIONI, « Le Texte littéraire : non référence, auto-référence ou référence fictionnelle ? », dans la revue *Texte*, 1, 1982, p.37.

<sup>806</sup> Dominique VIART et Bruno VERCIER, *La Littérature française au présent*, *op.cit.*, p.88.

C'est à l'intérieur des replis des textes féminins méditerranéens, à l'intérieur des histoires racontées que se présente aussi l'enjeu de la littérature comme une empreinte méditerranéenne, empreinte sublimée par la poétique des œuvres et la langue si spécifique de ces écrivaines, empreinte qui concerne toujours les femmes d'aujourd'hui. Selon Jean-Marie Schaeffer, la littérature repose sur une élaboration à partir de la réalité, mais c'est bien l'auteur(e) qui véritablement interfère et élabore les données sensibles en les faisant devenir œuvres fictionnelles.<sup>807</sup>

À l'origine des textes méditerranéens écrits par des femmes, il y a la mère. Il y a la filiation, l'héritage et les racines familiales. Dès l'incipit des romans, l'accent est mis sur les rapports mères/filles, sur l'origine et sur la transmission. Ainsi, dans *Les Saisons de passage*, Andrée Chedid raconte la mère, sa mère :

*« Ma mère. Je ne peux me détacher de ton dernier visage. [...] Je ne peux oublier ton frais visage de jadis [...]. Je me glisse vers toi, comme un poisson. Je m'incorpore à ton corps. Je m'engloutis [...]. J'accomplis en toi cette descente vers l'ancre, le nid ? Ou bien le gouffre, qui nous aspire irrémédiablement. »<sup>808</sup>*

Andrée Chedid traduit la filiation entre la mère et la fille. Elle écrit : « *Je suis toi, je suis moi.* »<sup>809</sup> Elle compose, autour du personnage maternel, un entrelacement de liens et de saisons vécues et transmises. C'est également ce que l'on retrouve dans le prologue du roman de Fawzia Zouari, *Le Corps de ma mère* :

*« Ce bruit, dehors ! Et au-dedans de moi, ce silence que creuse sa mort, cette main fébrile qui vide mes jours de leur substance pour les remplir de sa vie, dense et secrète. Dans une cache à double fond, j'ai entassé nos souvenirs à toutes les deux. J'ai sous la main les récits glanés sur elle et je veux partager mon butin avec le lecteur. »<sup>810</sup>*

L'écrivaine est, à l'image de la mère ou de l'aïeule, celle qui passe, qui transmet, celle qui témoigne de l'histoire familiale, du lien entre mère et fille.

La passation est donc au cœur des romans féminins méditerranéens. Dans leurs textes littéraires, les écrivaines dévoilent les secrets de la filiation et de l'héritage culturel dans lequel s'entendent les modes et les enjeux souvent liés à des « *assignments genrées*

---

<sup>807</sup> Voir l'ouvrage de Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction*, Seuil, 1999.

<sup>808</sup> Andrée CHEDID, *Les Saisons de passage*, op.cit., p.9-10.

<sup>809</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>810</sup> Fawzia ZOUARI, *Le Corps de ma mère*, Joelle Losfeld, Gallimard, 2016, p.11.

*traditionnelles* »<sup>811</sup>, car, à travers la question de l'héritage et de la filiation, c'est le monde ancestral des femmes qui est dit et transmis en premier lieu. Peut-être comme dans la vie.

### 3.3. La transmission du monde traditionnel féminin

Nous allons à présent étudier la transmission du monde traditionnel des femmes dans la littérature féminine méditerranéenne, ou comment les écrivaines méditerranéennes traduisent la transmission du monde traditionnel des femmes dans leurs œuvres littéraires.

#### 3.3.1. La transmission du monde des mères dans la littérature féminine méditerranéenne

Par le biais de l'écriture, les auteures dévoilent, relayent et subvertissent (implicitement ou explicitement) un monde ancestral et patriarcal. Ainsi, dans son recueil de nouvelles, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djébar, par le biais des personnages maternels spécifiquement, dénonce la transmission archaïque opérée par les femmes. Les personnages de mères, en perpétuant les traditions, affirment et renforcent leur pouvoir et leur autorité et par-là même, maintiennent un système de valeurs ancestrales qui se caractérise par la prédominance du père, autrement dit, du patriarcat, comme on peut le constater dans les propos suivants :

« *Les mères et les grands-mères, vecteurs principaux de l'éducation aux traditions, continuent collectivement à jouer un rôle crucial dans la transmission normative précoce de l'impératif doxique de la pudeur et de l'interdit sexuel et, partant, dans la reproduction du pouvoir patriarcal.* »<sup>812</sup>

Assia Djébar évoque, sans fard, la transmission traditionnelle, portée par les mères, « *privées d'instruction, dépourvues de liberté* »<sup>813</sup>, « *marquées par l'éducation qu'elles ont elles-mêmes reçue.* »<sup>814</sup> Dans ce recueil, chaque nouvelle illustre cette transmission. Chaque récit, chaque narration, raconte « *ces déplacements* »<sup>815</sup> entre les différentes générations de femmes. Assia Djébar met en scène la « *répétition des gestes de la tradition.* »<sup>816</sup> Les femmes, écrit-elle, transfèrent aux filles la soumission, la résignation, l'enfermement, la répétition, les savoir-faire féminins dans le confinement des appartements, l'observance religieuse, le protocole, les

---

<sup>811</sup> Isabelle CHARPENTIER-CARPO, *L'Interdit de la virginité transmis par les mères dans l'aire maghrébine*, dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l'épreuve du genre, op.cit.*, chapitre 17, p.137.

<sup>812</sup> Assia DJEBAR, *Femmes d'Alger dans leur appartement, op.cit.*, p.140.

<sup>813</sup> *Ibid.*, p.141.

<sup>814</sup> *Ibidem.*

<sup>815</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>816</sup> *Ibid.*, p.209.

coutumes ancestrales, le silence, le regard voilé et le sentiment, toujours, que les hommes sont les maîtres absolus.

Elle n'est évidemment pas la seule écrivaine à représenter cette passation d'un héritage traditionnel, qui enferme les femmes. D'autres, comme Maïssa Bey, Leïla Sebbar, Paula Jacques, Leïla Marouane écrivent la filiation et la passation entre les femmes. Elles témoignent des chorégraphies rituelles qui confinent les femmes à demeure, parfois en communion, mais toujours à l'intérieur des maisons. Ainsi, Malika Mokeddem écrit :

*« Les femmes compensent en produisant des merveilles de douceur à l'aide des farineux. Des vies passées assises ou à piétiner dans quelques mètres carrés. Préparations de gâteaux, friandises, couscous et autres féculents, elles dévorent à longueur de journée [...]. Des années de gavage et de sucreries modèlent [les] femmes [...]. Et quand elles n'étouffent pas leurs enfants, elles leur capitonnet une vie de mollassons. »<sup>817</sup>*

Les femmes transmettent à leurs enfants, et à leurs filles en particulier, les gestes ancestraux, les rituels hérités (comme celui du thé<sup>818</sup>), leurs devoirs et leurs obligations mais aussi leurs petits plaisirs ici représentés (comme dans tant de romans féminins méditerranéens) par le biais des repas confectionnés et partagés. Car, à l'inverse des privations et des claustrations dont les femmes sont l'objet, dans l'espace de la maison et de la cuisine en particulier, les femmes sont reines. Et les plaisirs, voire la sensualité, peuvent être représentés. Il s'agit également d'une forme de passation d'un monde féminin et spécifique. Les auteures écrivent l'ambivalence de cet héritage féminin et ancestral. Ainsi, Saphia Azzeddine écrit à son tour :

*« Ma mère perpétuait son rituel et répartissait les morceaux de viande entre nous. [...] Tout ce petit cirque était bien ficelé et bien agréable, c'était sa façon de nous dire je vous aime [...]. »<sup>819</sup>*

Et ces petits riens de la vie quotidienne sans cesse répétés témoignent à la fois de l'assignation de la femme (et particulièrement de la mère) aux tâches ménagères (ici la confection du repas) mais racontent également l'amour transmis entre la mère et la fille.

Les écrivaines témoignent de l'éducation que les filles reçoivent. Et à travers l'instruction donnée par la mère, c'est un ensemble de savoir-faire, de valeurs et de représentations qui est transmis. Il s'agit de tout un héritage féminin et ancestral légué aux personnages de filles, comme ici dans cet autre extrait tiré du roman de Saphia Azzeddine :

---

<sup>817</sup> Malika MOKEDDEM, *Je dois tout à ton oubli*, op.cit., 2008, p.57.

<sup>818</sup> Comme dans le roman de Malika MOKEDDEM. [*Ibidem*]

<sup>819</sup> Saphia AZZEDDINE, *La Mecque-Puket*, op.cit., p.52.

*« Avec elle, il fallait respecter tout le monde. Elle répétait depuis toujours que sa seule richesse, c'était ses enfants et l'éducation rigoureuse qu'elle nous avait transmise. »*<sup>820</sup>

Les mots sans cesse entendus et sans cesse réitérés de la mère à la fille sont la retenue, l'honneur, la réserve, la décence, l'observance, la pudeur, soit les devoirs que la fille doit apprendre à respecter. Les personnages de filles se doivent avant tout d'obéir. Et cette éducation traditionnelle perpétuée par les mères sera sans aucun doute considérée comme un fardeau par les filles qui devront s'en défaire pour aller dans la vie et s'émanciper.

### 3.3.2. La transmission dans les trois romans du corpus

Dans les trois romans de notre corpus, il en est de même. La tradition reste marquée et, de fait, transmise aux personnages de filles. La passation s'effectue parfois sans les mots, sans les injonctions données, sans les obligations et les devoirs sous-tendus, ou, pour le dire autrement, du fait du mimétisme et du lien à la mère, la transmission s'opère. Du fait des mêmes gestes vus et reçus, des mêmes valeurs et coutumes héritées. Les écrivaines racontent le conditionnement des femmes, cet héritage ancestral que les personnages de mères transmettent aux filles, parfois à leur insu. Pour ne prendre qu'un seul exemple, dans le roman de Kaoutar Harchi, nous retrouvons ce monde féminin archaïque, violent et clos. L'écrivaine révèle la définition du *féminin* encore en vigueur dans nos sociétés actuelles, *« centrée sur le rôle de la procréation et de celui de gardienne des valeurs, celle qui va permettre la perpétuation de la tradition. »*<sup>821</sup> « La Fille » témoigne de la vie des femmes étouffées, mortes-vivantes, sous le poids des règles archaïques. Elle dit le conditionnement du fait de l'héritage patriarcal. Les femmes sont domestiquées car pétrées de traditions.<sup>822</sup> Comme si, depuis toujours, les femmes étaient assignées et transmettaient ce modèle, cet asservissement-là. Et il en va de même pour le personnage de « la Mère » punie, isolée, condamnée à la réclusion.<sup>823</sup> L'image transmise à sa fille est celle d'une mère empêchée. *« Tout n'est question que de gestes, de regards, de paroles. »*<sup>824</sup>

Mais nous ne pouvons pas réduire les trois romans à ce seul héritage patriarcal car, dans les textes littéraires qui nous importent dans ce travail de recherche, sont également transmis les

---

<sup>820</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>821</sup> Kaoutar HARCHI, Entretien « Kaoutar Harchi répond aux questions d'Anne-Marie SMITH », *art.cit.* Annexe 6.

<sup>822</sup> Kaoutar HARCHI, p.31-32.

<sup>823</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>824</sup> *Ibid.*, p.32.

possibilités d'action des mères, leurs forces potentielles, leurs pouvoirs aussi. Les mères transmettent un monde qui dit aussi la puissance de vie, la capacité à la donner et à la préserver. Elles transmettent des pratiques sociales, une façon d'être au monde. La transmission devient alors une transmission identitaire : le *féminin* hérité.

Les personnages de mères apportent à leurs filles d'autres savoirs plus réels, plus concrets ou inscrits dans le quotidien, la fabrication du pain dans le roman de Jeanne Benameur (le rituel entre la mère et la fille<sup>825</sup>) en est une illustration. Les mères transmettent également certaines pratiques, certaines croyances (les talismans de « la Mère » dans le roman de Kaoutar Harchi), certaines prières incantatoires (particulièrement dans le roman de Carole Martinez). Au-delà de toute emprise inconsciente, les mères transmettent un héritage conséquent, des biens et des savoir-faire matériels et symboliques, des valeurs, c'est-à-dire tout un monde, incarné peut-être en premier lieu par la langue maternelle et avec elle, les rudiments d'une culture méditerranéenne. Ainsi, dans le roman de Carole Martinez, la prière des mères :

*« Écoutez, mes sœurs !  
Écoutez cette rumeur qui emplit la nuit !  
Écoutez... le bruit des mères !  
Écoutez-le couler en vous et croupir dans vos ventres, écoutez-le stagner dans ces ténèbres où poussent les mondes !*

*Depuis le premier soir et le premier matin, depuis la Genèse et le début des livres, le masculin couche avec l'histoire. Mais il est d'autres récits. Des récits souterrains transmis dans le secret des femmes, des contes enfouis dans l'oreille des filles, sucés avec le lait, des paroles bues aux lèvres des mères. Rien n'est plus fascinant que cette magie apprise avec le sang, apprise avec les règles.  
Des choses sacrées se murmurent dans l'ombre des cuisines.  
Au fond des vieilles casseroles, dans des odeurs d'épices, magie et recette se côtoient. L'art culinaire des femmes regorge de mystère et de poésie.  
Tout nous est enseigné à la fois : l'intensité du feu, l'eau du puits, la chaleur du fer, la blancheur des draps, les fragrances, les proportions, les prières, les morts, l'aiguille, et le fil... et le fil.  
Parfois, des profondeurs d'une marmite en fonte surgit quelque figure desséchée.  
Une aïeule anonyme m'observe qui a tant su, tant vu, tant enduré.  
Les douleurs muettes de nos mères leur ont bâillonné le cœur. Leurs plaintes sont passées dans les soupes : larmes de lait, de sang, larmes épicées, saveurs salées, sucrées.  
Onctueuses larmes au palais des hommes !*

*Par-delà le monde restreint de leur foyer, les femmes en ont surpris un autre.  
Les petites portes des fourneaux, les bassines de bois, les trous des puits, les vieux citrons se sont ouverts sur un univers fabuleux qu'elles seules ont exploré.*

---

<sup>825</sup> Jeanne BENAMEUR, p.87.

*Opposant à la réalité une résistance têtue, nos mères ont fini par courber la surface du monde du fond de leur cuisine.  
Ce qui n'a jamais été écrit au féminin. »*<sup>826</sup>

Ce chapitre entier intitulé « À la nuit, dans la cour », traduit le monde féminin transmis par les mères. Il témoigne de la puissance des mères-monde, par-delà les traditions ancestrales, par-delà la claustration, par-delà les larmes et les douleurs.<sup>827</sup>

C'est d'ailleurs ce roman *Le Cœur cousu* qui illustre le mieux ce monde féminin hérité et transmis par les personnages maternels ou disons qu'il est un exemple spécifique d'une transmission du monde (ancestral et mythique) des femmes.

### 3.3.3. *Le Cœur cousu* de Carole Martinez ou la passation du don

L'écrivaine décrit le parcours initiatique de la femme, qui se construit une identité à la fois individuelle et collective. Elle raconte l'initiation aux âges successifs de la vie de femme, incarnés par la fille, la mère et la grand-mère. Elle dit l'apprentissage des savoirs féminins. Elle dit surtout héritage maternel : le don. Ainsi, la fonction maternelle est la passation d'un monde magique fait de prières ancestrales, de codes secrets, de savoir-faire spécifiques, de croyances séculaires.

Dans ce roman, dès le chapitre 1, intitulé « Le premier sang », Frasquita est initiée par sa mère, lors des premières règles qui symbolisent, nous l'avons vu, son entrée dans une vie de femme. Frasquita apprend toutes les prières héritées de mère en fille depuis la nuit des temps et qui ne sont enseignées que pendant la Semaine Sainte. Ces prières, à son tour, elle les léguera à ses filles. « *Ces prières ne peuvent être ni écrites ni pensées. Elles se disent à voix haute. Tel est le secret.* »<sup>828</sup> Elles sont accompagnées de gestes, eux-mêmes enseignés par la mère. Il s'agit d'un savoir millénaire et uniquement féminin. Et Frasquita, comme les femmes avant elles et ses filles après elle, connaît les incantations pour guérir les petits maux du corps, pour libérer les âmes, pour entendre les plaintes des morts.<sup>829</sup> Ce qui est transmis ici, est le pouvoir du *féminin*. Et avec ce savoir universel, la mère transmet un don spécifique, en lien avec chaque individualité. Ainsi, au moment des premières règles, Frasquita hérite d'une boîte « *pleine de bobines de fil de toutes les couleurs et des centaines d'épingles étaient plantées sur un de ces*

---

<sup>826</sup> Carole MARTINEZ, p. 391-392.

<sup>827</sup> Lors de l'entretien téléphonique du 18 novembre 2019, Carole Martinez dira que le passage « À la nuit, dans la cour » est l'origine du livre. Il est la graine. Il devait d'ailleurs se placer au début du livre car il est « le truc essentiel », à la fois l'origine et le cœur du livre. [Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 Novembre 2019, Annexe 6]

<sup>828</sup> Carole MARTINEZ, p.30.

<sup>829</sup> *Ibid.*, p.30-31.

*petits coussinets que les couturières portent en guise de bijou.* »<sup>830</sup> Cette boîte transmise n'est pas une simple boîte à couture car elle est remplie de fils qui tissent le monde et qui modifient le regard que Frasquita porte sur lui.<sup>831</sup> Frasquita en sera métamorphosée. Cette boîte est comme le témoin d'un relais millénaire. Elle symbolise le passage de l'enfance au monde adulte en dotant chaque fille d'un pouvoir particulier et par la même, indique que la fille peut devenir mère. Il se joue alors un autre temps, celui de la maternité, tour à tour, transmise.<sup>832</sup>

Frasquita transmettra également un don à sa fille, Anita, aux premiers signes de sa puberté :

*« Le soir du Mardi saint, ma mère réveille Anita dans la nuit et, alors que tout le village dort, l'entraîne vers le cimetière.*

*Près de vingt ans plus tard, la voilà sur le même chemin, faisant sans savoir pourquoi les gestes d'une autre et offrant à Anita le bandeau, le vertige, les prières et la boîte. [...]*

*Mais, au moment de donner cette boîte tant chérie, sa seule possession, la couturière hésite. Sans doute comprend-elle alors mieux sa mère tellement incapable en son temps de se dessaisir de cet objet.*

*Frasquita a à peine trente ans et il est déjà l'heure pour elle de céder la place.*

*Elle se sent poussée vers le vide par ses propres enfants.* »<sup>833</sup>

Véritable bouleversement émotionnel (pour la mère comme pour la fille), la transmission du don signifie également un bouleversement de l'ordre générationnel. Comme Frasquita, « *la mère, désormais, n'est plus à la place de celle qui donne la vie, mais à la place de celle qui sera prise par la mort.* »<sup>834</sup> Les quatre filles de Frasquita recevront le don, qu'elles devront elles-mêmes transmettre à leurs filles. Soledad, la narratrice, en décidera autrement, car cet héritage a un goût amer : « *N'est-ce pas la douleur de nos mères que nous nous léguons depuis la nuit des temps dans cette boîte en bois ?* »<sup>835</sup> Et le monde de la mère, de toutes les mères, sera remis en question par l'héroïne. À l'identique des autres personnages de filles (dans les autres romans de notre corpus), malgré le don transmis, Soledad questionnera le legs maternel traditionnel pour pouvoir être.

*« Apprentissage de la langue, immersion dans le patrimoine culturel, tout cela est l'œuvre des femmes.* »<sup>836</sup> Les mères-monde transmettent à leur fille d'abord un monde ancestral, un monde traditionnel, parfois archaïque et patriarcal, mais pas seulement. Ce monde transmis est

---

<sup>830</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>831</sup> *Ibid.*, p.46.

<sup>832</sup> Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois, op.cit.*, p.300.

<sup>833</sup> Carole MARTINEZ, p.186-187.

<sup>834</sup> Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois, op.cit.*, p.300.

<sup>835</sup> Carole MARTINEZ, p.333.

<sup>836</sup> Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope..., op.cit.*, p.180.

un « *paradoxe révélateur* »<sup>837</sup>, c'est-à-dire qu'il est à la fois un monde de soumission et d'enfermement féminin. Il est aussi ce qui permet la construction identitaire et l'ancrage méditerranéen. Le monde des mères transmis aux filles est riche de perceptions, de symboles et de valeurs. Il est le fondement de l'imaginaire collectif et individuel aussi. On pourrait appeler le lieu de l'apprentissage emblématique du monde des femmes « l'école maternelle » ou encore « l'école des mères ». C'est un lieu essentiel d'autant que les mères gardent encore en Méditerranée, malgré les modifications sociétales en cours, l'apanage des tout premiers stades de l'éducation des enfants. Et c'est dans l'enceinte des maisons<sup>838</sup> que les mères transmettent leur monde et leur histoire en premier, car, au-delà d'une histoire collective et d'un monde ancestral, les personnages maternels transmettent avant tout des histoires personnelles et une identité propre. Un *je* unique et singulier.

#### 4. La transmission de l'héritage individuel et maternel

##### 4.1. La littérature féminine méditerranéenne ou « *le nécessaire récit des autres avant soi.* »<sup>839</sup>

La littérature interroge donc les thématiques de filiation, d'ascendance et de passation. Elle développe les histoires en héritage, les histoires personnelles et singulières, c'est-à-dire les mémoires familiales et avec elles, le monde spécifique, celui qui intimement « appartient » à la mère. Dans la majorité des œuvres littéraires (comme dans celles de notre corpus premier et secondaire<sup>840</sup>), les personnages (les mères tout autant que les filles) sont profondément marqués, parfois profondément empêchés par cet héritage et ce passé familial. Les personnages de filles plus spécifiquement sont en quête de cette transmission. Elles sont en demande d'une histoire antérieure à elles, qu'elles cherchent obstinément à entendre, à comprendre, à évaluer et parfois à rejeter. Ce besoin, comme une nécessité vitale pour les héroïnes des romans de notre corpus, est lié « à une interrogation de l'origine et de la filiation. »<sup>841</sup> Peut-être parce que les figures de mères se dérobent et souvent se taisent.

Et si, plus largement, nous nous interrogeons sur ce que manifeste cet intérêt majeur pour les questions d'héritage, de filiation et de passation dans la littérature, nous pouvons dire en premier

---

<sup>837</sup> Richard BUXTON, dans l'ouvrage de Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, *op.cit.*, p.181.

<sup>838</sup> Dans la littérature comme dans nos sociétés, la maison symbolise le lieu de la transmission des savoirs millénaires, du quotidien comme du sensible, du concret comme de l'imaginaire. Il est le lieu de la mémoire vive de chaque mère et de chaque fille.

<sup>839</sup> Dominique VIART et Bruno VERCIER, *La Littérature française au présent*, *op.cit.*, p.91.

<sup>840</sup> Voir la bibliographie de ce travail de recherche.

<sup>841</sup> Dominique VIART et Bruno VERCIER, *La Littérature française au présent*, *op.cit.*, p.91.

lieu que les enjeux de la transmission sont, en Méditerranée particulièrement, considérables, car ils traduisent une nécessité à la fois universelle et propre à cet espace géographique et socio-culturel et retranscrivent notre époque. Ces questions sont une spécificité supplémentaire de la littérature présente et sont liées « à une crise particulière de l'écriture. »<sup>842</sup> Ces questions révèlent, pour finir, une mise en doute des valeurs, des repères, des références, des discours transmis par les figures maternelles ancestrales.

C'est pourquoi les récits de filiation et de transmission sont le mode littéraire privilégié des auteures méditerranéennes car ils permettent d'interroger la famille ou plus justement la mémoire familiale et l'histoire intime et personnelle de leurs personnages. Les écrivaines s'emploient à restituer un passé qui parfois fait défaut car trop mutique, ou trop incertain, perturbé et souvent inachevé. Elles écrivent pour permettre l'aboutissement de *soi* des héroïnes ou, du moins, pour autoriser l'émancipation. Pour ce faire, elles racontent des histoires individuelles mettant en scène une figure maternelle spécifique et une fille qui l'est tout autant, traduisant ainsi, « le nécessaire récit des autres avant soi. »<sup>843</sup>

#### 4.2. Lydie Salvayre et la passation de l'héritage maternel

À titre d'exemple, nous aborderons, dans le propos suivant, le roman *Pas pleurer* de Lydie Salvayre.<sup>844</sup> L'auteure y raconte l'histoire maternelle transmise, ou comment un héritage singulier croise « l'Histoire avec sa grande Hache »<sup>845</sup>. Le roman est une sorte de huis clos. La mère très âgée et à la mémoire qui flanche, est assise dans le fauteuil où elle passe ses jours. Face à elle, sa fille laisse sa mère égrainer son récit et ses souvenirs à sa façon. Le récit est celui que la fille attend depuis toujours, le récit de sa mémoire familiale.

« Ma mère est née le 14 mars 1921. Ses proches l'appellent Montse ou Montsita. Elle a quatre-vingt-dix ans au moment où elle évoque pour moi sa jeunesse catalane dans cette langue mixte et transpyrénéenne qui est devenue la sienne depuis que le hasard l'a jetée, il y a plus de soixante-dix ans, dans un village du Sud-Ouest français. [...]

Ce soir, je l'écoute encore remuer les cendres de sa jeunesse perdue et je vois son visage s'animer comme si toute sa joie de vivre était contenue [...] dans ses souvenirs. »<sup>846</sup>

---

<sup>842</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>843</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>844</sup> Nous y reviendrons également dans la troisième partie.

<sup>845</sup> Voir l'article de Pierrette EPSZTEIN, « Pas pleurer, Lydie Salvayre » dans *La Cause Littéraire*, Novembre 2014, <http://www.lacauselitteraire.fr/pas-pleurer-lydie-salvayre>, consulté le 19/01/2016.

<sup>846</sup> Lydie SALVAYRE, *Pas pleurer*, Seuil, 2014, p.16-17.

Dans ce roman, Montse, la mère, qui, dans ses vieux jours, souffre de troubles mnésiques, envoie valser toutes les conventions sociales et langagières.<sup>847</sup> Et dans une langue mêlée, elle transmet son histoire « *tue* », celle d'avant la naissance de sa fille. Et la fille, en écoutant sa mère, découvre une histoire maternelle singulière qui se lie à la Grande Histoire, celle de la Guerre Civile espagnole. Par le biais de cette transmission, la fille comble l'héritage familial plein de méandres et de trous.<sup>848</sup> L'oralité est au cœur de cette passation :

*« Ma mère me raconte tout ceci dans sa langue, je veux dire dans ce français bancal dont elle use, qu'elle estropie serait plus juste, et que je m'évertue constamment à redresser. »*<sup>849</sup>

Et c'est dans cette langue spécifique que se dévoile l'héritage maternel. Alors l'histoire transmise permet à la fille de reconsidérer la mère mais aussi de s'inscrire dans une histoire familiale et une histoire collective.

*« J'écoute ma mère ce matin me raconter cet épisode que je n'avais jamais lu dans aucun livre d'histoire et qui me semble incarner tout à coup un des emblèmes les plus forts de cette période. J'écoute ma mère et je me demande une fois encore, car depuis qu'elle me raconte son été prodigieux c'est la même question qui revient, je me demande : Qu'est-il resté en elle de ce temps [...] ? Juste des souvenirs, ou davantage que cela ? [...] Ou bien un feu follet brûle-t-il encore en son vieux cœur comme il me plait infiniment de le croire ? »*<sup>850</sup>

Sans filtre ou, pour reprendre les mots de l'écrivaine, dans un langage où les mots sortent comme d'un pistolet<sup>851</sup>, dans cette langue orale et particulière à la mère (nommée « le fragnol »), Montse révèle tout : les joies, les exaltations du cœur, les révoltes, l'émancipation, la liberté, les douleurs, les lamentations, les hontes, le déshonneur, la vie étroite, la grossesse secrète, le mariage forcé/consenti, « *le désir de vivre envers et contre tout* »<sup>852</sup>, la vie éprouvante d'épouse, les joies de la maternité, la fuite d'Espagne, le camp d'internement, la survie et son arrivée dans un village du Languedoc où elle a dû tout apprendre, la langue nouvelle d'abord et une nouvelle façon d'être, de vivre et de se comporter, « *pas pleurer* ».<sup>853</sup> La mère transmet sa légende familiale, peut-être pour mieux combattre ses regrets, peut-être aussi pour plaire à sa

---

<sup>847</sup> *Ibid.*, p.82-83.

<sup>848</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>849</sup> *Ibid.*, p.11-112.

<sup>850</sup> *Ibid.*, p.126-127.

<sup>851</sup> *Ibid.*, p.133.

<sup>852</sup> *Ibid.*, p.167.

<sup>853</sup> *Ibid.*, p.277.

filles<sup>854</sup>, lui témoigner son amour. « *Je t'aime, me dit ma mère en me prenant la main.* »<sup>855</sup> Et ce récit d'une révolution individuelle et collective, d'une histoire personnelle et d'une mémoire historique chamboulera la fille. En effet, la fille réalisera à quel point cette histoire transmise et l'origine espagnole enfin dite, a imprégné sa vie. D'ailleurs, on retrouve ici des éléments à caractère autobiographique.<sup>856</sup> Sans qu'elle en soit toujours consciente, l'auteure comme l'héroïne est dépositaire de l'héritage maternel : énergie féroce, détermination inflexible, mais aussi goût du bonheur et de la vie malgré tout. Et puis, elle sait maintenant d'où lui vient la faculté de ne pas se perdre, de ne pas lâcher quoiqu'il en coûte.<sup>857</sup>

#### 4.3. Jeanne Benameur et la passation du secret familial

Dans les trois romans de notre corpus, il en va de même. Les personnages de mères transmettent une histoire particulière, un héritage spécifique et maternel, un monde intime et unique, avec lequel les filles vont devoir composer. Pour illustrer cette transmission, comme en écho au texte de Lydie Salvayre, dans le roman *Laver les ombres*, Jeanne Benameur « *chorégraphie les secrets de la transmission* »<sup>858</sup> entre une mère et sa fille. Cette œuvre littéraire raconte la passation de l'histoire maternelle ou la transmission du secret familial. En effet, Romilda, la mère, s'est efforcée, comme nous l'avons vu précédemment<sup>859</sup>, de maintenir sa fille à distance, pour ne pas lui transmettre sa terrible histoire. Mais transmettre la vie, c'est léguer des éléments de *soi*, des éléments de vie, des éléments d'une identité, « *qui ne sont que partiellement maîtrisables.* »<sup>860</sup> Cacher une partie de son histoire, n'empêche pas la transmission car le devenir-mère enchaîne à un passé, irrévocablement.<sup>861</sup> La mère et la fille sont, l'une comme l'autre, « *traversées par des forces inconscientes, qui rendent leur marge de manœuvre étroite.* »<sup>862</sup>

---

<sup>854</sup> *Ibid.*, p.279.

<sup>855</sup> *Ibid.*, p.245.

<sup>856</sup> Lydie SALVAYRE est une écrivaine qui a publié plusieurs romans avant *Pas pleurer*. Sa biographie peut être consultée, par exemple, sur le site La République des Lettres : <https://republique-des-lettres.fr/10860-lydie-salvayre.php>, consulté le 15/03/2019.

Nous y reviendrons dans la troisième partie.

<sup>857</sup> Voir l'article de Pierrette EPSZTEIN, « Pas pleurer, Lydie Salvayre » dans *La Cause Littéraire*, art.cit.

<sup>858</sup> Jeanne BENAMEUR, Quatrième de couverture.

<sup>859</sup> *Ibidem.*

<sup>860</sup> Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois*, op.cit., p.338.

<sup>861</sup> *Ibidem.*

<sup>862</sup> *Ibidem.*

Ainsi, Lea porte en elle l'histoire de sa mère. « *Elle est un champ de mines.* »<sup>863</sup> C'est ainsi qu'elle se définit. Et « *elle a renoncé à connaître l'origine de la guerre en elle.* »<sup>864</sup> Aucune explication n'est venue de sa mère. Juste une peur sourde, « *venue de loin, de l'enfance* »<sup>865</sup>, née du silence de sa mère. C'est cette peur, qu'elle n'a jamais su nommer, que sa mère lui a transmise, malgré elle, et en dépit de tous ses efforts, pour oublier et couper les ponts, pour remettre en ordre et vivre. C'est cette peur qui a guidé son enfance et qui l'a enfermée dans sa vie de femme. Ainsi, le roman raconte le refus de transmettre un secret enfoui au nom de la peur, mais transmis malgré tout. Lea, « *si peu semblable à sa mère* »<sup>866</sup>, a gardé l'empreinte du secret familial, jusqu'à l'« *assomption des mots qui délivrent.* »<sup>867</sup> Dans un face à face entre la mère et la fille, Romilda va transmettre son histoire de femme et de mère. Par les mots, elle dévoile, elle explique, elle répète et elle oblige sa fille à entendre « *l'énonciation du sang* ». <sup>868</sup> Elle articule ce qui pèse et ce qui broie, par la langue.<sup>869</sup> Par le souffle de la parole.<sup>870</sup> L'oralité est au cœur de cette transmission. « *Et les mots sortent, déracinent tout, avec le vent.* »<sup>871</sup> Et il n'est pas anodin que l'auteure utilise la métaphore de la tempête pour la délivrance de Romilda qui laisse le vent s'engouffrer dans sa mémoire, soulever les années et l'oubli, et finit par parler. C'est donc par la voix que la mère transmet dans ce roman son histoire singulière comme dans le roman de Lydie Salvayre ou celui de Jeanne Benameur. C'est par la parole et le langage que la mère dévoile son monde secret. Son héritage.

Ainsi, l'héritage maternel s'inscrit dans « *l'économie du roman* »<sup>872</sup> et témoigne de la transmission entre la mère et la fille. Transmission culturelle ou transmission plus individuelle, la passation traduit la filiation et le lien mère-fille. Elle est essentielle dans la construction identitaire des héroïnes car la transmission effectuée par les mères a, « *au-delà de leur rôle récréatif, trois fonctions essentielles : transmettre [...] aux enfants surtout, un savoir et une façon d'appréhender le monde ; inculquer un ensemble de représentations, à valeur symbolique, instrument d'un consensus nécessaire au maintien des structures sociales en*

---

<sup>863</sup> Jeanne BENAMEUR, p.10.

<sup>864</sup> *Ibidem.*

<sup>865</sup> *Ibidem.*

<sup>866</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>867</sup> *Ibid.*, Quatrième de couverture.

<sup>868</sup> Jeanne Benameur, p.85.

<sup>869</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>870</sup> *Ibid.*, Quatrième de couverture.

<sup>871</sup> Jeanne BENAMEUR, p.99.

<sup>872</sup> Pour reprendre l'expression de Michel RAIMOND, *Le Roman, op.cit.*

*place ; enfin, être un moyen de pouvoir et d'action idéologique entre les mains de ceux qui transmettent. »*<sup>873</sup>

La littérature rend compte des enjeux de la transmission à la fois comme valeurs et représentations idéologiques et symboliques, comme patrimoine culturel féminin méditerranéen, comme possibilité autre de penser le monde et d'y vivre. La littérature témoigne, *in fine*, de l'emprise et de la puissance maternelle, dont les filles auront tant de peine à se défaire. Les romans de notre corpus de recherche, à travers les personnages de mères-monde et la thématique de la transmission, nous signifient la relation si spécifique entre la mère et la fille. Les textes littéraires nous font éprouver ce qui est si difficile à isoler de ses effets dans le réel.<sup>874</sup> Ils surexposent les aspects essentiels de la psyché humaine « *qui ne sont pas toujours dicibles autrement* »<sup>875</sup> pour rendre compte des multiples constellations de la relation entre une mère et sa fille, relation fondamentale, si ténue, souvent si fragile, car elle est le lieu « *d'une contrée encore peu connue où les mots n'ont pas trouvé la résonance dont nous les parons habituellement ; un territoire de rituels, de traces, d'emblèmes, de frontières, de pulsions chaotiques et violentes, submergé par d'étranges raz-de-marée auxquelles les rives de notre identité furent de tout temps exposées.* »<sup>876</sup> C'est ce que nous allons aborder à présent : la mère-monde et la filiation.

## **5. Transmission et filiation : la relation mère-fille**

### **5.1. Transmission maternelle et filiation**

La transmission, essence même de la relation mère-fille, est le cœur des trois œuvres littéraires de notre corpus. Il s'agit de la transmission maternelle et identitaire, de la filiation inscrite dans la chair des filles depuis des générations, qui construisent les femmes d'aujourd'hui.

*« D'abord psalmodié par une voix puis détaché, syllabe après syllabe, puis devenu capable de parole, le corps de [la fille] porte en secret des serments qui le lient à la mère, des serments mortifères ou libérateurs qui les engagent dans ce que ni l'une ni l'autre ne « savent » ou du moins ne croient savoir ; ce qu'on appelle un destin. »*<sup>877</sup>

---

<sup>873</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, « Teryel » l'ogresse et féminités dévorantes en culture Kabyle, dans l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations*, op.cit., p.88.

<sup>874</sup> Anne DUFOURMANTELLE, *La Sauvagerie maternelle*, [2001], Rivages, 2016, p.22.

<sup>875</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>876</sup> *Ibid.*, p.17-18.

<sup>877</sup> *Ibid.*, p.19.

La littérature permet de mettre en évidence l'importance de l'enchaînement des places, de génération en génération, ainsi que la dimension critique des rapports mère-fille et la construction des identités. À l'arrière-plan des intrigues des textes féminins méditerranéens, s'entrevoit la vérité des liens entre la mère et la fille. Cette relation si singulière consiste schématiquement, pour une femme, à être une mère pour sa fille et, pour une fille, la fille de sa mère. C'est un *je* transmis de mère en fille, c'est-à-dire une identité féminine, parfois fragile, qui porte la trace de l'Autre, « *sublimé, haï, cherché, toujours perdu* »<sup>878</sup>.

D'autre part, la place de la mère par rapport à la fille est une place pour la vie.<sup>879</sup> Françoise Héritier définit la relation mère-fille ainsi :

« *Même substance, même forme, même sexe, même chair, même devenir, issues les unes des autres, « ad infinitum », mères et filles vivent cette relation dans la connivence ou le rejet, l'amour ou la haine, toujours dans le tremblement. La relation la plus normale du monde est aussi celle qui peut revêtir les aspects les plus ambigus.* »<sup>880</sup>

La relation mère-fille est unique. Cette spécificité du lien tient autant à la reconnaissance de ce que Monique Bydlowski nomme « *la dette de vie* »<sup>881</sup> de la part de la fille, qu'à la transmission de la part de la mère. Françoise Héritier explique également les interactions de ce lien avec l'environnement. En effet, la relation mère-fille est inscrite « *dans un ensemble culturel et normatif qui la conditionne, en laissant toutefois un jeu suffisant où l'initiative féminine peut intervenir.* »<sup>882</sup> Cette aire (familiale, géographique, méditerranéenne) détermine le lien entre la mère et la fille. La relation mère-fille est comprise, à la fois, dans une hiérarchie conjoncturelle et structurelle<sup>883</sup> (qui varie selon les cultures et les familles). Dès la naissance se met en place une hiérarchie de dépendance entre la fille (nouvellement née) et la mère. La fille a besoin de sa mère pour survivre et la mère dépend également de son enfant (sur des plans affectifs et éthiques, sociaux, etc.). Cette dépendance conjoncturelle est liée aux âges de la vie, l'âge de la fille mais également celui de la mère (qui peut, avec la vieillesse, comme la belle-mère de Frasquita, devenir aussi dépendante qu'un nourrisson). D'autre part, et parallèlement, la mère

---

<sup>878</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>879</sup> Voir Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois*, *op.cit.*, p.342.

<sup>880</sup> Françoise HÉRITIER, *Les Deux sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*, Odile Jacob, 1994, p.352-353.

<sup>881</sup> Monique BYDLOWSKI, *La Dette de vie. Itinéraire psychanalytique de la maternité*, PUF, 1997.

Toute personne a, du fait de sa naissance, une « *dette de vie* » envers sa mère, nommée aussi « *dette de gratitude* ». [*Ibidem*]

<sup>882</sup> Yvonne KNIBIEHLER, *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, *op.cit.*, p.45.

<sup>883</sup> Voir Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois*, Chapitre 13, « Mères supérieures », *op.cit.*

précède son enfant dans la vie. Il s'agit de la hiérarchie structurelle. La mère, quoiqu'il arrive, possède une supériorité dite « de principe » sur ses enfants et donc sur sa fille. Cette supériorité, expliquent Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, confère à la mère des droits sur sa fille, comme le droit de décider pour elle (parfois au-delà de sa majorité) et des devoirs, comme le devoir de protection ou celui de transmission (sous toutes ses formes). Le statut d'autorité de la mère est donc doublement justifié : la fille dépend de la mère et arrive après elle dans l'arbre généalogique.<sup>884</sup> C'est la toute-puissance de la mère-monde.

La relation mère-fille peut être une bonne relation, harmonieuse et épanouissante autant pour la mère que pour la fille. Mais elle peut également être ambivalente, problématique, au risque d'être déroutante sinon traumatisante et nocive pour la fille. La littérature offre de nombreux exemples de ces situations critiques, de tension entre une mère et sa fille. Les rapports mère-fille ne sont pas toujours aussi problématiques qu'ils le sont dans notre corpus littéraire<sup>885</sup> (et plus généralement dans la littérature féminine méditerranéenne). Mais la littérature « *a le pouvoir de révéler, comme sous un verre grossissant, la logique profonde des situations.* »<sup>886</sup>

Dans les romans féminins méditerranéens, le lien mère-fille est à la fois mystérieux, violent, sensible, fragile et d'une force inouïe, surtout du point de vue des filles, à l'image des mots suivants :

*« Une mère et une fille, quel terrible mélange de sentiments, de désarroi et de destruction. Tout est possible au nom de l'amour et de l'affection. La faille de la mère, la fille en héritera. Les ratages de la mère, la fille les paiera. Le malheur de la mère sera le malheur de la fille. C'est comme si on ne coupait jamais le cordon ombilical. Est-ce ainsi ? Le malheur de la fille est-il le triomphe de la mère ? Maman... Ma douleur est-elle ton plaisir secret... ? »*<sup>887</sup>

Le lien à la mère est d'autant plus fort, plus marqué, comme une empreinte indélébile, qu'il dit spécifiquement une mère, et pas n'importe laquelle : la mère-monde. Dans la littérature

---

<sup>884</sup> *Ibid.*, p.155-156.

<sup>885</sup> Dans l'intégralité du corpus premier et secondaire, les relations mère-fille sont complexes, souvent douloureuses, du moins ambivalentes.

<sup>886</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, *op.cit.*, p.49.

<sup>887</sup> Les mots d'Eva, le personnage de fille dans le film *Sonate d'automne*, d'Ingmar BERGMAN, 1978. [*Sonate d'automne* est un film réalisé par Ingmar BERGMAN en 1977 et sorti en salles en 1978. Le synopsis est le suivant : Après sept années passées sans avoir vu sa mère, Eva l'invite à venir lui rendre visite sur le bord d'un fjord où elle réside avec son mari et sa jeune sœur. Charlotte, la mère, est une pianiste concertiste célèbre mais dont la carrière décline. Elle vient de perdre son deuxième mari. Elle accepte l'invitation de sa fille. Mais son séjour voit renaître les tensions entre la mère et la fille. Dans une longue nuit, les deux femmes vont s'affronter et tout se dire. Charlotte quittera précipitamment la maison de sa fille. Dans une longue lettre, Eva lui demandera pardon.]

Les mots d'Eva traduisent le lien ambigu, conflictuel souvent entre une mère et sa fille. Ils témoignent aussi des attentes « déçues » de la fille à l'égard de la mère. La relation mère-fille y est excessive, dévastatrice, extrême, et semble ineffaçable pour Eva.

féminine méditerranéenne, du fait de la puissance spécifique et des références universelles convoquées, la mère-monde entretient toujours une relation forte et complexe avec « son même » et « son autre » à la fois : sa fille.

## 5.2. La jeune fille et la mère-monde chez Leïla Marouane

Pour illustrer nos propos, nous pouvons citer le roman de Leïla Marouane qui représente peut-être la relation mère-fille la plus ambiguë, la plus violente aussi. Le personnage de mère est une mère-monde d'une puissance terrible et d'une « sauvagerie » ambivalente, voire contraire. Du fait de ce personnage de mère-monde si particulier, la relation mère-fille est excessive, dévastatrice, terrible, extrême, et semble ineffaçable pour la fille. Ainsi,

*« Ma mère n'aimait pas que je veille, elle ne se doutait alors pas que ses phobies dévoraient déjà mes nuits, que ses peurs d'adulte avaient enseveli mes fascinations d'enfant, elle ne se doutait pas que ses frayeurs m'abîmaient et qu'elles me pourchasseraient toute ma vie. »<sup>888</sup>*

La narratrice (le personnage de fille) décrit sa mère et l'éducation donnée. Entre elles, la relation est féroce, entière, violente, presque dévorante. La mère « mange » littéralement sa fille. Dans cet extrait, l'antithèse « *peurs d'adulte* »/« *fascinations d'enfant* » marque le décalage entre les deux générations, entre la mère et la fille. La répétition de l'adjectif possessif indique la dépossession de la fille. Djamila (la fille) n'a pas d'identité propre, elle est comme avalée par la mère. Elle est son prolongement, son extension.

La relation entre la mère et la fille est ambivalente car la mère souhaite pour sa fille un autre destin que le sien (c'est un topos récurrent chez Leïla Marouane et plus largement chez les écrivaines méditerranéennes). Ainsi,

*« Tu ne prendras pas mon chemin, ajoutait ma mère en agitant énergiquement l'index. Ah ! ça non. »<sup>889</sup>*

La détermination de la mère est entière. Ses ambitions et ses fantasmes libertaires pour sa fille sont immenses. Elle rêve pour Djamila d'un avenir de « *femme sans maître* »<sup>890</sup>. La fille ne peut avoir d'identité propre car elle est marquée, comme mangée entièrement. Elle semble condamnée par les projections et les désirs « fous »<sup>891</sup> de la mère. La mère entend vivre « par

---

<sup>888</sup> Leïla MAROUANE, *La Jeune fille et la mère*, Seuil, 2005, p.36-37.

<sup>889</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>890</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>891</sup> Le personnage maternel basculera d'ailleurs entièrement dans la folie, comme nous pouvons le voir à la page 155 du roman.

procuration » une liberté et une identité qu'on lui a volée. Le lien mère-fille est ambigu car, à la fois, il témoigne d'un pouvoir maternel total et du désir incommensurable que Djamila soit libre. Il montre également l'attachement hors-norme entre la mère et la fille. Même dans les actes les plus sauvages et les plus violents que la mère perpétue sur Djamila, la fille se demandera toujours si ces gestes sont dirigés contre elle (pour la blesser, la réduire) ou s'ils sont, au contraire, destinés à la sauver (notamment du mariage arrangé décidé par le père).

*« Une mère n'était-elle pas capable de tout pour sauver ses enfants ? ruse de guerre auraient dit mes frères. En faisant couper mes cheveux, le capital beauté d'une femme, disait-elle, ma mère avait enfin trouvé le moyen d'empêcher ce mariage. La sagacité de ma mère n'avait pas de limites. »*<sup>892</sup>

Dans son récit, la fille justifie la violence de la mère en apportant une nécessaire explication à cette relation hors-norme, voire contre nature, de la mère à la fille.<sup>893</sup>

La relation mère/fille oscille sans cesse, dans ce roman, entre violence et tentative d'explication, colère et résignation, révolte et soumission, amour et désamour (nous pourrions même parler de haine et de rejet). La relation, sans cesse conflictuelle, entre la mère et la fille, témoigne surtout de la mainmise de la mère sur le corps de Djamila (dans l'extrait précédemment cité : « *les cheveux coupés* ») et, de fait, de la confiscation de son identité.

Leïla Marouane illustre le lien mère-fille à son paroxysme de violence et d'ambivalence. Ce lien hors-norme est du fait de la mère-monde, de sa puissance et de sa rage qu'elle perpétue sur

---

<sup>892</sup> Leïla MAROUANE, *La Jeune fille et la mère*, op.cit., p.148.

<sup>893</sup> Dans son article intitulé « *Unsex me ! Littérature et violence politique des femmes* » [dans l'ouvrage de Coline CARDI et Geneviève PRUVOST (Dir.), *Penser la violence des femmes*, La Découverte, 2017], Raphaëlle Guidée explique : « *La violence des femmes, parce qu'elle est perçue comme contraire à leur « nature », semble beaucoup plus que sa contrepartie masculine réclamer une explication. C'est la raison pour laquelle la narration de cette violence obéit, en littérature comme ailleurs, à des schémas de causalité récurrents tentant d'expliquer comment une femme peut, contre toute attente, en venir à l'exercice de la violence. De ce point de vue, le récit littéraire retrouve ainsi les schémas explicatifs du discours commun sur la violence des femmes, [...] d'ordre biologique – la violence est l'effet de la nature féminine ou de sa dénaturation –, psychologique – la violence s'explique par un traumatisme subi ou une maladie mentale – désresponsabilisant, en faisant de la femme un auxiliaire victime ou manipulateur – ou exceptionnalisant – la transgression est reconnue comme hors-norme, ce qui confirme la règle.* » [Raphaëlle GUIDÉE, op.cit., p. 392]

Lire également et à ce sujet la thèse d'Hanna AYADI, *Violences et écriture dans l'œuvre de Leïla Marouane, la Méditerranée des deux rives*, Thèse de doctorat en Littératures comparées, Martine Sagaert (Dir.), soutenue le 12/09/2018, Laboratoire Babel, Université de Toulon, [www.theses.fr/2018TOUL3005](http://www.theses.fr/2018TOUL3005), consulté le 18/02/2020.

Les actes violents produits par la mère à l'encontre de la fille sont contre-nature, c'est-à-dire contre la nature première de la mère entendue comme protectrice de son enfant.

Nous pouvons retrouver ces mêmes violences maternelles dans d'autres romans féminins méditerranéens (Leïla Sebbar, Fawzia Zouari, Assia Djebar ou encore Maïssa Bey). Presque toujours, elles sont accompagnées d'une explication (le plus souvent apportée par la fille) comme une justification, ou disons plus justement une interrogation complexe posée sur les actes violents et hors-norme des personnages de mères.

D'une certaine manière, c'est également le cas dans les trois romans de notre corpus de recherche et plus particulièrement chez Kaoutar Harchi, où la violence et la folie du personnage maternel sont très marquées.

sa fille. La filiation est traumatique et biaisée et tient plus de la stratégie et du subterfuge<sup>894</sup> obsessionnel que de l'acte d'amour. La quête émancipatrice de la fille n'en sera que plus forte et remarquable. Plus subversive aussi.

### 5.3. Le lien à la mère dans le roman de Kaoutar Harchi

Le lien à la mère est tout autant complexe, ambivalent et démesuré dans les romans de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez, même si, il nous faut le dire, bien moins violent le plus souvent que dans le roman de Leïla Marouane. La relation entre le personnage maternel et l'héroïne est hors-norme, du fait du caractère « exceptionnel » de la mère-monde représenté dans ces œuvres littéraires. Dans ces récits, la relation mère-fille est sans cesse interrogée, questionnée, pensée, par les personnages de filles. Et, à travers la filiation, c'est l'héritage maternel qui empêche les filles d'être qui est dit. Nous prendrons pour notre démonstration le roman de Kaoutar Harchi comme une représentation du lien mère-fille, car c'est sans nul doute, dans ce roman-là, que la relation est à la fois la plus singulière, la plus dévastatrice, la plus universelle, la plus passionnée et la plus « dévorante » aussi. Elle peut se lire comme un écho à celle narrée dans le roman de Leïla Marouane. Ainsi, dès le chapitre 1, le lien hors-norme entre la mère et la fille se lit.

*« Le soir, dans la petite cour intérieure de la maison, je suis debout, nue. [...] Une main me serrant l'épaule, son autre main passant et repassant sur mon corps, la Mère me lave derrière les oreilles, sous les aisselles, entre les cuisses, et découvre, sur mes genoux, des ecchymoses. La Mère s'accroupit alors, me saisit par la taille, baisse la tête et embrasse les ecchymoses. Au contact de ses lèvres sur ma peau, je sens la douleur s'estomper. Disparaître. »<sup>895</sup>*

La fonction maternelle de « la Mère » lui donne le droit à une promiscuité avec sa fille, ici nue, qui peut paraître, à bien des égards, ambiguë, du fait, tout d'abord, de l'âge de « la Fille » qui a dépassé le stade de la première enfance. Dans cet extrait, le personnage maternel prodigue des soins destinés à un jeune enfant. « La Mère » lave « la Fille », qui demeure entièrement passive. L'asyndète renforce cette juxtaposition ou accumulation de gestes effectués de façon mécanique. Ils sont des réflexes de mère. Les soins « intimes » portés par la mère sont également paradoxaux du fait du silence qui marque, dès le début du récit, l'impossible communication entre les deux protagonistes. Les gestes de la mère ne sont pas accompagnés de

---

<sup>894</sup> Voir notamment à la page 155 du roman de Leïla MAROUANE, *La Jeune fille et la mère*, op.cit.

<sup>895</sup> Kaoutar HARCHI, p.13.

mots. Ils semblent totalement dépourvus de tendresse.<sup>896</sup> Cet extrait témoigne de la carence affective du personnage maternel malgré les baisers sur les ecchymoses de la fille. À l'inverse, « la Fille » ne fait rien, elle ressent. Elle confère même à la mère la fonction « magique » de guérisseuse. Le contraste entre les deux personnages est saisissant et témoigne de la relation mère-fille ambivalente. Pour finir, et comme dans l'extrait du roman de Leïla Marouane précédemment cité, les adjectifs possessifs successifs marquent l'emprise de la mère sur le corps de la fille. Les rapports entre les deux personnages sont biaisés et dissemblables. En lavant sa fille comme un jeune enfant, « la Mère » nie son intimité et son identité. Dès le début de ce récit, se lit également l'attente de la fille, comme figée, dans l'espérance d'une parole. Mais « la Mère » regarde fixement sa fille, sans la voir. « La Fille » vit depuis toujours dans le silence de « la Mère ».<sup>897</sup>

La relation mère-fille décrite (par la narratrice donc la fille) dans ce roman témoigne de toutes les ambivalences de la filiation et de la transmission maternelle. « La Mère » est un Tout-mère dans lequel « la Fille » s'engloutit entièrement. « La Fille » se confond avec « la Mère ». Elle dépend d'elle car, dit-elle, un sang identique coule dans leurs veines.<sup>898</sup> La filiation est indéfectible puisqu'inscrite dans les entrailles et le sang.

Entre les deux personnages, le lien est comme fou, furieux ou sauvage.<sup>899</sup> Entre elles, une « *confusion des générations à travers la confusion des corps.* »<sup>900</sup> Entre elles, une confusion des rôles. « *Au-delà des conventions, des contraintes, des traditions.* »<sup>901</sup> « La Fille » forme avec « la Mère » un couple<sup>902</sup> étrange, à la fois fusionnel et viscéral, tragique, malsain, un couple dévastateur, fait de peur, de fragilité, de désarroi, d'amour et de désamour. « *En dépit des disputes, des insultes, des bagarres, malgré les absences, les tromperies, les mensonges* »<sup>903</sup>, le personnage de fille aime sa mère, plus que tout. Elle cherche une réciprocité à cet amour filial. Mais rien ne viendra si ce n'est « *l'étendue du manque d'amour* ».<sup>904</sup>

Les personnages de ce roman, érigés en figures universelles permettent de représenter le lien mère-fille de façon symbolique. Chacun peut se retrouver ou retrouver les manques, les craintes, les angoisses, les fantasmes, les projections, tous les possibles et toutes les limites de la filiation.

---

<sup>896</sup> D'ailleurs, cette absence de tendresse sera inscrite, peu après dans le récit, par ces mots : « *La Mère ne me prend pas dans ses bras.* » [Kaoutar HARCHI, p.14]

<sup>897</sup> Kaoutar HARCHI, p.15.

<sup>898</sup> *Ibid.*, p.103.

<sup>899</sup> *Ibidem.*

<sup>900</sup> *Ibidem.*

<sup>901</sup> *Ibidem.*

<sup>902</sup> *Ibidem.*

<sup>903</sup> *Ibidem.*

<sup>904</sup> *Ibid.*, p.106.

Et dans ce roman, la résonance est entière et brute. Comme Leïla Marouane, Kaoutar Harchi révèle les failles, les névroses, les obsessions, les cicatrices, les passions en jeu dans la relation mère-fille. Elle traduit l'intraduisible : « l'ampleur du saccage »<sup>905</sup>. Elle révèle ce que nous ne pouvons comprendre sans la littérature et l'imaginaire, soit ce lien si puissant, si tenace, qui fait tant de ravages et qui permet tant. Et c'est précisément ce lien qu'il faut sonder pour comprendre la quête identitaire des filles, leur recherche de liberté hors de la mère-monde.

Comme dans le roman de Kaoutar Harchi, la relation mère-fille pèse surtout sur les personnages de filles. Ici, « la Fille » en est marquée, comme gravée à tout jamais. D'autant que l'amour de sa mère est décevant, voire absent. C'est également le cas dans le roman de Carole Martinez où le lien affectif de la mère à la fille est inexistant.

Alors, pour se libérer de l'héritage maternel, il faudra la mort et la séparation des deux corps<sup>906</sup>, une nouvelle fois, « *comme on dit : sortir du ventre de sa mère.* »<sup>907</sup> Il faudra une seconde naissance pour les personnages de filles. Il leur faudra se libérer de la mère-monde et faire, seule, l'expérience du monde, pour exister et pour affirmer une identité propre.<sup>908</sup>

« [La mère-monde] appartient à une mémoire plus ancienne qu'elle, à un corps plus originel que son propre corps, boue, sable, eau, matière, liquide, sang, humeurs, à un corps de mort, de pourriture et de guerre, à un corps de vierge céleste aussi. Sa langue vient avant la langue ; elle est pur rythme, avec ses blancs, ses effacements, son impossibilité à dire, à savoir, à comprendre. C'est une langue sans mots, sans affect même, une langue sauvage faite de morceaux de corps détachés par la naissance de ce « tout » dont la perte nous affecte, dans l'enfance, comme un abandon premier irrémédiable. Ce « tout » de l'univers maternel, matriciel, n'a pourtant jamais existé. Rêvé, imaginé, raconté, chuchoté, reconduit de mythes en religions, sauvé de l'oubli et sans cesse reconstruit dans toutes sortes de récits, il n'est réel qu'à [...] son enfant. »<sup>909</sup>

La mère-monde incarne un monde essentiel, fertile, créateur d'une part, destructeur parfois. Un monde archaïque et ancestral, un monde mythique et symbolique. Un espace « pré-historique » ou « *Zeitlost* » comme le nommait Freud<sup>910</sup>, « *qui rend possibles la pensée, l'imagination, les représentations, un réservoir psychique en quelque sorte, ayant emmagasiné les « dits » des générations antérieures, mais aussi les serments silencieux qui ont lié les êtres dans un rapport de filiation souvent douloureux et toujours transmis selon un ordre*

---

<sup>905</sup> Titre du roman de Kaoutar HARCHI, publié en 2011 chez Actes Sud.

<sup>906</sup> Kaoutar HARCHI, p.105.

<sup>907</sup> *Ibidem*.

<sup>908</sup> C'est ce que nous aborderons dans la seconde partie de notre travail de recherche.

<sup>909</sup> Anne DUFOURMANTELLE, *La Sauvagerie maternelle, op.cit.*, p.11-12.

<sup>910</sup> *Ibid.*, p.12.

*symbolique.* »<sup>911</sup> La mère-monde est la matrice de tout être humain et n'a de valeur véritable que dans son lien avec l'enfant. Pour son enfant. Unique relation et relation universelle à la fois « *que certaines civilisations ont cru animale ou sacrée, [...] mais qui néanmoins se traduit par la possibilité de dire « je » et « tu ».* »<sup>912</sup> C'est exactement ce qui se joue dans les trois romans de notre corpus de recherche à travers les personnages de mères-monde et dans leur relation avec leur fille-héroïne.

Ainsi, Romilda, « La Mère » et Frasquita incarnent des mères-monde. Ces personnages maternels sont perçus aux frontières du mythe et du réel. Et leur incomplétude se trouve compensée sur le plan du signifiant par leur présentation aux connotations mythiques et universelles. Elles sont LES mères-monde. À travers elles, c'est la Méditerranée, sa culture et son héritage qui est dit. Mais Romilda, « la Mère » et Frasquita sont surtout les mères-monde de leur fille car elles sont le lieu de l'origine des héroïnes. Elles sont la première identité des filles ou le double originaire, l'autre *soi*, qui donne sens et vie aux personnages des filles. Elles sont donc des mères originelles qui contiennent le monde et qui le transmettent. La passation en jeu entre la mère et la fille concerne notamment la culture méditerranéenne mais pas seulement. Elle concerne la construction identitaire des filles et leur possibilité d'action. Et la littérature nous révèle la logique profonde de ce qui est en jeu dans la relation mère-fille ainsi que le poids d'un héritage à la fois sublimé et absolument archaïque, ou pour reprendre les premiers mots du « bruit des mères »<sup>913</sup> dans le roman de Carole Martinez :

*« Écoutez mes sœurs !  
Écoutez cette rumeur qui emplit la nuit !  
Écoutez... le bruit des mères !  
Écoutez-le couler en vous et croupir dans vos ventres, écoutez-le stagner dans ces ténèbres où poussent les mondes ! »*<sup>914</sup>

De mère en fille, un même héritage ou une même promesse, un fil ténu où se fait et se défait la passation d'une identité féminine, un *je* transmis, inscrit en chacune. La littérature féminine méditerranéenne retrace cette filiation et permet le passage d'une identité à l'autre, d'une langue à l'autre, d'un monde à l'autre. La littérature ouvre une brèche dans notre imaginaire et dans notre inconscient en nous autorisant à penser l'héritage maternel, la transmission et la filiation. Pour ce faire, elle met en scène des moments de crise (comme l'acte de rupture de « la Fille » dans le roman de Kaoutar Harchi) permettant de repérer et répertorier les enjeux de la passation

---

<sup>911</sup> *Ibidem.*

<sup>912</sup> *Ibid.*, p.12-13.

<sup>913</sup> Carole MARTINEZ, p.391.

<sup>914</sup> *Ibidem.*

et les possibilités d'action pour les filles, pour aller vers leur destin de femme. Les personnages de filles sont les héritières des mères-monde. Elles sont les destinataires premières de l'héritage maternel. Et, de ce fait, elles sont comme assujetties. Alors, pour s'émanciper, il leur faudra se défaire de l'ancrage et de l'héritage. Il leur faudra naître à nouveau.

La littérature féminine méditerranéenne (et spécifiquement dans ce travail de recherche, Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez) nous révèle les possibilités d'action des héroïnes, en présentant comme point de départ ou d'origine, des personnages maternels, puissants et défaillants à la fois. L'héritage maternel est, pour une part, toujours subi par les filles<sup>915</sup>, car la mère, « *pivot central* »<sup>916</sup> des sociétés méditerranéennes, détient, par le conditionnement, conscient ou inconscient, qu'elle exerce sur les filles, « *un pouvoir lourd de conséquences sur l'évolution de leur personnalité.* »<sup>917</sup>

*« Et ça se passe dans le corps. Dans ce premier temps de la naissance où d'un corps naîtra un autre corps. La sauvagerie résiste à la différence, elle est symbolisée depuis la nuit des temps par la matière, la terre, le cercle, la psalmodie, ce qui jamais ne se coupe ni se défait. Le serment de la mère matricielle à [sa fille] est : tu retourneras toujours vers moi car tu n'es pas autre que moi ; tu es moi, tu me dois la vie, c'est-à-dire ta vie. »*<sup>918</sup>

Alors, quelle marge de manœuvre peuvent avoir ces filles que l'héritage maternel, enraciné dans l'histoire, contraint le plus souvent à une reproduction des schèmes traditionnels et familiaux ? C'est ce que nous allons à présent traiter dans la deuxième partie de ce travail de recherche.

---

<sup>915</sup> Voir Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, op.cit., chapitre 17.

<sup>916</sup> Andrée DORE-AUDIBERT, SOUAD KHODJA, *Être femme au Maghreb et en Méditerranée*, op.cit., p.8.

<sup>917</sup> *Ibidem.*

<sup>918</sup> Anne DUFOURMANTELLE, *La Sauvagerie maternelle*, op.cit., p.251.

**PARTIE 2 –**  
**LES FILLES ET L'HÉRITAGE EN QUESTION**

Dans la littérature féminine méditerranéenne, la question de la maternité et de la transmission maternelle permet assurément d'interroger la notion d'héritage. Ainsi, nous l'avons vu, les mères et les filles transportent, à l'intérieur d'elles, leur part d'héritage, dans la littérature comme dans nos sociétés. Et pour les écrivaines, à travers les différentes thématiques<sup>919</sup> au centre de leurs récits, il s'agit avant tout de dire les filles<sup>920</sup>, d'expliquer leur construction identitaire, de dévoiler leurs possibilités d'action et leur destinée (du moins en partie). Les romans sont alors porteurs d'un « *champ de possibilités stratégiques* »<sup>921</sup> puisqu'ils nous révèlent les logiques, les articulations et les engendremens des structures fondamentales de l'identité féminine à travers les personnages de filles.

Ainsi, dans la deuxième partie de ce travail de recherche, nous analyserons de façon concomitante, la place qu'a la crise identitaire dans l'économie de ces textes en prose narrative et le cheminement symbolique effectué par les personnages de filles et leur lente métamorphose. Nous nous poserons la question majeure de l'identité et des raisons pour lesquelles elle est si intimement imbriquée dans le lien à la mère. Et il nous faudra alors réfléchir au rôle que joue la littérature féminine méditerranéenne dans son expression et ses possibles résolutions. En effet, les romans de notre corpus nous permettent d'appréhender véritablement la question de l'identité féminine et les processus de construction attenants, car ils mettent en scène des états problématiques où se déploient les conditions de la construction/destruction/reconstruction de l'identité des personnages de filles. Ils illustrent le passage (souvent radical) d'un état à un autre. Cette transformation est inscrite dans la trame narrative des récits.

À partir des travaux qui mettent en évidence « *la logique profonde qui sous-tend l'intrigue de n'importe quel récit* »<sup>922</sup>, à partir de ceux de Vladimir Propp sur la structure narrative des

---

<sup>919</sup> La question de la maternité, de la transmission maternelle et donc de l'héritage.

<sup>920</sup> Le mot « fille », du latin *filia*, apparaît vers 1050 et désigne des catégories spécifiques que sont une « enfant » ou une « personne jeune de sexe féminin », et qui sont considérées par rapport à la filiation. Et ce détail a évidemment toute son importance pour la construction de l'identité, que nous allons aborder à présent dans ce travail de recherche. « *Identiquement au signe mère, on est la fille de quelqu'un par rapport à sa mère ou, et, de son père.* » Et ce mot « fille » peut également signifier que « *cette personne est une fille légitime, ou encore une fille naturelle, et qu'elle peut se situer dans la fratrie comme cadette, aînée, ou fille unique.* » [Marie-France BLES, « Quelques réflexions », *Revue des Lettres et de Traduction*, Dossier/Le Rapport mère/fille, Année 2004, N°10, Kalisk, Liban, p.407]

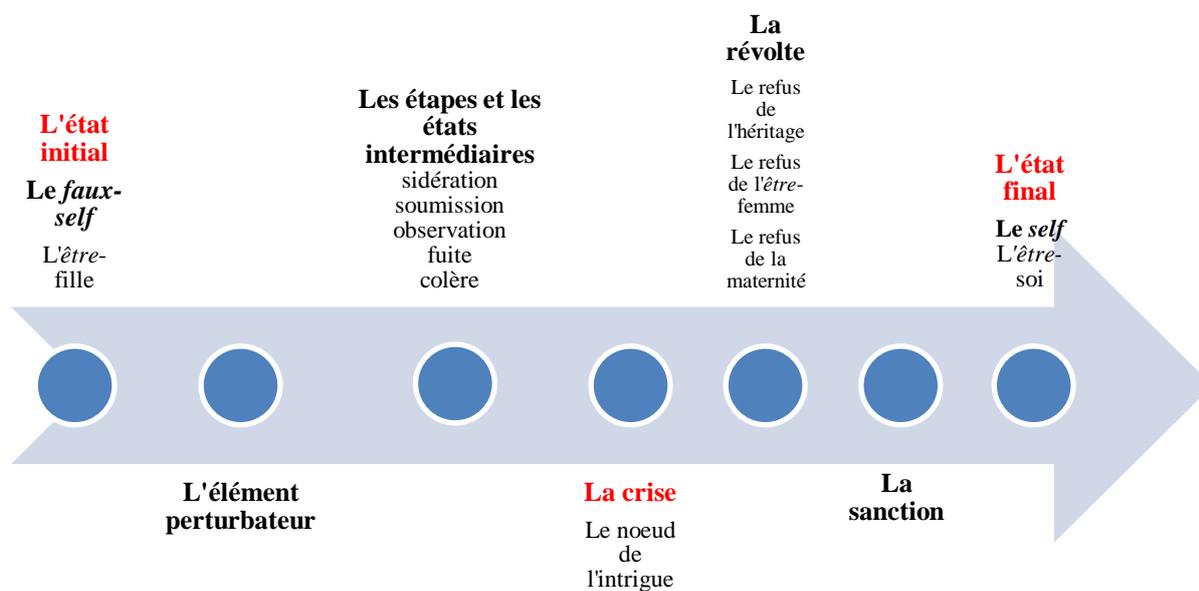
Ainsi, le mot « fille » a une multiplicité de signifiés et de représentations. Pour autant, il dénote toujours du lien entre la fille et la mère, la fille étant toujours une fille de... « *Ainsi sont fixées implicitement les lois des signes de la langue dans le déroulement linéaire des signifiants sur la chaîne sonore.* » [Ibid., p.409] Cela permet de dire que « *la transmission du champ du féminin s'opère [aussi] dans des dimensions complémentaires de la symbolique en jeu avec le langage, et notamment avec l'identité de genre et la différenciation sexuelle au sein de l'éducation.* » [Ibid., p.410] C'est, en partie, ce que nous analyserons dans la partie consacrée à la construction de l'identité féminine.

<sup>921</sup> Michel FOUCAULT, dans l'ouvrage de Nathalie HEINICH, *États de femme, L'Identité féminine dans la fiction occidentale*, op.cit., p.13.

<sup>922</sup> Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, op.cit., p.47.

contes<sup>923</sup> et ceux de Paul Larivaille<sup>924</sup> sur le schéma quinaire<sup>925</sup>, nous avons élaboré le schéma narratif des trois romans de notre corpus<sup>926</sup>, conçu comme le passage d'un état à un autre. Il s'agit de « *la transformation* » des personnages de filles en plusieurs étapes successives. Cette lente métamorphose qui les conduit de l'état initial à l'état final suppose un élément perturbateur, qui enclenche le processus et engendre des étapes et des états intermédiaires préalables à la « crise » identitaire. Cette crise entraîne la révolte des filles et débouche sur *la sanction*, « contrepartie prévue »<sup>927</sup>, conséquence de l'*action*.

### Le schéma narratif dans les trois romans de notre corpus



Nous pouvons d'ailleurs affirmer que les personnages de filles ne sont les protagonistes de ces récits (dans le corpus premier en particulier, mais plus largement dans la littérature féminine méditerranéenne) que parce qu'elles opèrent un changement d'état. Ainsi, selon Nathalie Heinich,

<sup>923</sup> Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Seuil, 1970.

<sup>924</sup> Paul LARIVAILLE, « L'Analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, pp. 368-388.

<sup>925</sup> Le schéma narratif quinaire comporte cinq étapes : 1. Avant ou état initial, 2. Provocation ou élément déclencheur, 3. Action, 4. Sanction ou conséquence, 5. Après ou état final. [Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, *op.cit.*, p.47]

<sup>926</sup> Voir Annexe 4 « Le schéma narratif dans les trois romans de notre corpus ».

<sup>927</sup> Algirdas-Julien GREIMAS et Joseph COURTÉS, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, entrée « Sanction », Hachette, 1979, p. 320.

« un début d'histoire, et donc une entrée dans le monde du roman, n'a de chance de leur advenir qu'à la condition d'une rupture de leur innocence, une plongée dans l'amour ou encore une révolte contre l'exclusion hors du monde habité par les hommes. Faute de quoi il n'y a pas d'histoire, parce qu'il n'y a pas d'éventualité d'un changement d'état, donc pas de crise, donc pas de prise à la fiction ni, symétriquement, recours à la fiction comme prise de réel. »<sup>928</sup>

Dans les romans de notre corpus, les personnages de filles ne sont pas dans un « état » normal (c'est-à-dire non problématique) mais dans un « état » critique (ou de trouble). Toutes vont devoir affronter un moment périlleux de crise. Toutes vont devoir s'exposer, se choisir un destin et se construire une identité. Dans les textes littéraires<sup>929</sup>, les enjeux pour les personnages de filles sont d'une extrême importance et d'une urgence vitale (ou pratiquement). Il s'agit d'être soi, de façon autonome et particulière, de façon insubstituable à aucune autre et donc d'être entièrement soi. Il s'agit donc, pour les personnages de filles, de s'accomplir, de tendre vers un accomplissement identitaire (le *self* ou *l'être-soi*<sup>930</sup>). Nous allons ainsi assister au passage d'un état de fille lié à la mère à un état féminin autonome ou accompli (du moins en partie). Pour ce faire, les filles devront affronter la mère et son héritage transmis.

Dans le propos suivant, il s'agira, par conséquent, de questionner les personnages de filles en construction, en quête d'émancipation. Et nous envisagerons plusieurs aspects : la construction identitaire féminine, la notion d'héritage remis en question et la révolte des filles, toujours en lien avec les personnages maternels. Il nous faudra, pour reprendre les mots de Nathalie Heinich, « *comprendre ce qui structure cet espace des possibles, comment s'articulent ces configurations, quels déplacements peuvent se produire d'une position à l'autre ; et observer en même temps le travail qu'opère la fiction par rapport à la réalité.* »<sup>931</sup>

Ainsi, les questions seront : comment les filles peuvent elles se construire dans cette relation à la mère qui entrave toute velléité d'indépendance ? Étant donné que la mère est pour la fille le « *premier amour et le premier objet d'identification* »<sup>932</sup> et qu'elle demeure « *pour la vie, sa vie durant, sa référence identitaire* »<sup>933</sup>, comment la fille peut-elle refuser cet héritage maternel, *a fortiori* dans une société méditerranéenne où la maternité, vertu sacrée, est exaltée par tous ? Où la mère, figure normative par excellence, a l'approbation de la communauté toute entière.

---

<sup>928</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p.36.

<sup>929</sup> Écrits par des écrivaines méditerranéennes.

<sup>930</sup> Ces notions seront définies ultérieurement dans ce travail de recherche.

<sup>931</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p.12.

<sup>932</sup> Thierry BOKANOWSKI, Florence GUIGNARD, *La Relation mère-fille, Entre partage et clivage*, op.cit., p.115.

<sup>933</sup> *Ibidem*.

Est-il possible, pour la fille, de s'affranchir des vertus transmises par la mère sans la renier ? Quelle forme peut prendre l'émancipation féminine ? Ou, pour reprendre le questionnement de Lydie Salvayre (et qui est sans aucun doute, l'interrogation majeure entendue dans les œuvres littéraires féminines méditerranéennes) : « *Est-ce qu'il y a d'autres façons de s'émanciper que la fugue, ou la rupture, c'est-à-dire des choses brutales ? Est-ce qu'on peut s'émanciper en douceur d'une famille ou pas ?* »<sup>934</sup> Lydie Salvayre, comme d'autres écrivaines méditerranéennes<sup>935</sup>, se questionne sur la possible émancipation des filles sans la violence, sans la révolte.

Notre premier temps de réflexion sera axé sur la constitution de l'identité féminine qui soutient le lien à la mère et le poids, la trace et l'incidence de l'héritage transmis. Nous y étudierons la première identité des personnages de filles (ou l'*être*-fille) dans les romans de notre corpus. Puis, dans un deuxième temps, nous analyserons le *faire* de ces héroïnes. En effet, comme pour les personnages maternels<sup>936</sup>, les personnages de filles sont représentés par leur sphère d'action ou rôles. Le *faire* du personnage désignant à la fois le rôle thématique (le personnage comme type psychologique ou social) et le rôle actanciel (le personnage comme force agissante au fondement de la dynamique narrative).<sup>937</sup> Nous verrons ainsi comment l'*être* et le *faire* des personnages fonctionnent de concert, c'est-à-dire comment ils sont essentiels pour identifier les personnages de filles et pour les caractériser. Ainsi, nous aborderons la notion de *faux*-self et nous verrons quelles stratégies sont mises en place par les filles dès l'ouverture des romans. Puis, à partir d'un élément perturbateur, nous verrons comment les personnages de filles passent par plusieurs positions actives ou passives (que nous avons appelées états ou étapes intermédiaires). En effet, les filles traverseront alors une crise identitaire majeure et c'est ce que nous étudierons, dans un dernier temps de réflexion : la crise qui engendra leur révolte ainsi qu'une mise à distance de l'héritage maternel.

---

<sup>934</sup> Lydie SALVAYRE, Question posée à Arthur H, « L'Art de la fugue selon Arthur H », *La Grande Librairie*, Émission culturelle présentée par François BUSNEL, 24/04/2019, France TV, France 5, <https://www.france.tv/france-5/la-grande-librairie/la-grande-librairie-saison-11/981865-l-art-de-la-fugues-selon-arthur-h.html>, consulté le 26/04/2019.

<sup>935</sup> Telles qu'Assia Djebar, Vénus Khoury-Ghata ou encore Leïla Sebbar. Mais également Jeanne Benamer, Kaoutar Harchi et Carole Martinez.

<sup>936</sup> Voir la partie 1 de ce travail de recherche et le chapitre 1.2.4. Le *faire* des mères.

<sup>937</sup> Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, *op.cit.*, p.63.

D'après le modèle sémiologique et Philippe Hamon. [Philippe HAMON, *Poétique du récit*, *op.cit.*]

## CHAPITRE 4 – L’IDENTITÉ FÉMININE : LE LIEN A LA MÈRE

« C’est la double nécessité de se détacher du modèle maternel tout en se référant à son propre sexe qui fait, pour une femme, l’extraordinaire ressource identitaire que constitue la fiction et, en particulier, le roman, grand pourvoyeur de personnages féminins permettant d’étayer et l’identification avec les femmes imaginaires, et la différenciation d’avec la mère, en tant que personne réelle et en tant que place symbolique. »<sup>938</sup>

La littérature, et spécifiquement la littérature féminine méditerranéenne<sup>939</sup>, est significative de la réalité de la construction identitaire féminine, des liens psycho-affectifs entre une mère et ses filles. Elle est révélatrice de l’évolution des sociétés d’aujourd’hui. Or, au XX<sup>e</sup> siècle, s’est opérée, selon Norbert Élias, « la plus grande révolution dans toute l’histoire des sociétés occidentales »<sup>940</sup>, c’est-à-dire « l’accession des femmes à une identité qui leur soit propre, sans plus être celle de leur père ou de leur mari. »<sup>941</sup> Et c’est cette révolution qui s’inscrit en particulier dans les textes de notre corpus de recherche. Pour ce faire, ils posent la question de la mère et de « l’insondable »<sup>942</sup> filiation. Ils interrogent la transmission maternelle et, avec elle, la question de l’héritage, pour dire l’identité féminine car la relation mère-fille est, indéniablement, constitutive de la construction identitaire féminine. Il s’agira donc, pour les écrivaines, de réfléchir à l’émergence du féminin<sup>943</sup>, en inscrivant dans la trame du récit, différentes temporalités (comme les moments duels et successifs entre la mère et la fille, ou encore les remaniements respectifs des deux protagonistes) et différents « états de femme »<sup>944</sup>. En effet, l’accent est toujours mis sur « le pôle maternel »<sup>945</sup> et son incidence primordiale dans la construction identitaire des filles. Évidemment, il s’agit d’un parti pris, car il engage une réflexion, en excluant le rôle du « pôle paternel »<sup>946</sup> dans la constitution identitaire des filles.

---

<sup>938</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p.332.

<sup>939</sup> Nous le précisons peu après, dans ce travail de recherche.

Voir notamment l’ouvrage de Nathalie HEINICH, *États de femme* [op.cit.].

D’autres ouvrages considèrent la question de l’identité féminine comme la thématique centrale de la littérature féminine méditerranéenne : l’ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations* [op.cit.], celui de Nabil El HAGGAR, *La Méditerranée des femmes* [L’Harmattan, 1998], celui de Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et l’écriture, Le bassin méditerranéen* [Karthala, 2006], celui d’Andrée DORE-AUDIBERT et Souad KHODJA, *Être femme au Maghreb et en Méditerranée, Du mythe à la réalité* [Karthala, 1988], celui de Nabil El HAGGAR (avec la collaboration de Fouzia ZOUARI), *La Méditerranée des femmes*, [L’Harmattan, 1998].

<sup>940</sup> Norbert ÉLIAS, dans l’ouvrage de Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p.329.

<sup>941</sup> *Ibidem*.

<sup>942</sup> Voir l’article de Sylvie DREYFUS-ASSÉO, « Le féminin, de l’identique à l’identité », *Revue française de psychanalyse*, 2003/1 (Vol.67), p.79-93, <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2003-1-page-79.htm>, consulté le 30/04/2017.

<sup>943</sup> Nous y reviendrons dans la troisième partie de ce travail de recherche.

<sup>944</sup> Terme emprunté à Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit.

<sup>945</sup> Voir l’article de Sylvie DREYFUS-ASSÉO, « Le féminin, de l’identique à l’identité », art.cit.

<sup>946</sup> *Ibidem*.

Non que ce rôle soit inexistant (il est même de plus en plus essentiel et, de ce fait, étudié dans nos sociétés) mais disons que c'est la combinatoire mère-fille qui, en Méditerranée, s'écrit pour dire spécifiquement le féminin et l'identité. Dans ce travail de recherche, la perspective proposée est une façon d'envisager « *ce qu'il en est de l'arrimage du féminin au maternel, [...] de la mère à la fille, elle-même fille d'une mère, et aussi épouse de l'homme pour devenir mère... en demeurant femme.* »<sup>947</sup> La littérature témoigne des temps fondateurs de la transmission identitaire entre la mère et la fille. Elle traduit, de même, les secrets, les énigmes, les ruptures, les crises, les cicatrices comme les refontes et les retrouvailles. Plus précisément, elle interroge la filiation du *même* et les possibilités d'*être* des filles.<sup>948</sup>

Avant de questionner les œuvres de notre corpus, il faut, dans un premier temps, définir la notion d'identité et réfléchir à la construction identitaire. Nous ferons appel à différents domaines de recherche pour tenter de comprendre le phénomène de « construction identitaire » : la psychanalyse (pour une approche symbolique et psychanalytique, Freud et Winnicott par exemple seront convoqués), la sociologie et l'histoire (pour une approche et une expérience réelle) et la littérature (pour la représentation imaginaire). Puis, dans un deuxième temps de réflexion, nous verrons comment cette notion s'inscrit dans les œuvres de la littérature féminine méditerranéenne à travers les personnages de filles.

## 1. La construction de l'identité féminine

### 1.1. Définitions des différentes notions

Identité vient du latin « *idem* » qui signifie « le même ». Cette notion est entendue comme « *le caractère permanent et fondamental de quelqu'un, d'un groupe, qui fait son individualité,*

---

<sup>947</sup> *Ibidem.*

<sup>948</sup> Les questions posées par la littérature féminine méditerranéenne sans cesse réitérées (et qui concernent bien évidemment la quête de l'identité des personnages de filles) sont : Comment les filles deviennent-elles filles ? Comment deviennent-elles filles de leur mère ? Malgré la mère ? Quel est l'avenir des filles ? Quelles sont leurs marges de manœuvre ? Quelles possibilités d'action ont-elles ? Qu'en est-il de leur identité véritable (et non une identité brouillée par la similitude avec celle de la mère) ? Sont-elles porteuses de l'héritage maternel (ou au moins d'une trace qui témoignerait de la transmission maternelle) ? Trouve-t-on du maternel en elles ? Voilà ce que peuvent-être les différentes interrogations posées (par les textes littéraires) qui permettent de considérer autrement et d'appréhender spécifiquement la construction de l'identité féminine. Il s'agit, pour les écrivaines, de s'interroger sur la façon qu'a le féminin de s'ancrer dans le maternel. Et c'est ce qui disent précisément les romancières de notre corpus, en se focalisant, dans leurs textes (nous le verrons), sur le moment de bascule des filles. Il est le lieu où rien n'est encore joué, « *où tout peut se défaire et rester cicatrice en souffrance, ou rendre plus aigüe l'exigence d'une reconnaissance, gage de transmission.* » [Sylvie DREYFUS-ASSÉO, « Le féminin, de l'identique à l'identité », *art.cit.*] Le lieu de départ où la fille se confronte avec la mère et avec son destin. Le lieu où la fille prend la mesure de son héritage. Le lieu où la fille se cherche une nouvelle identité, une autre destinée que celle de la mère. Le lieu où se révèlent donc les interrogations ou problématiques sur les thématiques suivantes : l'identité, l'identique et l'altérité.

sa singularité. »<sup>949</sup> La définition de l'identité (qu'elle soit individuelle ou collective) est essentielle à « *la compréhension des mutations sociales contemporaines.* »<sup>950</sup>

L'identité a d'abord été entendue au singulier comme « *ce qui est* » ou « *l'étant est* »<sup>951</sup>, qui affirme l'être dans sa continuité et son universalité, dans son unicité et sa stabilité. C'est avec le XX<sup>e</sup> siècle et l'arrivée de la psychanalyse (et donc de Freud), que cette notion devient à la fois plus complexe, plurielle (du fait de la topique freudienne du *moi*, du *surmoi* et du *ça*, qui divise l'être /le sujet déjà divisé en deux dès l'Antiquité<sup>952</sup>) et en devenir. L'identité devient alors multiple, disséminée et mosaïque.<sup>953</sup> Aujourd'hui, « *nous devons construire une personnalité instable, mouvante, créatrice, fragile, au carrefour de soi et des autres.* »<sup>954</sup> Et c'est évidemment une tâche difficile, parfois douloureuse et, de ce fait, immense, car jamais terminée. Et bien que relevant d'une expérience singulière et intime, la construction de l'identité<sup>955</sup> se fait « *avec d'autres sujets, avec des groupes, avec des institutions, avec des corps, avec des objets, avec des mots.* »<sup>956</sup> D'après Nathalie Heinich, l'identité est vécue dans la coïncidence de trois moments fondamentaux<sup>957</sup> que sont : « *l'image qu'on a de soi-même (autoperception), celle qu'on donne à autrui (représentation), celle qui est renvoyée par autrui (désignation).* »<sup>958</sup> Le premier instrument de l'interaction est donc le regard porté par le sujet, par les autres.<sup>959</sup> Évidemment, dans ce travail de recherche, le regard porté par les femmes (la fille sur la mère, la mère sur la fille, la fille sur elle-même, les femmes entre elles) prend toute son importance. Il s'agit du regard critique et analytique, du regard qui approuve ou qui désapprouve, du regard qui détaille et qui évalue, du regard qui compare et qui différencie, ou

---

<sup>949</sup> Définition « Identité », Larousse, <http://www.larousse.fr>, consulté le 21/08/2014.

<sup>950</sup> Catherine HALPERN, Jean-Claude RUANO-BORBALAN, *Identité(s), L'Individu, Le Groupe, La Société*, Sciences Humaines Éditions, Auxerre, 2004, Introduction, p.1.

<sup>951</sup> Voir l'avant-propos de Laure LÉVÊQUE, « Efflorescences identitaires : souches, racines, rhizomes », dans l'ouvrage *Identités plurielles. Relations, transitions, tremblements* (Dir.) Laure LÉVÊQUE, Effigi, UTLN, Laboratoire Babel, collection « Transverses », 2018, p.7-15.

<sup>952</sup> Laure LÉVÊQUE, dans l'avant-propos, « Efflorescences identitaires : souches, racines, rhizomes », dans l'ouvrage *Identités plurielles. Relations, transitions, tremblements*, op.cit. p.7.

<sup>953</sup> Une idée mosaïque « *faite d'identités non pas exclusives mais inclusives, fruit d'un bricolage, comme l'aurait dit Lévi-Strauss, qui ne procède pas de l'addition d'identités mais de dispositifs synchrétiques qui font intervenir, au-delà de ce qui est vécu dans le hic et le nunc, des mécanismes qui participent de l'Autre Scène : culture, mémoire et (re)construction fantasmatique, processus inscrits dans les réalités qui sont celles du monde globalisé d'aujourd'hui, ouvert aux civilisations, aux influences, aux métissages.* » [*Ibid.*, p.13.]

<sup>954</sup> Édouard GLISSANT, dans l'avant-propos de Laure LÉVÊQUE, op.cit., p.15.

<sup>955</sup> Construction en éternel mouvement.

<sup>956</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p.333.

<sup>957</sup> *Ibidem.*

<sup>958</sup> *Ibidem.*

<sup>959</sup> *Ibidem.*

encore du regard qui compte et qui soupèse.<sup>960</sup> Le regard, quel qu'il soit, est constitutif de la construction de l'identité féminine.

L'identité féminine est une notion complexe, encore aujourd'hui infiniment discutée, pensée, débattue. Elle engage la question du féminin et ses modalités de transmission. Il y a de nombreuses approches (psychanalytiques, sociologiques, historiques notamment) et de nombreuses divergences de fait.<sup>961</sup> Cette notion sera constamment abordée dans les propos suivants. Nous retiendrons surtout que l'identité féminine est une incroyable combinaison de partages et de clivages avec la mère.<sup>962</sup> D'ailleurs, notre hypothèse de recherche est que l'identité féminine ne peut se construire que sur le mode d'une crise et d'une bascule « *entre le féminin et le maternel.* »<sup>963</sup>

Le maternel est donc en cause dans la construction de l'identité, mais pas seulement. Il y a une dimension plus globale, plus large qu'il faut également prendre en considération : la question de l'identité culturelle, notion collective étroitement liée à celle de l'intime. C'est également une notion centrale dans ce travail de recherche.

L'identité culturelle<sup>964</sup> est ce qui permet à des individus différents (ou distincts) de se dire et de se reconnaître comme étant des semblables. Cette dénomination équivaut, le plus souvent, à la notion de « culture ». En effet, l'identité collective est culturelle quand un ensemble de personnes a conscience « *de partager des connaissances générales, des productions artistiques, des traditions historiques, des activités ou des productions telles que le type d'habitat, l'habillement, les habitudes et les goûts culinaires, les techniques, les comportements sociaux...* »<sup>965</sup> La définition d'identité culturelle peut être alors entendue comme « *un ensemble de représentations et de pratiques considérées comme caractéristiques d'un groupe particulier.* »<sup>966</sup>

---

<sup>960</sup> *Ibidem.*

<sup>961</sup> Voir notamment l'article d'Isabelle KAMIENIAK, « Féminin et féminité », *Revue française de psychanalyse*, 2003/2 (Vol. 67), p. 709-719, <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2003-2-page-709.htm>, consulté le 07/04/2017.

<sup>962</sup> Florence GUIGNARD, « Mère et fille : entre partage et clivage » dans l'ouvrage de Thierry BOKANOWSKI et Florence GUIGNARD (Dir.), *La relation mère-fille. Entra partage et clivage, op.cit.*, p.40.

<sup>963</sup> *Ibidem.*

<sup>964</sup> L'identité culturelle est « *ce qui rassemble des identiques, des éléments qui se réassemblent et forment alors un collectif.* » [Anne-Marie DROUIN-HANS, « Identité », *Le Télémaque*, 2006/1 (N°29), p.17-26, <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2006-1-page17.htm>, consulté le 06/04/2019] Cette identité peut même être revendiquée. Dans ce travail de recherche et dans les propos qui vont suivre, il s'agira de montrer en quoi les écrivaines, à travers les personnages de filles, revendiquent une identité féminine, leur identité féminine, leur spécificité et leur liberté d'être.

<sup>965</sup> Anne-Marie DROUIN-HANS, « Identité », *Le Télémaque, op.cit.*

<sup>966</sup> *Ibidem.*

L'identité culturelle est d'importance en Méditerranée car elle se pose et s'impose comme un système qui détermine les individus (et donc les mères et les filles), c'est-à-dire qu'elle peut fonctionner comme un système clos ou figé. Elle peut être sacrée et idéalisée car exprimant une essence globale et universelle qui transcende les individus. En Méditerranée, il y a un brouillage véritable qui associe et confond valeurs et traditions hors des configurations mouvantes et évolutives qui vont de pair avec cette notion d'identité culturelle (que ce soit à l'échelle des espaces, des pays ou des groupes sociaux).

*« Il n'est pourtant pas sûr que l'identité collective ne soit pas recherchée comme ce qui rassure, ce qui permet la fusion, ce qui accueille en une sorte de matrice postnatale. L'identité collective à laquelle veulent adhérer les individus, celle dont ils se réclament, est un repère dans la diversité grouillante du monde. L'identité simplifie, élude les différences internes, renforce les différences externes. Là est son succès, là est son danger. »<sup>967</sup>*

C'est évidemment ce qui se passe en Méditerranée, en ce qui concerne l'identité féminine, identité collective et culturelle, identité mystifiée et idéalisée, identité sans cesse faite et dé faite, à l'image de l'ouvrage de Pénélope<sup>968</sup>. Est-ce pour cela que la notion d'identité est sans cesse interrogée dans la littérature féminine méditerranéenne ? Il s'agit d'une interrogation majeure, dans les textes littéraires, qui pourrait être entendue comme : qu'est-ce qu'être femme en Méditerranée ? Et comment se construit cette identité féminine ? Comment se transmet-elle ? Les romans de notre corpus primaire mettent spécifiquement en scène des chemins identitaires féminins possibles par le biais des personnages de filles. La quête identitaire est la thématique centrale des textes littéraires écrits par des femmes en Méditerranée. En effet, et nous y reviendrons, les écrivaines présentent tout un entrelacement de figures et de motifs qui s'interpellent et se répondent, comme autant de possibles féminins, comme autant de questionnements sur cette notion d'identité, intime ou collective, toujours féminine. Elles nous permettent de réfléchir sur notre identité, notre *être* profond et intime.

L'identité individuelle est, elle aussi, une notion ambivalente. Elle répond à la fois à un ensemble de critères précis, de définitions d'un sujet, mais elle correspond également à des sentiments internes, entendus comme sentiments d'appartenance, d'unité, de cohérence, de valeur, de confiance ou encore d'autonomie. Ces différents sentiments sont bien évidemment

---

<sup>967</sup> *Ibidem.*

<sup>968</sup> Voir l'ouvrage de Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope..., op.cit.* [Et dont Frasquita reprendra en partie l'héritage]

tendus vers un désir ou une volonté d'existence.<sup>969</sup> Toutes les dimensions de l'identité<sup>970</sup> sont intimement liées, ce qui complexifie profondément son organisation et donc sa compréhension. Et, nous pouvons émettre l'hypothèse que chacun d'entre nous est constitué de plusieurs cultures, que notre identité individuelle est formée, à la fois, par des sentiments personnels et par des identités culturelles multiples, mais qu'aucune identité ne prédomine et ne nous détermine entièrement/durablement.

Comme l'identité collective et culturelle, l'identité personnelle est celle qui marque la différence autant que la ressemblance. Ainsi, « *l'identité sépare le soi du non-soi, le clôt sur lui-même.* »<sup>971</sup> Tout être humain est identifiable selon des caractéristiques qui lui sont propres. Et nous pouvons nous demander comment faire pour aborder cette notion si complexe, si mouvante, car il est entendu que l'identité individuelle ne cesse d'évoluer, de s'enrichir, de se transformer (parfois radicalement). Ainsi, la construction de l'identité se fait, pas à pas, par étapes, dans un processus qui dure toute la vie, de la naissance à la mort. L'identité est sans cesse à reconstruire. Elle est fondamentalement « ce qui échappe ». Nous sommes, durant toute notre vie, consciemment ou inconsciemment, « en quête d'identité ». Il nous faudra nous ajuster tout au long de notre vie et la construction identitaire ne s'achèvera que dans la mort, c'est-à-dire au moment où notre individualité n'existera plus (ne pourra plus évoluer). Pourtant, nous pouvons considérer, en reprenant à notre compte les propos de Leibniz<sup>972</sup>, que c'est la mémoire qui permet l'identité, car elle autorise la continuité. L'héritage culturel transmis par la mère (gardienne de la mémoire) est nécessaire à la construction de l'identité. L'identité est donc à la fois mouvante et continuelle dans la transmission et l'héritage, dans la filiation. Et c'est bien ce qui est en jeu dans les romans de notre corpus.

D'autre part, la conscience de notre propre identité est la première donnée du rapport à l'existence et au monde.<sup>973</sup> Elle se construit dans la relation à soi et aux autres et débute dès les premières années de vie. Ainsi,

*« Avant même sa naissance, l'enfant existe déjà dans l'imaginaire et le discours de ses parents. Désiré ou non attendu, il prend très vite un contour plus ou moins précis à travers le sexe souhaité, le prénom choisi – qui à la fois l'individualisera et le situera dans une filiation et dans une caractérologie sommaire – et les anticipations et projets que les parents élaborent autour de lui.*

---

<sup>969</sup> Voir l'ouvrage d'Alex MUCCHIELLI, *L'Identité*, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2009.

<sup>970</sup> Dont l'identité collective, culturelle, groupale, sociétale.

<sup>971</sup> Anne-Marie DROUIN-HANS, « Identité », *Le Télémaque*, *op.cit.*

<sup>972</sup> G.W. LIEBNIZ, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Garnier-Flammarion, 1966, II, p.199.

<sup>973</sup> Voir Edmond MARC, *La Construction identitaire de l'individu*, dans l'ouvrage de Catherine HALPERN, Jean-Claude RUANO-BORBALAN, *Identité(s), L'Individu, Le Groupe, La Société*, *op.cit.*, p.33.

*Après la naissance, la parole familiale continue à accompagner le développement de l'enfant [...]. Ainsi, le discours anticipe et oriente la formation de l'identité ; il assigne une place à l'enfant dans la constellation familiale en même temps qu'il le projette dans l'avenir à travers l'image suggérée de son destin futur. »<sup>974</sup>*

C'est dans les interactions avec l'entourage, et dans le cadre familial, que se construit ce sentiment d'identité chez l'enfant. Vivant en étroite symbiose avec la mère, pendant les tous premiers mois de vie, c'est la relation affective avec cette dernière qui le construit.<sup>975</sup> Et ce lien à la mère demeure un des mécanismes fondamentaux de la dynamique identitaire de l'enfant. La mère en tout premier lieu, et l'entourage familial de façon plus générale, imposent à l'enfant « *des normes et des modèles auxquels il est invité à se conformer.* »<sup>976</sup> Nous allons aborder précisément la construction de l'identité féminine dans le lien primordial à la mère.

## 1.2. La construction de l'identité féminine, le lien à la mère

La mère est le « *premier objet d'investissement et d'identification* »<sup>977</sup> pour ses enfants. Et pour sa fille, elle est également le premier « *objet d'identification de genre et d'identification secondaire.* »<sup>978</sup> Le processus de formation de l'identité de la fille passe donc nécessairement par une identification à la mère. Et la mère, en engendrant un enfant du même sexe, va projeter sur sa fille, véritable « *prolongement de sa destinée* », « *son insécurité, ses angoisses, ses insatisfactions.* »<sup>979</sup>

Comment s'établit l'identité de la fille dans son rapport avec la mère ? Car naître fille, c'est naître autre et identique (à la mère). Comment se construire alors, dans cette identification première et cette nécessaire différenciation qui permet de se construire, « *non plus comme l'autre mais en tant que soi* »<sup>980</sup> ? En effet, la construction identitaire apparaît bien plus problématique pour la fille que pour le garçon, car elle nécessite de se détacher de la référence à son propre sexe, incarnée par la mère.<sup>981</sup> Et c'est « *cette complexité du travail identitaire chez les filles, qui contribue à rendre si sensible la question de l'identité pour les femmes.* »<sup>982</sup> Ainsi, l'identité féminine se construit de façon endogène par rapport à ce qui est féminin, et en premier

---

<sup>974</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>975</sup> Voir Catherine TOURRETTE, Michèle GUIDETTI, *Introduction à la psychologie du développement, Du bébé à l'adolescence*, [1994] Armand Colin, 1998, chapitre 3.

<sup>976</sup> Edmond MARC, *La Construction identitaire de l'individu*, dans l'ouvrage de Catherine HALPERN, Jean-Claude RUANO-BORBALAN, *Identité(s), L'Individu, Le Groupe, La Société*, *op.cit.*, p.37.

<sup>977</sup> Thierry BOKANOWSKI, Florence GUIGNARD, *La Relation mère-fille*, *op.cit.*, p.9.

<sup>978</sup> *Ibidem.*

<sup>979</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre des filles*, *op.cit.*, p.62.

<sup>980</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, *op.cit.*, p.329.

<sup>981</sup> *Ibid.*, p.330.

<sup>982</sup> *Ibidem.*

lieu, par rapport à la mère<sup>983</sup>. Et dans cette perspective de non-différenciation, la construction identitaire paraît plus difficile pour la fille, qui doit, d'après Georges Devereux, « *suivre un chemin plus tortueux* » : *elle doit devenir elle-même ce qui était d'abord l'objet de son (premier) amour. Elle doit achever son autoréalisation en devenant l'autre terme de sa première relation* »<sup>984</sup> incarnée par la mère.

Pour mieux comprendre les mécanismes de la construction de l'identité féminine, il faut observer les différentes façons d'être « une » femme depuis la naissance jusqu'à la mort dans une société donnée. Il faut penser l'infinie diversité des situations existantes (et qui échappe à toute tentative de définition réelle) au regard de la société, ici, méditerranéenne, c'est-à-dire qu'il faut essayer d'étudier « *les représentations partagées par l'entourage comme les pratiques, les rites exécutés, l'éducation reçue ou les conduites prescrites aux petites filles dès le plus jeune âge.* »<sup>985</sup> Il faut donc appréhender les enjeux de la transmission mère-fille, analyser tout ce qui détermine le comportement des filles, comprendre ce qui les oblige à tenir un rôle dans la société, « *conformément à la culture et aux impératifs sociaux.* »<sup>986</sup>

En effet, naître fille ne donne pas la même égalité des chances, des droits et des devoirs que naître garçon. La discrimination se fait sentir dès la naissance et peut se poursuivre tout au long de la vie. De nombreux ouvrages (scientifiques ou littéraires) parlent de cette différence très nette de traitement, du fait tout d'abord des mères<sup>987</sup> car leurs attentes à l'égard de leur enfant sont différentes selon le genre. En effet, des études montrent « *qu'au-delà des différences des sexes liées à la biologie ou au tempérament, on assiste à une mise en place très précoce de modulations interactives de la mère et son bébé en fonction du genre.* »<sup>988</sup> Naître fille fait donc l'objet de projections identificatoires sexuées. La fille est souvent prise en considération uniquement comme « *mère-en-devenir* »<sup>989</sup> alors que le garçon, porteur et transmetteur du patronyme<sup>990</sup>, se doit d'être bien accueilli dans une famille.

---

<sup>983</sup> D'après Nathalie Heinich, l'identité féminine se construit de façon endogène, à l'inverse de l'identité masculine, qui, elle se construirait majoritairement de manière exogène, c'est-à-dire par rapport à ce qui n'est pas masculin. [Nathalie HIENICH, *États de femme, op.cit.*, p.330]

<sup>984</sup> Georges DEVEREUX, *Femme et mythe*, [1982], 1988, Flammarion, p.13.

<sup>985</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre des filles, op.cit.*, p.56.

<sup>986</sup> *Ibidem*.

<sup>987</sup> Comme celui de Camille LACOSTE-DUJARDIN [*Des mères contre des filles, op.cit.*], d'Elena GININI BELOTTI [*Du côté des petites filles*, Éditions Des femmes, 1974], de Pierre BOURDIEU [*La Domination masculine*, Seuil, 1998], de Françoise HÉRITIER [*Masculin/Féminin, La pensée de la différence*, Odile Jacob, 1996], les ouvrages d'Yvonne KNIBIEHLER, mais aussi les ouvrages des psychanalystes comme celui de Jacques ANDRÉ [*Mères et filles, La menace de l'identique*, Puf, 2003], de Monique BYDLOWSKI, etc.

<sup>988</sup> Jacques ANDRÉ (et collectif), *Mères et filles. La menace de l'identique*, PUF, 2003, p.13.

<sup>989</sup> Thierry BOKANOWSKI, Florence GUIGNARD, *La Relation mère-fille, Entre partage et clivage*, In Press, 2012, p.13.

<sup>990</sup> *Ibidem*.

D'après Pierre Bourdieu<sup>991</sup>, dès la toute petite enfance, les premiers « *habitus* » se mettent en place. Ce sont des systèmes d'habitudes acquises soit par l'expérience, soit par l'éducation. Ces *habitus* déterminent les comportements, les aptitudes qui vont façonner l'identité de chacun. Ils sont transmis à l'enfant, d'abord par la mère, car c'est elle qui, en l'absence des hommes au sein du foyer, a la charge de l'éducation. Cette transmission s'effectue par l'entremise de tout un ensemble de gestes, de mots, de paroles, de bruits, de sons divers, d'images et de comportements.

Et cette éducation transmise comprend souvent pour les filles, une contrainte du corps<sup>992</sup>, et la vertu de la soumission avant tout le reste. Dès son plus jeune âge, la fille doit apprendre à adopter un comportement de réserve, de retenue et de décence.<sup>993</sup> Camille Lacoste-Dujardin parle même de « *véritable dressage* »<sup>994</sup> :

*« La mère s'emploie donc à mettre sa fille à l'école de la soumission, à la contraindre, à mater sa personnalité, à en briser toutes les velléités d'indépendance. Elle s'emploie aussi à convaincre cette fille qu'elle est en danger, qu'elle est elle-même un danger, qu'elle se doit donc de se défier d'elle-même, qu'elle est un être marqué par une déficience fondamentale, différente des hommes, inférieure aux hommes et contrainte de vivre sous leur protection. »*<sup>995</sup>

Comment les filles peuvent-elles se construire dans cette relation à la mère, qui entrave toute possibilité d'indépendance ? D'autant que la mère demeure pour toujours, et pour la fille, « *sa référence identitaire*. »<sup>996</sup> La littérature féminine méditerranéenne fournit une multitude de représentations de « l'état lié à la mère » entendu comme l'état initial des filles. Et c'est ce que nous allons à présent aborder.

---

<sup>991</sup> Voir l'ouvrage de Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine*, Seuil, 1998.

<sup>992</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre les femmes*, op.cit., p.63.

<sup>993</sup> Voir l'ouvrage de Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre les femmes*, op.cit., p.63

D'ailleurs, Leïla Sebbar dira de son enfance et de l'éducation reçue : « *J'ai eu une éducation d'instituteur laïc pour qui l'expression de soi n'allait pas de soi et pour une fille en particulier qui devait être réservée et ne devait pas se mettre en avant, ne devait pas parler d'elle (ce que je comprends. Je comprends ça ! Heureusement que je n'ai pas eu une fille parce que je crois qu'elle aurait souffert avec moi !). Et des deux côtés, aussi bien du côté de ma mère que du côté de père, ils avaient la même conception de l'éducation des filles : les filles devaient faire des études, elles devaient avoir un métier. Ma mère disait toujours : « Ta dot, ce sera ton travail, ta profession ! Il n'y aura pas de dot pour vous ! » Elle nous disait : « Il n'y aura pas de dot pour vous, mais votre dot, ce sont les études qu'on vous permet de faire et qui feront que vous aurez un métier qui vous rendra indépendantes ». Je l'ai compris très vite et ils avaient raison ! Quant au « je », il était proscrit. Il était tabou. Il était interdit. On ne dit pas « je », on ne se met pas en avant, non... Pour réussir à dire « je », cela a été très difficile pour moi. » [Leïla SEBBAR, lors de la conférence inaugurale du Laboratoire BABEL, présentée par Martine SAGAERT, le 11/10/2016 « Rencontre avec Leïla SEBBAR, Interview de Françoise Navarro ». Annexe 6]*

<sup>994</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre les femmes*, op.cit., p.67.

<sup>995</sup> *Ibidem*.

<sup>996</sup> Thierry BOKANOWSKI, Florence GUIGNARD, *La Relation mère-fille, Entre partage et clivage*, op.cit., p.115, d'après Florence GUIGNARD.

### 1.3. La construction identitaire représentée dans la littérature féminine méditerranéenne

Le processus de construction identitaire est une interrogation constante de la littérature féminine méditerranéenne qui représente les chemins possibles pour parvenir enfin à *être soi*, c'est-à-dire, paradoxalement, pour *être autre*. La notion d'identité est inséparable de la notion d'altérité. Et la narration rend compte de ce va-et-vient entre identité et altérité. En effet, la quête identitaire des personnages de filles des textes littéraires féminins fait référence à une différence ardemment souhaitée (« je veux être autre que ma mère »), et donc à une identité nouvelle désirée (un *être* au monde à inventer). Évidemment, la question de l'identité se fonde sur la relation maternelle et sur l'héritage transmis. C'est une notion complexe car elle inclut deux notions paradoxales : l'identique (et la reproduction du *même*) et la différence (et donc l'altérité ou encore l'identité « déliée »). Les écrivaines interrogent les modes d'élaboration de l'identité et en premier lieu, la relation à la mère, comme support identificatoire primordial. Elles mettent en place des stratégies narratives pour dire la construction féminine. Pour ce faire, elles dotent les personnages de filles d'un état initial qui n'est pas figé (puisqu'il va être amené à évoluer en même temps que l'intrigue et la trame narrative). Dès le départ, l'identité des personnages de filles est indécise, comme un peu effacée, mais toujours liée à la mère. Les filles s'identifient à la mère, s'inscrivent dans *le même* maternel. Ainsi, dès l'incipit des romans féminins méditerranéens, la mère et la fille sont étroitement mêlées. Par exemple, les premières phrases du récit d'Andrée Chedid, *Les Saisons de passage*, témoignent d'une confusion entre les deux identités :

« Ma mère. [...] Je suis toi, je suis moi. Telle que je deviendrai si ma vie se prolonge ; soumise à ce temps qui nous traque, déposant ses stigmates sur la surface et les recoins de notre chair. »<sup>997</sup>

Dans la littérature féminine méditerranéenne, comme dans cet extrait, les identités se superposent car, dans un premier temps, les filles envisagent leur identité future similaire à celle de leur mère, quel que soit le lien qu'elles entretiennent avec elle (qu'il soit torturé ou passionné, plus tempéré ou à vif... Que la fille se sente trop ou mal aimée par la mère).

Les écrivaines comme Nina Bouraoui, Leïla Sebbar, Saphia Azzeddine, Maïssa Bey ou Paula Jacques insistent sur le lien mère-fille, souvent douloureux, complexe toujours. Il est le lieu de l'*être-fille* et le lieu de l'apprentissage de l'*être-femme*. Les écrivaines inscrivent une généalogie au féminin qui raconte l'identité féminine transmise de mère en fille. Ce lien à la mère est plus ou moins marqué selon l'âge de la fille. En effet, si la fille est jeune c'est-à-dire

---

<sup>997</sup> Andrée CHEDID, *Les Saisons de passage*, op.cit., p. 10.

enfant, elle n'a pas d'autre choix que de s'identifier à la mère « *de la façon dont Freud donne l'esquisse, comme une direction de recherche– du dedans.* »<sup>998</sup> Les écrivaines témoignent de l'exclusivité de la mère dans la construction identitaire des filles. Le rapport mère-fille est essentiel, en miroir, pour représenter l'état initial du personnage de fille. Dans les romans, la relation mère-fille représentée est bien loin d'être sereine (c'est le moins que nous puissions dire !), même lorsqu'elle est aimante, passionnelle, ou surtout quand elle l'est, elle se révèle ambivalente. C'est le cas de la relation mère-fille dans le roman de Paula Jacques. Dans *L'Héritage de tante Carlotta*, la jeune Camélia entretient une relation fusionnelle avec sa mère Louna (l'inverse d'ailleurs serait plus juste !), qui se révèle être absolument extravagante, tragique parfois, toujours étouffante.<sup>999</sup> C'est une relation ambiguë, privative pour une part.<sup>1000</sup> Ainsi, Camélia avoue au lecteur :

« *Jamais je n'ai osé me révolter. Maman ne l'aurait pas toléré. À 26 ans, je demeurais l'enfant, l'éternelle enfant de Maman. À 26 ans, je n'en finissais pas d'être la fille de Maman. On ne peut pas se remettre au monde.* »<sup>1001</sup>

Le personnage maternel prend même une majuscule « Maman » pour marquer toute sa symbolique, son importance, son pouvoir : celui de la mère-monde. Et le lien mère-fille efface Camélia, l'avale entièrement. Elle est, du moins au début du récit, du moins avant l'élément déclencheur et son « expédition » au Caire<sup>1002</sup>, entièrement soumise à la mère, « *une mère juive comme on n'osait plus en imaginer.* »<sup>1003</sup>

Évidemment, comme dans le dernier roman cité, la littérature a un pouvoir grossissant. Elle nous expose, de façon amplifiée, des combinatoires mères-filles, souvent douloureuses pour les personnages de filles, du fait des mères trop distantes, trop froides, inaccessibles ou étouffantes, trop « aimantes », des mères vécues parfois comme « monstrueuses » par les filles.<sup>1004</sup> En

<sup>998</sup> Carmen BOUSTANI, « Avant-propos » dans *Revue des Lettres et de Traduction*, Dossier : « Le Rapport mère/fille », Université de Kaslik, Liban, Année 2004, N°10, p.185.

<sup>999</sup> Voir le roman de Paula JACQUES, *L'Héritage de tante Carlotta*, Mercure de France, 1987.

<sup>1000</sup> Évidemment surtout pour le personnage de fille, empêchée d'exister par elle-même du fait du lien étroit entretenu avec la mère.

<sup>1001</sup> Paula JACQUES, *L'Héritage de tante Carlotta*, op.cit., p.50.

<sup>1002</sup> Qui modifiera son existence et son destin.

<sup>1003</sup> Quatrième de couverture, Paula JACQUES, *L'Héritage de tante Carlotta*, op.cit.

<sup>1004</sup> Néanmoins, la littérature révèle également que la mère, avant d'être mère, était une fille, une fille conditionnée et « abimée », sinon détruite par cette relation mère-fille dévastatrice. C'est ce que nous pouvons lire dans le recueil de nouvelles d'Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement* [op.cit.], ou encore dans celui de Maïssa Bey, *Sous le jasmin la nuit* [op.cit.].

Il faut préciser également que le lien mère-fille décrit ici comme douloureux et difficile, est certes conditionné par les singularités maternelles identificatoires, mais il est également conditionné « *par les contraintes sociales, les impositions socio-historiques et socio-discursives (lien de l'individuel au collectif, comme l'a relevé Freud dans Malaise dans la civilisation).* » [Anne-Marie HOUDEBINE, « La traversée du rapport mère-fille » dans *Revue des*

Méditerranée, les écrivaines affirment, dans leurs œuvres, les ravages<sup>1005</sup> destructeurs du lien mère-fille dans ce qu'il entraîne de difficile et de problématique dans la construction identitaire, jusqu'à la « *perte d'identité sous le miroir du même.* »<sup>1006</sup>

Et les personnages de mères, parce qu'elles-mêmes prisonnières des attentes sociétales et patriarcales, prisonnières pour une part de l'héritage traditionnel, continuent de transmettre les infériorisations et idéalizations maternelles à leurs filles. Il s'agit de la reproduction sociale et identitaire instituée et sans cesse renouvelée. Ainsi, les écrivaines représentent de façon très marquée l'éducation transmise par les mères, notamment en ce qui concerne les *habitus*.<sup>1007</sup> Ainsi, dans son recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Assia Djébar met en scène le devoir de réserve chez la fille, devoir transmis par la mère (et plus largement par l'entourage féminin) que la fille devra conserver toute sa vie :

« *Je baissais les yeux. Je connaissais mon rôle pour l'avoir déjà joué ; rester ainsi muette, paupières baissées, et me laisser examiner avec patience jusqu'à la fin : c'était simple.* »<sup>1008</sup>

La fille se doit de surveiller son comportement, ses paroles (et observer un code de politesse très ferme), discipliner son regard.<sup>1009</sup> Elle doit apprendre très tôt les travaux ménagers, gage de son métier futur de bonne ménagère. Dans le confinement de la maison, elle seconde sa mère. Elle doit s'occuper de ses frères et sœurs. Dans le roman *Le Cœur cousu* de Carole Martinez, il en est de même. Ainsi, Anita, la fille aînée de Frasquita, tient le rôle de mère seconde, dès son plus jeune âge :

« *Anita [...] accueillait son frère avec un vrai bonheur. À presque sept ans, c'était une enfant sage et responsable, déjà capable d'aider sa mère et de garder sa petite sœur Angela qui gambadait de tous côtés.* »<sup>1010</sup>

---

*Lettres et de Traduction*, Dossier : « Le Rapport mère/fille », Université de Kaslik, Liban, Année 2004, N°10, p.194]

<sup>1005</sup> Terme emprunté à Marie-Magdeleine LESSANA [*Entre mère et fille, un ravage*, Fayard/pluriel, 2010]. D'ailleurs, elle écrit dans l'introduction de son ouvrage : « *Le mot ravage que j'ai rencontré sous la plume de Jacques Lacan [Jacques LACAN, « L'Étourdit », Scilicet, N°4, Seuil, 1973, p.21], pour qualifier le rapport d'une femme à sa mère, m'a paru, en un éclair, interpréter la difficulté que Freud avait rencontrée à cerner la « féminité », désignée par lui comme « continent noir » [Sigmund FREUD, « Dark Continent », dans *La Question de l'analyse profane*, (1926), Gallimard, 1985, p.75] [...] [Car] Selon Freud, un immense attachement de la fille à la mère ne finirait jamais vraiment. Il resterait obscurément actif, et inaccessible à l'analyse, telle une civilisation archaïque enfouie sous la civilisation moderne.* » [Sigmund FREUD, « Sur la sexualité féminine », (1931), dans *La Vie sexuelle*, PUF, 1970, p.140] [Marie-Magdeleine LESSANA, *Entre mère et fille, un ravage*, op.cit., p.7-8]

<sup>1006</sup> Anne-Marie HOUDEBINE, « La traversée du rapport mère-fille » dans *Revue des Lettres et de Traduction*, Dossier : « Le Rapport mère/fille », op.cit., p.196.

<sup>1007</sup> Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine*, op.cit.

<sup>1008</sup> Assia DJEBAR, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op.cit., p.154.

<sup>1009</sup> Voir Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre les femmes*, op.cit., chapitre 2, « Mères-avant-tout ».

<sup>1010</sup> Carole MARTINEZ, p.114.

Anita est la deuxième mère pour son frère et ses sœurs. Elle le restera et ira même jusqu'à devenir « la mère véritable » à la mort de Frasquita. En effet, elle n'envisage pas de consommer son mariage et par là même d'être mère, avant que toutes ses sœurs ne soient mariées. Le discours qu'elle tient à son prétendant est le suivant :

« *Mais je suis mère déjà, [...] mère de toutes mes sœurs, et je me dois de les élever avant de faire mes propres enfants. Si nous nous marions, tu souffriras plus encore, puisque nous ne pourrons pas nous toucher avant que la dernière de mes sœurs ne soit mariée.* »<sup>1011</sup>

C'est dire à quel point le rôle maternel est profondément intériorisé et acquis par la fille, qui peut même « prendre la place » de la mère dans la configuration familiale.

La fille (surtout la première fille de la mère) est, pour cette dernière, un *même* à qui elle transmet, spécifiquement, ses qualités et compétences maternelles (héritage culturel traditionnel dont la mère a elle-même hérité de sa mère). L'exemple<sup>1012</sup> le plus remarquable de construction identitaire, le plus révélateur (puisque le plus complexe à appréhender) est celui du personnage de fille de Nina Bouraoui. Dès le titre du roman<sup>1013</sup> intitulé *Garçon Manqué*, la question de l'identité est marquée doublement car il se réfère à la problématique de l'appartenance à un genre défini.<sup>1014</sup> En effet, ce titre est un appellatif qui s'adresse évidemment au personnage de fille, Nina (et de fait, à l'auteure enfant). Il sera répété à plusieurs reprises dans le récit<sup>1015</sup> car l'héroïne (qui s'appelle Yasmina/Nina) refuse l'appartenance sexuelle conférée par son entourage, ce qui complique davantage sa construction identitaire :

« *Tous les matins je vérifie mon identité. J'ai quatre problèmes. Française ? Algérienne ? Fille ? Garçon ?* »<sup>1016</sup>

---

<sup>1011</sup> *Ibid.*, p.384.

<sup>1012</sup> Parmi les textes littéraires de notre corpus de recherche (corpus secondaire).

<sup>1013</sup> C'est un roman autobiographique et non une autobiographie classique (selon Marta SEGARRA, « Orientalisme et réappropriation de l'Orient : Nina Bouraoui », dans *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, Khartala, 2010, p.103-114] car, s'il respecte le « pacte autobiographique » défini par Philippe Lejeune [Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975], il ne reprend qu'une toute petite partie de la vie de l'auteure, son enfance et son adolescence. Néanmoins, la narratrice, le personnage principal (la fille) et l'auteure s'identifient dans une même figure car le texte littéraire est écrit à la première personne du singulier par une narratrice qui s'appelle comme l'auteure et dont l'histoire ressemble à « à ce que nous savons par le paratexte de la vie de l'auteure (père algérien, mère française, famille maternelle bretonne...). » [Marta SEGARRA, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, op.cit., p.107]

<sup>1014</sup> « La narratrice avoue au début que c'est une décision consciente, de vouloir être un garçon au lieu d'une fille [...] et qui obéit à une simple raison : se soustraire au désir des mâles, devenir sujet de désir et non simplement en être l'objet. » [Ibidem]

<sup>1015</sup> Voir l'analyse de Marta SEGARRA, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, op.cit.

<sup>1016</sup> Nina BOURAOUI, *Garçon manqué*, Stock, 2000, p.167.

Nina est une adolescente franco-algérienne à l'identité fracturée, diffractée. Elle est « *un corps sans type, sans langue, sans nationalité.* »<sup>1017</sup> Quand s'ouvre le roman, la protagoniste est celle qui ment.<sup>1018</sup> Toute sa vie consistera à restituer ce mensonge. Ce sera l'enjeu du roman et de Nina. Pour elle, cela équivaudra à retrouver une identité, c'est-à-dire « *à la remettre. À l'effacer. À me faire pardonner. À être une femme. À le devenir enfin. Toute ma vie reposera sur [...] une méprise sur ma personne.* »<sup>1019</sup> Dès les premiers mots du texte, le personnage de fille explique son identité de fracture<sup>1020</sup> qui a pour origine<sup>1021</sup> sa mère :

« *Je deviens une étrangère par ma mère. Par sa seule présence à mes côtés. Par ses cheveux blonds, ses yeux bleus, sa peau blanche. [...] Elle serre ma main. Elle tient mon corps très près de son corps. Elle m'attache à sa hanche. [...] Ma mère est un défi. Elle sait. [...] Elle est en danger. Je suis là. Je protège malgré moi. [...] Je deviens ma mère. Je deviens sa robe. Je deviens son parfum qui reste derrière nous. Je deviens sa peau convoitée. Une main touche ses cheveux puis se retire par la seule force de mon visage fermé. Toucher. Savoir. Connaître. Ma mère est un trésor.* »<sup>1022</sup>

Le personnage de fille se pense en deux parties<sup>1023</sup>, entre la mère et le père, entre la France et l'Algérie. Cet extrait de texte ci-dessus (composé de phrases brèves et précises) exprime la mère et son identité étrangère en Algérie (qui détermine également l'identité contradictoire de la fille). C'est d'abord par la mère et par son corps, que la fille se construit. Elle est attachée à la mère, par la mère. Son regard est armé.<sup>1024</sup> Elle est une sécurité pour la mère, et inversement sa mère est une sécurité pour elle autant qu'un danger. Elle est une faille identitaire. Nina est également celle qui relie et protège. Elle est à la fois *autre* (le père) et à la fois *le même* (la mère, l'étrangère). Le corps décrit dans cet extrait (« *ses cheveux blonds* », « *ses yeux bleus* », « *sa peau blanche* », « *sa hanche* »<sup>1025</sup>) et les synecdoques employées en rapport avec le corps (« *sa robe* », « *son parfum* », « *sa peau* »<sup>1026</sup>) incarnent à l'évidence la confusion ou l'hybridation identitaire de la fille. La fille est et n'est pas (« *Je suis tout. Je ne suis rien.* »<sup>1027</sup>). Et Nina aura bien des difficultés à raccommo-der dans son propre corps cette confusion identitaire. Alors, elle

---

<sup>1017</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>1018</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>1019</sup> *Ibidem.*

<sup>1020</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>1021</sup> En partie du moins.

<sup>1022</sup> Nina BOURAOUI, *Garçon manqué*, *op.cit.*, p.12-13.

<sup>1023</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>1024</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>1025</sup> *Ibidem.*

<sup>1026</sup> *Ibidem.*

<sup>1027</sup> *Ibid.*, p.22.

choisira, dès le début du roman, d'être « invisible », niant sa féminité transmise par la mère, se dérobant en devenant « *un garçon manqué* »<sup>1028</sup>.

Ces exemples tirés de textes littéraires féminins méditerranéens marquent et dévoilent les défis identitaires que les filles doivent mener avec détermination, force, courage et souvent, avec violence. Fracturées (l'héroïne du roman de Nina Bouraoui) ou soumises (l'héroïne du roman de Paula Jacques), ou encore révoltées (l'héroïne du roman de Leïla Sebbar<sup>1029</sup> ou encore l'héroïne du roman de Saphia Azzeddine<sup>1030</sup>), les protagonistes des romans témoignent de la complexité de la construction identitaire et du difficile rapport à la mère. Dans le propos suivant, nous verrons qu'il en est de même pour les œuvres de notre corpus de recherche et pour les trois personnages de filles : Lea, « la Fille » et Soledad.

## 2. L'être-fille dans les œuvres du corpus

Lea, « la Fille » et Soledad sont les protagonistes des trois romans de notre corpus. Nous allons à présent aborder la question de l'identité des personnages de filles (dans la narration), et, en premier lieu, la première identité nommée « l'être-fille », pouvant être définie comme l'état initial des personnages quand s'ouvrent les romans. Il est donc l'état premier, « non abouti », c'est-à-dire, en construction et entièrement lié à la mère. Évidemment, cet état initial va être amené à être modifié, les filles vont opérer un passage d'un état à un autre, que nous

---

<sup>1028</sup> Titre de l'œuvre de Nina Bouraoui.

Par sa propre volonté, l'héroïne brise le déterminisme identitaire. Elle dira même : « *Je romps mon identité. Je change de vie.* » [Nina BOURAOUI, *Garçon manqué*, op.cit., p.54] Sa masculinité affichée est également assimilée à sa « partie » paternelle et algérienne. Sa « partie » maternelle étant assimilée à la féminité et à la France. Le corps de Nina témoigne du conflit violent entre les « parties » multiples qui la constituent.

<sup>1029</sup> Quand débute le roman de Leïla Sebbar, *Fatima ou les Algériennes au square*, Dalida, la fille, est décidée. Après une énième raclée administrée par son père, elle a choisi de quitter sa maison, sa famille. Sa mère. Le roman s'ouvre par ces mots : « *À la fin elle s'enfermait dans la chambre avec les petits. Elle ne mangeait plus, elle ne sortait plus, elle n'aidait pas sa mère dans la maison, elle restait allongée sur le matelas, sa mère lui faisait porter du pain avec de la viande, les légumes du couscous, par Ali, le petit frère, elle n'y touchait pas, c'est Ali qui mangeait [...]* » [Leïla SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, op.cit., p.13] L'identité de Dalida est en construction. Elle ne sait pas encore qui elle est, mais elle sait déjà ce qu'elle ne veut plus. Elle a amorcé, dès le début du roman, sa métamorphose.

<sup>1030</sup> Dans le roman de Saphia Azzeddine, *La Mecque-Phuket*, Fairouz, la fille, est « presque obéissante » ou du moins elle s'efforce de l'être. Elle se compose un rôle. Néanmoins, elle a un caractère affirmé, ou disons qu'elle est en colère et absolument déterminée. Et cette révolte, elle la gardera tout le long du roman, comme une épine dorsale qui la constitue. Son identité révoltée. Ainsi, « *On me reprochait d'avoir une grande gueule, un avis sur tout et peu de solutions en échange. Absolument tout dans la société me paraissait obscène et je finissais par me demander si finalement je n'étais pas aussi la société. En zoomant, on serait forcément tombé sur moi à un moment, que je le veuille ou non. Je me plaignais, je fustigeais, j'invectivais et ça aussi c'était obscène en quelque sorte. Alors quoi ?* » [Saphia AZZEDDINE, *La Mecque-Phuket*, op.cit., p.153]

pourrions nommer « l'être-femme »<sup>1031</sup> ou « l'être-soi »<sup>1032</sup>. Ainsi, « l'état de fille »<sup>1033</sup> présuppose un changement, dans le monde littéraire/romanesque, « ce monde où chaque être est un personnage et où tout personnage est sujet d'une « histoire » – ce quelque chose qui lui advient et peut se raconter. »<sup>1034</sup> En effet, les personnages de filles étant les protagonistes des œuvres de notre corpus, cela sous-tend qu'elles ont un avenir. À partir d'un état premier, l'être-fille, les héroïnes vont considérablement progresser et le lecteur le saura dès l'incipit. D'autant « qu'une fille sans avenir dans l'ordre des états de femme, c'est une fille sans statut romanesque, du moins sans place dans le roman autre que marginale, ou temporaire : sauf à vivre cette exclusion comme un drame, sauf à « faire des histoires » en refusant cette mise à l'écart, réintégrant alors l'espace fictionnel où peuvent évoluer de véritables personnages. »<sup>1035</sup>

Alors, une des problématiques qui concerne les personnages de roman est la suivante : les personnages sont-ils à l'origine des événements ou sont-ils engendrés par ces derniers ?<sup>1036</sup> Cette question est majeure dans les romans de notre corpus et engage la nature même des personnages de filles, la question de l'identité des héroïnes. Il s'agira, dans le propos qui va suivre, d'étudier précisément ces personnages de filles, de les présenter et d'analyser les procédés de construction des protagonistes mis en œuvre dans les récits.<sup>1037</sup> Nous étudierons comment, à partir notamment des travaux de Philippe Hamon<sup>1038</sup>, les personnages de filles procèdent d'une construction combinatoire entre l'être et le faire.

En effet, les personnages de filles ont une fonction référentielle majeure en raison de leur rôle dans les romans, et plus particulièrement du fait de leur construction identitaire. Dès l'ouverture

<sup>1031</sup> Nommée par Nathalie Heinich, « état de femme en puissance et consciente de sa puissance. » [Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p.26]

<sup>1032</sup> En effet, il s'agira, pour les personnages de filles de s'émanciper et d'acquérir une identité propre (l'être-soi) ainsi qu'un *self*. Nous y reviendrons.

<sup>1033</sup> Voir l'ouvrage de Nathalie HEINICH, et notamment la première partie intitulée « Les états de fille », [Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p.23-87]

<sup>1034</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>1035</sup> *Ibidem.*

<sup>1036</sup> Michel ERMAN, *La Poétique du personnage de roman*, op.cit., p.6.

C'est évidemment une des questions centrales qui touche nos héroïnes car elle revient à s'interroger sur la question de l'être et du faire des personnages [Comme précédemment abordé pour les personnages de mères. Voir partie 1 de ce travail de recherche] : Est-ce que les héroïnes tiennent plus à leur être qu'à leur faire, ou inversement ? Peut-on réduire les personnages à leur fonction actancielle ? Faut-il privilégier la psychologie des protagonistes ? Les personnages de notre corpus sont-ils les agents d'une combinatoire entre l'être et le faire ? « Autrement dit, quel est l'impact de sa fonction référentielle sur l'histoire feinte qui constitue une des dimensions essentielles du roman ? » [Michel ERMAN, *La Poétique du personnage de roman*, op.cit., p.6]

<sup>1037</sup> Pour ce faire, nous nous appuyerons sur les travaux de Philippe Hamon (qui engage autant l'être que le faire du personnage de roman), de Paul Ricœur (concernant l'identité narrative) et de Michel Erman (et son approche poétique).

<sup>1038</sup> Voir notamment l'ouvrage de Philippe HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*. [Revue *Littérature*, 1972, réédité dans *Poétique du récit*, Seuil, 1977]

des romans, les héroïnes représentent des existences en devenir et les auteures vont contribuer à construire, à faire exister, à infléchir, donc à structurer, autour d'elles et avec elles, les textes littéraires, en fonction de leur *être*, de leurs actions et de leurs possibilités. Et c'est ce que nous aborderons dans le propos qui va suivre. Nous verrons que les romans de notre corpus n'existent que par Lea, « la Fille » et Soledad puisque ce sont elles qui sont à l'origine de la fiction tout en incarnant des situations existentielles, c'est à dire mimétiques<sup>1039</sup>. Ce sont trois personnalités singulières et en construction inscrites dans la trame narrative. Elles obéissent donc à une logique : elles vont passer d'un état initial à un état final, grâce à un élément perturbateur entraînant des changements et des perturbations « *mis en continuité à travers l'enchaînement des différentes séquences de l'intrigue* »<sup>1040</sup> permettant ainsi de dévoiler une vérité.

Les filles sont mues, comme traversées par une quête absolue d'émancipation autre que celle transmise par leur mère. Ainsi, elles sont, *in fine*, sujets de leur histoire, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas uniquement le produit de la logique narrative. « Leur humanité » repose à la fois sur leurs actions, sur leur manière d'*être* au monde, de le penser et de le réfléchir, sur la façon de vivre leurs aspirations et leurs désirs, sur leur possibilité d'exercer leur volonté propre. Nous verrons de quelles manières Lea, « la Fille » et Soledad s'inscrivent dans le récit. Comment elles construisent leur identité. Et quelle peut être leur marge de manœuvre et leur possibilité d'action. Mais avant d'aborder la métamorphose des filles, il nous faut nous attacher à leur état initial, nommé donc l'*être-fille*, qui correspond au point de départ des récits.

## 2.1. L'incipit des romans

Ainsi, l'état initial des filles nous est donné à lire dès l'incipit des romans. Ce commencement<sup>1041</sup> est un moment clé des textes littéraires. Évidemment, le rôle des écrivaines est ici essentiel<sup>1042</sup> puisque celles-ci doivent à la fois « *légitimer et orienter le texte, donner des indications génériques et stylistiques, construire un univers fictionnel, fournir des informations sur l'histoire : bref, diriger la lecture.* »<sup>1043</sup> Le début des romans de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez est remarquable car il fonde à la fois les textes et présente les protagonistes de l'histoire. Il permet également de situer immédiatement l'enjeu des récits :

---

<sup>1039</sup> Voir Michel ERMAN, *La Poétique du personnage de roman*, *op.cit.*, p.10.

<sup>1040</sup> *Ibidem*.

<sup>1041</sup> Comme tous les commencements de romans d'ailleurs. À ce sujet, voir l'ouvrage d'Andrea DEL LUNGO, *L'Incipit romanesque*, Seuil, 2003.

<sup>1042</sup> Nous y reviendrons dans la troisième partie de ce travail de recherche.

<sup>1043</sup> Andrea DEL LUNGO, *L'Incipit romanesque*, *op.cit.*, p.10.

la construction identitaire des filles. Ce commencement fonctionne comme « *un piège* »<sup>1044</sup> pour le lecteur car il nous entraîne inéluctablement, nous attire irrémédiablement, engageant notre adhésion et notre sympathie, c'est-à-dire une implication émotive importante.<sup>1045</sup> C'est un piège intentionnel, parfaitement volontaire et explicite, réglé par le contrat de lecture.<sup>1046</sup> L'incipit des trois romans de notre corpus, « *lieu littéraire par excellence* »<sup>1047</sup> est donc décisif. D'ailleurs, Italo Calvino précise l'importance majeure du commencement des textes littéraires. Ainsi,

« *Le début est le lieu littéraire par excellence parce que le monde du dehors est par définition continu, et qu'il n'a aucune limite visible. Étudier les zones de frontière de l'œuvre littéraire signifie observer les moyens par lesquels l'opération littéraire comporte des réflexions qui dépassent la littérature, mais que seule la littérature peut exprimer.* »<sup>1048</sup>

Le début des textes littéraires est donc un seuil ou une frontière<sup>1049</sup> pour le lecteur. Il est un lieu de passage vers un imaginaire, vers un lieu inconnu. Il est une entrée vers un territoire linguistique nouveau, celui, ici, inventé et choisi<sup>1050</sup> par les auteurs de notre corpus.

Les trois romans, comme d'une façon générale toutes les œuvres littéraires, répondent à une *doxa* entendue depuis Aristote et son ouvrage *La Poétique*<sup>1051</sup>, c'est-à-dire qu'ils ont un début, un milieu et une fin. Les textes de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez sont donc des œuvres achevées et « entières ».<sup>1052</sup> Ils représentent des espaces clos et limités par des frontières parfaitement identifiables qui ont une fonction démarcative. Ainsi, le commencement des œuvres est un seuil marqué. Pour autant, il demeure une frontière complexe

---

<sup>1044</sup> *Ibidem.*

<sup>1045</sup> Nous y reviendrons dans le propos qui va suivre.

Essentiellement pour les personnages de filles.

<sup>1046</sup> Ou pacte de lecture. Il s'agit d'une sorte de contrat tacite de départ qui propose au lecteur un nombre de « conventions » et de « contraintes » à la fois explicites et implicites, conscientes et inconscientes. Préalablement, les attentes du lecteur sont orientées par un des éléments comme le choix de l'ouvrage, le nom de l'auteur(e), le titre ou encore la présentation du texte littéraire.

Pour Philippe Lejeune, le contrat ou pacte de lecture est « *une sorte de code implicite à travers lequel, et grâce auquel, les œuvres du passé et les œuvres nouvelles peuvent être reçues et classées par les lecteurs. C'est par rapport à des modèles, à des « horizons d'attente », à toute une géographie variable, que les textes littéraires sont produits puis reçus, qu'ils satisfassent cette attente ou la transgressent et la forcent à se renouveler.* » [Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, *op.cit.*, p.311]

<sup>1047</sup> Pour reprendre les mots d'Italo CALVINO, cités dans l'ouvrage d'Andrea DEL LUNGO, *L'Incipit romanesque*, *op.cit.*, p.15.

<sup>1048</sup> *Ibidem.*

<sup>1049</sup> Parfois un espace violent car il est le point de départ incontournable et nécessaire dont la violence relèverait de l'absence de toute préparation du lecteur. [Andrea DEL LUNGO, *L'Incipit romanesque*, *op.cit.*, p.37]

<sup>1050</sup> Ou disons défini.

<sup>1051</sup> Voir l'ouvrage d'ARISTOTE, *La Poétique*. Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel MAGNIEN, Livre de poche, 1990 [plus spécifiquement le chapitre VII].

<sup>1052</sup> Ou « complètes ».

à appréhender car il est un lieu de passage toujours problématique et qu'il « renvoie à quelque chose qui a déjà eu lieu hors du livre. »<sup>1053</sup> C'est d'ailleurs du fait de cette complexité que nous préférons le mot de « seuil » qui définit plus justement cette notion de passage ou cet état transitoire entre le « dehors » et le « dedans » du roman<sup>1054</sup>. Il y a une véritable stratégie menée, qui, au niveau de la thématique de l'identité notamment, rend les contours indécis, c'est-à-dire volontairement brouillés. Ainsi, et nous le verrons dans le propos qui suivra, les éléments informatifs et caractérisants qui nous sont fournis dans le commencement des trois romans de notre corpus sont partiels, flous ou indéfinis. Ils semblent volontairement nous signifier que les identités des trois protagonistes ne sont pas complètement construites puisqu'elles ne sont pas saisissables par le lecteur. En effet, « bien que l'incipit représente le seuil déterminant vers l'intérieur, le lieu d'apparition d'une parole »<sup>1055</sup> et d'un texte littéraire, il est un seuil fluctuant, mystérieux et sans aucun doute, « à double sens »<sup>1056</sup>. C'est pourquoi il est essentiel de nous y attarder.<sup>1057</sup>

Dès le début des romans, se disent de façon concomitante, différents espaces : le lieu de l'origine des filles, le lieu de « la fiction »<sup>1058</sup> et parfois, le lieu de « la prise de parole »<sup>1059</sup> des protagonistes. Les œuvres de notre corpus s'ouvrent sur un monde précis et particulier, le monde des filles. L'incipit se présente alors comme un moment de genèse. Il a une fonction inaugurale car il représente un univers spécifique et intelligible, grâce à un discours porté par la voix des filles, il dévoile la première identité des personnages de filles, en même temps qu'il pose la question de l'origine et de l'identité et qu'il entame le parcours narratif qui suivra le parcours des protagonistes tout au long de l'histoire. Et c'est ce que nous allons étudier dans le propos suivant en analysant la première identité des héroïnes de notre corpus dans l'incipit des romans.<sup>1060</sup>

---

<sup>1053</sup> Italo CALVINO, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Citation reprise dans l'ouvrage d'Andrea DEL LUNGO, *L'Incipit romanesque*, op.cit., p.31.

La citation entière étant : « Tout est déjà commencé depuis toujours, la première ligne de la première page de chaque roman renvoie à quelque chose qui a déjà eu lieu hors du livre. »

<sup>1054</sup> *Ibidem*.

<sup>1055</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>1056</sup> *Ibidem*.

<sup>1057</sup> D'autant qu'il correspond à la présentation du premier état ou état initial des personnages de filles.

<sup>1058</sup> C'est-à-dire un espace qui n'appartient pas au monde réel mais qui est romanesque et imaginaire. Un territoire « ignoré du lecteur, qui ne peut que chercher dans le début des repères nécessaires à sa propre exploration ». [Andrea DEL LUNGO, *L'Incipit romanesque*, op.cit., p.33]

<sup>1059</sup> « Qui ouvre l'espace linguistique et communicatif du texte posant d'emblée le problème de l'origine du discours et se confrontant au caractère arbitraire du début. » [Andrea DEL LUNGO, *L'Incipit romanesque*, op.cit., p.32-33]

<sup>1060</sup> Plus justement nous prêterons une attention particulière au commencement des textes littéraires. Néanmoins, nous nous permettrons certains écarts, plus loin dans les récits, pour apporter d'autres éléments significatifs. Puis, il convient de spécifier que dans le roman de Kaoutar Harchi, l'incipit à proprement parler ne sera que peu évoqué

## 2.2. Présentation de l'état initial des personnages de filles – La première identité

Le commencement des romans nous fournit des éléments informatifs et décisifs sur la nature de ces personnages, sur leur état, leur identité, sur leurs préoccupations, leurs désirs. Il nous présente Lea, « la Fille » et Soledad en dressant leur portrait, permettant ainsi aux personnages d'exister et d'être reconnus comme s'ils étaient vivants, c'est-à-dire vrais. Les portraits donnent un effet de présence et une illusion référentielle.<sup>1061</sup> Ils engagent le lecteur qui se sent concerné, dès l'incipit, par ces « êtres de papier » auquel il va pouvoir s'identifier.<sup>1062</sup> Les portraits renvoient aussi à une personnalité (une identité) singulière qui a une influence sur le déroulement du récit, car ce sont bien les filles qui portent un regard sur le monde qui les entoure, et en premier lieu sur la mère et sur leur relation avec cette dernière<sup>1063</sup>, pour pouvoir ensuite porter leur regard sur elles-mêmes. Les œuvres littéraires seront alors le moment de l'expérience individuelle des filles qui l'emporte sur la tradition héritée des personnages maternels. D'autant que, dès le départ, les filles sont dotées d'une liberté d'action et de parole, d'une liberté de pensée et donc d'une épaisseur humaine, loin d'un *muthos*<sup>1064</sup> qui déterminerait à l'avance ces personnages en fixant leurs caractères et donc leurs possibilités d'action.

Nous nous intéresserons en premier lieu à ce que la rhétorique nomme « *la topique de la personne* »<sup>1065</sup>, soit leur prénom qui les désigne tout en établissant des distinctions, d'abord sexuelle (ce sont des filles) et sociale (elles sont les filles de leur mère), culturelle (elles ont un ancrage méditerranéen, au moins pour deux d'entre elles, Lea et Soledad) ; puis, à leur portrait (physique et moral). Ces différents éléments de caractérisation spécifique (à la fois propres à chacune et communs à toutes) nous permettront d'établir l'être de chacune des filles (suggérant

---

ici (disons dans ce chapitre mais nous y reviendrons ultérieurement dans ce travail de recherche) car il s'agit d'un propos d'une portée plus générale, répondant à l'épilogue (le prologue correspond aux pages 9 et 10, écrit en italique à la troisième personne. Ce prologue introduit le récit sous le sceau de la prophétie et marque l'acte émancipatoire de la fille). Nous débiterons notre analyse après la première citation de la Genèse, soit au chapitre 1.

<sup>1061</sup> « *L'illusion référentielle est un quasi-synonyme d'effet de réel. La différence est que cette seconde expression renvoie plus précisément au code linguistique en signalant une modalité de représentation qui relève non de la dénotation mais de la connotation. [...] Toute écriture romanesque n'est jamais transparente mais elle repose toujours sur des représentations.* » [Michel ERMAN, *La Poétique du personnage de roman*, op.cit., p.19-20]

<sup>1062</sup> Tout au long du récit.

<sup>1063</sup> Les événements seront en majorité dépendants de leur regard, de leur conscience, et ce, quelle que soit la focalisation narrative employée.

<sup>1064</sup> Le *muthos* (mythe, récit en grec) est, selon la définition, le récit mettant en scène des êtres surnaturels, des actions imaginaires, des fantasmes collectifs, etc. Il est le récit fondateur de l'histoire des hommes. Il s'enracine hors de l'histoire, dans des origines indistinctes où les dieux, les êtres et le monde cherchaient à établir leurs places respectives.

Le langage courant emploie aujourd'hui le mot « mythe » soit pour dénoncer une illusion soit pour évoquer l'image idéalisée, exaltée, d'une personne d'une situation ou d'un événement). Ces usages soulignent combien le discours mythique, en cela comparable au rêve, relève d'une relation équivoque avec la réalité. [Définition « Muthos », Dictionnaire Larousse, <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/mythe/72474>, consulté le 10/04/2019]

<sup>1065</sup> Michel ERMAN, *La Poétique du personnage de roman*, op.cit., p.30.

ainsi une individualité forte). Pour finir, et concernant plus particulièrement le portrait, il nous faut préciser, en reprenant les propos de Bernard Valette, que

*« les occurrences n'ont d'intérêt que dans la mesure où elles peuvent tirer leur sens de leur inscription à l'intérieur d'un système où les signes neutres (blondeur, grosseur, hypocrisie, etc.) seront investis d'une signification translinguistique (bonté, bonhommie, perversité) en fonction des modes culturelles, de l'opinion, de l'idéologie des époques et des sociétés différentes. »*<sup>1066</sup>

C'est-à-dire que le portrait s'inscrit dans une époque précise (ici contemporaine), dans une culture précise (ici méditerranéenne) et qu'il contribue à construire l'action.

### 2.2.1. La dénomination<sup>1067</sup> des héroïnes

Dans les romans, les prénoms (Lea et Soledad) et les noms (Carasco)<sup>1068</sup>, comme les surnoms ou les descriptions définies (« la Fille »)<sup>1069</sup> suscitent un effet immédiat d'individualisation.<sup>1070</sup> Ici, il s'agit précisément du prénom (du moins pour Lea et Soledad) et d'une absence de dénomination (pour « la Fille ») mais qui n'empêche pas la caractérisation. Ils désignent une personne unique et semblent indispensables à l'existence de tout personnage. « *Nommer ce n'est pas exhiber un signe, c'est faire une proposition.* »<sup>1071</sup> Nous allons voir comment la première dénomination des personnages de filles permet de les construire, de les identifier, de les penser en renvoyant à des particularités ou des signifiés. En effet, dans les romans, cette dénomination fait sens car elle dit à la fois le *faire* et l'*être* des héroïnes. Elle est, en premier lieu, le signe de leur identité fictionnelle, de leur première identité. Les personnages de filles sont alors pourvus, pour reprendre les termes de Roland Barthes<sup>1072</sup>, d'une durée biographique, ils sont soumis à une évolution intelligible et se signifient comme objet d'un destin, du moins quand s'ouvrent les récits.

---

<sup>1066</sup> Bernard VALETTE, *Esthétique du roman moderne*, op.cit., p.114.

<sup>1067</sup> Appelée également « nomination ».

<sup>1068</sup> Dans les romans de notre corpus, seule Soledad porte un nom de famille : Carasco. Néanmoins, elle est née « sans le père » ou « hors du père » qui n'a pas pu « assurer » la filiation. Aussi, ce qui la définit véritablement est son prénom, et seulement son prénom : Soledad.

<sup>1069</sup> Le prénom, le nom propre, le surnom ou encore la description définie font partie de ce que l'on nomme « *catégorie désignative et identificatrice* » [(Michel ERMAN, *La Poétique du personnage de roman*, op.cit., p.34] des personnages.

<sup>1070</sup> Il en est de même pour les personnages de mères. Voir le chapitre 1 consacré aux personnages maternels et en particulier aux portraits de Romilda, « La Mère » et Frasquita.

<sup>1071</sup> Michel ERMAN, *La Poétique du personnage de roman*, op.cit., p.34.

<sup>1072</sup> Roland BARTHES, *S/Z*, [1970], Seuil, 1976, p.74.

La dénomination est motivée<sup>1073</sup> et la motivation peut être directe. En effet, dans le roman de Carole Martinez, la relation de motivation entre signifié et signifiant est claire car nous sommes en présence d'un univers où la réalité et l'imaginaire sont étroitement liées, proches de celui du conte. Ainsi, l'héroïne se prénomme Soledad<sup>1074</sup>, ce qui veut dire « solitude ». Ici, la dénomination prend l'allure d'une prédiction maternelle. À sa naissance, la mère, Frasquita, a vu, sans même la regarder<sup>1075</sup>, sa solitude à venir.<sup>1076</sup> Cette dénomination nous est donnée à lire dès le prologue puisque le roman s'ouvre ainsi : « *Mon nom est Soledad.* »<sup>1077</sup> Elle prédit donc une destinée à Soledad ainsi qu'une caractérisation forte. Soledad n'est pas un personnage ordinaire. Le lecteur en est averti dès le début du récit car ce prénom fait immédiatement sens pour lui en renvoyant à une expérience humaine particulière, un peu hors du monde, en dehors des autres. Solitaire. Cette caractérisation sera accentuée par le récit de la naissance de Soledad et par le prénom donné par la vieille Mauresque<sup>1078</sup> qui, en écho à Frasquita, la nomme « Wahiba » en langue arabe, qui semble signifier « solitude » ou « solitaire » mais aussi « l'unique ».<sup>1079</sup> Cela renforcera le caractère solitaire de l'héroïne, témoignant également du caractère exceptionnel de ce personnage, dès l'incipit du roman.

Dans le roman de Jeanne Benameur, le prénom de la fille Lea<sup>1080</sup> fait référence à un autre personnage, d'importance capitale voire salvatrice pour la mère Romilda. En effet, il s'agit de

---

<sup>1073</sup> D'après Gérard Genette, il y a convenance entre le signifiant et le signifié [Gérard GENETTE, *Mimologiques. Voyages en Cratylie*, Seuil, 1976, p.23]

<sup>1074</sup> Le personnage de fille dans le roman de Carole Martinez, *Le Cœur cousu*.

L'étymologie du prénom Soledad est espagnole (dérivé du latin solitas/solus : seul) et signifie : « solitude ». Ce prénom fait référence à la vertu chrétienne de la solitude ou à la séparation des distractions du monde. Il pourrait renvoyer à un des titres de la Vierge Marie, Maria de Soledad.

On trouve également l'histoire d'une religieuse qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, se serait retirée du monde à l'âge de vingt ans pour fonder une congrégation religieuse, consacrée à la garde et aux soins des malades. « Sœur Soledad » se fera alors remarquer pour son courage lors de l'épidémie de choléra à Séville en 1885. Elle mourra en 1887. Des communautés religieuses se réclamant de son obéissance, œuvrent toujours en Espagne. [Il s'agit d'un résumé de plusieurs sitographies consultées telles que le site du *Figaro* ou celui de *Lexilogos*, Dictionnaire des prénoms et qui répertorie tous les sites ayant trait à l'origine des prénoms, d'ici ou d'ailleurs, [lexilogos.com/prenoms.htm](http://lexilogos.com/prenoms.htm), consulté le 23/01/2019]

<sup>1075</sup> Carole MARTINEZ, p.13.

<sup>1076</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>1077</sup> *Ibidem*.

<sup>1078</sup> La citation du roman de Carole Martinez est : « *Sans se comprendre, elles m'ont donné, chacune dans sa langue, le même prénom. Soledad a dit ma mère sans même me regarder. Et la vieille en écho lui a répondu Wahiba.* » [Carole MARTINEZ, p.13]

<sup>1079</sup> Cette signification détourne le sens premier donné par la mère et entendu par la fille (mais aussi par le lecteur), elle rend compte du caractère « sans pareil » de l'héroïne qui brisera la tradition héritée de mère en fille. La fille sera l'unique, celle qui modifiera la destinée.

<sup>1080</sup> Le personnage de fille dans le roman de Jeanne Benameur, *Laver les ombres*.

Le prénom Lea viendrait de l'hébreu, « Le 'ah » signifierait à l'origine « la fatiguée ». Pour autant, le sens du terme « Le 'ah » donne lieu à différentes hypothèses qui lui attribuent aussi les sens de « gazelle », « vache sauvage » ou encore « lionne de la sagesse ».

Lea est aussi un prénom romain, féminin de « Léo » signifiant « la lionne », d'usage assez fréquent dans l'Antiquité. La tradition hébraïque affirme que Lea avait les yeux fatigués à force de pleurer, car elle était promise à Ésaü

la religieuse Lea qui lui a sauvé la vie à Naples en 1942.<sup>1081</sup> Lea, la fille, porte donc un prénom dont elle ne se sait rien, dont elle ne connaît pas l'origine. Pourtant ce prénom la définit en partie et la lie à la mère et à sa tragique histoire tenue secrète. C'est donc un prénom qui fait référence, qui a un sens particulier d'abord pour le personnage maternel et qui sera révélé, par la suite, à Lea comme au lecteur.<sup>1082</sup> Le prénom est le témoin de l'histoire (italienne et plus particulièrement napolitaine) de la mère. Il est le signe que la transmission maternelle s'est opérée malgré le silence.

Dans le roman de Kaoutar Harchi, la protagoniste n'est pas nommée, elle est désignée par un terme générique : « la Fille ».<sup>1083</sup> Comme pour le personnage de la mère et celui du père, cette absence de dénomination désigne une fonction avant une identité : elle est d'abord la fille de sa mère et de son père. En effet, cette désignation constitue à la fois une description et une définition<sup>1084</sup> et individualise ce personnage à l'intérieur du groupe familial. L'héroïne du roman de Kaoutar Harchi est donc d'abord identifiée par cette absence de dénomination. Ce « déni » d'identité place ce personnage sous dépendance (de la mère, du père, du groupe des femmes, du groupe du père). « La Fille » est alors à la fois assignée à une place dans un système relationnel (et c'est ce que le lecteur perçoit dès le début du récit) tout en étant individualisée. D'autre part, cette dénomination a également une valeur prédicative. Le lecteur s'attend à ce que ce personnage joue un rôle, ici, celui de « la fille de ... ». Néanmoins, elle témoigne de la recherche de l'essence même de la fille ou encore de l'identité de ce personnage en construction, car, et nous y reviendrons, « la Fille » se présente à la première personne. Il y a une superposition entre le *je* narrateur et le *moi* narré.<sup>1085</sup> « La Fille », par son statut de narrateur-personnage<sup>1086</sup> est la figure prépondérante du roman, malgré ce que pourrait laisser entendre la

---

qu'elle n'aimait pas. Elle finit par convaincre son père, Laban, d'obliger Jacob, qui travaillait chez eux, à l'épouser. Jacob, qui était amoureux de sa sœur Rachel, dut obéir et attendre encore sept ans pour obtenir la main de Rachel. Pour finir, il faut également dire en quelques mots l'histoire de Sainte Lea, une veuve romaine du IV<sup>e</sup> siècle qui, sous la direction de saint Jérôme, distribua ses biens aux pauvres et fonda un monastère près d'Ostie. Elle y est morte en 384.

Utilisé assez souvent aux premiers temps du christianisme, le prénom Lea n'est apparu en France qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et demeura longtemps rare. Il est aujourd'hui commun.

<sup>1081</sup> Tableau 6, Naples 1942. « *Romilda est à l'hôpital. Dans un dortoir réservé aux femmes comme elle. À part. Elle a attrapé une maladie transmise par les soldats. Les sœurs à la cornette qui la soignent le font sans un mot. Leur calvaire sans doute.* » [Jeanne BENAMEUR, *Laver les ombres*, p.49] C'est dans ce lieu, auprès des sœurs que Romilda rencontrera Lea, « aussi jeune qu'elle, qui lui tient parfois longuement la main et lui parle de dieu. » [*Ibidem*] Cette sœur modifiera Romilda, elle remplacera les mots d'amour jamais dits. Elle sera ineffaçable et transmise à sa fille. Lea.

<sup>1082</sup> Au Tableau 6 intitulé « Naples 1942 ». [Jeanne BENAMEUR, p.49-50]

<sup>1083</sup> Le personnage de fille dans le roman de Kaoutar HARCHI.

<sup>1084</sup> « *Au même titre qu'un portrait ou qu'une caractérisation par le discours* » [Michel ERMAN, *La Poétique du personnage de roman, op.cit.*, p.34]

<sup>1085</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>1086</sup> Voir l'ouvrage de Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman, op.cit.*

dénomination générique. C'est donc tout le paradoxe et tout l'enjeu du roman : *être* et se *faire* une place autre que celle assignée dès la naissance et la nomination.

Les personnages de filles sont donc définis, reconnus et entendus, en premier lieu, du fait de leur dénomination qui les fait exister à l'intérieur des textes littéraires. Cette nomination désigne ces personnages de façon permanente et définitive. Pour autant, elle permet également de dire la construction de l'identité. En effet, dans les trois romans de notre corpus, la désignation des personnages de filles implique une mise en situation et une possibilité de mouvement. Elle semble dire l'identité qui se cherche dans le changement, ou la quête d'une identité propre. Ainsi, la dénomination serait à la fois permanence et métamorphose, ou, pour reprendre les termes de Paul Ricoeur, elle relèverait d'une combinatoire entre le permanent (ou la *mêmeté*) et le contingent (ou l'*ipséité*).<sup>1087</sup>

Il faut dire également que cette désignation témoigne du lien mère-fille, que ce soit pour Lea, « la Fille » ou Soledad, que la dénomination soit clairement ou partiellement définie. Elle est aussi un signe de l'ancrage méditerranéen (du moins pour Lea et Soledad<sup>1088</sup>).

Mais cette dénomination est incomplète, c'est-à-dire qu'elle ne permet pas totalement d'identifier les protagonistes. En effet, pour qu'un personnage existe dans l'univers d'un roman, il faut le doter « *de caractéristiques physiques et morales afin qu'il acquière une cohérence fictionnelle et suscite, ainsi, un effet de présence dans la conscience du lecteur.* »<sup>1089</sup> C'est ce que nous allons aborder dans le propos suivant, l'ensemble de caractérisations des personnages de filles.

### 2.2.2. Les descriptions des personnages de filles : portraits et métonymie<sup>1090</sup>

Les descriptions des personnages (que ce soient les différents portraits ou les différentes représentations) permettent de les caractériser. Elles sont peut-être le moyen le plus efficace de donner à la fois un effet humain, un effet de présence et un effet de singularité/d'identité. Grâce aux différentes descriptions dans les romans, nous pouvons nous représenter ces personnages de filles, les penser, les faire exister et même les juger.

---

<sup>1087</sup> Voir l'article de Paul RICOEUR, « L'Identité narrative », la Revue *Esprit*, *Comprendre le monde autrement*, juillet/août 1988, p.295-304, <https://esprit.presse.fr/article/ricoeur-paul/l-identite-narrative-12865>, consulté le 03/06/2018.

<sup>1088</sup> Qui sont donc des prénoms d'origine méditerranéenne.

<sup>1089</sup> Michel ERMAN, « Le Nom », *La Poétique du personnage de roman*, *op.cit.*, p.51.

<sup>1090</sup> Titre emprunté à Michel ERMAN, « Les descriptions du personnage : portraits, métonymie, discours », *La Poétique du personnage de roman*, *op.cit.*, p.51.

Dans les œuvres de notre corpus, le portrait des filles est constitué d'éléments variables et changeants (du fait des événements et des circonstances), éparpillés dans le récit<sup>1091</sup>, c'est-à-dire que le portrait n'est pas immédiatement identifiable ou significatif. Il est donc partiel et apporte une vision complexe qui prend sens dans la durée narrative, ou, pour reprendre la définition de Jean-Philippe Miraux,

*« Le portrait se fonde sur de complexes rapports entre l'imaginaire individuel, les champs cognitifs qui nous sont propres, et les éléments spécifiquement littéraires proposés par l'œuvre, et disséminés dans ce champ autonome et fictionnel que constitue le roman. »*<sup>1092</sup>

Ici, la description qui nous intéresse est la première représentation des filles que l'on pourrait appeler « le premier portrait ». Cette première description est essentielle car elle détermine fortement la façon dont nous allons percevoir et considérer les héroïnes tout au long du roman. À cela, il faut ajouter que, le plus souvent, les descriptions sont établies par la protagoniste<sup>1093</sup> elle-même, il faut donc prendre en compte la perception des personnages qui nous offrent des représentations d'eux-mêmes dans les textes littéraires. La subjectivité dans ces portraits dressés est donc engagée. D'autre part, et nous y reviendrons, les descriptions des filles sont essentiellement phénoménologiques car nous percevons plus que nous voyons réellement ces personnages. C'est ce que nous aborderons dans le propos suivant et les « premiers portraits » des héroïnes.

Dans le roman de Jeanne Benameur, *Laver les ombres*, le portrait de Lea est peu descriptif. Pourtant la protagoniste a une réalité physique que nous pouvons saisir immédiatement dès l'incipit. Ainsi, les premiers mots du texte littéraire caractérisent Lea en la situant dans une certaine réalité du monde.

*« Quand Lea ne travaille pas dès le lever, juste après le premier café, ça ne lui vaut rien.  
Il lui faut saisir la façon dont son corps va s'articuler au monde avant que la journée avec les autres ne commence. Seule, dans le jour qui vient, par exercices répétés, elle tisse ses liens avec l'air. Une grammaire sensible, improbable, à réexpérimenter chaque matin.*

---

<sup>1091</sup> Comme pour les personnages de mères.

<sup>1092</sup> Jean-Philippe MIRAUX, *Le Portrait littéraire*, Hachette, 2003, p.62.

<sup>1093</sup> C'est le cas précisément dans le roman de Carole Martinez et le roman de Kaoutar Harchi.

Dans le roman de Jeanne Benameur, les frontières du récit sont poreuses et le narrateur adopte le point de vue de son personnage, ici, Lea. Il s'agit d'une focalisation interne.

Les trois personnages de filles sont les figures prépondérantes des romans, qu'elles aient le statut de narrateur-personnage (« la Fille » et Soledad) ou que le narrateur du roman adopte son point de vue (Lea). Et c'est leur perception du monde qui est écrite dans les textes littéraires. Nous le reverrons dans ce travail de recherche.

*Elle s'oriente.* »<sup>1094</sup>

Nous retenons de Lea son corps contraint, sur lequel elle exerce une farouche volonté pour pouvoir *être* au monde. Ce premier « trait » peut être perçu comme le signe annonciateur de la métamorphose du personnage qui, ici dans cet extrait, doit encore s'orienter et s'exercer pour vivre chaque jour. Le portrait n'est donc pas « physique », même si le corps est nommé. Il nous faudra attendre la page 10 pour connaître l'âge de Lea, soit trente-huit ans. Puis la page 37, pour qu'apparaissent des éléments physiques : « *Grande, les épaules marquées, la chevelure rousse.* »<sup>1095</sup> Le portrait de Lea est à peine esquissé, mais nous savons qu'elle est le portrait inversé de sa mère et qu'elle s'identifie ainsi, en miroir.

Le lecteur<sup>1096</sup> est donc sollicité pour construire le portrait physique de Lea. Il doit l'imaginer car elle est essentiellement représentée dans l'action. En effet, Lea est caractérisée par sa gestuelle et son corps qu'elle façonne chaque jour. Lea danse. Elle habite le monde ainsi. Ce portrait « en action » ou en mouvement qui nous est donné à lire dès les premiers mots du récit est fondamental, car il traduit sa présence et son attitude dans la vie par l'expression de son corps. Il illustre parfaitement ce qui sera repris sans cesse ensuite dans le roman : « *On fait, c'est tout.* »<sup>1097</sup> Le geste avant la pensée. Le *faire* avant l'*être*. Ce qui donne un effet particulier et une identité également marquée. Le portrait singularise fortement Lea. Il permet de dire *in*

---

<sup>1094</sup> Jeanne BENAMEUR, p.7.

<sup>1095</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>1096</sup> Nous reviendrons sur la place du lecteur dans les romans, « sa part » et ses « expériences ».

Voir à ce sujet l'ouvrage de Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, [op.cit.].

Vincent Jouve pose la question suivante : « *Comment un personnage, qui n'est donné que partiellement, peut-il trouver une unité ?* » [Ibid., p.35] C'est bien entendu le lecteur qui, « *placé [...] devant ces figures structurellement inachevées, [...] doit à son tour se poser comme conscience englobante. C'est à lui de pallier l'incomplétude du texte en construisant l'unité de chaque personnage.* » [Ibid., p.35-36] Et, nous y reviendrons ultérieurement, le lecteur, en l'absence de recommandations, attribue au personnage « *les propriétés qu'il aurait dans le monde de son expérience.* » [Ibid., p.36] Tout au long du récit, le lecteur doit faire successivement des hypothèses, qu'il doit réajuster sans cesse. Il doit combiner et actualiser les données du texte. « *Le lecteur bénéficie ainsi d'une latitude d'action relativement importante.* » [Ibid., p.39] Ainsi, nous pouvons dire que le lecteur imprime sa marque aux personnages, ici, aux personnages de filles.

« *Le lecteur a ainsi une part active dans la création des personnages : il est absent du monde représenté, mais présent dans le texte – et même fortement présent – en tant que conscience percevante. Il joue, pour les figures romanesques, le rôle de témoin et d'adjuvant.* » [Ibid., p.39]

Pour conclure, il faut dire que l'interaction texte/lecteur est donc primordiale et s'organise essentiellement autour des personnages. [Ibid., p.195]

D'autre part, il faut préciser qu'il y a une différence entre la figure de lecteur (« *Tout texte postule une figure de lecteur et ourdit à son intention une série de stratégies – locales et globales – destinées à orienter son rapport à la fiction* » [Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, op.cit., p.103]) ou « Lecteur Modèle » selon Umberto Eco [Umberto ECO, *Lector in fabula*, op.cit., p.71] et le lecteur concret ou réel. Et si l'existence de ce « Lecteur Modèle » est incontestable, « *la signification du texte tient essentiellement à la façon dont le lecteur réel va adopter ce rôle qui lui est réservé.* » [Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, op.cit., p.118] Notre rôle est donc nécessaire et nous verrons dans la troisième partie de ce travail de recherche à quelle expérience la lecture de ces romans peut mener, surtout aujourd'hui, dans nos sociétés actuelles, en Méditerranée.

<sup>1097</sup> Jeanne BENAMEUR, p.41.

*fine* l'intériorité de Lea. Ainsi, le lecteur pressent, dès le départ, la volonté de Lea, sa détermination immense déployée<sup>1098</sup> chaque jour sur son corps (à la fois en retenue et en mouvement). Il pressent également sa peur implicite qu'elle tente de dompter en dressant son corps, en dansant.

*« Danser c'est trahir l'espace.  
Alors autant le faire avec la plus grande précision.  
C'est la loi qu'elle s'est donnée. Il faut la tenir.  
Danser c'est altérer le vide.  
Pourquoi inscrire un mouvement dans le rien ? Elle voudrait tant pouvoir juste contempler et habiter simplement, sans bouger. Elle envie ceux qui le peuvent. Elle, elle n'y arrive pas. »*<sup>1099</sup>

Ce portrait en action se combine donc avec un portrait moral<sup>1100</sup> ou psychologique. Il s'agit du lien du personnage avec le pouvoir, le devoir, le vouloir, le savoir<sup>1101</sup>, « *qui donne l'illusion d'une vie intérieure.* »<sup>1102</sup> Dans cet extrait, nous pouvons noter les sentiments qui habitent Lea, son désir et sa farouche détermination, ses empêchements et ses impossibilités aussi. Nous pressentons son angoisse, sa peur venue de l'enfance, venue de la mère. À trente-huit ans encore, Lea est toujours démunie, « *livrée à cette impression de vivre avec des éclats de bombe sous la peau.* »<sup>1103</sup>

*« À l'extérieur, c'est lisse. Une belle femme qui promène un corps tranquille. Sur scène, pour les spectateurs, pour tout le monde, aucun problème. Les bombes ne s'attaquent qu'à l'intérieur. Personne ne les voit. Elle est un champ de mines. Et elle danse. Pour les éviter. Voilà comme elle se sent. »*<sup>1104</sup>

Il y a une vraie frontière entre l'intérieur et l'extérieur de Lea. Le lecteur, grâce à la narration, a accès à l'intime de Lea, à ses pensées et, de ce fait, à ses peurs secrètes. Il est le témoin privilégié de son intériorité. Alors, il y a un effet de sympathie non négligeable<sup>1105</sup> qui se met en place. Le lecteur peut s'identifier et se reconnaître dans Lea, figure centrale du roman. Il

---

<sup>1098</sup> Image souvent utilisée dans ce roman : « *le corps déployé* » ou « *le corps qui se déploie* », par exemple dès la page 8. [Dans le roman de Jeanne BENAMEUR]

<sup>1099</sup> Jeanne BENAMEUR, p.9.

<sup>1100</sup> « *Le portrait moral est un bon indicateur pour mesurer le degré de changement affectant un personnage.* » [Michel ERMAN, *La Poétique du personnage de roman, op.cit.*, p.63]

<sup>1101</sup> Voir Vincent JOUVE, *La Poétique du roman, op.cit.*, p.58.

<sup>1102</sup> *Ibid.*, p.58.

<sup>1103</sup> Jeanne BENAMEUR, p.9.

<sup>1104</sup> *Ibid.*, p.9-11.

<sup>1105</sup> Voir l'ouvrage de Vincent Jouve et notamment le paragraphe consacré au système de sympathie. [Vincent JOUVE, *La Poétique du roman, op.cit.*, p.70-71]. D'après lui, « *le système de sympathie entre en jeu lorsque le texte privilégie l'effet-personne. Il joue un rôle essentiel dans la lecture, en particulier dans celle des romans. Tout lecteur se souvient avoir eu des relations affectives avec un personnage. Ce rapport émotionnel relève de différents codes identifiables par l'analyse.* » [*Ibid.*, p.70]

adopte, dès les premiers mots, son point de vue de vue ; il se sent concerné. Cet effet est renforcé par le fait que le narrateur adopte le point de vue de Lea. La focalisation est interne. Du fait de l'intériorité dévoilée, la fille nous est rendue immédiatement sympathique. Et cet attachement est d'autant plus grand, que nous pressentons dès le départ, que Lea lutte pour vivre, qu'elle a engagé une bataille contre ce qui la tenaille, sa peur venue de l'enfance. En effet, d'après Vincent Jouve, le procédé littéraire qui entre en jeu, c'est-à-dire le système de sympathie, et ici plus spécifiquement le code affectif<sup>1106</sup>, est encore plus efficace quand le personnage est « *sujet d'un désir contrarié.* »<sup>1107</sup> Le personnage rappelle alors au lecteur une situation déjà appréhendée, soit « *la confrontation entre désir et interdit.* »<sup>1108</sup>

Ainsi, le « premier portrait » de Lea est donc constitué d'éléments épars mais qui permettent néanmoins de la singulariser et de la définir par son corps (son extériorité), par ses pensées (son intériorité), et par son *vouloir* si tenace. Ce portrait nous donne également des indices sur son destin, sur les combats à venir et *in fine* sur sa possible métamorphose. Pour finir, ce premier portrait conduit le lecteur à épouser le point de vue de Lea. Cet effet est accentué car le narrateur encadre le regard du lecteur, en focale sur le personnage de fille (et de façon particulière dans l'incipit).

Dans le roman de Kaoutar Harchi, *À l'origine notre père obscur*, le premier portrait qu'il nous est donné de lire est celui de « la Fille » à sept ans. Le personnage nous donne une vision d'elle-même, à cet âge-là, dans ce passage :

*« Je porte des vêtements de toile. Les bras le long du corps, pieds nus, je fais les cent pas près de la grande porte de bois, m'asseyant, me relevant, donnant des coups de pied, fixant la poignée, la serrure en métal forgé, le verrou. Il faut me voir à sept ans, agressive et violente, refusant d'être approchée. Touchée. Une petite sauvage. Toujours à courir de la salle commune au grand escalier de pierre, sautant sur les paillasses, bousculant les femmes accroupies qui écossent les petits pois et les fèves, renversant les barriques d'eau, poussant des cris d'animaux mais l'espace est trop étroit, le plafond trop bas, pour ne pas me sentir prise au piège de cette maison que l'on m'autorise, quelques fois par semaine, à quitter. »*<sup>1109</sup>

Cet extrait nous donne les caractéristiques majeures du personnage de fille : elle est prisonnière, sauvage et révoltée. En effet, quand le roman débute, « la Fille » est une enfant de sept ans.<sup>1110</sup>

---

<sup>1106</sup> Le code affectif est essentiel pour développer le système de sympathie du lecteur. [Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, op.cit., p.70-71]

<sup>1107</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>1108</sup> *Ibidem.*

Cette situation a été vécue par chacun(e) au moment de la crise œdipienne.

<sup>1109</sup> Kaoutar HARCHI, p.15.

<sup>1110</sup> Comme pour le personnage de Lea, le portrait physique de l'héroïne est à peine esquissé. Mais dans le roman de Kaoutar Harchi, l'effet est renforcé car la temporalité narrative n'est pas la même. En effet, alors que le portrait

Elle est la petite de la maison, la seule enfant. Elle est une enfant prisonnière, recluse comme les femmes, comme sa mère. C'est une enfant sauvage, agressive qui fait preuve de violence à l'égard des autres femmes de la maison. Elle se comporte comme un animal effarouché, apeuré, un animal en cage<sup>1111</sup>. C'est tout ce que nous savons. Il n'y a que peu de caractérisants directs, visuels, clairs et précis permettant d'identifier son apparence. Ce qui est privilégié d'emblée, c'est l'intériorité du personnage et son portrait en action. Le corps est dit dans le mouvement et la fureur<sup>1112</sup>, car « la Fille » est une enfant déjà révoltée. On le voit spécifiquement dans cet extrait avec l'accumulation des phrases verbales<sup>1113</sup> qui donne une sensation de tournis, de folie, de combat surtout. « La Fille » a sept ans et déjà le lecteur sait qu'elle lutte pour sa survie, d'abord par le corps qu'elle agite sans cesse (mais qu'elle peut aussi contraindre jusqu'à l'immobilité totale quand elle est avec « la Mère »), puis par sa farouche volonté qu'elle oppose au monde clos des femmes. Le lecteur ressent la violence et la souffrance intime de l'héroïne. Le portrait moral donné permet aussi d'identifier le *vouloir* de la fille. Sa détermination est immense. « La Fille » veut s'extirper de cet espace limité et qui la contraint. Ainsi, nous pouvons dire que l'idée d'émancipation et la quête de liberté ont germé très tôt chez cette héroïne, en même temps que son sentiment de culpabilité qui empêche tout désir d'évasion. En effet, quand « la Fille » arrive à s'échapper de la maison, hors des femmes, hors de « la Mère », aussitôt, monte en elle un sentiment de culpabilité, dans sa tête, dans son corps, qui la pousse immédiatement à retourner à la mère.<sup>1114</sup> Elle est gagnée par une peur terrible : et si « la Mère » mourait, à cause d'elle, parce qu'elle l'a laissée seule ? Les sentiments du personnage de fille, comme les émotions intérieures (la peur, la crainte, la tristesse, la solitude, la douleur, la culpabilité ou encore l'espoir, le désir), sont nommés directement et semblent liés à la mère.<sup>1115</sup>

---

de Lea demeure essentiellement le même, malgré les ellipses, que celui esquissé dans l'incipit (soit le portrait de Lea à trente-huit ans), dans le texte littéraire de Kaoutar Harchi (comme dans *Le Cœur cousu* de Carole Martinez), nous allons assister à une évolution du personnage, évolution physique d'abord car « la Fille » va grandir à mesure que se construira l'histoire.

<sup>1111</sup> Nous reviendrons peu après sur la description métonymique de la maison.

<sup>1112</sup> Le corps en mouvement de « la Fille », ce corps en révolte, ce corps qui refuse d'être touché/apprivoisé, donne les prémices de ce que l'héroïne sera « demain », c'est-à-dire à la fin du roman.

<sup>1113</sup> Le verbe étant le plus souvent conjugué au participe présent : « *m'asseyant* », « *relevant* », « *donnant* », « *fixant* », « *sautant* », « *bousculant* », « *renversant* », « *poussant des cris* ». [Kaoutar HARCHI, p.15-16] Le participe présent est une forme verbale qui marque l'action (ici plusieurs actions). Il tend à désigner un état, dans cet extrait, celui de la fille. Il permet de rendre compte de l'identité « sauvage » de la fille par des actions menées, presque simultanément et de façon brutale. L'effet produit est le suivant : un rythme saccadé, haché et une sensation de tournis/folie.

<sup>1114</sup> Kaoutar HARCHI, p.15-16.

<sup>1115</sup> Voir les cinq premières pages du roman qui constituent un premier sous-chapitre, de la page 13 à la page 17.

Et, comme pour le personnage de Lea, le lecteur se sent concerné par cette héroïne (qui est ici le narrateur-personnage de l'histoire<sup>1116</sup>) et pressent le combat à venir et sa métamorphose. Le premier portrait esquissé de ce personnage permet de créer un lien affectif entre « la Fille » et le lecteur. Il suscite chez ce dernier un sentiment de sympathie doublé d'empathie, du fait notamment de l'âge de la protagoniste (qu'il nous semble nécessaire de protéger et dans laquelle nous nous reconnaissons<sup>1117</sup>) mais aussi parce que le lecteur<sup>1118</sup> est interpellé indirectement (comme dans la phrase : « *Il faut me voir à sept ans* »<sup>1119</sup>) ou plus directement, comme dans le passage qui suit son portrait, où « la Fille » va plus précisément s'adresser à nous, à chacun de nous, c'est-à-dire à un narrataire spécifique.<sup>1120</sup> Ainsi,

« *Debout sur le pas de la porte, la peur me saisit. Empêche-la de se faire du mal, je me dis, ou sinon elle se mettra à crier et les femmes viendront la prendre [...]. Et la Mère, vous savez, ne le supporterait pas [...].* »<sup>1121</sup>

« La Fille » s'adresse à nous, comme elle s'adresse à elle-même. Elle fait appel à notre « prétendue » connaissance, notre savoir et donc notre raison. Le lecteur, alors narrataire spécifique, a alors un rôle à jouer dans le récit, rôle « *que le lecteur réel pourra ou non trouver à son goût mais qui, en tout état de cause, sera un point de passage obligé dans sa relation au texte.* »<sup>1122</sup> Alors, et par-delà la nécessité de protéger la mère<sup>1123</sup>, deux effets sont produits pour le lecteur. En premier lieu, il s'agit d'une justification du comportement adopté par « la Fille », malgré sa farouche volonté de liberté. Puis, en deuxième lieu, le roman devient réflexif et un objet d'analyse. Le lecteur peut s'y regarder, s'y penser, tout en partageant, en même temps, le

---

<sup>1116</sup> Dans ce roman (comme d'ailleurs dans celui de Carole Martinez), « la Fille » est le narrateur-personnage. Et, d'après Vincent Jouve, le code narratif est déterminant car « *l'ensemble du système est hiérarchiquement soumis à l'autorité du narrateur.* » [Vincent JOUVE, *La Poétique du roman, op.cit.*, p.71] « La Fille » étant le personnage principal et la narratrice, le lecteur ne peut qu'épouser son point de vue et ressentir de la sympathie pour elle, dès l'incipit.

<sup>1117</sup> D'après Vincent Jouve, rares sont les romans « *où les « scénarios » imaginaires de l'enfance ne sont pas, plus ou moins clairement, rejoués par les personnages. Le lecteur ne peut manquer de les reconnaître, voire de se reconnaître à travers eux.* » [Vincent JOUVE, *La Poétique du roman, op.cit.*, p.108] C'est évidemment le cas dans le roman. Et il est d'autant plus facile de réactiver ce que Vincent Jouve nomme « *les fantasmes originaires* » [*Ibidem*] quand le personnage est un enfant.

<sup>1118</sup> Là encore, le rôle du lecteur est essentiel. D'après la définition de Vincent Jouve, il est « *le lecteur imaginé, construit par le roman : c'est la figure que l'auteur avait en tête lorsqu'il a élaboré son récit. L'identifier, c'est mettre au jour les stratégies, tant locales que globales, ourdies par le texte à l'intention de ses destinataires.* » [Vincent JOUVE, *La Poétique du roman, op.cit.*, p.108]. Le lecteur est également un lecteur réel, c'est-à-dire il est chacun de nous !

<sup>1119</sup> Kaoutar HARCHI, p.15.

<sup>1120</sup> La fonction de « narrataire » est définie comme étant « *la figure de lecteur postulée par le texte.* » [Vincent JOUVE, *La Poétique du roman, op.cit.*, p.103]

<sup>1121</sup> Kaoutar HARCHI, p.16.

<sup>1122</sup> *Ibid.*, p.106.

<sup>1123</sup> « La Fille » ne peut pas faire autrement que de retourner protéger sa mère, contre les autres, contre elle-même surtout. Et comme la protagoniste, nous sommes dans l'obligation de retourner à « la Mère ».

point de vue de la protagoniste, son cheminement, sa construction identitaire. Le lecteur est comme piégé, impliqué tout du moins, auprès de l'héroïne.

Et cela nous permet, tout d'abord, de nous rendre compte de l'importance de ce premier portrait donné dans le récit. Cette représentation incomplète et imprécise est pourtant fondamentale car elle engage entièrement le lecteur tout en permettant d'envisager l'avenir du personnage principal, « la Fille ».

Il en est de même pour le personnage de Soledad, dans le roman de Carole Martinez, *Le Cœur cousu*. Ainsi, les premières phrases du roman<sup>1124</sup> sont les suivantes :

*« Mon nom est Soledad.*

*Je suis née, dans ce pays où les corps sèchent, avec des bras morts incapables d'enlacer et de grandes mains inutiles.*

*Ma mère a avalé tant de sable, avant de trouver un mur derrière lequel accoucher, qu'il m'est passé dans le sang.*

*Ma peau masque un long sablier impuissant à se tarir.*

*Nue sous le soleil peut-être verrait-on par transparence l'écoulement sableux qui me traverse.*

*LA TRAVERSÉE.*

*Il faudra bien que tout ce sable retourne un jour au désert. »*<sup>1125</sup>

Le portrait physique passe d'abord par la référence au corps. Il est succinct/partiel. Quelques éléments seront apportés tout au long du récit, de façon elliptique mais toujours de manière sommaire et fragmentée. Ici, dans cet extrait, l'originalité vient de l'emploi de nombreuses métaphores<sup>1126</sup> pour caractériser les personnages.<sup>1127</sup> C'est évidemment le cas pour Soledad dont la première description donnée est métaphorique (et, nous y reviendrons, entièrement liée à la mère). C'est le corps en premier lieu qui est dit. Un corps « traversé »<sup>1128</sup> par un écoulement sableux, par l'histoire de la mère, par l'histoire de ses ancêtres, par le récit de sa naissance aussi. Cette première description poétique est porteuse de sens et d'une symbolique forte. Si elle est significative d'un genre<sup>1129</sup> spécifique (il s'agit d'un conte romanesque<sup>1130</sup>), elle permet de penser le personnage principal, de se le représenter dans un monde particulier, lié à la mère, et

---

<sup>1124</sup> Et donc du prologue.

<sup>1125</sup> Carole MARTINEZ, p.11.

<sup>1126</sup> Comme nous l'avons vu précédemment et concernant le portrait de Frasquita, la mère de Soledad.

<sup>1127</sup> Comme les lieux d'ailleurs.

<sup>1128</sup> Carole MARTINEZ, p.11.

<sup>1129</sup> Ou sous-genre plus précisément.

<sup>1130</sup> Il s'agit d'un conte romanesque, cela nous est signifié dès les premiers mots où abondent les métaphores. Mais cela nous est également signifié du fait de la prophétie annoncée : « *Il faudra bien que tout ce sable retourne un jour au désert.* » [Carole MARTINEZ, p.11]

d'envisager sa destinée. Un portrait plus réaliste mais toujours partiel et peu descriptif est présenté quelques pages plus loin.<sup>1131</sup>

Soledad n'existe que par sa destinée inscrite dans son corps et dans son prénom. Ce qui est privilégié dans ce roman est l'intériorité de la fille<sup>1132</sup> et évidemment le portrait symbolique qui en fait un personnage traversé par la fatalité et son avenir qu'elle ne pourra jamais modifier (car inscrit dans ses mains dès sa naissance). Soledad est parcourue et entièrement habitée par l'histoire familiale qui l'empêche d'être vraiment. Et c'est ce que le lecteur pressent dès les premiers mots du récit. Indirectement, la représentation donnée est celle d'une héroïne indifférente devant les événements. Passive. Avant d'être, il semblerait qu'elle ait déjà renoncé. Elle n'arrive pas à choisir, n'arrive pas à décider. Elle attend. Du moins, jusqu'à l'élément déclencheur. Elle est comme figée par cette peur immense, *cette solitude [...] venue en même temps que la vie, [...] ce vide qui [...] creuse depuis toujours, [l'] use du dedans, enfle, progresse comme le désert et où résonnent les voix mortes.*<sup>1133</sup> Soledad est immobile depuis toujours, depuis sa naissance. D'ailleurs, le prologue du roman dévoile l'étrange naissance de Soledad, comme point fondateur de son identité et de sa destinée.

« Son<sup>1134</sup> regard est entré d'un coup dans les viscères de ma mère et ses mains sont venues m'y chercher. Elle m'a cueillie au fond de la chair où j'étais terrée, au fond de cette chair qui m'avait oubliée pour continuer de marcher, et, après m'en avoir libérée, elle a senti que mes mains ne me serviraient à rien, que j'y avais renoncé en naissant. »<sup>1135</sup>

---

<sup>1131</sup> À la page 13 précisément.

« *Je n'étais pas vraiment belle, du moins pas comme ma sœur Clara l'était, mais j'avais, paraît-il, une grâce singulière qui les clouait aux murs.* » [Carole MARTINEZ, p.13]

Comme pour deux autres protagonistes des romans de notre corpus, ce portrait physique est dressé par la fille elle-même. Il s'agit de ce que l'on peut appeler une auto-évaluation que le lecteur prend comme réel et vrai. [Voir précédemment dans l'analyse, le narrateur-personnage qui entraîne le lecteur à prendre sa vision du monde, « l'obligeant » à voir à travers ses yeux, à penser à travers ses pensées, à cheminer à travers ses errements et son évolution]

Ce portrait nous donne peu d'éléments physiques si ce n'est cette « *grâce singulière* » qui attire incroyablement les hommes mais dont Soledad ne se rend absolument pas compte. Ainsi, ce portrait révèle surtout que Soledad n'a aucune conscience d'elle-même ou du moins de son corps. Elle n'a que peu de réalité physique, son corps n'est pas pensé, peu évalué (si ce n'est par les autres). Nous pouvons le lire dans la mention « *paraît-il* », comme si elle n'en était pas tout à fait convaincue ou comme si elle était à l'extérieur d'elle-même. Une étrangère.

Pour finir, ce portrait accentue le caractère hors du commun de Soledad, avec sa grâce spécifique, qui attire irrésistiblement les hommes, sans qu'elle le désire vraiment.

<sup>1132</sup> La narration se fait, du moins dans le prologue, le plus souvent en focalisation interne.

<sup>1133</sup> Carole MARTINEZ, p.19.

<sup>1134</sup> La vieille Mauresque.

<sup>1135</sup> Carole MARTINEZ, p.12.

C'est cette « scène originaire »<sup>1136</sup>, qui caractérise en partie Soledad.<sup>1137</sup> Tout est dit : le mystère de la vie intra-utérine<sup>1138</sup>, l'accouchement grâce à l'aide de la vieille Mauresque, le lien à la mère, le renoncement déjà et le destin tout tracé. Cet événement originaire ancre également Soledad dans un espace méditerranéen, l'ancre au désert, de l'autre côté de la rive, au bout du voyage de la mère.

Lieux et personnages sont en liens directs. C'est ce que nous allons à présent aborder, pour les trois romans de notre corpus.

Ces descriptions « *reposent sur des objets qui caractérisent par contiguïté l'être des personnages. [...] En règle générale, elles sont liées au corps et témoignent de situation existentielle.* »<sup>1139</sup> Elles ont une valeur mimétique et symbolique dans la construction des personnages. Ainsi, dans le roman de Jeanne Benameur, c'est le lieu (le cadre spatial) de Lea qui est décrit précisément (bien plus précisément que ne l'est son portrait physique). Il s'agit de son appartement parisien et plus particulièrement de la pièce entièrement nue dans laquelle elle danse. C'est son espace, son territoire à la fois réel et symbolique dans lequel elle *est* vraiment. Elle y tient d'ailleurs plus que tout car il est comme un cocon, un lieu préservé, à l'abri. « *Là, son corps se déploie.* »<sup>1140</sup> Ce lieu est associé à l'enfance et à la mer. Il est sa possibilité et sa liberté. Son horizon.

*« Le bout de ses doigts la tire vers le ciel, elle touche les poutres, redescend vers le sol. La pièce est mansardée d'un côté, les murs sont sans fenêtres, mais une large ouverture vitrée au plafond lui livre une grande part de ciel. La pluie le soleil directement sur la tête et personne qui passe dans le champ. Elle a besoin d'horizon. En ville, elle a appris que c'est par le haut qu'il se donne. »*<sup>1141</sup>

Ce lieu précisément décrit joue un rôle de marqueur psychologique et symbolique. Il donne des éléments importants sur Lea, comme son origine, son enfance, son besoin d'évasion et de liberté. Il est à l'image de son corps et symbolise évidemment son espace intérieur.

---

<sup>1136</sup> Ce que Freud nomme les « *fantasmes originaires* » (la vie intra-utérine, la naissance, la castration, la séduction) seraient communs à toutes et tous. [Voir l'ouvrage de Jean BELLEMIN-NOEL, *Psychoanalyse et littérature*, PUF, 1978]

Cette scène permet l'identification de Soledad mais permet également l'identification du lecteur à Soledad, qui revit, à travers elle, l'énigme de la naissance et tous les mystères et « fantasmes » qui l'entourent.

<sup>1137</sup> Carole MARTINEZ, p.11-12.

<sup>1138</sup> Dans laquelle, Soledad a déjà une conscience et fait preuve de volonté et de résistance. Dans les entrailles de sa mère, elle a lutté de nombreux mois, pour être du voyage, pour ne pas se séparer de la mère et surtout, pour ne pas l'entraver. [Carole MARTINEZ, p.12]

<sup>1139</sup> Michel ERMAN, *La Poétique du personnage de roman*, op.cit. p.66.

<sup>1140</sup> Jeanne BENAMEUR, p.8.

<sup>1141</sup> *Ibidem.*

Dans le roman de Carole Martinez, le lieu présenté est quasi consubstantiel au personnage de Soledad. Il est à l'image de la fille ou, plus spécifiquement, il témoigne (et nous y reviendrons) du corps de Soledad.<sup>1142</sup> Il est

« *Ce pays où les corps sèchent, avec des bras morts incapables d'enlacer et de grandes mains inutiles.* »<sup>1143</sup>

C'est uniquement par une métaphore que ce lieu est dit. Évidemment ce pays (dans les faits, c'est l'Algérie) symbolise la mère (c'est le pays-mère de la fille). Il caractérise en même temps la fille. Cette métaphore fait écho au discours de Soledad : « *Ni donner, ni recevoir, je ne saurais pas, jamais.* »<sup>1144</sup> La description du lieu et le discours<sup>1145</sup> énoncé par la protagoniste orientent le lecteur et semble vouloir nous dire que Soledad est à l'identique de ce pays, depuis sa naissance, que ce pays est inscrit dans sa chair, dans son nom également, dans sa destinée et qu'elle ne pourra jamais s'en défaire. « Ce pays » est donc un caractérisant très marqué et symbolique à la fois. Il est une composante fondamentale de l'identité de Soledad, malgré elle. Du fait de sa naissance dans ce lieu-là et de sa mère, il semble inscrit de façon indélébile. Cependant, il faut nous méfier de toute conclusion hâtive. Ainsi, ce pays représenté n'est pas l'indice d'une dépréciation (comme semble le croire, ou du moins le dire Soledad dans son discours), mais au contraire, d'une marque d'exception qui place Soledad au-dessus de la condition humaine, au-dessus de sa tragique destinée, au-dessus de ce pays où l'impuissance des corps semble si forte. Et grâce à la description métonymique, le lecteur pressent une autre possibilité qui va se jouer pour Soledad.

C'est également le cas dans le roman de Kaoutar Harchi, et le personnage de « la fille » intimement liée au lieu, la maison des femmes. Ainsi, son premier portrait est associé à cet espace clos qui enferme les femmes. Si nous reprenons la citation<sup>1146</sup> utilisée pour le portrait de l'héroïne à sept ans, le lieu nommé est à la fois concret (de nombreux éléments caractérisants sont disséminés dans le roman<sup>1147</sup>) et symbolique. Il est « *trop étroit* », « *trop bas* », il prend au

---

<sup>1142</sup> Le lieu est également une métaphore du corps de la mère.

<sup>1143</sup> Carole MARTINEZ, p.11.

<sup>1144</sup> *Ibidem.*

<sup>1145</sup> Présenté ici comme une vérité absolue. Nous y reviendrons peu après.

<sup>1146</sup> Surtout cette fin de citation : « *mais l'espace est trop étroit, le plafond trop bas, pour ne pas me sentir prise au piège de cette maison que l'on m'autorise, quelques fois par semaine, à quitter.* » [Kaoutar HARCHI, p.15]

<sup>1147</sup> La maison des femmes est un lieu-personnage.

Il fait l'objet de nombreuses descriptions, souvent très réalistes. Ainsi les opérations de la description de ce lieu si emblématique dans ce roman, relèveraient de « *l'aspectualisation* » [Vincent JOUVE, *La Poétique du roman, op.cit.*, p.42] et permettent de rendre compte de sa topographie (et d'inscrire le roman dans une réalité) et de représenter l'étroitesse du lieu et sa spécificité : l'enfermement et l'exclusion. Il est l'espace narratif jusqu'à la séparation et le départ de la fille, hors de la mère, hors de la maison, hors de sa limite.

piège, « la Fille » d'abord et toutes les femmes ensuite. Il symbolise l'enfermement physique et psychologique de l'héroïne. Il est la limite, la limite de son territoire et de sa volonté. Pour un temps du moins. Là encore, le lecteur pressent qu'un des enjeux du roman sera, pour le personnage de fille, de s'extirper du lieu, et, symboliquement, de « se sortir de soi », de renaître à nouveau pour exister.

Ainsi, dans les œuvres littéraires de notre corpus, et en particulier dans les romans de Kaoutar Harchi, et de Carole Martinez, la description du lieu est forte, chargée d'une signification et d'une symbolique plus grandes encore car elle caractérise à la fois l'espace « réel »<sup>1148</sup>, les personnages de filles et de mères ainsi que la relation mère-fille. Le lieu décrit représente également l'enfermement, l'empêchement. Il est l'obstacle. Il est ce qui entrave. Il est surtout le lieu de l'origine (là où sont nées les deux héroïnes) et de leur première identité, dont il faudra se sortir pour *être* véritablement.

### 2.3. L'*être*-fille et le lien à la mère

Pour reprendre et effectuer une synthèse des éléments vus précédemment, dans les trois textes littéraires de notre corpus, l'incipit dresse le portrait des héroïnes de façon fragmentaire et peu détaillé. Le portrait est elliptique et se construit sur la durée narrative. Il engage le lecteur. Il a « *des fonctions diégétiques dans l'ordre de l'émotif et du symbolique.* »<sup>1149</sup> Il s'agit, plus qu'un portrait physique, d'un portrait moral et d'un « portrait en action. »<sup>1150</sup> Les personnages de filles peuvent être appréhendés, pour reprendre les termes utilisés par Philippe Hamon<sup>1151</sup>, comme des « *signifiants discontinus* »<sup>1152</sup> renvoyant à des « *signifiés discontinus* »<sup>1153</sup>, qui se constituent à partir de cette première présentation et qui évolueront progressivement (et nous saisissons ces évolutions à travers des notations toujours éparses mais néanmoins significatives, délivrées dans les romans). Les filles n'accéderont à une signification définitive et à une

---

C'est donc un lieu à la fois absolument concret et « *un lieu symbolique qui représente la manière dont les femmes sont enfermées dans leur propre corps, dans leur propre représentation, avec l'idée que certaines choses leur sont autorisées et d'autres ne le sont pas.* » [Kaoutar HARCHI, Entretien, « Kaoutar Harchi répond aux questions d'Anne-Marie Smith », *art.cit.* Annexe 6] Et « la Fille » n'échappe pas à ce lieu, à cet enfermement intérieur. Du moins au début du roman.

<sup>1148</sup> C'est-à-dire que la fonction de cette description est de donner l'illusion de la réalité ou la fonction *mimésique*. Mais ce n'est pas sa seule fonction, elle donne également des éléments sur l'espace et sur les personnages, elle connote une atmosphère particulière, participe surtout à l'évaluation de l'héroïne tout en donnant des indices pour la suite de l'histoire. [Voir l'ouvrage de Vincent JOUVE, *La Poétique du roman, op.cit.* et le chapitre sur « le corps du roman : les structures du récit », p.23-44]

<sup>1149</sup> Michel ERMAN, *La Poétique du personnage de roman, op.cit.*, p.61.

<sup>1150</sup> Terme repris de l'ouvrage de Michel ERMAN, *op.cit.*, p.64.

<sup>1151</sup> Voir l'ouvrage de Philippe HAMON, *Poétique du récit, op.cit.*

<sup>1152</sup> *Ibidem.*

<sup>1153</sup> *Ibidem.*

identité... qu'à la dernière ligne des textes littéraires. Et c'est grâce au premier portrait dressé en début des romans que le lecteur pourra appréhender le chemin parcouru par les filles et leur métamorphose opérée.

Ce qu'il nous faut retenir de cette première identité en partie dévoilée est le lien à la mère fondamental et essentiel pour la construction identitaire des personnages de filles. C'est un lien qui s'inscrit dès la naissance des filles, et qui perdurera tout le temps de la narration comme le temps de l'existence des filles. Ainsi, Lea, dans le roman de Jeanne Benameur, « *a besoin de celle qui l'a mise au monde, qui l'a sortie de l'immobilité de son ventre pour la livrer à l'air et au mouvement.* »<sup>1154</sup> Ce besoin est fondamental, viscéral. Lea s'identifie dans son lien à la mère.<sup>1155</sup> Sa mère est son modèle.<sup>1156</sup> Elle est, et nous l'avons vu, une mère monde qui définit leurs vies à toutes les deux. Pour autant, Romilda est une mère qui ne pense pas, une mère qui fait, c'est tout. Elle s'en tient à des gestes simples, d'après la fille, et de ce fait, avant le secret révélé. « *On fait, c'est tout. Sa mère avait ainsi défini leurs vies et elle s'est toujours tenue à ces gestes simples elle aussi dans les grandes lignes embrouillées de l'existence. Un fil d'Ariane. Les gestes suffisent. Et basta.* »<sup>1157</sup> Lea semble déterminée dans son lien à sa mère et dans son *faire*, car à son tour, elle imprime le mouvement de la mère dans son corps à elle. À son tour et pour toujours, dans le mouvement de sa mère.

Il en est de même pour les personnages de filles des romans de Kaoutar Harchi et Carole Martinez. « La Fille » et Soledad sont infiniment liées à la mère, malgré le désamour, malgré le silence et le baiser jamais donné. Ainsi, dans le roman de Kaoutar Harchi, « la Fille » n'est pas entière<sup>1158</sup> car elle est constituée en deux parties (pour schématiser) : une part propre (elle-même) et une part autre (la mère). Nous la devinons comme avalée par la mère, absorbée. Les deux personnages ne semblent former qu'une seule entité, un « mère-fille » inséparable. Cela transparait dans le discours de « la Fille » :

---

<sup>1154</sup> Jeanne BENAMEUR, p.27.

<sup>1155</sup> Elle s'identifie dans ce lien à la mère, parfois de façon inversée, comme dans ce passage : « *Elle est si peu semblable à sa mère, elle n'a jamais cessé d'admirer le corps menu qui l'avait portée, ses longs cheveux lisses si noirs. C'est sa mère qui lui a fait aimer le corps humain.* » [Jeanne BENAMEUR, p.37]

<sup>1156</sup> Ça n'est d'ailleurs pas pour rien que Lea a mis sa mère au centre de sa dernière création artistique. Nous y reviendrons dans la troisième partie de notre travail de recherche.

<sup>1157</sup> Jeanne BENAMEUR, p.41.

<sup>1158</sup> Pour reprendre les mots de Boris CYRULNIK, dans l'émission culturelle « La Grande Librairie », du mercredi 10 avril 2019, présentée par François BUSNEL, « *Sur le plateau de « La Grande Librairie », François Busnel reçoit Boris Cyrulnik, célèbre neuropsychiatre occupé par les états d'être des individus confrontés à la souffrance...* », <https://www.france.tv/France-5/la-grande-librairie-saison-11/944135-la-grande-librairie.html>, consulté le 11 avril 2019.

« Et j'aimais savoir la Mère ne rien pouvoir faire sans moi et moi ne rien pouvoir faire sans elle. Nous étions, l'une pour l'autre, ce centre de gravité. Partout autour, le néant. »<sup>1159</sup>

Mais « la Fille » grandit. Elle prend conscience. À l'inverse, « la Mère » faiblit. Elle s'amenuise. Elle devient folle. Alors leur relation ne peut plus exister. « La Fille » s'affole. Comment demeurer auprès de la Mère ? Comment former à nouveau cette entité ? Et elle sait qu'elle ne peut plus, qu'elle ne doit plus se confondre avec sa mère. Elle est maintenant adolescente. Elle doit s'émanciper, et exister hors de la Mère.

Dans le roman de Carole Martinez, il en est de même. Il s'agit pour le personnage de fille d'un temps nouveau où il faut se séparer de la mère car, à l'identique, Soledad est absorbée par l'histoire de Frasquita qui la constitue entièrement. Le temps du récit est le temps de la *défiliation* (et de la *refiliation*), c'est-à-dire le temps de la construction d'une histoire propre et individuelle, personnelle. Son histoire à elle.

Ainsi, quand les romans débutent, les personnages de filles semblent être les continuums des personnages de mères. De ce fait, leur identité est tronquée, incomplète ou non aboutie car la filiation, en maintenant sa force et son mystère, exerce sur les filles une emprise certaine, qu'elle soit consciente ou non, qu'elle soit désirée ou ignorée. Même au-delà de la mort. Leur destin semble tracé pour elle, déjà écrit, comme immuable depuis des générations de femmes. Un destin lié à la mère ou de même nature que celui de la mère. À l'image de Soledad et de sa destinée inscrite sous la peau.

Et la question demeure : comment la fille peut-elle se construire ? Comment peut-elle accomplir son destin de femme ? Comment se défaire de cette transmission maternelle ? Car, comme le disent Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, il ne suffit pas de grandir, de devenir adulte, pour s'affranchir de cette relation mère-fille.<sup>1160</sup> Une mère et une fille ne pouvant divorcer, la rupture entre les deux, même à l'initiative de la fille, ne serait « *que le prolongement, radicalisé, de ce lien invivable.* »<sup>1161</sup> Telle est la difficulté que peut avoir la fille à construire son identité hors de la mère.

Alors, comment la fille peut-elle refuser le don qui lui est offert, don maternel, don familial, don d'amour dans une société méditerranéenne où la maternité, vertu sacrée, est vénérée par tous ? Comment renier la mère et son héritage, alors qu'elle a pour elle la norme sociale, l'approbation de la communauté ? Quelle peut être la marge de manœuvre des filles ?

---

<sup>1159</sup> Kaoutar HARCHI, p.26.

<sup>1160</sup> Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois, op.cit.*, p.44.

<sup>1161</sup> *Ibid.*, p.177.

Les écrivaines interrogent les modes d'élaboration de l'identité et en premier lieu, la relation à la mère, comme support identificatoire primordial. Pour les personnages de filles qu'elles représentent dans leurs œuvres, il leur faudra sortir du registre de la mère, symboliquement et narrativement, sortir de la mère au sens de « refuge », comme « sortir de soi » pour aller vers l'inconnu, vers l'autre et donc *in fine* vers soi. C'est bien souvent la peur<sup>1162</sup>, le désamour ou encore la colère qui les mènera à cette quête identitaire, à cette possibilité et cette envie nouvelle, à cette identité singulière et en devenir. Pour ce faire, les écrivaines mettent en place des stratégies narratives pour dire la construction identitaire féminine et surtout pour inscrire l'idée de la métamorphose des filles dans leurs textes littéraires, hors de la mère. L'idée de la métamorphose sera possible grâce à un élément perturbateur qui permettra à la fille de se mettre en mouvement. C'est ce que nous allons à présent aborder, le *faire* des filles, entendu comme la possibilité d'action des personnages, en débutant par ce que nous pourrions appeler le premier *faire* des filles, c'est-à-dire le *faux-self*. Puis nous étudierons les différentes positions actives ou passives (nommées états et étapes intermédiaires) engendrées par un élément perturbateur qui ouvre la voie vers d'autres possibles.

## CHAPITRE 5 – L'ÉVOLUTION DES FILLES AVANT LA CRISE

*« Les actions renvoient à des motifs qui expliquent pourquoi quelque'un fait ou a fait quelque chose. Cela veut dire que les motifs d'une action ne sont jamais attestables indépendamment de l'action dont ils sont le motif. En effet, dans un roman, par exemple, tous les personnages forment un système dans lequel ils se définissent les uns par rapport aux autres, avec des rôles différenciés. Dans ce système, le personnage ne se situe pas seulement par son être mais surtout par son faire, par la part qu'il prend à l'action, c'est-à-dire la fonction. Dans ces conditions, l'action désigne l'ensemble des faits ou agissements de divers participants, des états affectant ces participants et des situations dans lesquelles ils se trouvent, et enfin des événements naturels ou sociaux qui surviennent indépendamment de la volonté des participants. Et donc les personnages ont un rôle dans l'organisation des histoires. Ils déterminent les actions, les subissent, les relient et leur donnent du sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages. »*<sup>1163</sup>

L'*être* et le *faire* des personnages fonctionnent de concert, c'est-à-dire qu'ils sont essentiels pour identifier les personnages de filles, pour les caractériser. D'autre part, « *leur signification*

---

<sup>1162</sup> Comme, nous le verrons, la peur d'être absorbée par la mère, la peur de ne former qu'une seule entité, mère et fille confondue.

<sup>1163</sup> Laurent MUSABIMANA NGAYABAREZI, *Dictionnaire illustré de la narratologie*, Edilivre, 2015, Decitre.fr., ouvrage téléchargé en PDF, sans numéro de page.

*participe de l'histoire, c'est-à-dire de l'action.* »<sup>1164</sup> Dans la littérature féminine méditerranéenne, l'identité des personnages de filles se fonde, se développe et se façonne à mesure que se construit la narration. Dès l'incipit des textes littéraires, les personnages de filles s'appêtent à effectuer un passage ou, comme le dit Rym, le personnage de fille dans le roman de Fawzia Zouari, « à passer de l'autre côté » :

« Je suis au seuil de mon enfance comme on l'est à la fin de sa vie. Je m'appête à passer de l'autre côté. »<sup>1165</sup>

Dans ce texte, Rym, va opérer un changement ou mouvement.<sup>1166</sup> Son « être-fille » sera bouleversé par les actions qu'elle mènera, notamment par son passage à l'âge adulte et sa fuite hors de son pays la Tunisie.<sup>1167</sup> Ainsi, son être est intimement lié à son faire. Et le passage d'un état à un autre de la fille sera l'enjeu du roman, la narration « épousera » la métamorphose de Rym. Il en sera de même dans de nombreuses œuvres littéraires féminines méditerranéennes. Il en va ainsi dans les romans de notre corpus. C'est dire l'importance des actions menées par les personnages de filles qui, grâce à leur faire, vont changer leur identité première, leur état initial. L'action sera la dynamique qui permettra aux filles d'effectuer leur transformation<sup>1168</sup>. Certes, le faire n'est pas toujours conscient ou même toujours souhaité. En effet, le personnage de fille est parfois l'agent de l'action mais il peut être le patient, c'est-à-dire, qu'il subira certains évènements qui vont alors modifier son état premier. La fille deviendra la bénéficiaire de la métamorphose opérée (grâce aux actions menées).<sup>1169</sup> Il en résulte toujours que l'identité des filles va être, d'une manière ou d'une autre, affectée par l'action.

Dans le propos suivant, nous allons examiner, à partir de l'élément perturbateur, les différentes étapes et états vécus par les filles, afin d'en « comprendre le sens profond et caché. »<sup>1170</sup> Nous utiliserons plusieurs modèles d'analyse pour comprendre et analyser l'être dans le faire. Tout d'abord, en utilisant le modèle sémiotique<sup>1171</sup>, nous définirons les

---

<sup>1164</sup> Michel ERMAN, *La Poétique du personnage*, op.cit., p.85.

<sup>1165</sup> Fawzia ZOUARI, *La Retournée*, op.cit., p.9.

<sup>1166</sup> Ce changement entraînera un bouleversement sur les autres personnages du roman et, en premier lieu, sa mère. Ce premier mouvement entraînera également de nombreux évènements ou actions qui s'enchaîneront jusqu'à l'état final de Rym et la fin de l'histoire.

<sup>1167</sup> Il s'agit de son exil hors des siens et hors de la mère surtout. C'est à cause de cet acte fondateur qu'elle sera considérée comme « l'étrangère » puis « la retournée ».

<sup>1168</sup> Voir Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, op.cit., p.47 et le schéma narratif (Annexe 4).

<sup>1169</sup> Voir le chapitre « Le faire, sémiologies de l'agir » de Michel ERMAN, *La Poétique du personnage*, op.cit.

<sup>1170</sup> Guy de MAUPASSANT, dans l'ouvrage de Michel ERMAN, *La Poétique du personnage*, op.cit., p.87.

<sup>1171</sup> Et en utilisant les études de Vladimir Propp ou celles d'Algirdas-Julien Greimas.

personnages de filles comme étant à la fois des *actants*<sup>1172</sup> déterminés par leur quête émancipatrice, par leur volonté (que nous avons déjà pressentie dans les incipits des récits), par leur savoir et leur pouvoir, et des *acteurs*<sup>1173</sup> qui assument et remplissent leur rôle (actanciel et thématique) et qui incarnent les actions.<sup>1174</sup> L'analyse littéraire de Greimas, si elle est limitée<sup>1175</sup>, puisqu'elle confond la grammaire du récit avec le discours, n'est pas inintéressante ici, c'est-à-dire appliquée aux romans de notre corpus. En effet, les structures narratives peuvent être alors identifiées comme des structures actanciennes, nous permettant de reconnaître et de déterminer le *faire* des filles, et *in fine*, l'*être* dans le *faire*, ou l'identité des filles en construction dans la narration.

Les personnages de filles des romans de Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez sont les sujets de l'action centrale menée dans les récits (la quête de l'émancipation<sup>1176</sup>). Les rôles actanciels des filles s'appuient sur leur *vouloir* et engendrent le récit. Les personnages de filles (et comme avant elles, les personnages de mères) tiennent également des rôles thématiques incarnant des valeurs comme la détermination, le devoir filial, le courage, la soumission ou la révolte par exemple. Ces valeurs sont souvent contradictoires car témoignant de la complexité de l'*être*-fille en Méditerranée. Elles révèlent et attestent des « *structures profondes correspondant à la fois à des déterminismes humains et à des règles sociales* »<sup>1177</sup> encore présentes dans nos sociétés actuelles. La preuve en est, le *faux-self* des personnages de

---

<sup>1172</sup> Terme utilisé pour désigner les unités indiquant « *les êtres ou les choses qui, d'une manière ou d'une autre, même en tant que simples figurants, participent au procès exprimé par le verbe. Il sera repris en sémiotique narrative (Propp, Bremond, Greimas, etc.) notamment dans l'analyse structurale du récit, pour traduire une entité qui joue un rôle d'action dans une quête. L'actant désigne donc un rôle, une fonction dans une dynamique « actancielle » (terme de Greimas). En effet, la méthode actantielle (ou actancielle) vise à déterminer la position de chaque actant par rapport au projet central du récit. Ce projet se réalise suivant trois axes : un désir à réaliser, une communication à effectuer et une lutte à soutenir.* » [Laurent MUSABIMANA NGAYABAREZI, *Dictionnaire illustré de la narratologie, op.cit.*]

Dans les romans de notre corpus (et plus largement dans les œuvres littéraires féminines méditerranéennes), les personnages de filles peuvent être envisagés dans cette perspective : ils sont des actants (car ils font avancer l'action et doivent être à ce titre, analysés pour le(s) rôle(s) qu'ils y jouent). Ils sont liés par des relations qui peuvent être pensées, analysées et représentées par le schéma actanciel.

Pour finir, il faut préciser que l'actant peut être un personnage ou un groupe de personnages, une valeur, un sentiment ou une force agissante. Nous y reviendrons ci-dessous.

<sup>1173</sup> Les *acteurs* assument les rôles et incarnent l'action.

[Michel ERMAN, *La Poétique du personnage, op.cit.*, p.89]

<sup>1174</sup> Dans la continuité des travaux de Vladimir Propp établissant une grammaire du récit, Algirdas Julien Greimas a défini différentes catégories dans le récit comme les actants « *qui sont les forces agissantes dans tout récit. Ils recourent six grands rôles – on parlera alors de rôles actanciels – dont les relations reposent sur trois couples déterminés* » [Michel ERMAN, *La Poétique du personnage, op.cit.*, p.89] qui sont le vouloir, le savoir et le pouvoir.

<sup>1175</sup> Michel ERMAN, *La Poétique du personnage, op.cit.*, p.91.

<sup>1176</sup> Cette quête est l'enjeu des textes littéraires féminins méditerranéens, particulièrement des romans de notre corpus primaire.

<sup>1177</sup> Michel ERMAN, *La Poétique du personnage, op.cit.*, p.90.

filles ou leur *faire* initial donné, le plus souvent, en préambule des textes littéraires féminins méditerranéens. C'est ce que nous allons à présent étudier.

### 1. Le *faux-self*<sup>1178</sup> et l'état initial des filles

Pour introduire le premier *faire* des personnages de filles et la notion de *faux-self* (et ce que cela sous-tend pour les protagonistes des textes littéraires) et, ce que nous pourrions considérer comme étant la première marge de manœuvre des filles, voici un extrait d'une nouvelle de Maïssa Bey<sup>1179</sup> :

*« Elle a eu quinze ans... mais a-t-elle jamais été enfant ? de l'enfance a-t-elle eu la fraîcheur, la candeur, la spontanéité ? a-t-elle jamais connu les déraisons de l'adolescence, les espoirs secrets, les émois, les délicates rougeurs, les élans ? Elle n'a pas, elle n'aura jamais connu le bouleversement d'un premier amour. La douceur d'une caresse et la brûlure d'un regard sur son corps désiré. La fièvre, l'irrépressible tremblement de l'attente du plaisir. Elle n'a jamais su, n'a jamais pu s'abandonner tout à fait. Toujours au bord de quelque chose. Toujours retenue, comme ficelée par des liens trop serrés pour qu'elle puisse se permettre la moindre ruade, le moindre écart. Dissimuler, refréner, réprimer, étouffer, depuis toujours. »<sup>1180</sup>*

Ce passage dévoile le rôle joué par la fille depuis qu'elle est née fille, son premier *faire*, faux puisque feint et mis en scène/simulé. Ainsi, dans cette nouvelle, « *depuis toujours* »<sup>1181</sup>, la fille se plie aux convenances, se plie aux obligations, aux rituels immuables. Elle dit « *remplir son rôle* »<sup>1182</sup> de « fille de la mère ». Elle n'est pas elle car elle est comme retenue, comme empêchée.<sup>1183</sup> Ce rôle joué n'évite pas « *les pensées déréglées* »<sup>1184</sup>, les rêves et les désirs d'« *une porte, rien qu'une porte à pousser.* »<sup>1185</sup> Il révèle le « jeu » de la fille et son *moi* profond, ficelé par des liens serrés avec la mère, car, à l'extérieur, rien ne paraît. Subsiste l'apparence, la représentation. L'identité est dissimulée, anéantie :

*« Oui, c'est comme si elle était morte depuis longtemps. Depuis ... depuis... mais quelle importance ? Morte, elle l'était déjà... »<sup>1186</sup>*

---

<sup>1178</sup> Nous y reviendrons de manière plus approfondie dans la troisième partie de ce travail, dans le chapitre 3.1. consacré au *self* et à la quête du *moi*, quête partagée et thématique centrale dans la littérature féminine méditerranéenne.

<sup>1179</sup> Maïssa BEY, « En ce dernier matin », *Sous le jasmin la nuit*, *op.cit.*, p. 23-33.

<sup>1180</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1181</sup> *Ibidem.*

<sup>1182</sup> *Ibidem.*

<sup>1183</sup> Comme la mère d'ailleurs avant elle.

<sup>1184</sup> Maïssa BEY, *Sous le jasmin la nuit*, *op.cit.*, p.29.

<sup>1185</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>1186</sup> *Ibid.*, p. 31.

La protagoniste joue un rôle, un simulacre de vie. Elle vit sa mort.<sup>1187</sup> À l'identique, les personnages de filles dans la littérature féminine méditerranéenne se plient aux désirs et aux attentes des autres, et de la mère en premier lieu. Par peur, par obligation, par amour aussi parfois, elles se composent un rôle, le plus souvent, pour se protéger du monde qui les entoure, niant véritablement leur *être* authentique, c'est-à-dire leur identité. Les personnages de filles illustrent parfaitement le rôle joué<sup>1188</sup>, nommé *faux-self*<sup>1189</sup> par D.W. Winnicott, qui pose la question centrale de la marge de manœuvre des filles. Que peuvent-elles face à la mère et à son héritage ? Comment se construire dans une absence de *soi* ?

« *Je veux parler de la soumission, de l'acceptation d'un ordre du monde où il fallait s'efforcer, construire. Nous recevions ça en partage [...]. Maintenant que j'y pense, cette question, l'obéissance, l'effort, la reconstruction, c'est ça qui est central, c'est ça qui est à dire, à lire sous cette histoire.* »<sup>1190</sup>

### 1.1. Identification/Différenciation : le *faux-self*

En effet, le *faire* des filles (ou possibilités d'action) est particulièrement étroit, entre identification (ressembler à sa mère) et différenciation (s'opposer et se construire un autre chemin), « *au risque, dans l'un et l'autre cas, de se construire ce que Winnicott nommait un « faux-self* ». »<sup>1191</sup>

---

<sup>1187</sup> Voir l'article de Danièle ZUCKER, « Pour introduire le faux self », dans : *Penser la crise. L'émergence du soi*, sous la direction de Zucker Danièle, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Oxalis », 2012, p. 19-21, <https://www.cairn.info/penser-la-crise--9782804174316-page-19.htm>, consulté le 10/04/2016.

<sup>1188</sup> Comme nous l'avons vu auparavant dans le chapitre de ce travail consacré à la construction identitaire des personnages de filles dans la littérature féminine méditerranéenne, avec, notamment, les personnages de filles présentés par Assia Djebar ou encore Paula Jacques.

<sup>1189</sup> Terme emprunté à D.W. Winnicott.

Voir notamment les ouvrages/revues suivants :

Donald Woods WINNICOTT, [1958], *Trough pediatrics to psychoanalysis*, London, Collected Papers, Tavistock Publications. Traduction française par J. KALMANOVITCH, *De la Pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1969.

Donald Woods WINNICOTT, [1971], « The basis for self in body ». Traduction française par J. KALMANOVITCH, « Le corps et le self », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 3, p.37-48.

Donald Woods WINNICOTT, [1971], *Playing and Reality*, London, Tavistock. Traduction française par C. MONOD et J.B. PONTALIS, *Jeu et réalité*, Gallimard, 1975 [Dont les chapitres : « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », p.7-39 et « L'utilisation de l'objet et le mode de relation à l'objet au travers des identifications », p. 120-131].

Donald Woods WINNICOTT, [1974], « Fear of breakdown », *International Review of Psycho-Analysis*, 1, Traduction française par J. KALMANOVITCH, « La crainte de l'effondrement », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 11, 1975, p. 35-44.

<sup>1190</sup> Irma PELATAN, *L'Odeur de chlore*, Lille, La Contre Allée, 2019, p.69.

<sup>1191</sup> Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois*, op.cit., p.52.

Le *self*, essentiel dans la clinique de D.W. Winnicott<sup>1192</sup>, désigne ce qu'il y a de plus spécifique à une personne, et de plus intime.<sup>1193</sup> Il serait le fondement de la personnalité et de l'identité. Le développement du *self* et son expression nécessitent que le tout premier environnement (soit la relation à la mère) ait été *suffisamment bon*.<sup>1194</sup> À défaut, se met en place le *faux self*. En effet, nous dit D.W. Winnicott, pour se protéger d'un environnement plus ou moins anormal et contraignant, et pour s'y adapter, l'individu se construit une image défensive, en réaction aux réponses inadaptées de l'entourage et en représentation d'un rôle imposé. Le *faux self* serait alors la première possibilité d'action des filles. Leur premier *faire*. Ce *faux-self* peut être favorisé très tôt, au cours du développement, lorsque la mère incapable de répondre aux sollicitations de son enfant, impose ses choix et contraint sa fille à s'y soumettre.<sup>1195</sup> Mais, même quand il n'y a pas incapacité maternelle, le *faux-self* peut se mettre en place, surtout pour les filles, et précisément en Méditerranée, car, d'après Françoise Couchard, les filles

« se couchent dans les moules maternels, parce que trahir la mère leur serait insupportable ou trop culpabilisant ; elles tolèrent alors son emprise, en acceptant d'être sa réplique, et en escomptant que le jour venu, elles exerceront, à leur tour, le même pouvoir sur leurs propres filles. »<sup>1196</sup>

C'est également ce qu'écrit Camille Lacoste-Dujardin dans son essai *Des mères contre les femmes*. Et c'est bien évidemment ce que présente la littérature féminine méditerranéenne.

## 1.2. Le *faux-self* des héroïnes dans la littérature féminine méditerranéenne

Les personnages de filles dans les œuvres littéraires tentent de composer leur *faux-self* pour supporter les contraintes imposées par la mère, et la société.<sup>1197</sup> Niant leur propre personnalité, elles se composent un rôle, en attendant de pouvoir se libérer de l'emprise maternelle et familiale. Les filles se plient aux attentes de leurs mères (ou plus largement aux attentes familiales et sociétales) comme si elles n'avaient aucun désir propre (du moins en apparence).

---

<sup>1192</sup> Donald Woods Winnicott (1896-1971) est un pédiatre et psychanalyste britannique. Voir notamment l'article de François GANTHERET, « WINNICOTT DONALD WOODS - (1896-1971) », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/donald-woods-winnicott/>, consulté le 12 mai 2019.

<sup>1193</sup> Voir l'article de Jean-Pierre LEHMANN, « Rayonnement de Winnicott », *Le Monde Diplomatique*, Juillet 2012, <https://www.monde-diplomatique.fr/2012/07/LEHMANN/47964>, consulté le 23/06/2014.

<sup>1194</sup> « Le Point » Hors-série, *Les textes fondamentaux de la psychanalyse, etc.*, N°7, Mars-Avril 2006, « École Britannique », p.63-83.

<sup>1195</sup> Voir Donald Woods WINNICOT, *La Mère suffisamment bonne*, Payot, 2006.

<sup>1196</sup> Françoise COUCHARD, *Emprise et violence maternelles. Etude d'anthropologie psychanalytique*, Dunod, 1991, p.65.

<sup>1197</sup> Comme nous l'avons vu dans la nouvelle de Maïssa BEY, « En ce dernier matin », *Sous le jasmin la nuit*, *op.cit.*, p. 23-33.

Les attentes sont diverses mais néanmoins bien réelles.<sup>1198</sup> Les filles s'efforcent de répondre à ces attentes sans jamais y parvenir, car, quoiqu'elles fassent, elles ne peuvent jamais satisfaire entièrement les désirs, les souhaits, les espérances de leur mère. Alors, les filles occupent une place qui n'est souvent pas la leur. Elles sont le prolongement des mères. Un continuum.<sup>1199</sup> Les attentes maternelles peuvent être insatiables (être la meilleure, être la plus gentille, être la plus douée, être la plus belle, être la plus conforme) et ne sont en réalité que l'indicible projection de leur manquement ou leur empêchement.<sup>1200</sup>

Alors, pour ne pas se dérober et risquer de décevoir, les filles se composent un *faux-self*, comme nous l'avons vu précédemment, dans le roman de Paula Jacques, *L'Héritage de tante Carlotta*, où la protagoniste Camélia se refuse à désobéir. Elle obtempère aux désirs de la mère, abusive et dévorante avec tout son amour maternel. Et c'est pourquoi, et pour reprendre les propos de Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich : « À la mère jamais entièrement satisfaite, fille jamais totalement insatisfaisante : le lien demeure, tordu, invisible – mais bien vivant. »<sup>1201</sup> Et les filles peuvent demeurer à vie « enfermées » dans ce rôle et liées à jamais à la mère. C'est alors l'impossible construction identitaire, les mères entravant les destins de leurs filles en leur interdisant d'*être* autre chose que leur fille.<sup>1202</sup>

Dans ce *faux-self*, les personnages de filles perdent leur *être* et leur identité profonde. Elles ne s'appartiennent plus. Tout est artificiel, c'est-à-dire construit. Donc faux. Les filles sont comme privées d'elles-mêmes. Leur *moi* se trouve empêché. Il est alors impossible de trouver une voie propre et singulière.<sup>1203</sup> Un *faire* véritable hors de la mère. Comme dans la nouvelle de Maïssa Bey ou le roman de Paula Jacques, les filles sont, le plus souvent, dans l'obligation de prendre des postures ou de jouer des rôles de composition, du fait du lien à la mère, « figé à ce moment intemporel où la fille est une enfant, dépendante de sa mère, incapable de vivre sans

---

<sup>1198</sup> Il s'agit des projections maternelles. Les mères s'inventent des filles parfaitement conformes, voire, sans défaut, dotées de sentiments élevés et maîtrisés, des dons exceptionnels. [Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois, op.cit.*, p.53]

<sup>1199</sup> Selon les définitions, un continuum serait un ensemble d'éléments homogènes dont les variations sont continues.

[Définition « continuum », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/continuum>, consulté le 17/07/2019 et Définition « continuum », Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/continuum/18628>, consulté le 17/07/2019]

<sup>1200</sup> Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois, op.cit.*, p.53

<sup>1201</sup> *Ibidem.*

<sup>1202</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>1203</sup> Voir l'article de Danièle ZUCKER, « Pour introduire le faux self », dans : *Penser la crise. L'émergence du soi*, sous la direction de ZUCKER Danièle, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Oxalis », 2012, p. 19-21, <https://www.cairn.info/penser-la-crise--9782804174316-page-19.htm>, consulté le 10/04/2016.

elle – même lorsque la fille est devenue une femme et que c'est, à l'évidence, la mère qui est incapable de vivre sans la fille. »<sup>1204</sup>

### 1.3. Le *faux-self* des filles du corpus

Il en est de même dans les trois romans de notre corpus primaire où les personnages de filles se sont d'abord composé un rôle pour être identiques à leur mère avant elles.<sup>1205</sup>

Ainsi, Lea, dans le roman de Jeanne Benameur *Laver les ombres*, réitère, tous les jours, la façon d'être au monde qu'elle s'est fabriquée pour vivre. « Une grammaire sensible, improbable, à réexpérimenter chaque matin. »<sup>1206</sup> C'est par le corps qu'elle joue et qu'elle s'invente. C'est une nécessité. « Sa façon de trouver place dans la vie. »<sup>1207</sup> Sans ce *faux-self*, Lea serait submergée par cette « malédiction »<sup>1208</sup> transmise par la mère, du fait de l'histoire tue, de l'héritage tragique. Lea évite tout risque. Elle exerce un contrôle sur elle, sans ménagement, ni concession.<sup>1209</sup> Elle ne veut pas être irraisonnée, dit-elle.<sup>1210</sup> Alors elle contrôle. Elle se contrôle. Il faut tenir, calmer sa tempête intérieure. « Il faut jouer un rôle. »<sup>1211</sup> Dans sa vie professionnelle comme dans sa vie personnelle, Lea compose. « Elle sait faire sur scène. »<sup>1212</sup> Dans sa vie amoureuse, c'est souvent plus difficile. Elle voudrait tellement y arriver avec Bruno. « Ne rien montrer. »<sup>1213</sup> Elle voudrait incarner un modèle de femme, une amoureuse idéale. Sereine, Lea s'efforce de l'être. D'ailleurs, auprès de tous, Lea est une forteresse inébranlable.

---

<sup>1204</sup> Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois, op.cit.*, p.51.

<sup>1205</sup> Les personnages de mères, comme leurs filles après elles, ont dû également se composer des *faux-self* pour être. Et c'est en partie ce qu'elles transmettent à leur fille. C'est ce qui nous est donné à lire dans les romans de notre corpus notamment. Ainsi, dans *Laver les ombres*, Romilda enfant, se tait, acceptant l'autorité cruelle de la mère. Elle a beau tout faire pour lui plaire, rien, jamais ne satisfait la mère. Pour être et survivre, Romilda s'invente un rôle de composition, de fille sage et soumise. Elle supporte. C'est la nuit qu'elle vit. C'est la nuit qu'elle existe vraiment. Quand elle lit son unique livre d'amour, son unique trésor et ses mots d'amour dont elle se délecte en cachette. [Voir Jeanne BENAMEUR, p.103] Ainsi, ce *faux-self* est une transmission inconsciente le plus souvent, de la mère à la fille, et qui, tour à tour, entrave les filles. Un « ravage » transmis par la filiation et mis en exergue par la littérature féminine méditerranéenne (qui témoigne des potentialités absolument destructrices du lien mère-fille, potentialités entendues au double de sens de rationalisées et éprouvées, c'est-à-dire « comprises » par les filles). Le *faux-self* devient alors « défense quasi désespérée, lutte d'un dernier carré, contre l'angoisse mortifère de la mère. » [Françoise COUCHARD, *Emprise et violences maternelles, op.cit.*, p.28] Il s'agit de la stratégie de résistance de Romilda, dans le roman de Jeanne Benameur.

<sup>1206</sup> Jeanne BENAMEUR, p.7.

<sup>1207</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>1208</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>1209</sup> *Ibidem.*

<sup>1210</sup> Elle se le répète sans relâche.

<sup>1211</sup> *Ibid.*, p.58.

<sup>1212</sup> *Ibidem.*

<sup>1213</sup> *Ibidem.*

Son corps tenu lui sert de culture, de loisir, de travail, de valeur, de lien. Tout ce qui est tu, enfoui profondément en elle, son *être* profond, émane du corps. C'est par un corps contenu, devenu un corps mécanique, qu'elle peut exister. Un corps absorbé par l'effort et le *faux-self*. Elle n'a pas le choix. Elle fonde son intériorité et la preuve de son existence au monde dans le travail, la danse et le corps maintenu à l'extrême. Mais le *faux-self* construit l'a détourné d'elle-même. Hors d'elle et de l'histoire de la mère. D'ailleurs, Lea a renoncé depuis longtemps à se connaître et « *à connaître l'origine de la guerre en elle.* »<sup>1214</sup> Même sa mère s'en inquiète. Ainsi, Romilda dresse le portrait de sa fille :

*« Elle, elle la voit devenir une drôle de femme. Belle, sans une once de graisse, c'est sûr. Mais c'est trop. Il y a encore quelques années, elle admirait l'indépendance de sa fille, sa liberté farouchement défendue. Mais aujourd'hui elle se dit que dans quelque temps sa Lea risque de devenir une femme sèche, trop dure. »*<sup>1215</sup>

Le regard et les mots de Romilda posés sur Lea mettent en évidence le *faux-self* dans lequel sa fille semble s'être perdue. Noyée. Ils disent la vie « en trompe-l'œil », la vie funèbre, la vie ascétique et stérile choisie par Lea. Même la mère sent l'urgence d'intervenir pour sa fille, avant qu'il ne soit trop tard. L'adverbe « *trop* » répété, souligne le fait que Lea est allée trop loin dans son rôle de composition. Au-delà de la mesure. D'ailleurs, il s'agit, *in fine*, de la même la stratégie que Romilda s'est construite durant toute sa vie.

Dans le roman de Kaoutar Harchi, *À l'origine notre père obscur*, « la Fille » se compose également un rôle. Elle essaye de se fondre entièrement dans les attentes et les désirs de sa mère, dans son corps et dans son silence. « La Fille » n'existe pas entièrement ou véritablement car elle est entièrement liée à « la Mère ». <sup>1216</sup> Elle se sacrifie pour elle. <sup>1217</sup> Elle demeure « *sans rien réclamer, ni attendre* »<sup>1218</sup>, en espérant retrouver un état de fusion total avec sa mère, qui est, pense-t-elle alors, « *l'accueil de qui je suis.* »<sup>1219</sup> Elle se nomme « *la gentille chienne que je suis* »<sup>1220</sup>. La chienne de sa mère, docile, fidèle. La métaphore employée évoque l'état de fille, un état soumis à l'identique d'un animal de compagnie. « La Fille » a une identité confisquée. Il n'y a pas d'initiation possible car l'évolution identitaire est bloquée du fait de « la Mère ». En effet, pour reprendre les termes de Carole Eliacheff et Nathalie Heinich, « *le*

---

<sup>1214</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>1215</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>1216</sup> Avant l'acte de rupture.

<sup>1217</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>1218</sup> *Ibidem.*

<sup>1219</sup> Kaoutar HARCHI, p.42.

<sup>1220</sup> *Ibidem.*

verrou maternel interdit le passage de la fille à la femme. »<sup>1221</sup> C'est spécifiquement le cas ici. Sans possibilité d'être véritablement, « la Fille » opère sur son corps une transformation, elle s'astreint, elle se comprime, elle se dissimule.

« À l'aide des larges morceaux de tissu obtenus et tenus ensemble par une épingle à nourrice, je bande les seins pour les empêcher de pousser et dissimuler cet épais corset sous un chemisier noir dont je ferme tous les boutons. La poitrine comprimée, ma respiration se fait douloureuse mais j'éprouve un grand plaisir à savoir ma colonne vertébrale très droite, le tronc parfaitement régulier, le dos solide. »<sup>1222</sup>

Elle crée une posture, un *faux-self*, « qui exige de constants efforts de maintien et de concentration, suffisamment de vigueur »<sup>1223</sup> pour exister. Elle s'oblige par le corps, comme Lea, l'héroïne du roman de Jeanne Benameur. « La Fille » nie sa féminité<sup>1224</sup>, sa « partie » maternelle, à l'identique de Nina, l'héroïne du roman de Nina Bouraoui.<sup>1225</sup> Elle refuse son corps de femme « qui n'est qu'une autre prison »<sup>1226</sup>, car il interdit toute possibilité d'émancipation, pense-t-elle alors. « La Fille » disparaît, par le corps.

Dans le roman de Carole Martinez, *Le Cœur cousu*, Soledad<sup>1227</sup> est marquée par la mère et son impuissance. Soledad et son identité « figée » par la destinée sont inscrites dans le récit, métaphoriquement et symboliquement. Ainsi, dès sa naissance (dès l'incipit du roman et de la narratrice), c'est écrit.

« C'était inscrit, dans la paume de mes mains, dans mon refus obstiné de respirer, de m'ouvrir à l'air vicié du dehors, dans cette volonté de résister au monde qui cherchait à s'engouffrer par tous mes trous, furetant autour de moi comme un jeune chien. »<sup>1228</sup>

---

<sup>1221</sup> Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois, op.cit.*, p.48.

Dans le roman de Kaoutar Harchi en particulier, il y a un champ lexical lié à la mère-verrou. Les mots comme « prison » ou « prisonnière » « enferment », « enfermée », « porte fermée », « la chambre sans fenêtre », « prise au piège », « isolée des autres », ou encore « les hauts murs de pierre » de la maison en témoignent.

<sup>1222</sup> Kaoutar HARCHI, p.51.

<sup>1223</sup> *Ibidem*.

<sup>1224</sup> Pour Mélanie Klein [Mélanie KLEIN, *Psychanalyse d'un enfant*, Tchou, 2002], la mère représente pour sa fille la castration (pour une part) et serait ainsi la cause du refus de féminité (constaté ici avec la protagoniste du roman de Kaoutar Harchi, comme, d'ailleurs, avec la protagoniste du roman de Nina Bouraoui. Pour Florence Guignard [Florence GUIGNARD, « Maternel ou féminin » dans l'ouvrage *Clés pour le féminin, Débats de la psychanalyse*, PUF, 1999], la féminité refusée par la fille signifie également le fantasme du retour *in utero*. Quoiqu'il en soit, le lien à la mère représente le lien primaire qui constitue, pour une part, la fille. Les recherches actuelles étudient particulièrement ce lien fondamental et primordial dans la constitution de l'identité féminine.

<sup>1225</sup> Nina BOURAOUI, *Garçon manqué, op.cit.*

<sup>1226</sup> Kaoutar HARCHI, p.52.

<sup>1227</sup> Les premiers mots du roman sont : « Mon nom est Soledad. » [Carole MARTINEZ, p.11]

<sup>1228</sup> *Ibidem*.

Son identité « suspendue » est inscrite d'abord dans son corps, comme dans celui de la mère. Là encore (dans l'extrait ci-dessus) la métaphore du chien est utilisée opérant un déplacement identitaire. Et c'est la relation à la mère qui ordonne et constitue Soledad. Elle est faite de ce qui la précède, c'est-à-dire de la mère et de son histoire, de la traversée et de sa naissance dans ce pays « où les corps sèchent, avec des bras morts incapables d'enlacer et de grandes mains inutiles. »<sup>1229</sup> Soledad ne peut rien contre la fatalité et sa destinée. Sa vie s'est jouée avant qu'elle ne vienne au monde, c'est-à-dire, avant elle, quand sa mère « façonnait le monde. »<sup>1230</sup> Sa mère a fait d'elle « son vivant tombeau. »<sup>1231</sup> Ainsi, depuis sa naissance, Soledad contient sa mère, comme cette dernière l'a contenue<sup>1232</sup> pendant la longue traversée. Là encore c'est par le corps que s'opère le *faux-self*. Ainsi, Soledad se construit à l'inverse de la mère, en contrepoint. Clandestinement. Elle n'est « que chair, os et sang. »<sup>1233</sup> Elle vit dans l'ombre de sa mère. Elle est l'invisible. Elle s'efface. C'est un rôle (une posture et une solitude) qu'elle a choisi pour résister au silence de Frasquita et à son désamour. Soledad, qui est possédée par les fables familiales, ne cherche pas « à démêler les fils du temps, le réel du rêvé. »<sup>1234</sup> Elle est la traversée. Alors, elle s'enveloppe de son « prétendu » destin<sup>1235</sup> et dans son rôle de composition, car, sans lui et du fait des carences maternelles, elle est menacée « d'annihilation »<sup>1236</sup>, c'est-à-dire, selon D.W. Winnicott, d'« une angoisse primitive bien antérieure à toute angoisse, qui inclut le mot mort dans sa description. »<sup>1237</sup> C'est exactement ce qui se joue pour Soledad, dans sa relation avec sa mère-morte, qui, jamais, ne l'a aimée. Or, Soledad, a choisi de vivre. Comme les deux autres protagonistes des romans de notre corpus, elle choisit la vie.

Alors, pour vivre malgré tout, Lea, « la Fille » et Soledad se composent un *faux-self* (qui leur permet donc d'exister malgré les manquements maternels) que nous pourrions également appeler une « stratégie de l'invisibilité ». Pourtant, d'autres possibilités existent pour elles, d'autres issues que la composition d'un *faux-self*. Même si, comme Soledad, les filles sont traversées par des forces inconscientes qu'elles ne maîtrisent pas et qui rendent leur marge de manœuvre étroite, d'autres voies sont envisageables, hors de la mère. En effet, les filles

---

<sup>1229</sup> *Ibid.*, p.11

<sup>1230</sup> *Ibidem.*

<sup>1231</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>1232</sup> *Ibidem.*

<sup>1233</sup> *Ibid.*, p.358.

<sup>1234</sup> *Ibid.*, p.359.

<sup>1235</sup> *Ibid.*, p.437.

<sup>1236</sup> Selon D.W. WINNICOTT, « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels » dans l'ouvrage *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Petite bibliothèque Payot, 1951, p.109-125.

<sup>1237</sup> *Ibid.*, p.172.

pourraient *faire* autrement en choisissant de se confronter à l'héritage maternel. Il s'agira alors pour elles de s'emparer de l'histoire des mères pour pouvoir s'imaginer et s'envisager un autre destin, pour pouvoir se construire une identité singulière et vraie.

## 2. L'élément perturbateur et la prise de conscience des filles

*« Somme toute, nouer une intrigue, c'est introduire un évènement singulier qui déclenche l'action (et l'évaluation) et permet de sortir de la situation initiale que celle-ci soit problématique ou non. En ce sens, « nouer » doit être compris comme désignant une opération spécifiquement narrative de mise en texte, indépendamment de toute dimension sémantique. L'ultime critère du récit est donc la présence, dans un texte d'action, d'un Nœud et d'un Dénouement. »*<sup>1238</sup>

Les textes de notre corpus, et plus largement les œuvres littéraires féminines méditerranéennes, décrivent un problème (ou intrigue) lié à la construction identitaire des personnages de filles. La *dynamique* opérée par les filles, cette action menée, s'effectue par le biais d'un élément perturbateur entraînant nœud et dénouement. Cette *perturbation*, souvent liée à la mère, va mettre en action les personnages de filles, modifiant leur identité première. La *provocation* peut être une « complication » sérieuse ou alors un évènement anodin, quotidien, sans grâce particulière mais qui, néanmoins, va créer une dynamique significative puisqu'entraînant une modification totale des filles. Et c'est ce que nous allons aborder dans le propos suivant, à partir de l'élément perturbateur qui va déclencher le *faire* ou l'action des protagonistes, engendrant en premier lieu une prise de conscience des filles. En effet, l'impulsion donnée par l'élément détonateur permettra aux héroïnes de porter un autre regard sur la mère comme sur elles-mêmes, de prendre conscience, pour s'autoriser, enfin, à *faire* autrement.

### 2.1. L'élément perturbateur

#### 2.1.1. Définition

L'élément perturbateur est au cœur des romans, ou plus justement, au cœur de l'intrigue romanesque. Il a été pensé notamment par la sémiotique. Il est un des constituants du schéma quinaire.

L'élément de perturbation engage l'action du personnage principal (ici, les filles) et va provoquer des désirs et des craintes, des élans comme des résistances, va amorcer (comme dans

---

<sup>1238</sup> Françoise REVAZ, *Introduction à la narratologie : Action et narration*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, Duculot, 2009, p.195.

les romans de notre corpus) une quête de liberté et une révolte immense et, *in fine*, va permettre la constitution d'une identité nouvelle et la mise en place du *self*.

Ainsi, le point de perturbation est l'élément qui va modifier la situation initiale des personnages. Il est « l'agitateur ». Il est le premier évènement d'une série d'actions qui découlent de lui. Cette « force transformatrice » est le plus souvent annoncée par un indice de temps, parfois marquée par un changement de conjugaison. Plus largement, cet élément est inscrit ou marqué dans le texte, c'est-à-dire identifiable. Il vise à rompre l'équilibre de « la séquence élémentaire. »<sup>1239</sup> Il va créer une rupture<sup>1240</sup> et va engager un processus d'évènements en acte jusqu'au « résultat final » qui viendra clôturer le récit.

### 2.1.2. L'élément déclencheur dans les romans de notre corpus

Dans les romans de notre corpus, cet élément est indispensable à la suite du récit car il engage toutes les actions suivantes.<sup>1241</sup> Le chemin sera long entre cet élément perturbateur qui va permettre d'envisager un changement d'état et sa mise en œuvre. Ainsi, différentes étapes ou séquences seront inscrites dans les textes littéraires. Elles se réalisent selon des configurations variables<sup>1242</sup> jusqu'au terme de l'histoire et l'accomplissement des filles.

L'élément perturbateur dans le roman de Jeanne Benameur se situe à la page 11 (soit très tôt dans la narration). Un indicateur de temps est donné : c'était « hier »<sup>1243</sup>, quand Lea a appelé sa mère au téléphone. Un avis de tempête a été lancé. Lea l'a entendu à la radio. Une alerte rouge. Alors Lea a voulu parler à sa mère. « *Idiot, cette angoisse folle qui l'a saisie.* »<sup>1244</sup> Elle a voulu savoir. « *Il fallait qu'elle se rassure.* »<sup>1245</sup>

« *Mais, au téléphone, elle a eu du mal à reconnaître la voix. Une dissonance. Ce n'était pas la voix qui la recrée d'habitude, vivante pour elle, où qu'elle soit. La voix peinait. Comme si un autre souffle cherchait sa route. Sa mère lui a murmuré qu'elle avait des choses, importantes, à lui dire.* »<sup>1246</sup>

---

<sup>1239</sup> Claude BREMOND, « La Logique des possibles narratifs », dans la revue *Persée*, « Recherches sémiotiques : l'analyse structurale du récit », 1996, p.60-76.

<sup>1240</sup> Pour Claude Bremond, plusieurs ruptures peuvent exister : les ruptures temporelles, les ruptures spatiales, les ruptures factorielles et les ruptures logiques. Il s'agit néanmoins toujours d'un passage. L'ensemble du texte ou récit est alors envisagé comme une séquence générale ou globale qui engloberait toutes les ruptures et se construirait en trois temps : Situation initiale → Transformation → Situation finale [Claude BREMOND, « La Logique des possibles narratifs », dans la revue *Persée*, *art.cit.*]

<sup>1241</sup> À la différence du schéma décrit par Claude Bremond, en reprenant les travaux de Vladimir Propp et le modèle de Paul Larivaille et le schéma quinaire déjà mentionné et étudié.

Voir Annexe 4.

<sup>1242</sup> Claude BREMOND, « La Logique des possibles narratifs », dans la revue *Persée*, *art.cit.*

<sup>1243</sup> Jeanne BENAMEUR, p.11.

<sup>1244</sup> *Ibidem.*

<sup>1245</sup> *Ibidem.*

<sup>1246</sup> *Ibidem.*

C'est cet élément, cette dissonance qui va enclencher la dynamique du roman, en même temps que l'action et la métamorphose de Lea. En effet, au téléphone, Lea a reconnu la peur dans la voix de sa mère. Elle a pressenti l'urgence d'autant plus forte que Romilda ne demande jamais rien. L'élément perturbateur est donc lié à la mère. Il permettra de modifier le personnage de la fille. Il engagera aussi Romilda, le personnage maternel. Il est donc essentiel au récit, comme aux deux protagonistes de l'histoire.

Le lendemain matin du coup de téléphone à Romilda, Lea repense à ce qui s'est passé et à la dissonance dans la voix de sa mère.

*« Lea a du mal. Elle sent que son corps lui échappe. Elle reconnaît un état qui revient, contre lequel elle a tant de peine à lutter. »<sup>1247</sup>*

Une terreur sourde s'est réveillée. *« Une peur à laquelle rien ne résiste. »<sup>1248</sup>* Cette peur la diffracte à l'intérieur. C'est cette peur, liée à sa mère, qui va la mettre en mouvement. Ce réveil du personnage de fille, d'abord « négatif » sera, *in fine*, mélioratif.

Pour finir, il faut dire que l'élément perturbateur nous est rapporté, dans la narration, en focalisation interne et nous donne à voir le point de vue de Lea.

L'élément perturbateur dans le roman de Carole Martinez se situe à la page 14, là encore dans le prologue du texte littéraire. Un jour d'automne<sup>1249</sup>, sur la place, Soledad laisse tomber devant ses prétendants, le châle noir légué par sa mère.<sup>1250</sup> Elle ne parvenait pas, jusque-là, à envisager son avenir. Il lui faudrait peut-être se marier, se disait-elle car, dans la fratrie, il ne reste plus qu'elle. Mais sa mère morte et sans père, elle n'a personne pour l'obliger. Elle attend, *« entre rire et dégoût. »<sup>1251</sup>* Elle ne sait pas. Pourtant, en ce jour d'automne, elle laisse le destin choisir pour elle un mari. Elle se mariera avec celui qui lui ramènera son étoffe, son seul héritage maternel (pense-t-elle alors). Sur la place, les hommes se sont battus pour un bout de tissu qui a été déchiré, réduit en poussière. Après la cohue, la place s'est vidée.<sup>1252</sup> Les amoureux se sont

---

<sup>1247</sup> *Ibid.*, p.8-9.

<sup>1248</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>1249</sup> Carole MARTINEZ, p.14.

L'indicateur de temps est indéterminé (ou disons, peu déterminé), c'était donc un jour d'automne, un temps où, dit Soledad, *« les jeunes gens du quartier Marabout traînaient autour de chez nous dans l'espoir de me voir passer. »* [*Ibidem*]

Des précisions seront apportées dans le dernier chapitre intitulé « La lune de miel d'Anita » [*Ibid.*, p.437-438].

L'élément déclencheur et la citation précise sont les suivants : *« Ne pouvant me décider à appartenir à l'un ou l'autre de ces passe-murailles, j'ai laissé tomber un jour le vieux châle noir que m'avait légué ma mère, en me promettant de prendre pour mari celui qui le ramasserait, quel qu'il soit. »* [*Ibidem*]

<sup>1250</sup> Carole MARTINEZ, p.14.

<sup>1251</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>1252</sup> *Ibid.*, p.14.

enfuis car personne n'a réussi à arracher le châle aux mains des autres. Soledad est restée seule. Il ne reste plus personne pour vaincre la malédiction inscrite dès la naissance de Soledad. Personne à part elle.

L'élément perturbateur nous est rapporté par le discours de Soledad. Soledad nous dit, de façon condensée, résumée, les faits qui se sont déroulés. Elle se remémore l'élément fondateur car, c'est lui qui modifiera la suite du récit, elle en premier lieu. Son identité en sera bouleversée, comme sa destinée. D'ailleurs, Soledad reprendra ce « point de perturbation » à la fin de son récit. Elle inscrira cet élément fondateur par deux fois dans sa narration : dans le prologue et dans le dernier chapitre. Ainsi, elle confirmera la portée de cet événement par ces mots :

*« C'était l'automne.  
Un bruit d'étoffe déchirée a marqué la fin des contes. »*<sup>1253</sup>

À la fin du récit, le lecteur en saura plus, évidemment, sur les causes qui ont entraîné cet acte fondateur, qui ont mené Soledad à prendre une décision et donc à prendre son destin en main.<sup>1254</sup> Et cet élément est pour une part lié à la mère, car il s'agit de l'étoffe maternelle qui sera mise en jeu ici et déchirée par les prétendants de Soledad. L'étoffe est comme une métaphore de la mère. D'ailleurs, le seul morceau de tissu qui restera dans la poussière de la cour sera celui où est brodé le nom de la mère, « Frasquita Carasco ». Il est intact. Il symbolise le lien de la mère à la fille, un lien déchiré, vieilli, souillé mais entier. Et c'est forte de ce morceau d'étoffe que Soledad rejoindra sa sœur à l'assemblée des femmes pour dire enfin sa vérité.

Contrairement aux romans de Jeanne Benameur et de Carole Martinez, dans le roman de Kaoutar Harchi, la notion d'élément perturbateur est plurielle car « la Fille » va vivre plusieurs oscillations, plusieurs événements qui vont creuser la séparation entre elle et sa mère, qui vont modifier son désir d'union et de fusion avec « la Mère ». De ce fait, la notion de perturbation et d'évènement est moins précise. Rien n'est complètement explicité, ni clairement défini. C'est volontaire. Le lecteur est alors placé dans la même incertitude, dans la même confusion, que le personnage de la fille. Nous ne savons pas quand cela a débuté mais, ce qui est sûr, c'est qu'un jour « la Mère » et « la Fille » forment deux corps distincts.<sup>1255</sup>

---

<sup>1253</sup> *Ibid.*, p.438.

<sup>1254</sup> En effet, il est dit dans le dernier chapitre intitulé « La lune de miel d'Anita » que c'est bien après l'enlèvement de Clara, après le départ de la messagère, que Soledad s'est rabattue sur son châle noir, drapée dans son destin. [*Ibid.*, p.437] Le lecteur comprend mieux alors la logique de l'évènement, son importance. Il opère, comme Soledad d'ailleurs, une réévaluation de l'élément déclencheur. Soledad a perdu espoir. Elle a agi avec bien plus de volonté et de courage que ne nous laisse d'abord l'entendre le prologue. Elle a agi avec bravoure, pour déjouer le destin. Mais cela ne fonctionnera pas. Soledad se rendra à l'évidence. Sa sœur aussi. Le lecteur également. Soledad, jamais, ne se mariera.

<sup>1255</sup> Kaoutar HARCHI, p.24.

L'élément perturbateur existe mais n'est pas clairement identifiable. Nous savons (car « la Fille » le martèle sans cesse) qu'il s'agit de la perte, de la dépossession ou encore la confiscation de la mère.<sup>1256</sup> Elle fait écho, bien entendu, à ce qui est désigné dans le prologue comme « *l'acte de désafiliation* »<sup>1257</sup> de la jeune femme. Cette séparation qui existe alors entre les deux personnages viendrait du chagrin et de la folie de « la Mère ». Elle viendrait aussi des femmes de la maison qui soustraient sans cesse la mère à la fille. La venue du père, figuré comme une « *ombre menaçante* »<sup>1258</sup>, n'est pas à exclure.

Et puis, il est un évènement marquant et significatif dans le récit. À la page 40 du roman, « la Fille » contemplant « la Mère », lui demande de partir avec elle. Elle lui dit : « *Viens avec moi.* »<sup>1259</sup> « La Fille » ose parler, affirmer ce qu'elle a tant imaginé, leur départ de la maison, et leurs deux corps fondus dans la foule du dehors<sup>1260</sup>, hors de la maison et du confinement. « *Il suffirait d'un pas.* »<sup>1261</sup> Il suffirait que « la Mère » accepte. Mais « la Mère » a hoché la tête, a soupiré, a repris son éponge et est retournée à ses tâches ménagères. Sans un mot pour sa fille. Sans un geste.

C'est le point de vue de la fille, ici, qui est donné. Comme dans le roman de Jeanne Benameur ou de Carole Martinez, l'élément déclencheur est entendu comme étant celui de la fille. Il est celui qui mettra en mouvement le personnage de fille<sup>1262</sup>, même s'il est tout sauf souhaité. En effet, cet évènement est d'abord subi par « la Fille ». Il symbolise à la fois le renoncement du personnage maternel, la prise de conscience de la fille et la perte d'équilibre qui en découlera<sup>1263</sup>, c'est-à-dire la fin de son état initial. Il est également, et nous le verrons, la promesse d'un nouvel état, moins lié à la mère, moins confondu. La promesse d'une identité propre. Cet élément perturbateur est, en effet, celui qui permettra « *l'accueil de qui elle est* » (pour reprendre les mots de « la Fille »<sup>1264</sup>) ; alors, elle débutera sa métamorphose.

*« D'une longueur infinie, la nuit ne me procurera aucun repos, ne me déletera d'aucun poids. Bien au contraire elle renforcera ma lucidité et je verrai, comme jamais auparavant il ne m'a été donné de voir, à quel point ma présence, ici, est pourtant ignorée, mes besoins insatisfaits, mes demandes laissées sans réponse, à quel point, aussi, dans cette maison, tout n'est que conflit, lutte et défaite, à quel*

<sup>1256</sup> Nous pouvons retrouver la trace de l'évènement aux pages 24, 25, 31, 39 ou encore 41.

<sup>1257</sup> *Ibid.*, p.9.

Aussi appelé « *l'acte de la rupture* » [*Ibidem*] ou encore « *l'acte de libération* » [*Ibid.*, p.10].

<sup>1258</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>1259</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>1260</sup> *Ibidem.*

<sup>1261</sup> *Ibidem.*

<sup>1262</sup> Et uniquement ce personnage-là. À l'identique de Soledad. Il engage seulement le personnage de fille et non celui de la fille ET de la mère, comme dans le roman de Jeanne Benameur

<sup>1263</sup> Nous y reviendrons quand nous aborderons le moment de bascule des filles.

<sup>1264</sup> Kaoutar HARCHI, p.42.

*point, surtout, les femmes, du matin au soir, me manipulent, me font croire que, peut-être, avec un peu de chance, si je suis gentille, elles prendront le temps de me coiffer, de me maquiller, de m'habiller, mais, au final, combien de désillusions, combien de déceptions, combien de trahisons ? »<sup>1265</sup>*

En conclusion, nous pouvons affirmer que l'élément perturbateur inscrit dans les trois romans de notre corpus est majeur car il permet de mettre en mouvement les personnages de filles. Il est donc significatif. Il est certes toujours vécu douloureusement par les personnages de filles. Il est une épreuve qu'elles doivent vivre. Il nous faut également souligner qu'il est toujours en lien avec le personnage de mère. Il rend compte de ce fait de l'importance du lien filial qui engage tant les filles, ce lien qui a construit les protagonistes et qui, à présent, va être remis en question. Dans un premier temps, il va faire l'objet d'une prise de conscience, d'une lucidité de la part des héroïnes, comme dans l'extrait du roman de Kaoutar Harchi (ci-dessus). C'est ce que nous allons à présent aborder.

## 2.2. Les conséquences engendrées

L'élément perturbateur va donc avoir deux conséquences. Dans un premier temps, il permettra aux filles de porter un autre regard sur la mère, plus distancié, peut-être plus juste, et, dans un deuxième temps, de prendre conscience d'elles-mêmes.

### 2.2.1. Un autre regard porté sur la mère

Les personnages de filles vont d'abord se questionner sur leur héritage maternel comme dans le roman de Carole Martinez. Ainsi, après l'élément perturbateur, Soledad va adopter un autre point de vue. Son désir est maintenant affirmé. Elle veut véritablement assumer<sup>1266</sup> le prénom de solitude que sa mère lui a donné.<sup>1267</sup> Elle devient alors ce que Frasquita avait prédit pour elle. En assumant sa destinée, elle va reconsidérer « *les histoires sans cesse répétées et réinventées.* »<sup>1268</sup> Elle va donc repenser la mère, comme l'exprime cette apostrophe :

*« Ô mère, il me faut ramener des profondeurs un monde enseveli pour y glisser ton nom, ton visage, ton parfum, pour y perdre l'aiguille et oublier ce baiser, tant espéré, que jamais tu ne m'as donné. »<sup>1269</sup>*

---

<sup>1265</sup> *Ibid.*, p.42-43.

<sup>1266</sup> Dit-elle à sa sœur Anita. [Carole MARTINEZ, p.17 et p.438]

<sup>1267</sup> Carole MARTINEZ, p.18.

<sup>1268</sup> *Ibid.*, p.438.

<sup>1269</sup> *Ibid.*, p.21.

Il est également question d'héritage maternel dans le roman de Jeanne Benameur. En effet, Lea a senti la peur de la mère et sa fragilité. Elle pressent une autre mère que celle qu'elle connaît, une faille de mère, car, pour la première fois, Romilda veut lui dire quelque chose d'important, elle qui ne dit jamais rien, ne demande jamais rien, elle qui « *n'a besoin de rien.* »<sup>1270</sup> Elle découvre que sa mère, qui a une place majuscule dans sa vie, a (et a eu) une place minuscule dans sa vie de femme. Elle n'a jamais pris place. Or là, ses mots et sa voix dissonante semblent inattendus, soudains, brutaux, d'une « *couleur mauvaise indéfinissable.* »<sup>1271</sup> Lea va devoir retourner à la mère pour découvrir son héritage et son histoire.

C'est après l'élément perturbateur<sup>1272</sup> que débutera le récit de Romilda et le Tableau 1, intitulé « Naples 1940. »<sup>1273</sup> Le lecteur devine l'histoire maternelle tenue secrète mais qui sera révélée par la suite à Lea. Ainsi, un autre discours<sup>1274</sup> sera inscrit dans la narration, en contrepoint. Ce sera celui de Romilda qui opérera un retour sur elle-même et sur sa vie pour pouvoir partager son histoire. L'élément perturbateur permettra donc de mettre « *narrativement* » en mouvement le personnage maternel.

Mais c'est pour le personnage de fille dans le roman de Kaoutar Harchi, que le regard porté sur la mère sera le plus décisif, le plus radical et le plus distancié. En effet, « la Fille » était entièrement définie par sa relation à la mère et, après l'élément perturbateur, « la Fille » va se mettre à douter de « la Mère ». <sup>1275</sup> Soudainement et pour la première fois, la fille va s'interroger, elle va mettre en question sa mère, chose absolument inédite.

*« Durant quelques minutes, je me suis demandé si la Mère m'entendait, si la Mère me comprenait, si la Mère, réellement, souhaiterait quitter cette maison. »*<sup>1276</sup>

« La Fille » regarde alors « la Mère », vraiment, comme elle est. Et ce qui lui paraissait être une évidence, une vérité – la relation si forte et si particulière, si fusionnelle entre elle et sa mère, cette « fonte » des identités en une unique, si différente des autres identités féminines de la maison – n'existe pas. Que désire vraiment « la Mère » ? « La Fille » ne sait plus. Si « la Mère »

---

<sup>1270</sup> *Ibid.*, p.11

<sup>1271</sup> Jeanne BENAMEUR, p.12.

<sup>1272</sup> Soit l'avis de tempête annoncé à la radio et l'appel téléphonique. [*Ibid.*, p.11]

<sup>1273</sup> « Tableau 1, Naples 1940 », *Ibid.*, p.15-16.

<sup>1274</sup> Ce sera un discours narrativisé. Romilda sera le personnage-narrateur de ces tableaux (onze tableaux). Le discours qui sera le sien, sera un résumé ou un condensé de son histoire passée. Ces onze tableaux sont en contrepoint de l'histoire de Lea. Ils créent un double discours, une polyphonie des voix mêlées entre les deux personnages. Et le lecteur est donc « averti » avant Lea du secret qui va lui être révélé.

<sup>1275</sup> Kaoutar HARCHI, p.41.

<sup>1276</sup> *Ibid.*, p.40-41.

ne désirait pas quitter la maison ? Et si « la Fille » était la seule à vouloir s'enfuir ? Si « la Mère » se complaisait, à l'identique des autres femmes, dans cette situation d'enfermement ? Si « la Mère » n'en avait que faire de sa fille ? Le doute va engendrer chez le personnage de fille, une profonde incertitude et une immense remise en question.

Mais « *douter, c'est examiner, c'est démonter et remonter les idées comme des rouages, sans prévention et sans précipitation, contre la puissance de croire qui est formidable en nous-mêmes.* »<sup>1277</sup> En effet, le doute engendré (et qui va, dans un premier temps, semer la confusion chez « la Fille »<sup>1278</sup>) va, *in fine*, sauver l'héroïne, car il va permettre la mise en place d'une dynamique personnelle, essentielle à sa construction identitaire. « La Fille » va alors reconsidérer « la Mère ». « La Fille » prend conscience qu'il y a en « la Mère », comme en chacune des femmes enfermées, sous leur masque de victime, celui « *de la complicité, de la connivence et de la confusion.* »<sup>1279</sup> « La Mère » est comme les autres, ni meilleure, ni pire mais de même nature, elle est dépendante. Elle pourrait mettre fin à leur enfermement et aux souffrances subies « *en le décidant* »<sup>1280</sup>, mais elle ne le veut pas, ne le décide pas. Elle ne cherche pas à se sauver, ni même à sauver sa fille. « La Mère » devient alors, dans les yeux de sa fille, son tortionnaire, à l'identique des autres femmes, « *puisque ces femmes sont, à cette époque, mes bourreaux. Celles qui, vous savez, maintiennent vivante la tradition avec un tel engagement, une telle fougue, qu'on les croirait être des hommes.* »<sup>1281</sup> Le choc sera total et plongera « la Fille » dans un grand désarroi et la plus grande des colères. « La Fille » ne cherchera plus jamais à convaincre sa mère de la nécessité de fuir. Elle ne pensera plus sa mère comme étant un bout d'elle-même, ne considérera plus les désirs de « la Mère » comme étant les siens. La séparation aura été amorcée, véritablement. Elle sera effective. Et, désormais, « La Fille » cherchera à se préserver, elle, à se protéger et à se sauver.

### 2.2.2. Un regard porté sur *soi* ou la prise de conscience des héroïnes

L'élément perturbateur va surtout permettre aux personnages de filles d'opérer une réflexion, une pensée sur elles-mêmes. En effet, comme nous venons de l'examiner dans le roman de Kaoutar Harchi, « la Fille », en prenant conscience de la séparation entre elle et sa mère, va se considérer soudainement autrement : comme une entité. C'est, il faut le dire, absolument douloureux, car la fragilité qui émane de « la Mère » la bouleverse. Et l'amour

---

<sup>1277</sup> ALAIN (Émile CHARTIER), [1912], *Propos*, Gallimard, 1956, p.134.

<sup>1278</sup> Voir le chapitre consacré aux états et étapes des personnages de filles.

<sup>1279</sup> Kaoutar HARCHI, p.41.

<sup>1280</sup> *Ibidem.*

<sup>1281</sup> *Ibidem.*

qu'elle lui porte est immense. Pourtant, avec une plus grande clairvoyance, ou disons avec un regard plus distancié, plus neutre, elle va se penser et réfléchir à la vie qu'elle mène, dans cette maison, auprès de « la Mère ». Comme une évidence, vont lui apparaître les sacrifices qui chaque jour sont les siens. Ainsi, dans un cri de colère adressé au lecteur, peut-être à la mère et aux autres femmes, à elle-même sans doute aussi, elle dit, en reprenant à son compte les paroles du Christ (le vocabulaire employé par Kaoutar Harchi a une connotation religieuse certaine).<sup>1282</sup>

---

<sup>1282</sup> En effet, il y a une forme d'intertextualité avec les Évangiles. Kaoutar Harchi « superpose » son texte (profane) et celui (sacré) de la Bible. Elle donne une dimension « christique » au personnage de « la Fille » par un vocabulaire qui appartient nettement à la tradition juive (le sacrifice d'Abraham qui s'apprête à immoler son fils unique) et à la tradition chrétienne (qui en est directement issue, Abraham sacrifiant Isaac préfigure Dieu sacrifiant Jésus, son fils unique, pour le salut de l'humanité).

Ainsi, dans la citation, le vocabulaire de la romancière a une connotation religieuse : « *j'offre* » (vocabulaire de l'offrande), « *ceci est ma vie* » (le déictique « *ceci est* » appartient à la liturgie chrétienne qu'elle « transforme » légèrement en substituant « *ma vie* » (symbolisée précisément par le sang et le corps)) ; « *abandon* », « *sacrifice* », ou encore « *on me le rendra* » (qui fait penser à « *Dieu vous le rendra au centuple* »). Le lexique employé a donc une connotation religieuse (lexique que nous retrouvons tout au long du roman. Nous y reviendrons).

Nous pouvons mettre en parallèle cet extrait avec Le Nouveau Testament, *La Cène* (Matthieu, 26, 26) : « *Prenez, mangez, ceci est mon corps [...] Buvez-en tous car ceci est mon sang, le sang de l'alliance, répandu pour la multitude en rémission des péchés. Je vous le dis, désormais je ne boirai plus de ce fruit de la vigne, jusqu'au jour au je boirai un vin nouveau avec vous dans le royaume de mon Père.* » Que nous pouvons compléter par l'Évangile de Jean : qui est un « commentaire » mystique, théologique, de *La Cène*, elle-même considérée par les chrétiens comme l'institution de l'Eucharistie, c'est-à-dire du sacrifice de Jésus (pour l'humanité) commémoré par les chrétiens lors de la messe (catholiques et orthodoxes) ou de « l'office » (les protestants) : (Jean, 6, 48) « *Je suis le pain de la vie* » et (6, 51) « *Je suis le pain vivant, qui est du ciel ; si quelqu'un mange de ce pain, il vivra pour toujours, et le pain que je donnerai est ma chair pour la vie du monde* ». (6, 55) « *Car ma chair est vraie nourriture et mon sang est vraie boisson. Qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui. Comme le Père, qui est vivant, m'a envoyé et que je vis par le Père, celui qui me mange vivra par moi.* »

Nous pouvons également ajouter, pour parfaire notre analyse, la « Parole du bon berger » (Jean, 10, 11) : « *Je suis le bon berger. Le bon berger donne sa vie pour les brebis* » ; (Jean, 10, 14-17) « *Je suis le bon berger ; je connais mes brebis et mes brebis me connaissent, comme le Père me connaît et que je connais le Père. Et que je livre ma vie pour les brebis. J'ai aussi d'autres brebis, qui ne sont pas de ce bercail. Celles-là aussi, il faut que je les conduise. Elles écouteront ma voix, et il y aura un seul troupeau, un seul berger. Voilà pourquoi le Père m'aime : parce que je livre ma vie, pour la prendre de nouveau. Personne ne me l'enlève, mais je la livre de moi-même. J'ai pouvoir de la livrer et j'ai pouvoir de la prendre de nouveau : tel est le commandement que j'ai reçu de mon Père.* »

Également, le verset de Jean (15, 13) : « *Il n'y a pas de plus grand amour que de donner sa vie (offrir sa vie) pour ceux qu'on aime* ».

Ou encore, nous trouvons d'autres passages dans le Nouveau Testament, où le disciple de Jésus est appelé à donner sa vie pour Dieu et les autres : Matthieu (10, 39) « *Celui qui conservera sa vie la perdra, et celui qui perdra sa vie pour moi la retrouvera* » ; (Matthieu, 19, 29) « *Et quiconque aura laissé maisons, frères, sœurs, père, mère, enfants ou terres à cause de mon nom, recevra bien davantage et comme part la vie éternelle.* »

(L'exégèse : « prendre sa vie de nouveau » : les théologiens considèrent que Jésus reprend sa vie, lors de sa Résurrection (dogme du christianisme), il ressuscite pour prendre soin, de plus belle, de l'humanité, grâce à son sacrifice (sa mort) et à son intercession (au Ciel, près de son Père))

Enfin, le passage célèbre à Gethsémani, où, peu avant son arrestation (et le début de son sacrifice), Jésus implore son Père d'éloigner le sacrifice qu'il lui demande, mais il décide de boire le « calice » jusqu'à la lie. (par exemple Matthieu, 26, 3)

Pour revenir au roman de Kaoutar Harchi, « la Fille » fait don de son corps à « la Mère », aux femmes également. Un don total, désintéressé. Un don d'amour. Kaoutar Harchi dira à ce sujet (et notamment au sujet des extraits de la Bible et de la Genèse principalement) que les références à la religion, à l'Ancien Testament et au Nouveau Testament étaient cohérentes voire nécessaires car la jeune femme du roman est dans une « sorte de défiance vis-à-vis de la loi patriarcale qui peut être comprise comme une loi éternelle, une loi divine et universelle. » [Kaoutar HARCHI, « Kaoutar Harchi répond aux questions d'Anne-Marie SMITH », *art.cit.* Annexe 6] Elle ajoute : « *et je trouvais intéressant d'instaurer une forme de dialogue entre un texte profane qui est le mien, et un texte sacré qui,*

« Et vous croyez que j'oublierai l'ingratitude, la complicité, l'abandon ? Que tout ce que de moi, j'offre, tenez, prenez, ceci est ma vie, un jour, on me le rendra ? Que toutes ces nuits au cours desquelles je me réveille pour m'assurer que la Mère ne s'enfoncé pas de chiffon dans la gorge comme il lui arrive de le faire durant ses crises d'angoisse, quelqu'un sur cette terre s'en souviendra ? Qu'être là sans rien réclamer ni attendre si ce n'est elle, elle, tout entière, qu'être là par don de soi – la gentille chienne que je suis – puis s'entendre dire : toi, tes caresses, tes câlins, ta salive, je n'en veux plus, ça finira par passer ? Car ce que je donne à chaque fois que les femmes et la Mère me le demandent, jamais ne me revient et c'est, continuellement, me sentir volée.

*Et je voudrais, ce prix-là, le prix du sacrifice, ne plus jamais le payer. »*<sup>1283</sup>

« La Fille » ne veut plus. Pour la première fois, elle oppose une résistance et un désir propre par la négation. Elle ne veut plus se sentir volée par les autres et par « la Mère » avant tout.<sup>1284</sup> Ce qui s'entend dans les propos de « la Fille » est bien sa volonté nouvelle, forte, de s'affranchir et de ne plus souffrir. Le discours de ce personnage est très difficile. Cela s'entend dans les accumulations utilisées, comme dans la première phrase (par exemple) avec l'emploi des mots « *ingratitude* », « *complicité* » et « *abandon* ». Et cet effet est renforcé par l'emploi de l'anaphore « *Que* », « *Que* », « *Qu'* », « *qu'* » qui permet l'insistance sur le propos et les mots. Le discours de la protagoniste est comme scandé, comme dans un chant « sacré » qui lui serait dédié et dont elle serait le centre et le sujet. En effet, il y a une opposition entre le *je* (« la Fille ») et la troisième personne du singulier (« la Mère »), et c'est le *je* qui domine le propos. « La Fille » est sujet (et « la Mère » est devenue objet du discours). La voix de « la Fille » s'affirme et marque l'identité qui se construit véritablement et assurément. Les paroles de « la Fille » s'impriment dans notre esprit et notre mémoire. Et son discours, monologue intérieur que nous

---

*d'une manière ou d'une autre, a structuré nos esprits, notre société, notre manière de percevoir le corps, de définir l'amour, la conjugalité...* » [*Ibidem*] Nous y reviendrons. Mais nous pouvons déjà affirmer qu'ici, dans l'extrait qui nous intéresse à présent, ce qui est dit, c'est le don d'amour de « la Fille » à « la Mère ». Du fait de l'élément perturbateur, « la Fille » va prendre conscience des sacrifices opérés, à l'image du Christ pour les siens, mais ce don prend maintenant le sens d'une domination maternelle, d'une contrainte immense que « la Fille » va devoir dépasser pour se construire désormais, en refusant de se sacrifier pour « la Mère » et pour toutes les femmes.

Il semble donc intéressant de faire un parallèle (sans doute voulu par l'auteur elle-même) entre : la fille/la Mère ; le fils (Jésus)/le Père (Dieu). Le parallèle pourrait être le suivant : Jésus se soumet jusqu'au bout à la volonté du Père qui lui demande ce sacrifice et l'accepte, non sans avoir connu l'angoisse et la tentation du refus. (Voir l'extrait de texte ci-dessus de Gethsémanie) Mais, dans le roman *À l'origine notre père obscur* (là encore le titre fait référence au texte religieux), l'héroïne s'insurge et sort de cette logique sacrificielle. Kaoutar Harchi modifie la parole religieuse et en détourne surtout le sens fondamental, ainsi que son contexte. Elle substitue une volonté humaine, féminine et engagée (nous y reviendrons) à la volonté exprimée dans la Bible et dans le Nouveau Testament d'un sacrifice et d'un total don de soi, y compris de sa propre volonté (voir Jésus à Gethsémanie), ce que la jeune fille finit par refuser à la différence de Jésus, le Fils parfait.

[Cette analyse a été faite avec l'aide précieuse de Jacques-Emmanuel BERNARD, Professeur des Universités, UTLN]

<sup>1283</sup> Kaoutar HARCHI, p.45.

<sup>1284</sup> *Ibidem*.

imaginons affirmé à haute voix et qui nous est adressé en premier lieu, est crucial et va marquer le début de sa métamorphose. Son discours s'est modifié, durci. Elle apostrophe le lecteur « *Et vous croyez que ...* » pour imposer ses mots et pour nous dire qu'elle est à présent déterminée. Consciente et déterminée. Le temps de la docilité et du *faux-self* est terminé. Le temps du règne des femmes et de « La Mère » en particulier est fini. « La Fille » se veut autre. Séparée. « La Fille » ne veut plus jamais subir. Elle veut *être*.

Soledad, dans le roman de Carole Martinez, et Lea, dans le roman de Jeanne Benameur vont également se considérer autrement, comme *actantes* de leur histoire. Ainsi, Soledad est maintenant maîtresse de son destin. Et, nous le verrons, son corps sera modifié, dans un rôle d'étoffe déchiré.<sup>1285</sup> Comme son intériorité. « *Les marques sont venues d'un coup.* »<sup>1286</sup> Elle en sera transformée dans sa chair et dans sa « profondeur ». Alors, elle saura... Alors, elle se pensera différemment. Entièrement. Et c'est par le corps aussi, comme Soledad, que Lea va d'abord s'envisager. En effet, après l'élément déclencheur, la protagoniste du roman de Jeanne Benameur va considérer sa peur venue de l'enfance et donc de la mère. Elle va se regarder, se penser et va tenter de nommer ce qu'elle tait depuis toujours mais qui la constitue. Elle va donner libre cours à ses émotions (alors qu'avant, à l'intérieur d'elle, tout était incroyablement verrouillé, cadennassé.)

« *Ce matin, elle a peur d'elle-même. Mais sa peur se renforce d'une autre, venue de loin, de l'enfance.* »<sup>1287</sup>

Avec le corps qui lui faut à tout prix tenir, Lea va s'efforcer d'appartenir au monde et de faire refluer la peur et la malédiction.<sup>1288</sup> « *C'est la loi qu'elle s'est donnée.* »<sup>1289</sup> Le corps dans l'effort.

« *Lea danse.  
Ses mouvements dans l'air trouvent leurs courbes exactes. Son corps est uni à l'espace. La beauté est là. Dans le souffle qui la relie à tout.  
Un moment de grâce.  
Impartageable.* »<sup>1290</sup>

---

<sup>1285</sup> Carole MARTINEZ, p.18.

<sup>1286</sup> *Ibidem.*

<sup>1287</sup> Jeanne BENAMEUR, p.10.

<sup>1288</sup> *Ibidem.*

<sup>1289</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>1290</sup> *Ibid.*, p.13.

Lea danse pour s'appartenir enfin. La peur s'en va. Pour un temps. Comme pour le personnage de fille dans le roman de Kaoutar Harchi, nous pressentons l'entière volonté de Lea, son désir propre et sa force.

Ainsi, nous pouvons à présent dire que l'élément perturbateur va faire émerger un but à atteindre, une quête. C'est le réveil des filles, un réveil sur d'autres possibles. Il ouvre la voie pour un autre *faire* et donc un nouvel *être* au monde. Pour autant, et pour un temps, le personnage de fille conserve toujours la liberté de passer à l'acte, c'est-à-dire de *faire* ou de ne pas *faire* (par exemple, se tenir immobile), de maintenir la quête envisagée « à l'état de *virtualité* »<sup>1291</sup>, pour reprendre les termes employés par Claude Bremond dans *La Logique des possibles narratifs*. Mais avant d'envisager véritablement leur métamorphose, les personnages de filles passeront par un certain nombre d'états et d'étapes intermédiaires que nous allons à présent aborder.

### 3. Les étapes et états des filles avant la crise

En effet, pour devenir femme, pour passer du *faux-self* au *self* et acquérir une identité propre, les personnages de filles vont d'abord occuper plusieurs positions, actives ou passives<sup>1292</sup> et vivre plusieurs états et étapes intermédiaires qui s'inscrivent dans les récits. Les filles rêvent maintenant d'un autre destin et d'une autre vie mais il leur faudra attendre avant de se réaliser, pour se défaire de la mère et de son héritage, pour se révolter et exister véritablement, comme il est dit dans cet extrait de texte :

« Et nous rêvions là-dedans, nous rêvions d'une grande liberté, d'une inaccessible liberté. Mais toute l'éducation reposait sur cette conception d'un monde qui soudain pouvait finir, se déchirer comme une poche. Nous étions terrifiées. Nous

---

<sup>1291</sup> Claude BREMOND, « La Logique des possibles narratifs », dans la revue *Persée*, art.cit.

Nous appliquons (en partie) *La Logique des possibles de narratifs* de Claude Bremond, qui permet de conserver, pour le narrateur (ici, les personnages-narrateurs) une liberté de *faire*. Ainsi, « si une conduite est présentée comme devant être tenue, si un événement est à prévoir, l'actualisation de la conduite ou de l'évènement peut aussi bien avoir lieu que ne pas se produire. » [*Ibidem*] Le processus peut même être interrompu en cours de route et alors « la conduite peut atteindre ou manquer son but, l'évènement suivre ou non son cours jusqu'au terme prévu. » [*Ibidem*] Le modèle proposé par Claude Bremond est le suivant (il est retranscrit succinctement) :

Virtualité (la quête de l'émancipation des filles) → Deux possibilités 1. Actualisation (conduite pour atteindre la quête) 2. Absence d'actualisation (inertie, empêchement de *faire*). La première possibilité s'ouvre également sur deux possibles qui sont le but atteint (succès de la conduite) ou le but manqué (l'échec de la conduite). Le modèle permet d'envisager les étapes successives et les actions menées (le plus souvent) par les filles comme des séquences d'action qui construisent les romans (du moins en partie). Il permet d'analyser l'itinéraire des filles (itinéraire constitué parfois de nombreuses ramifications voire de bifurcations).

<sup>1292</sup> Pour reprendre les propos de Sylvie DREYFUS-ASSEO, « Le Féminin, de l'identique à l'identité », *Revue française de psychanalyse*, PUF, 2003/1, Vol.67, p.67-93.

*rêvions. Il nous faudrait tant d'années pour désapprendre, pour défaire cette vision du monde, pour désobéir. »*<sup>1293</sup>

Tout récit consiste « *en un discours intégrant une succession d'évènements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action.* »<sup>1294</sup> Dans les œuvres littéraires étudiées, cette succession intègre les états et les étapes qui peuvent s'enchaîner ou se combiner, engendrant parfois des séquences complexes. Néanmoins, ces différents évènements participent de la même *action* ou de la même *dynamique*, c'est-à-dire le passage de l'état initial à l'état final. Ils procèdent donc d'une véritable logique narrative, pour reprendre l'analyse de Claude Bremond.<sup>1295</sup>

Nous retiendrons cinq étapes-types ou cinq états-types vécus par les personnages de filles dans les œuvres de notre corpus. Nous ferons également appel à d'autres textes littéraires et donc à d'autres trajectoires effectuées par les héroïnes du corpus secondaire.

Ainsi, dans les romans féminins méditerranéens (et plus spécifiquement ceux de notre corpus de textes), les personnages de filles se mettent en mouvement, parfois symboliquement, parfois physiquement ou « réellement », à la suite d'un élément qui est venu perturber l'équilibre qui était le leur dans l'incipit. À partir de cet évènement, une succession d'états et d'étapes va advenir. Les filles vont vivre différents « temps » intermédiaires, mais toujours entendus dans une même unité : la construction identitaire des filles. C'est évidemment cette succession qui va permettre le récit et la narration.

Les différents états et étapes inscrits dans la trame narrative comme dans le corps des héroïnes sont : la sidération, la soumission, l'observation, la fuite et, pour finir, la colère (qui engendrera la crise et la révolte). Les textes littéraires féminins méditerranéens (et spécifiquement les romans de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez) illustrent précisément les différentes positions (qui peuvent être actives ou passives) que les personnages de filles vont prendre pour devenir et se métamorphoser, souvent au prix d'un remaniement physique et psychique, parfois douloureux, souvent chaotique.

Et pour les héroïnes, la voie de l'émancipation est souvent très étroite, car le sillon de la dépendance à la mère et à son héritage semble toujours bien tracé, maintenant les filles sous le pouvoir maternel.<sup>1296</sup> Et si les personnages de mères renoncent à leur supériorité<sup>1297</sup>, elles

---

<sup>1293</sup> Irma PELATAN, *L'Odeur de chlore*, *op.cit.*, p.69-70.

<sup>1294</sup> Claude BREMOND, « La Logique des possibles narratifs », dans la revue *Persée*, *art.cit.*

<sup>1295</sup> *Ibidem.*

<sup>1296</sup> Carole ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, *op.cit.*, p.358.

<sup>1297</sup> Comme nous pourrions peut-être le dire pour le personnage de Romilda, la mère dans le roman de Jeanne Benameur.

conserver toujours leur antériorité, y compris dans l'expérience de la vieillesse<sup>1298</sup> qui peut induire une « *curieuse rivalité* »<sup>1299</sup>, qui empêche ou retarde le passage des filles à l'état final et à la constitution d'un nouvel *être* au monde.

Il nous faut donc maintenant spécifier que les étapes et états intermédiaires des héroïnes s'effectuent toujours par rapport à la mère, contre la mère et son héritage, et que le seul possible est parfois celui de la sidération, de l'évitement ou même de la régression à des positions garantes de l'intégrité. Ces positions, actives ou passives<sup>1300</sup>, permettent aux protagonistes de se maintenir en vie, pour un temps, en attendant la métamorphose.

Alors quels sont les différents états et étapes intermédiaires que les personnages de filles vont devoir affronter et vivre ? C'est ce que nous allons à présent étudier, avec un premier état nommé « sidération ».

### 3.1. La sidération

La sidération est, en médecine, la suspension brusque des fonctions vitales.<sup>1301</sup> La personne en état de sidération se trouve dans une totale anesthésie physique et émotionnelle, comme si le corps et le cerveau étaient provisoirement éteints.<sup>1302</sup> Le phénomène de sidération agit comme un arrêt du temps qui fige la personne dans une blessure traumatique.<sup>1303</sup> Il s'agit d'un phénomène défensif archaïque car il protège, pour un temps, de la souffrance engendrée par un événement violent, le plus souvent, en permettant sa mise à distance. C'est une position passive. Il s'agit de la première position vécue par les personnages de filles dans les textes littéraires de notre corpus.

Dans la littérature, elle est entendue comme un état de stupeur dans lequel le sujet, ici le personnage de fille, figé, inerte, est incapable de réagir, de *faire*. Ainsi, dans le roman de

---

<sup>1298</sup> C'est ce que nous pouvons retrouver dans différents textes littéraires : celui d'Andrée Chedid *Les Saisons de passage* [op.cit.], celui de Lydie Salvayre *Pas pleurer* [op.cit.] ou encore, dans une certaine mesure, celui de Fawzia Zouari, *Le Corps de ma mère* [op.cit.].

<sup>1299</sup> Pierrette FLEUTIAUX, *Des phrases courtes, ma chérie*, Arles, Actes Sud, 2003, p.151.

Pierrette Fleutiaux, dans son ouvrage consacré à sa mère, écrira notamment : « *Ma mère : une énigme fichée au cœur de ma vie. Ma mère : mon socle et ma plus grande confusion.* » [Ibid., p.66] Même dans la vieillesse, la confusion et la rivalité demeurent. Elle poursuivra ainsi « *Je suis une fille rebelle et je suis une fille soumise. J'ai confiance en moi parce qu'une mère a veillé sur moi, je n'ai aucune confiance en moi parce que je suis veillée par une mère. Je suis solide parce qu'elle tient à moi, je suis friable parce que je tiens à elle.* » [Ibid., p.169]

<sup>1300</sup> Voir l'article de Sylvie DREYFUS-ASSEO, « Le Féminin, de l'identité à l'identité », *Revue française de psychanalyse*, PUF, 2003/1, Vol.67, p.67-93.

<sup>1301</sup> Selon la définition « Sidération », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/sid%C3%A9ration>, consulté le 23/06/2019.

<sup>1302</sup> Muriel SALMONA, « La Mémoire traumatique » dans *L'aide-mémoire en Psychotraumatologie*, Dunod, 2008, <https://www.memoiretraumatique.org/psychotraumatismes/mecanismes.html>, consulté le 10/06/2019.

<sup>1303</sup> Et que parfois elle ne peut dépasser sans aide extérieure par exemple.

Kaoutar Harchi, « la Fille » reste sidérée par « la non-action » de « la Mère », par son renoncement. Elle est « *noyée* »<sup>1304</sup>. C'est également le cas de Lea, dans le roman de Jeanne Benameur, qui « *tombe dans le silence de sa mère* »<sup>1305</sup>, marquant précisément l'expérience de la chute de Lea dans un état de profonde sidération. Lea ne peut rien dire, rien *faire*. Elle est comme arrêtée net. Elle n'a pas appelé son compagnon. Elle est restée seule. Elle n'a même pas pu se réfugier dans les livres écrits dans la langue de sa mère, qui d'habitude la réconfortent. Elle est incapable de *faire*. Elle est sidérée. Elle peine à *être*.<sup>1306</sup>

Le non-sens de l'élément perturbateur, son caractère impensable va provoquer chez Lea, « la Fille » et Soledad un état de sidération plus ou moins long. Le non-sens a envahi totalement les trois héroïnes, leur espace psychique et bloque toutes les représentations mentales. Il immobilise le corps également. Il obstrue la voix. Ainsi, la protagoniste du roman de Kaoutar Harchi ne peut plus émettre un son :

*« Et je voudrais crier mais je suis sans voix. Sans voix, comme dans ces cauchemars où les appels au secours sont étouffés avant d'être lancés. »*<sup>1307</sup>

Cet état, plus ou moins sérieux, peut durer plus ou moins longtemps. Il peut même durer toujours quand le traumatisme est immense et que cet état ne peut pas être modulé. Dans les romans de notre corpus, l'état de sidération, appelé aussi « disjonction » des filles ne dure pas. Mais c'est un état que les filles peuvent vivre plusieurs fois au cours du récit. En effet, la fille peut se retrouver figée, incapable de bouger, de réfléchir à de nombreuses reprises. Incapable d'*être*. Incapable de *faire*. Cet état advient quand les événements bousculent les personnages de filles. Alors, quand la situation vécue devient une menace (par son caractère jugé anormal, dégradant, inhumain, humiliant, injuste ou incompréhensible), les héroïnes ne bougent plus. Elles disparaissent.

---

<sup>1304</sup> Kaoutar HARCHI, p.65.

<sup>1305</sup> Jeanne BENAMEUR, p. 10.

<sup>1306</sup> Jeanne BENAMEUR, p.12.

<sup>1307</sup> Kaoutar HARCHI, p.49.

Ainsi, c'est le cas, par exemple, dans le roman de Kaoutar Harchi<sup>1308</sup>, au chapitre VI, quelques pages après l'élément déclencheur. « La Mère », alors « *juchée sur un tabouret de bois* »<sup>1309</sup>, raconte son histoire aux femmes assises autour d'elle, les yeux grands ouverts. Adossée contre le cadre de la porte de la grande salle commune, les bras figés le long du corps, « la Fille » essaye d'écouter ce que la mère lui a toujours tu. Et elle découvre sa mère comme elle ne l'a jamais vue :

*« certes toujours accompagnée de son aura de misère – la longue natte filasse, le vieux chandail marron, la jupe aux bords éliminés – mais respirant, aussi, une certaine ferveur, une passion. Un amour. »*<sup>1310</sup>

« La Fille » ressent comme « *une torsion du cœur* »<sup>1311</sup> car de son père, elle ne sait rien, de l'histoire familiale, elle ne sait rien. À croire que sa mère l'a faite seule<sup>1312</sup>. Immobile, « la Fille » demeure près du chambranle de la porte. Aucune femme n'a fait un geste pour l'inviter à s'asseoir, même sa mère qui, pourtant, l'a vue.

Et la fille est « *profondément affectée, fascinée, aussi, par ce récit sensible.* »<sup>1313</sup> Comme une déflagration, elle entend les propos<sup>1314</sup> de « la Mère » et découvre l'existence du demi-frère, fils du père, né d'un premier mariage.<sup>1315</sup> « La fille » est pétrifiée par les paroles de « la Mère » qu'elle refuse d'abord de croire. Un poids immense a envahi sa poitrine, son ventre aussi.<sup>1316</sup> « *Cette sensation d'un poignard planté dans le dos.* »<sup>1317</sup> Il y a alors, à l'intérieur de « la Fille », une conjonction de sensations et de sentiments qui l'empêche de *faire*. « La Fille » est figée dans sa douleur. Puis, sans force, elle se laissera glisser le long du mur jusqu'à se retrouver à

---

<sup>1308</sup> Je veux dire cinq pages (et deux chapitres) plus loin après l'élément perturbateur. Il s'agit du chapitre VI qui s'ouvre sur cette citation de la Genèse, III, 6 : « *La femme vit que l'arbre était bon à manger et agréable à la vue et qu'il était précieux pour ouvrir l'intelligence ; elle prit de son fruit et en mangea ; elle en donna aussi à son mari, qui était auprès d'elle, et il en mangea.* ». [Kaoutar HARCHI, p.55] Cette citation en exergue est importante car elle fait écho à l'histoire de « la Mère » qu'elle va dévoiler et sa faute originelle qui explique (aux yeux du père, de la famille du père et de la mère également) l'enfermement et le bannissement.

Là encore, le parallèle avec l'histoire religieuse est clair et nettement présent.

Et c'est donc dans ce chapitre que va être révélée à « la Fille » l'histoire secrète de « la Mère », terrible histoire originelle et maternelle. « La Fille » va entendre pour la première fois, de la bouche de sa mère, l'histoire familiale et l'existence d'un demi-frère. Ce n'est pas à elle que la mère confie son histoire, comme dans le roman de Jeanne Benameur, mais aux autres femmes de la maison. La sidération sera plus forte encore.

<sup>1309</sup> Kaoutar HARCHI, p.57.

<sup>1310</sup> *Ibid.*, p.57-58.

<sup>1311</sup> *Ibidem.*

<sup>1312</sup> *Ibid.*, p.58.

<sup>1313</sup> *Ibidem.*

<sup>1314</sup> Propos qui ne lui sont donc pas destinés puisque « la Fille » n'a pas été invitée à partager l'histoire de sa mère.

<sup>1315</sup> Le fils du père, né d'un premier mariage. Il sera d'ailleurs une des causes de l'échec du mariage de « la Mère » et de son « placement » dans la maison. À l'écart.

« La Fille » découvre donc son existence après la révélation de « la Mère » aux autres femmes de la maison, « *comme si de rien n'était, sans un regard, sans une attention.* » [Kaoutar HARCHI, p.65]

<sup>1316</sup> Kaoutar HARCHI, p.65.

<sup>1317</sup> *Ibidem.*

terre, comme morte, terrassée par la souffrance. Les jambes écartées, molles, sans vie. Et sur le visage, toujours, ce masque d'hébétude. Les yeux dans le vide, elle a perdu tout espoir.<sup>1318</sup>

*« Je remonte mes genoux contre ma poitrine et me mords les lèvres pour ne pas crier mais je crie, de toutes mes forces, sans qu'aucun son ne sorte de ma bouche – c'est encore comme dans ce cauchemar. »*<sup>1319</sup>

À l'identique de son cauchemar, « la Fille » hurle sans pouvoir réellement le *faire*. Et ce cri avorté témoigne de son état de choc.

Ainsi, d'une façon plus globale, nous pourrions dire que Lea, « la Fille » et Soledad sont des filles-figées. Par rapport à leur mère, elles sont comme prises en otage.<sup>1320</sup> Elles sont sidérées, dans l'attente de la mère, de son amour. Sans bruit, sans mouvement, elles attendent. Et, pour au moins deux d'entre elles, rien ne viendra jamais. Ainsi, Soledad témoignera de son état de sidération et de son attente vaine :

*« J'attends une réponse qui ne vient pas, le nœud qui m'achèvera, la miette de tendresse, le baiser. J'attends qu'au milieu de sa trame de mots et de fils, elle prononce mon prénom. Mais rien ne vient [...]. »*<sup>1321</sup>

Après cet état de sidération, vient un autre temps, celui du silence et de la soumission, appelé aussi par Nathalie Heinich, « *acceptation : silence et résignation* »<sup>1322</sup>. Les héroïnes vont maintenant s'incliner devant la situation, vont accepter et vont continuer à adhérer au monde de leur mère, malgré le choc vécu, malgré la prise de conscience. Elles vont tenter de demeurer à l'identique, dans le même état d'avant la perturbation.

### 3.2. La soumission

La soumission est « *l'action de se soumettre, d'obéir à quelqu'un, de reconnaître, parce qu'on est vaincu, une autorité contre laquelle on a lutté.* »<sup>1323</sup> Dans les romans de notre corpus, cet état se traduit par l'acceptation, la soumission, voire la justification des filles au sujet de leur situation et de l'autorité exercée par leur mère qu'elles subissent, au moins pour un temps. En effet, Lea, « la Fille » et Soledad consentent et se résignent (à des degrés différents) à la situation telle qu'elle nous est donnée à lire dans la trame narrative. Le cheminement intérieur

---

<sup>1318</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>1319</sup> *Ibidem.*

<sup>1320</sup> En référence au roman de Jeanne BENAMEUR, *Otages intimes*, Arles, Actes Sud, 2015.

<sup>1321</sup> Carole MARTINEZ, p.358.

<sup>1322</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p.168.

<sup>1323</sup> Définition « Soumission », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/soumission>, consulté le 02/07/19.

des filles pourrait être entendu ainsi : si ma mère est ce qu'elle est, si, d'une certaine façon, elle me tient en otage, c'est parce qu'elle en a le droit, parce qu'elle est la première dans notre relation (son antériorité, dont nous avons déjà parlé, existe de fait et est parfaitement intégrée par les filles). Mais, pour reprendre l'analyse de Nathalie Heinich<sup>1324</sup>, si la mère est première, ce n'est pas parce qu'elle l'est effectivement, « *sur le mode descriptif du jugement de fait* »<sup>1325</sup>, c'est qu'elle doit l'être, « *sur le mode normatif du jugement de valeur* »<sup>1326</sup>, de sorte que la mère est première, la fille est seconde, venant toujours après la mère, « *sur le mode prescriptif de l'action.* »<sup>1327</sup> La mère a le privilège du supérieur, la fille, l'humilité de l'inférieur. Il s'agit de la « *classique manipulation mentale des inégalités, par laquelle les petits apprennent à sacrifier leur aspiration à la grandeur de manière à pouvoir sauver, au moins, leur croyance en la justice de ce qui est, leur confiance en la cohérence du monde qu'ils sont tenus d'habiter.* »<sup>1328</sup>

C'est un état intermédiaire dans la recherche d'une solution à l'épreuve identitaire.<sup>1329</sup> À l'image de « la Fille » qui garde plusieurs jours, plusieurs nuits, enfouis en elle, les sentiments contradictoires qui sont les siens. Sans faire de bruit, elle reste près de sa mère. Docilement, elle se sacrifie. Encore et consciemment. Comment faire autrement ? C'est également le cas pour Lea et Soledad. Elles sont en retrait. Elles vivent, passives devant la situation, soumises à la mère, pour un temps du moins.

Mais, à l'encontre de ce que nous pourrions penser de prime abord, cet état de soumission n'est pas toujours passif. C'est un travail sur *soi* que les filles opèrent chaque jour. Un travail sur *soi* plutôt que sur le monde, puisqu'il consiste, non pas à extérioriser une douleur, une plainte, mais à intérioriser une souffrance. Il s'agit également de la considérer comme méritée, comme juste<sup>1330</sup> et de la faire sienne, de l'accepter, pour, pensent-elles, moins souffrir. Les filles « s'auto-persuadent » de leur moindre valeur, de leur petitesse et de fait, de leur position subalterne. Elles se résignent à l'acceptation. Elles baissent littéralement la tête : elles renoncent à la révolte (pour un temps), faute de trouver en elles-mêmes ou dans le monde qui les entoure des armes suffisantes. Et, plutôt que de courir le risque d'un affrontement avec la mère, affrontement qui serait, pensent-elles, trop violent, trop puissant ou impossible (comme dans le cas de Soledad car la mère est morte. Alors comment affronter une mère morte et qui jamais

---

<sup>1324</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p.168-170.

<sup>1325</sup> *Ibid.* p.168.

<sup>1326</sup> *Ibidem.*

<sup>1327</sup> *Ibidem.*

<sup>1328</sup> *Ibidem.*

<sup>1329</sup> Nous reviendrons sur la crise engendrée, la crise ou épreuve identitaire, dans laquelle l'élément déclencheur a fait basculer les personnages de filles dans les romans de notre corpus de recherche.

<sup>1330</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p.169.

n'a aimé sa fille, qui jamais ne lui a offert un baiser ? Et comment affronter un héritage quand ce dernier a été inscrit dans son corps dès sa naissance ?), elles choisissent de céder à la lente extinction d'elles-mêmes. « *C'est le renoncement à soi.* »<sup>1331</sup>

Mais cet état de soumission et de résignation (qui est donc un mode de contournement de la menace d'anéantissement après l'élément perturbateur) permet la mise en place de l'étape de l'observation et de la réflexion. C'est ce dont témoignent les romans de notre corpus, en démontrant par le biais de leurs héroïnes, qu'il existe d'autres moyens, d'autres possibles.

### 3.3. L'observation

L'observation est le fondement de la construction identitaire. Cette étape est fondamentale dans la dynamique engendrée par l'élément déclencheur. C'est une position active. Elle est considérée comme « une démarche de soin », c'est-à-dire une prise en compte du *soi*, comme du monde qui entoure. Il y a donc deux champs d'observation : celui de la socialité (l'observation porte sur une dimension groupale, sociale) et celui, plus intime, de l'introspection. À l'intérieur de ces champs d'observation, vont apparaître (et être mis en évidence) différents types de comportements (de la mère en premier lieu, puis de la fille, de l'entourage le plus immédiat comme la famille ou la communauté) et notamment les comportements de domination, de soumission (comme nous l'avons vu précédemment). L'observation est donc essentielle car elle est formatrice dans le processus ou mouvement de bascule. Elle oblige à la perception. Elle est donc obligatoire dans la construction de l'identité. D'autant que l'observation modifie toujours la situation observée. D'abord, parce qu'il s'agit d'un travail qui est opéré par les personnages de filles, consciemment. Puis, parce que toute observation est toujours une construction. Le « perçu » n'étant pas le réel, alors percevoir comme observer transforme de fait la réalité.<sup>1332</sup>

L'observation est donc un mouvement conscient qui a plusieurs conséquences. D'abord, elle permet d'analyser, d'évaluer, d'explorer la réalité, de la penser. Puis, dans un second temps, elle va modifier, plus ou moins consciemment, la situation des personnages en leur permettant, *in fine*, une évolution ou métamorphose. En effet, après un temps d'observation, plus ou moins long<sup>1333</sup>, le personnage de fille va opérer une véritable introspection. Et c'est ce que nous

---

<sup>1331</sup> *Ibid.*, p.170.

<sup>1332</sup> Albert CICCONE, « La pratique de l'observation », *Contraste*, 2012/1 (N° 36), p. 55-77, <https://www.cairn.info/revue-contraste-2012-1-page-55.htm>, consulté le 07/06/2019.

<sup>1333</sup> Nous le verrons peu après avec le personnage de Soledad.

pouvons retrouver dans de nombreux textes littéraires féminins méditerranéens, le plus souvent dans des discours intérieurs, ou monologues. Ainsi,

« Une question continuait à m'obséder comme une espèce de mantra : veux-tu vraiment devenir comme ta mère et te marier à dix-huit ans ? À un moment donné, la réponse était clairement NON. Je décidais ainsi que le monde de ma mère ne serait jamais le mien [...]. La personnalité de ma mère s'était formée dans le cadre d'un canevas de choix obligé. Elle devait être une fille docile et, plus tard, une épouse fidèle. L'axe autour duquel s'était échafaudée sa vie et le moment où sa vie avait pris un tournant définitif, c'était le mariage. »<sup>1334</sup>

Comme dans cet extrait, l'état d'observation engage la réflexion des filles. Précisément, il permet une mise à distance de la mère et de son héritage. En effet, même si les personnages de filles ne connaissent pas tout de l'histoire maternelle, en observant le comportement de leur mère, les héroïnes prennent du recul et ont maintenant la possibilité d'analyser leur mère et son monde. Les personnages de filles ne veulent pas reproduire le même schéma. Elles ne peuvent encore affirmer ce qu'elles veulent, ni qui elles sont, mais elles peuvent avoir une claire conscience de ce qu'elles ne veulent pas. L'étape de l'observation amène les protagonistes à se poser des questions sur leur identité et leur différence (avec la mère), sur leur appartenance<sup>1335</sup>, comme sur leurs envies ou leurs objectifs de vie. Que veulent-elles vraiment ? Cette question en engendre une autre : que peuvent-elles ? Que peuvent-elles vraiment ? Quelle est leur marge de manœuvre ? Cet état est donc essentiel car il va permettre l'affirmation de *soi*.

Arrivées à cette étape essentielle, les filles s'interrogent sur qui elles sont vraiment. Elles ont alors la « sensation d'être en même temps au cœur de l'action et au-dessus de l'action, dans une observation calme et indépendante »<sup>1336</sup>, « une attention féconde, une présence inexplicable qui dépass[e] tout langage, toute définition. »<sup>1337</sup> C'est une étape fondatrice qui autorise la découverte de *soi*. Les filles sont alors cette conscience silencieuse mais bien réelle. Et quand tout s'écroule, quand la crise arrivera, grâce à cette étape vécue, quelque chose en elles perdurera, « une présence subtile mais tangible par-delà la personne sociale et l'identité normative. »<sup>1338</sup>

Pour finir, il faut ajouter que les personnages de filles peuvent vivre un temps d'observation (et d'introspection) à plusieurs reprises dans le récit. Ainsi, c'est le cas dans le roman de Carole

---

<sup>1334</sup> Yamila IDRISSE et Tessa VETMEIREN, *C'est par l'autre que l'on se connaît soi-même*, Le Fennec, 2010, p.61.

<sup>1335</sup> Et donc sur leur lien à la mère.

<sup>1336</sup> ARTHUR H, *Fugues*, Mercure de France, 2019, p.162-163.

<sup>1337</sup> *Ibidem*.

<sup>1338</sup> *Ibidem*.

Martinez. Soledad, après l'épisode de l'étoffe déchirée, s'est mise en mouvement et a rejoint l'assemblée des femmes présidée par sa sœur, pour affirmer sa volonté d'assumer le prénom de solitude que sa mère lui a transmis.<sup>1339</sup> Alors, « *dans un rôle d'étoffe* »<sup>1340</sup>, la jeunesse de Soledad s'est envolée. La fille s'est asséchée d'un coup. Elle est devenue une vieille et le monde a avancé sans elle. Elle a vécu ainsi des années. Des années de repli, d'observation, « *au milieu d'une grande cohue de neveux, dans un splendide chahut cerclé de désert.* »<sup>1341</sup> C'est le temps de la maturation et de l'affirmation nécessaire. C'est cette étape qui permettra à Soledad de « *descendre dans la fosse, là où le temps s'entortille, se pelotonne, là où reposent les fils coupés.* »<sup>1342</sup>

Cette étape réitérée dans les romans de notre corpus, révèle la mère à la fille, révèle la fille à la fille. Elle constitue une ressource majeure dans le travail de construction identitaire. Elle permet de prendre possession de *soi*. Elle est le calme avant la tempête. C'est exactement et métaphoriquement ce qui va se passer pour l'héroïne du roman de Jeanne Benameur. Ainsi, le lendemain de l'appel à la mère (et des mots prononcés au téléphone), après sa séance de travail dans son appartement, Lea va s'offrir un temps de pause et d'observation dans un café parisien. Elle travaille. Elle pense. Elle lit. Elle « *laisse errer son regard autour d'elle.* »<sup>1343</sup> Elle observe les autres. Un homme et son bébé. La patronne du café. Lea s'observe. Elle se remémore la mère. Elle laisse remonter des souvenirs d'enfance. Lea voit, revoit. Elle ressent. Elle prend le temps.

« *Elle retrouve la sensation pénétrante de la chaleur que diffusaient de ses reins jusqu'à ses épaules les pierres saturées de soleil, quand petite, elle restait adossée au muret qui entourait leur jardin, le regard perdu sur le chemin et la falaise.* »<sup>1344</sup>

Lea s'imagine. Elle rêve. C'est le temps de l'équilibre, de la justesse. Lea « *se rend compte* »<sup>1345</sup> car elle « *repense* »<sup>1346</sup> aux événements antérieurs. Lea voudrait parvenir à comprendre le mouvement du monde, pour se comprendre vraiment. « *Comprendre sa lenteur, sa densité. Faire corps [...]. Prendre son mouvement. Le mouvement, c'est l'être.* »<sup>1347</sup> Le lexique employé est significatif de cette étape essentielle. C'est le temps de la maturation nécessaire à Lea pour

---

<sup>1339</sup> Carole MARTINEZ, p.18.

<sup>1340</sup> *Ibidem.*

<sup>1341</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>1342</sup> *Ibidem.*

<sup>1343</sup> Jeanne BENAMEUR, p.40.

<sup>1344</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>1345</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>1346</sup> *Ibidem.*

<sup>1347</sup> *Ibid.*, p.53.

qu'elle s'autorise un mouvement, un déplacement. Une audace comme un défi. « *Et pourquoi pas ?* »<sup>1348</sup> À l'issue de cette étape, Lea prend une décision. Enfin.<sup>1349</sup>

C'est donc cette étape qui permettra véritablement aux filles, comme ici Lea, de se mettre en mouvement. Néanmoins, les personnages de filles traverseront d'autres états avant leur métamorphose véritable, avant la fin des histoires...

### 3.4. La fuite

La fuite est une étape (parfois obligatoire) pour échapper aux événements. Il s'agit, de fait, d'une position active. Elle peut être un simple déplacement ou mise à l'abri (comme nous le verrons pour le personnage de la fille dans le roman de Jeanne Benameur), une fugue ou une fuite hors de la mère, voire hors du pays natal (nous le verrons avec le personnage de fille dans le roman de Fawzia Zouari et dans celui de Leïla Sebbar) ou une fuite plus radicale : la folie en est une (c'est une forme extrême vécue par de nombreux personnages féminins dans la littérature méditerranéenne) ; la destruction totale de *soi-même* (par le suicide et la mort qui est la dissolution de l'*être*) en est une autre. Il nous faut préciser toutefois que les protagonistes des romans de notre corpus échapperont à ces extrêmes.

---

<sup>1348</sup> *Ibidem.*

<sup>1349</sup> *Ibidem.* « *Enfin* », pense-t-elle, dans un immense soulagement, soulagement qui ne durera qu'un temps.

Mais avant d'aborder les personnages de filles, il nous faut dire que cette étape a été expérimentée<sup>1350</sup> par les trois personnages maternels du corpus.<sup>1351</sup> En effet, Romilda a fui de chez ses parents, elle a fui avec Jean-Baptiste de Naples, puis elle s'est enfermée dans le silence<sup>1352</sup> jusqu'à la nécessaire assumption des mots qui délivrent. « La Mère » a fui dans la folie et la dépression, puis dans la mort. Frasquita a, elle, expérimenté toutes les fuites possibles (ou presque) : simples fugues, puis fuite de Santavela (traînant sa caravane d'enfants avec elle), fuite dans le silence, fuite dans le travail et la couture, fuite dans la folie et dans la mort. Ainsi, les trois personnages de mères ont vécu cette étape à de nombreuses reprises, pour échapper au réel et au désespoir. Mais elles n'ont pu, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce travail de recherche, s'émanciper totalement. Elles sont restées comme figées (du moins essentiellement pour les personnages des romans de Carole Martinez et de Kaoutar Harchi) dans cette étape cruciale qu'elles n'ont pu dépasser.

---

<sup>1350</sup> Il y a une expérience de la fuite ou de la fugue, entendue comme une action (active et consciente, positive) en vue d'expérimenter, d'appréhender ou de s'essayer au monde, d'acquérir des connaissances (et surtout de la confiance en *soi*), de grandir, de s'affranchir, afin de vérifier ce qui a été perçu ou envisagé auparavant (notamment lors de l'étape de l'observation). C'est une stratégie volontaire par laquelle la fille se choisit une possibilité autre, elle s'essaye au monde, se mesure aux autres, sans la mère. Seule.

Dans son dernier ouvrage, Arthur H décline ce qu'il nomme l'art de la fugue, en parlant notamment de la fugue de sa mère. [ARTHUR H, *Fugues, op.cit.*] Pour lui, « l'art de la fugue est l'art de la liberté. » [*Ibid.*, p.16] Pour autant, la liberté n'est pas une ligne droite et ne se fait pas sans douleur, malgré la fuite ou la fugue. « Elle serpente à sa convenance. » [*Ibidem*] La fugue est « cette échappée qui nous emmène loin, dans un espace non cartographié, où l'on va pouvoir enfin respirer. » [*Ibid.*, p.20] Il s'agit de prendre des risques mais, pour les filles (comme ici, dans l'ouvrage d'Arthur H, pour sa mère), l'immobilité est pire que la mort. Il faut s'enfuir pour ne plus recevoir d'ordres, pour ne plus courber l'échine [*Ibid.*, p.173] même si le prix à payer est souvent douloureux car il faut affronter et vivre avec, à l'intérieur de *soi*, la détresse et la colère immense des siens, de la famille et parfois de la communauté toute entière. Pour autant, les filles ne peuvent trouver leur voie si elles restent derrière la mère, si elles marchent dans les pas de la mère. Il leur faut suivre leur propre route. Il leur faut partir, fuguer, s'enfuir, pour savoir qui elles sont. [*Ibid.*, p.162-163] La fugue est alors « une évidence » [*Ibid.*, p.165], « un élan irrépressible » [*Ibidem*]. Elle s'impose car elle permet véritablement de découvrir par soi-même, d'expérimenter et de vivre. Il s'agit donc d'un acte qui transforme la vie. C'est « une expérience fondatrice » [*Ibid.*, p.169] mais qui est « à la fois une libération et une prison » [*Ibid.*, p.170]. C'est un acte solitaire : « on doit fatalement s'isoler pour être soi-même. » [*Ibid.*, p.169] La fugue est une expérience qui doit s'appréhender de façon solitaire, c'est-à-dire de façon non-partagée, pour être vécue pleinement et véritablement. Et cette solitude qui engendre la douleur, à jamais inscrite dans sa chair. [*Ibidem*]

Les propos d'Arthur H s'accordent justement avec l'expérience de la fugue appréhendée par les personnages de filles dans les œuvres de notre corpus (primaire et secondaire).

<sup>1351</sup> C'est également le cas pour les personnages de mères dans les textes littéraires féminins méditerranéens (que ce soient les textes d'Assia Djebar, de Lydie Salvayre, ou encore d'Andrée Chédid). L'exemple le plus probant, ou disons le plus marquant, le plus fort, est le roman de Vénus Khoury-Ghata, *La Maîtresse du notable*, où la mère Flora a, dès l'incipit et la naissance de la fille (narratrice de l'histoire), fui hors de chez elle. Ainsi, « Flora a quitté la maison les seins lourds de lait inutile et le ventre encore chaud du sang noir des couches. La ville depuis son départ, a rétréci autour de la ligne de feu qui la divise en deux champs de ruines. » [Vénus KHOURY-GHATA, *La Maîtresse du notable*, Seghers, 1992, p. 9] Dès les premiers mots du texte, le lecteur est face à une femme qui déserte le foyer conjugal à la suite de son accouchement, abandonnant toute une vie pour aller rejoindre son amant. [Voir à ce sujet le chapitre intitulé : « Retour au corps maternel et à la langue des origines dans *La maîtresse du notable* » dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI, *Effets du féminin, variations narratives francophones*, Karthala, 2003, p.77-89]

<sup>1352</sup> Qui est une forme de « fuite ».

Pourtant, la fuite est une alternative pour ne plus subir. C'est souvent ce que Nathalie Heinich nomme « *un essayage panique des voies de contournement, des modes de détournement.* »<sup>1353</sup> C'est une étape parfois nécessaire pour assurer la survie. C'est une étape qui apparaît souvent dans les œuvres littéraires, toujours concernant les personnages féminins (mères ou filles). Les causes peuvent être diverses. Mais il s'agit avant tout de se mettre à l'abri, parfois à l'abri de la mère. En effet, certains personnages de filles, ne pouvant affronter la mère directement, choisissent de la fuir. Ainsi, Rym, la protagoniste du roman de Fawzia Zouari, a choisi l'exil, c'est-à-dire la rupture totale et physique. Elle prend la fuite avec un coopérant français pour des raisons qui ne sont pas clairement explicitées<sup>1354</sup>, mais ce qui importe est qu'elle s'éloigne des siens. En faisant cela, elle se protège de la mère, de son héritage et du destin qu'elle lui a tracé. Rym se choisit une autre vie, dans un autre pays, la France. Nous pouvons également retrouver cette étape dans le roman de Leïla Sebbar, *Fatima ou les Algériennes au square*. Après une période de retrait, de confiscation et de séquestration, Dalida « *est partie pour ne plus revenir.* »<sup>1355</sup> Et sa mère, Fatima, pleurera longtemps, assise comme une vieille femme, sur le tapis d'Aflou.<sup>1356</sup> Le roman débutera et se terminera par cet événement majeur, la fuite de la fille, hors des siens, hors de la violence du quotidien. De cette fugue, le lecteur ne saura rien, il ne pourra qu'imaginer un avenir plus lumineux pour Dalida.

La fuite n'est pas une attitude de repli. Dans les romans féminins méditerranéens, comme ici dans celui de Fawzia Zouari ou de Leïla Sebbar, la fuite est présentée comme une marge de manœuvre, une possibilité, une brèche inespérée qui permet la liberté. Elle est la promesse d'un possible renouveau et surtout d'une identité nouvelle pour la fille.

« À la différence de l'émigré qui est en quête d'un « avoir », la femme qui opte pour l'exil est en quête d'un « être ». C'est la recherche d'elle-même qui constitue l'objet de sa quête, l'affirmation de son être, sa réalisation en tant que femme. »<sup>1357</sup>

<sup>1353</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme, op.cit.*, p.178.

<sup>1354</sup> Le roman nous donne à lire trois raisons principales à la fuite de l'héroïne qui sont, en premier lieu, la volonté de la mère de l'empêcher de poursuivre ses études après l'obtention de son baccalauréat, la tentative de viol dont elle est la victime (tentative effectuée par Taoufik) et, pour finir, la tyrannie exercée par les habitants de son village natal. Néanmoins, elle dira clairement en début de récit ceci : « *Je sais ce qui m'a fait fuir mon pays : c'est cette masse masculine compacte et déterminée, barrant l'horizon.* » [Fawzia ZOUARI, *La Retournée, op.cit.*, p.21] La domination masculine exercée sur les femmes est explicitement nommée. C'est la raison qui est évoquée par Rym, et qui l'obligera à fuir son pays et les siens.

<sup>1355</sup> Leïla SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square, op.cit.*, p.14.

<sup>1356</sup> *Ibid.*, p.251.

<sup>1357</sup> Amel FAKHFAKH, « Corps de femmes en exil dans les œuvres de Fawzia Zouari », dans l'ouvrage *Fawzia Zouari, L'écriture de l'exil*, L'Harmattan, 2010, p.89.

En fuyant, la fille peut tenter l'expérience du « vrai-soi », sans sa mère, sans son père. Elle devient libre, indépendante. Elle peut alors revendiquer une identité propre. En fuyant, la fille assume son destin. Elle agit. Grâce à cette action, elle peut enfin s'affirmer.

Mais l'exil place la fille face à de nombreuses difficultés ou ruptures. En effet, en s'enfuyant, la fille se retrouve dépouillée de tout, c'est-à-dire de tout repère, de tout état jusqu'alors répertorié, de toute identité, de tout ce qui la rattache au passé, à la mère surtout.

Les combats qui lui resteront à mener seront vastes : elle devra lutter contre une image sclérosée d'elle-même ; elle devra régler ses comptes avec son histoire et un passé souvent lourd de compromissions, parfois de trahisons, souvent constitués de plaies encore à vif (malgré la distance opérée par l'exil) ; elle devra repenser sa relation à la mère, l'héritage maternel transmis et la séparation engendrée par la fuite ; et puis, elle devra donner un sens à sa présence sur un territoire qui n'est pas le sien<sup>1358</sup> ou qui n'est pas sa terre natale (et qu'elle a choisie d'abandonner). Le personnage de fille aura pour elle la liberté mais elle sera dehors, ou hors de. Hors de la mère et de ses traditions ancestrales qui enferment le champ de son existence dans les limites du « dedans ». Hors des siens. Hors de son héritage. Hors de sa culture familiale. La fuite est alors une infraction qui se teinte de trahison. Ainsi, Rym, l'héroïne de Fawzia Zouari est nommée par les habitants de son village « *lemtourna* ». <sup>1359</sup> Ce terme, injurieux, désigne celui, celle surtout, qui a renié les siens en s'exilant. C'est aussi ce que nous pouvons retrouver dans les mots de Leïla Sebbar, à travers la voix de Dalida, la fille. En effet, dans un monologue intérieur, l'héroïne qui pense déjà à s'enfuir, réfléchit et se dit, prenant conscience de l'injustice cruelle et de la différence entre les filles et les garçons : « *Les filles, après une fugue, on les traitait de roulure, putain, salope, les voisins, les flics, les parents eux-mêmes.* » <sup>1360</sup> Mais jamais les hommes ne sont appelés ainsi. Les hommes ne fuient pas. Ils partent. <sup>1361</sup>

Dans les romans de notre corpus, les filles expérimentent, à des degrés différents, la fuite. Ainsi, « la Fille » rêve de fuir. La narratrice de Kaoutar Harchi esquisse des gestes, a des envies d'ailleurs, des rêves d'évasion. Pour elle, la fuite procure à la fois de la répulsion et de l'attraction. Elle veut quitter « la Mère » et la maison des femmes, mais elle culpabilise sans cesse. Même après l'élément déclencheur. Même après avoir compris que sa mère ne souhaitait pas partir. Elle sait maintenant que sa mère attend « le Père ». Elle pressent que la libération avec sa mère ne viendra jamais. « La Fille » voudrait fuir. Il lui faudrait fuir. Seule. Mais la

---

<sup>1358</sup> Comme la France, pour Rym, la fille dans le roman de Fawzia Zouari.

<sup>1359</sup> « La retournée ».

<sup>1360</sup> Fawzia ZOUARI, *La Retournée*, op.cit., p.14.

<sup>1361</sup> Voir à ce sujet l'article d'Amel FAKHFAKH, « Corps de femmes en exil dans les œuvres de Fawzia Zouari », dans l'ouvrage *Fawzia Zouari, L'écriture de l'exil*, L'Harmattan, 2010.

fuite veut dire désunion et manque de mère. Et continuellement, elle est ramenée à l'endroit qu'elle espère fuir, « *l'endroit du tourment* ». <sup>1362</sup> Elle n'arrivera à s'échapper de la maison des femmes qu'à la mort de « la Mère ».

Autre exemple et toute autre fuite : Lea, dans le roman de Jeanne Benameur, s'est mise en mouvement. Elle a décidé de poser pour Bruno, son compagnon qui est peintre. « *Il faut poser pour lui.* » <sup>1363</sup> Comme un cadeau. Un don à l'homme qu'elle aime. Elle essaie. Elle imagine. Elle s'expose. « *Elle ne s'appartient plus.* » <sup>1364</sup> Lea « s'offre au regard » de Bruno. Elle pose nue. Parfaitement immobile mais, dans sa tête, ça cogne. « *Contre sa peau.* » <sup>1365</sup> Malgré l'élan et la décision. Malgré l'envie. Malgré l'amour aussi. Lea ne tient plus. Soudain, elle s'échappe. « *Fuir. Ne plus être ici. Fuir. [...] Elle ne peut plus que fuir. Vite. Loin. Sans penser à rien.* » <sup>1366</sup> Lea s'enfuit pour se protéger. De quoi ? Elle ne sait pas. Mais elle ne peut pas rester là, immobile, devant Bruno. C'est impossible. Insupportable. « *C'est comme si elle n'était plus personne.* » <sup>1367</sup>

Et pourtant cette fuite, qui dans un premier temps la terrasse, va lui faire prendre conscience de l'état de colère absolue qui alors l'a envahie. La rage du dedans. C'est cette fuite incontrôlable qui va l'obliger à modifier sa vie. À se modifier. Ça ne peut plus durer ainsi.

La fuite de Lea sera, *in fine*, ce qui la mènera à la mère et à son histoire, pour en « *avoir le cœur net* » <sup>1368</sup>. Grâce à cet épisode tragique, Lea partira retrouver Romilda, qui lui dévoilera le secret. Quelque chose sera encore possible. <sup>1369</sup>

Comme pour le personnage de Lea, la colère est la prochaine étape (et le prochain état) à venir.

### 3.5. La colère

La colère est à la fois une étape majeure et un état essentiel dans la construction identitaire des filles. C'est une position active qui engendre la révolte. Nous y reviendrons plus largement dans la partie suivante de notre travail de recherche. La révolte est l'étape ultime qui permet la construction identitaire des filles. Sans révolte, il n'y a pas d'identité propre. Sans révolte, il n'y a pas de métamorphose.

---

<sup>1362</sup> Kaoutar HARCHI, p.70.

<sup>1363</sup> Jeanne BENAMEUR, p.55.

<sup>1364</sup> *Ibid.*, p.56.

<sup>1365</sup> *Ibidem.*

<sup>1366</sup> *Ibid.*, p.56-57.

<sup>1367</sup> *Ibid.*, p.59.

Lea est alors à l'identique de sa mère, quand Romilda s'appelait Suzanne. Lea vit, dans son corps, la terreur de la mère.

<sup>1368</sup> Terme utilisé à plusieurs reprises dans le roman de Jeanne BENAMEUR, notamment à la page 68.

<sup>1369</sup> Jeanne BENAMEUR, p.69.

La révolte est un refus, un soulèvement, un mouvement de rébellion contre une autorité établie<sup>1370</sup> (qui peut être l'ordre établi, un gouvernement, une institution, un groupe, la famille, un individu également, ici il s'agit de la mère). En effet, l'étape de la révolte sera décisive et permettra aux personnages de filles d'affronter directement la mère et de lui opposer un refus. Ainsi, à l'identique des héroïnes des textes littéraires féminins méditerranéens, Lea, « la Fille » et Soledad vont se révolter contre l'enfance toute fausse<sup>1371</sup>, l'héritage transmis et qui les encombre tant. Elles vont se révolter contre la mère et le destin tracé pour elles.

Mais avant cette période fondamentale que les trois protagonistes de notre corpus vont devoir affronter, le dernier état (et la dernière étape) est donc celui de la colère. La colère est une « *vive émotion de l'âme se traduisant par une violente réaction physique et psychique.* »<sup>1372</sup> C'est un état émotionnel essentiel, ressenti par toutes les héroïnes à un moment ou l'autre des récits. Il est l'élément capital de toute épreuve identitaire et permet la prise de distance par rapport à autrui, et notamment avec la mère. De ce fait, la colère est à la fois un état et une étape décisive pour les personnages de filles.

En effet, les trois personnages de filles vont ressentir de la colère. Dans les récits, il y a tout un champ lexical lié à cette forte émotion qui emporte tout<sup>1373</sup>, les héroïnes en premier lieu. Ainsi, Soledad, dans le roman de Carole Martinez, ressent de la colère contre son destin tout tracé, décidé avant sa naissance et imposé par la mère, contre son héritage qui l'empêche d'*être* et de devenir. « La Fille » dans le roman de Kaoutar Harchi sent, elle aussi, la colère immense enfler dans sa poitrine.<sup>1374</sup> Dans la maison des femmes, à mesure que son cœur se serre, que l'espace rétrécit et que l'air devient rare, la colère l'envahit, jusqu'à provoquer, « *foisonnantes et dévorantes, des idées de vengeance.* »<sup>1375</sup> Dans le roman de Jeanne Benameur, Lea est également habitée par une colère sourde. « *Ça bat dans sa tête. Ça fracasse toujours. C'est la tempête...* »<sup>1376</sup>. Cette colère, nommée encore « *rage* »<sup>1377</sup> ou « *démon* »<sup>1378</sup> est ce qui la fait fuir de chez Bruno. Lea est alors dans un état de haine incontrôlable.

---

<sup>1370</sup> Définition « Révolte », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9volte>, consulté le 02/07/2019.

<sup>1371</sup> Jeanne BENAMEUR, p.92.

<sup>1372</sup> Définition « Colère », CNRTL, <https://cnrtl.fr/definition/col%C3%A8re>, consulté le 23/01/2019.

<sup>1373</sup> Nous pouvons trouver, dans les trois romans, de nombreux termes tels que : colère, rage, démon intérieur, tempête, haine, désordre, violence intérieure, sentiment incontrôlable, fureur...

<sup>1374</sup> Kaoutar HARCHI, p.42.

<sup>1375</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>1376</sup> Jeanne BENAMEUR, p. 30.

<sup>1377</sup> Ce terme est employé à de nombreuses reprises dans le roman et caractérise en partie Lea. Cette rage, nommée aussi colère, envahit de plus en plus Lea, qui a de plus en plus de mal à la chasser et à la maîtriser. Comme aux pages 34 et 35. [Jeanne BENAMEUR, p.34-35]

<sup>1378</sup> Jeanne BENAMEUR, p. 57.

*« Ainsi, la rage et sa lutte de toujours, elle les sent là, en elle, qui prennent toute la place. Elle redevient cette femme farouche [...]. Dans cet état de haine absolue [...] Lea ne peut plus rien retenir. Elle est envahie. Une vague immense. Elle pourrait tuer [...]. »<sup>1379</sup>*

Cette colère la dévaste entièrement. Néanmoins, cet état de colère n'est pas entièrement destructeur car c'est bien lui qui, véritablement, la mettra en mouvement jusqu'à la mère et lui permettra d'affronter la peur contenue dans les yeux de sa mère, *« dans les yeux de sa mère qui la regarde. Ça a toujours été. La peur est là et la révolte. »<sup>1380</sup>* Alors, Lea se rend à l'improviste chez Romilda. Il lui faut braver sa peur et celle de sa mère. Elle doit savoir, comme on dit, *« avoir le cœur net »*.

*« C'est là-bas, dans le regard de sa mère, dans son silence. Le cœur net, il lui faut. Ses pensées se mettent en place, rapides. Elle en a pour cinq heures de route, six tout au plus. Si elle roule bien, elle arrivera avant la nuit. Elle n'avertira pas de sa venue. Elle ne veut pas du téléphone, pas de cette voix qu'elle ne reconnaît pas. »<sup>1381</sup>*

Dans le roman de Carole Martinez, c'est également la colère qui permettra à Soledad de se mettre en mouvement et de se séparer « symboliquement » de la mère et de son baiser jamais donné. À l'identique, c'est cet état de colère qui permettra, *in fine*, de sauver « la Fille », dans le roman de Kaoutar Harchi.

La colère peut revêtir de nombreuses formes. C'est une forme active, c'est-à-dire que la personne (ou ici le personnage) est sujet, un sujet agissant, vivant. Mais la colère est souvent perçue comme dévastatrice car annonciatrice de violence physique, verbale et psychologique. Voire elle avertirait d'une perte totale de contrôle. Néanmoins, elle peut permettre de repérer dans le monde les dysfonctionnements et de les mettre à distance, pour ensuite, dans un deuxième temps, mettre en place de nouvelles conduites plus opérantes pour *soi* et les autres. La colère peut être « salvatrice » chez les personnages de filles quand elle est acceptée et extériorisée. En effet, en affichant leur rage contenue jusqu'alors à l'intérieur, les protagonistes des romans de notre corpus vont la faire exister. En la nommant, Lea, « la Fille » et Soledad vont partiellement se défaire de ce « démon » intériorisé, qui, dans le silence, pesait considérablement sur elles. Soledad, dans le roman de Carole Martinez, nous y reviendrons, l'écrira. Lea, dans le roman de Jeanne Benameur, mue par la colère et la peur, rejoindra Romilda

---

<sup>1379</sup> *Ibid.*, p. 59-60.

<sup>1380</sup> *Ibid.*, p.60.

<sup>1381</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

dans sa maison au bord de l'océan et révélera sa vie chaotique.<sup>1382</sup> « La Fille », dans le roman de Kaoutar Harchi, dévastée, « *une béance en pleine poitrine* »<sup>1383</sup>, sentira le besoin irréprensible d'exprimer la tristesse qui la ronge et de laisser exploser la colère.<sup>1384</sup> La colère contre « le Père ». La colère contre « La Mère ». « La Fille », plus tard dans le récit<sup>1385</sup> arrivera même à dire sa colère à sa mère, quand cette dernière, en proie à une forte fièvre qui ne passe pas malgré les médicaments et les soins prodigués, se meurt. Alors, elle lui parlera, comme jamais elle ne lui a parlé. Elle lui dira la peur et la colère, le chagrin et la solitude. Elle lui dévoilera tout, tout « *pourvu que ne s'installe pas, comme la Mère durant toute une partie de sa vie l'a redouté, le silence du malheur.* »<sup>1386</sup> Et alors, « la Fille » opérera sa bascule, « *avec vivacité, avec ferveur.* »<sup>1387</sup> Elle deviendra, c'est-à-dire qu'elle résistera et entamera, avec force et courage, son émancipation.

Ainsi, dans les romans de notre corpus, et plus largement, dans la littérature féminine méditerranéenne, la colère est l'agent qui permet à la bascule<sup>1388</sup> de se faire, c'est-à-dire, qu'elle est la force qui engendre le moment décisif de crise. Cette crise majeure peut se définir, au niveau narratif, comme le nœud de l'histoire de la fille devenant femme. Il s'agit du passage de l'état initial à l'état final, du *faux-self* au *self*. La colère en est à la fois l'effet et le moteur. Pour une part, c'est elle qui déterminera l'intrigue des romans.

Pour autant et pour finir, il faut ajouter que la colère n'est pas une résolution. Si elle est le dernier état/étape intermédiaire, c'est elle qui entraîne véritablement les personnages de filles dans une crise identitaire qu'il leur faudra affronter et dépasser. Mais les héroïnes vont mettre en place, grâce à ces états et étapes intermédiaires, des nouvelles stratégies offensives ou défensives, pour résister et exister autrement, malgré la crise « totale » à laquelle elles vont devoir se mesurer.

En conclusion, les états ou étapes intermédiaires que vont vivre les personnages de filles dans les textes littéraires témoignent de l'évolution de l'être-fille dans le *faire*. À partir d'un élément perturbateur, l'identité des filles est, d'une manière ou d'une autre, bouleversée. C'est le remuement de l'être-fille. Et par là même, le remuement des filles affectera le lien à la mère, si puissant jusqu'alors, si fort, qui ordonnait leur vie et leur *être* au monde.

---

<sup>1382</sup> Jeanne BENAMEUR, p. 83.

<sup>1383</sup> Kaoutar HARCHI, p.50.

<sup>1384</sup> *Ibidem.*

<sup>1385</sup> *Ibid.*, p.72.

<sup>1386</sup> *Ibidem.*

<sup>1387</sup> *Ibidem.*

<sup>1388</sup> La bascule des filles est le mouvement décisif, le « renversement » de situation et d'état, ou encore le passage de l'état initial à l'état final. Nous y reviendrons.

Il y a un seul personnage de fille qui exprimera (clairement et de façon synthétique) les différents états vécus et les différentes étapes franchies. Il s'agit de Lea, dans le roman de Jeanne Benameur. Dans un souffle et avec des mots que nous pressentons impulsifs et sensibles, des mots qu'elle déverse tout d'un coup et sans préambule, sans pudeur, elle exprime à sa mère tout ce qu'elle a toujours tu.

*« Lea entend sa propre voix nommer Bruno. Elle entend un désastre. C'est trop et ça l'emporte. Sa voix continue. Comme s'il fallait que la mère sache tout. La folie de cette journée. Il faut bien qu'elle la connaisse. Elle raconte. Son travail pour les dix ans de la compagnie, sa peur depuis le coup de téléphone, son arrêt dans le bistrot ce matin, les tableaux et l'homme avec le bébé, et puis Bruno, la pose et la terreur qui l'a saisie. Sa fuite. Une fois de plus. Elle n'a jamais parlé de ça avec sa mère. Ses ruptures, elle les a toujours vécues seules. Mais aujourd'hui il faut qu'elle sache. Les mots se précipitent. Sa vie chaotique défile. »<sup>1389</sup>*

Il s'agit, dans cet extrait, d'un bilan raconté à la mère, qui incorpore toutes les positions (actives ou passives) traversées par Lea (sidération, soumission, observation, fuite), avec la colère comme moteur. Lea est en train d'opérer sa bascule. C'est l'expérience de la chute, mise en mots par Lea. Mais chaque personnage de fille l'expérimentera à son tour, de façon à la fois similaire et singulière.

Le remuement de l'être-fille va alors engendrer une crise identitaire majeure chez les héroïnes de notre corpus de texte. Ce sera alors le temps de la révolte des filles contre leur mère. Et c'est ce que nous allons à présent aborder.

## **CHAPITRE 6 – DES FILLES CONTRE DES MÈRES**

Dans le cours des textes littéraires de notre corpus, les personnages de filles vont affronter une véritable crise d'identité. En effet, ce qui vient d'être présenté dans le chapitre précédent, est le déroulement des états et étapes entraînant un trouble identitaire majeur. Les filles sont en train de se redéfinir. Elles sont en proie à de nombreux symptômes qui trahissent cette crise identitaire qu'elles affrontent : doute, obsession, colère, désarroi, rabaissement, négation, révolte, etc. Elles endossent successivement plusieurs rôles et plusieurs états. Les œuvres littéraires deviennent alors l'expression d'une crise, pour reprendre les propos de Nathalie Heinich.<sup>1390</sup>

---

<sup>1389</sup> Jeanne BENAMEUR, p. 83.

<sup>1390</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme, op.cit.*, p.285.

Voir d'ailleurs et à ce sujet le sixième chapitre de son ouvrage, intitulé « États de crise », p.283-299.

La littérature féminine méditerranéenne permet de mettre en évidence les problèmes identitaires propres aux filles. C'est essentiel, car, il faut le rappeler, la construction identitaire est un sentiment éminemment personnel et intérieur qu'il est difficile d'observer<sup>1391</sup> en dehors de la fiction. La construction identitaire se révélant surtout dans les moments de crises, plus facilement que dans les variations normales<sup>1392</sup>, les textes littéraires de notre corpus nous permettent d'identifier et de saisir la confusion des identités, dans ses douleurs, dans ses problématiques et ses pathologies— confusion souvent engendrée pour les filles par des mères « extrêmes », des mères-monde, des mères « trop-mères » ou « trop-femmes ».<sup>1393</sup>

Dans le propos suivant, nous étudierons d'abord la crise majeure et individuelle que traversent les personnages de filles, crise qui s'inscrit dans une crise plus générale, globale au sein de nos sociétés. Puis, nous aborderons la révolte des protagonistes et ses différentes modalités. En effet, la crise identitaire et le bouleversement de l'*être*-fille provoqueront la colère des héroïnes des romans de notre corpus, qui rejeteront l'héritage maternel et qui refuseront, à leur tour, de transmettre la vie et avec elle l'histoire familiale et les traditions ancestrales. Nous analyserons donc les différents enjeux de la révolte des filles contre leur mère, étape essentielle car c'est elle qui permettra véritablement la transformation des filles et leur émancipation.

## 1. La crise

Avant toute chose, il nous faut définir la notion de « crise », avant d'aborder la crise globale dans nos sociétés contemporaines puis celle, plus singulière, des personnages de filles dans la littérature féminine méditerranéenne, celle de Nina (dans le roman de Nina Bouraoui), celle de Lea (dans le roman de Jeanne Benameur), celle de « la Fille » (dans le roman de Kaoutar Harchi) et celle de Soledad (dans le roman de Carole Martinez).

### 1.1. Définition

La crise est une phase considérée comme très difficile et brutale, dont les manifestations sont souvent brusques et intenses. La crise marque une rupture.<sup>1394</sup> C'est un changement rapide d'état. Elle peut être traversée par un individu, par un groupe ou une société dans son

---

<sup>1391</sup> Voir l'ouvrage de Margaret MAHLER, Fred PINE, Anni BERGMAN, *La Naissance psychologique de l'être humain*, [1971], Payot, 1980.

<sup>1392</sup> *Ibid.*, p.265.

<sup>1393</sup> Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois, op.cit.*, p.390.

<sup>1394</sup> Définition de « Crise », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/crise>, consulté le 18/07/2018.

ensemble.<sup>1395</sup> Elle est une « *rupture entre diverses composantes.* »<sup>1396</sup> La définition de ce terme peut être multiple, voire complexe. Elle est en lien avec la notion d'identité.

En effet, selon Claude Dubar, l'identité serait le produit de socialisations successives, « *c'est-à-dire la continuité entre la socialisation primaire qui constitue les savoirs de base, et la socialisation secondaire où l'on retrouve l'intériorisation des mondes institutionnels.* »<sup>1397</sup>

L'identité s'élabore tout au long de la vie, à partir des relations au monde et donc dans les interactions avec les autres. Elle est une construction sociale multidimensionnelle, aucun individu, aucun groupe ou société ne peut être enfermé dans une identité unidimensionnelle. Elle dépend du contexte historique, culturel, social. Et « *chaque génération doit reconstruire une identité basée sur l'identité sociale héritée et sur les acquis de la socialisation primaire et secondaire.* »<sup>1398</sup> Pour finir, il faut dire que, selon Claude Dubar, l'identité est « *à la fois le résultat stable et provisoire, individuel et collectif, biographique et structurel, des divers processus de socialisation.* »<sup>1399</sup>

Les crises provoquent un bouleversement identitaire entraînant pour l'individu, le groupe ou la société, une déstabilisation des repères, des appellations et des systèmes symboliques. Alors, « *en l'absence de référence symbolique, l'identité est réduite à des identifications par autrui. De ce fait, les rituels nécessaires à la reconnaissance identitaire peuvent devenir des éléments de défense nourrissant des manifestations névrotiques, où les crises des identités prennent la forme de souffrance psychique.* »<sup>1400</sup> En fait, en situation de crise identitaire, c'est l'identité personnelle qui est ébranlée et/ou l'identité collective. Cette situation de crise conduit nécessairement à une crise de l'altérité ou perturbation du rapport à autrui. C'est ce désordre au monde qui engendre des conflits ou révoltes (comme, nous le verrons peu après, pour les personnages de filles dans la littérature féminine méditerranéenne). Dans nos sociétés, les sociologues actuels mettent en exergue cette crise du lien social car ils constatent que, de plus en plus fréquemment (et de façon particulière dans nos sociétés méditerranéennes), une rupture des relations se met en place.

Comment la crise se fabrique-t-elle ? Pour essayer de comprendre la notion de « fabrication » de crise, il faut d'abord préciser que cette dernière est toujours la conséquence de quelque chose,

---

<sup>1395</sup> Voir l'article de Claude DUBAR, « La Crise des identités », *Le Lien social*, PUF, 2007.

<sup>1396</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>1397</sup> *Ibidem.*

<sup>1398</sup> Sabine SAHRAOUIA et Amina TEGUIA, « Fabrique de la crise et identité », *Champ social*, « Spécificités » 2011/1 N° 4, p.35-42, <https://www.cairn.info/revue-specificites-2011-1-page-35.htm>, consulté le 21/06/2019.

<sup>1399</sup> Claude DUBAR, « La Crise des identités », *Le Lien social*, *op.cit.*, p. 8.

<sup>1400</sup> Sabine SAHRAOUIA et Amina TEGUIA, « Fabrique de la crise et identité », *Champ social*, *op.cit.*

« lorsqu'il y a rupture d'un ordre établi et/ou d'un équilibre dans son sens généralisé. »<sup>1401</sup> Et nous pouvons alors nous demander pourquoi la crise remet en cause la notion d'identité. Cette problématique est doublement intéressante car il n'est question que depuis peu (depuis une cinquantaine d'années exactement) de « crise des identités »<sup>1402</sup>, de « recomposition des identités »<sup>1403</sup> ou « d'identités plurielles »<sup>1404</sup>. En fait, (et nous y reviendrons) c'est le bouleversement de nos sociétés et, de ce que l'on a appelé « le retour de l'individu dans la modernité »<sup>1405</sup>, qui a fait apparaître « les paradoxes de la construction identitaire. »<sup>1406</sup> En effet, et de façon paradoxale, nous assistons d'un côté à la montée des revendications à caractère communautariste, et, de l'autre, à l'affirmation d'un individualisme radical. Les logiques de construction identitaire par sentiment d'appartenance sont bouleversées entraînant, en fonction de la radicalité de ce changement, des crises majeures pour les générations ultérieures. Et c'est exactement ce qui se lit dans les œuvres de notre corpus.

Les effets de cette crise peuvent être tout aussi négatifs que positifs mais ils sont difficilement mesurables. Néanmoins, depuis plusieurs années, nous pouvons analyser avec précision grâce aux données sociétales et aux études faites<sup>1407</sup>, les symptômes d'une déconstruction sociale, première source de crispations identitaires. Ce sont des questions qui font l'objet de nombreux débats actuellement et suscitent des polémiques parfois féroces.<sup>1408</sup>

Ainsi, la notion de crise identitaire est étroitement liée à celle, plus globale, de crise sociétale.

## 1.2. Une crise globale

En effet, pour Danièle Hervieu-Léger, la condition de survie de la société est, depuis toujours, d'assurer la transmission des normes et des valeurs d'une génération à une autre. Pour ce faire, les jeunes générations entrent dans la communauté des adultes et assurent à leur tour

---

<sup>1401</sup> *Ibidem.*

<sup>1402</sup> *Ibidem.*

<sup>1403</sup> *Ibidem.*

<sup>1404</sup> *Ibidem.*

<sup>1405</sup> Expression empruntée à Sabine SAHRAOUIA et Amina TEGUIA, « Fabrique de la crise et identité », *Champ social*, *op.cit.*

<sup>1406</sup> Voir l'ouvrage de Jean-François BAYARD, *L'Illusion identitaire*, L'Harmattan, 1996.

Est consultable aussi un compte rendu sur *Persée*, par Martine COHEN, [https://www.persee.fr/doc/assr\\_0335-5985\\_1997\\_num\\_98\\_1\\_1107\\_t1\\_0050\\_0000\\_2](https://www.persee.fr/doc/assr_0335-5985_1997_num_98_1_1107_t1_0050_0000_2), consulté le 21/06/2019.

<sup>1407</sup> Notamment sur les banlieues en France.

Sabine SAHRAOUIA et Amina TEGUIA, « Fabrique de la crise et identité », *Champ social*, *op.cit.*

<sup>1408</sup> Voir notamment et à ce sujet l'ouvrage d'Albin WAGENER, *Le Débat sur l'identité nationale : essai à propos d'un fantôme* [L'Harmattan, 2010], ou l'article de Maxime COMBES « L'Identité nationale sous le regard des historiens », *Mouvements*, [La Découverte, 2010, N° 61, <http://mouvements.info/lidentite-nationale-sous-le-regard-des-historiens/>] ou encore l'article de Thomas WIEDER, « Aux racines de l'identité nationale » [*Le Monde*, 06 novembre 2009, [https://www.lemonde.fr/politique/article/2009/11/06/aux-racines-de-l-identite-nationale\\_1263699\\_823448.html](https://www.lemonde.fr/politique/article/2009/11/06/aux-racines-de-l-identite-nationale_1263699_823448.html)], consulté le 21/06/2019].

la continuité. « *Mais continuité ne signifie pas immuabilité : dans toutes les sociétés, la continuité s'assure toujours dans et par le changement.* »<sup>1409</sup> Ainsi, ce changement induit inévitablement une opposition entre les nouvelles et les anciennes générations. « *Il n'y a, de ce fait, pas de transmission sans qu'il y ait en même temps, crise de la transmission.* »<sup>1410</sup>

Aujourd'hui, au vu de l'évolution rapide des sociétés, changement qui touche de plein fouet les sociétés méditerranéennes, cette « crise de la transmission » prend une ampleur considérable. En effet, « *les distorsions entre les univers culturels des différentes générations ne correspondent plus seulement aux adaptations que les données nouvelles de la vie en société rendent nécessaires.* »<sup>1411</sup> Aujourd'hui, elles sont symptomatiques des fractures majeures « *qui atteignent en profondeur les identités, le rapport au monde et les capacités de communication des individus.* »<sup>1412</sup> Les crises actuelles qu'affrontent nos sociétés témoignent d'un véritable remaniement des références collectives mais aussi des ruptures de la mémoire et de l'héritage, conjointement « *à une réorganisation des valeurs qui mettent en question les fondements mêmes du lien social.* »<sup>1413</sup>

Les sociétés méditerranéennes sont aussi confrontées à « *cette discontinuité culturelle* », les obligeant à redéfinir leurs normes et leurs valeurs. Toutes les institutions de socialisation (comme la famille) sont concernées par cette mutation. La littérature rend compte de ce changement opéré et de la crise globale dans nos sociétés. Cette configuration moderne de crise se lit dans les romans de notre corpus, qui révèlent une crise de transmission universelle<sup>1414</sup>

---

<sup>1409</sup> Danièle HERVIEU-LÉGER, « La Transmission des identités religieuses », dans l'ouvrage de Catherine HALPERN, Jean-Claude RUANO-BORBALAN, *Identité(s), L'Individu, Le Groupe, La Société, op.cit.*, p.149.

<sup>1410</sup> *Ibidem.*

<sup>1411</sup> *Ibidem.*

<sup>1412</sup> *Ibidem.*

<sup>1413</sup> *Ibid.*, p.149-150.

<sup>1414</sup> Écouter notamment le débat enregistré en mai 2019. [Débat organisé par les étudiants de Sciences Po Paris, avec Coline DEBAYLE (cofondatrice d'Artips), Marguerite LÉNA (philosophe et théologienne), Arthur LOCHMANN (philosophe, traducteur et charpentier), retranscrit par *France Culture* et intitulé : « La transmission du savoir, plus que jamais nécessaire », 23/05/2019, [www.franceculture.fr](http://www.franceculture.fr), consulté le 23/06/2019]

Ce débat pose en préambule diverses questions relatives à nos sociétés et à nos nouveaux modes de fonctionnement. Ainsi, « *Notre société post-moderne serait-elle intrinsèquement incompatible avec la notion de transmission ? Instantanéité, dématérialisation, virtualité, surcharge informationnelle auraient-elles relégué l'héritage et la tradition au rang de reliques archaïques ? [...] Comment transmettre à l'heure où l'outil numérique semble tout remplacer ? Pourquoi transmettre dans un monde où seules l'innovation, l'instantanéité et l'expérimentation subjective semblent valorisées ? Que transmettre alors que toutes les informations sont aujourd'hui à portée de clics ? La perte des modes traditionnels de donation de sens n'est pas synonyme de vacuité ; derrière les discours de crise, la jeunesse se mobilise et nous interpelle. La transmission est-elle le dernier bastion de la tradition ou bien au contraire, un appel bienvenu à embrasser la modernité ?* » [*Ibidem*]

Ce qui est questionné ici est, évidemment, l'héritage et la transmission dans nos sociétés confrontées à une crise majeure et globale. Peut-être (comme d'ailleurs dans la littérature féminine méditerranéenne, mais nous y reviendrons) la transmission est-elle aujourd'hui essentielle pour avoir la société la plus éclairée possible et pour gagner en altérité.

Écouter également les quatre épisodes documentaires de *France Culture* intitulés « La Transmission dans tous ses états », *LSD, La Série documentaire* de Perrine KERVRAN (série documentaire de Caroline ELIACHEFF, réalisée

ainsi qu'un « *ultime moment de crise des états de femmes : ultime en tant qu'il porte la crise à son acmé, et en tant qu'il fait éclater l'ordre traditionnel.* »<sup>1415</sup> À travers les personnages de filles, la littérature fait imploser les modèles archaïques et représente la crise identitaire de façon plus personnelle, plus individuelle. Les écrivaines combinent ainsi la « *scène intime* » avec celle, plus globale, qui est la « *grande scène du monde.* »<sup>1416</sup> C'est ce que nous allons à présent aborder.

### 1.3. Une crise identitaire personnelle

C'est à la fin des années soixante-dix que ce concept de « crise identitaire personnelle » est entré en vigueur véritablement<sup>1417</sup> avec un ouvrage d'Erik Erikson, intitulé : *Crise, rupture et dépassement*.<sup>1418</sup> Le psychanalyste et psychologue du développement a analysé les grands moments de crise dans le processus de développement de l'être humain. Certes, il aborde essentiellement « *les crises dites naturelles* »<sup>1419</sup>, c'est-à-dire les « *crises qui accompagnent le cours de la vie, la scindent, des crises qui marquent des temps du processus de maturation, des tournants dans celui-ci, des crises souvent provoquées par les grands changements dans l'organisation psychique, commandées par des changements dans la maturation biologique (crise de l'adolescence) ou dans la situation sociale (crise du jeune adulte, marquée par l'entrée dans l'union stable et la parentalité et/ou crise de l'entrée dans le troisième âge, marquée par la retraite...)* ». <sup>1420</sup>

Aujourd'hui, ce concept a évolué. Il repose désormais sur une conception nouvelle qui se détache (du moins en partie) de ces crises « naturelles », prévisibles, voire programmées par

---

par Manoushak FASHAHI), et notamment le premier épisode « Le Pari de la transmission », du 06/02/2017 [[www.franceculture](http://www.franceculture), consulté le 23/06/2019].

Cette série pose le questionnement suivant : « *Dans une société où les rapports familiaux ont changé, où la relation entre la famille et l'école a également changé, où l'individualisme triomphe, il n'est pas surprenant que la transmission ait évolué. S'agit-il d'une crise comme on l'entend souvent, d'une révolution anthropologique comme n'hésite pas à le dire l'écrivaine et académicienne Danielle Sallenave, est-ce la première et quelles en sont les causes ? [...] Et si la transmission a évolué, était-ce mieux avant ?* » [*Ibidem*] Et ce qui est interrogé ici, est la transmission et ses paradoxes, ses obstacles, ses échecs et ses réussites et les effets de la modernité sur la transmission et notamment du fait de la crise globale de nos sociétés.

<sup>1415</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme, op.cit.*, p.298.

<sup>1416</sup> Hélène CIXOUS, « La Langue est le seul refuge », Entretien, *La Quinzaine littéraire* 793, 1-15/10/2000, p.10-12. [Voir également l'ouvrage de Marta SEGARRA, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb, op.cit.*]

<sup>1417</sup> Antérieurement, ce terme était utilisé ponctuellement, pour penser l'Œdipe ou l'adolescence spécifiquement. [Danièle ZUCKER, *Penser la crise. L'émergence du soi*, De Boeck Supérieur, 2012, p. 7-8]

<sup>1418</sup> Erik H. ERIKSON, *Crise, rupture et dépassement*, 1970, dans l'ouvrage *Identity and the life cycle*, New York, [1<sup>er</sup> éd. 1959 ; trad. allemande, Frankfurt 3<sup>e</sup> 1976], 1980, et repris en partie dans l'ouvrage *Adolescence et crise : La Quête de l'identité*, Flammarion, 2011. [Ce dernier ouvrage est une synthèse des recherches effectuées par Erik H. Erikson, notamment en ce qui concerne la notion d'identité et de crise]

<sup>1419</sup> Danièle ZUCKER, *Penser la crise. L'émergence du soi, op.cit.*, p. 7-8.

<sup>1420</sup> *Ibidem*.

l'évolution biologique ou sociale (sans pour autant les exclure). En effet, son acception inclut maintenant « *des formes de crises de vie dans lesquelles une organisation psychique, mise en place et fondée sur l'utilisation de certains mécanismes de défenses ou d'aménagements, bute sur sa limite et la limite des systèmes de compensation que le sujet avait mis en place.* »<sup>1421</sup> En effet, la crise peut arriver suite à certaines circonstances de vie ou des évènements parfois anodins (comme peuvent l'être les éléments perturbateurs dans la littérature féminine méditerranéenne), engendrant « *l'absurdité des fondements sur lesquels un sujet avait construit son existence, qui fait apparaître la futilité de certains choix sur lesquels il avait cru pouvoir fonder celle-ci.* »<sup>1422</sup> Alors une crise psychique (appelée aussi « *accident de vie psychique* »<sup>1423</sup>) peut conduire à l'entier réagencement d'un système en place depuis toujours, provoquant « *le retour de pans entiers de soi-même tenus hors soi, inintégrés.* »<sup>1424</sup>

La littérature féminine méditerranéenne rend compte des « crises identitaires personnelles », à travers les personnages de filles. Elle témoigne des bouleversements, des remaniements identitaires et des tentatives d'intégration plus ou moins réussies.<sup>1425</sup> Les héroïnes voient leur identité « éclater ». C'est alors l'implosion de l'être-fille.

Or, d'après Erik H. Erikson, l'identité surgissant « *de la répudiation sélective et de l'assimilation mutuelle des identifications de l'enfance ainsi que leur absorption dans une nouvelle configuration qui, à son tour, dépend du processus grâce auquel une société (souvent par l'intermédiaire de sous-sociétés) identifie le jeune individu en le reconnaissant comme quelqu'un qui avait à devenir ce qu'il est* »<sup>1426</sup>, comment exister et devenir, quand son identité a volé en éclat ? D'autant que les mères ne considèrent pas les filles, ou, plus justement, ne reconnaissent pas leur être véritable et singulier, provoquant par là-même une impossibilité identitaire, majorée par un contexte général de crise où le féminin se cherche un nouveau souffle.<sup>1427</sup> Dans la littérature féminine méditerranéenne, la crise que les filles traversent symbolise le nœud identitaire (et le nœud de l'intrigue) et le nécessaire travail d'ajustement de soi.

---

<sup>1421</sup> *Ibidem.*

<sup>1422</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>1423</sup> *Ibidem.*

<sup>1424</sup> *Ibidem.*

<sup>1425</sup> Voir l'article d'Edmond MARC, « La Construction identitaire de l'individu », dans l'ouvrage de Catherine HALPERN, Jean-Claude RUANO-BORBALAN, *Identité(s), L'Individu, Le Groupe, La Société, op.cit.*, p.38.

<sup>1426</sup> *Ibidem.*

<sup>1427</sup> Nous y reviendrons dans la troisième partie de ce travail de recherche.

Voir les travaux de Nathalie HEINICH [*États de femme, op.cit.*] ou encore de Camille FROIDEVAUX-METTERIE [*La Révolution du féminin*, Gallimard, 2015]

### 1.3.1. Nina, dans le roman de Nina Bouraoui, *Garçon Manqué*

L'exemple le plus radical, le plus fort peut-être, est celui de Nina, le personnage de fille dans le roman de Nina Bouraoui, *Garçon Manqué*. Ce personnage va traverser une période de confusion identitaire. Nina a une identité fracturée, fracassée, dit-elle. Ainsi,

« Porter son identité de fracture. Se penser en deux parties. À qui je ressemble le plus ? Qui a gagné sur moi ? Sur ma voix ? Sur mon visage ? Sur mon corps qui avance ? La France ou l'Algérie ? »<sup>1428</sup>

Nina est divisée entre deux espaces géographiques : l'Algérie qui représente son père et la France qui représente sa mère. Comment le personnage de fille peut-il se définir, dans et par cette double dualité ? Car Nina est également partagée entre deux identités « sexuées » : fille (son identité première. Elle est née fille) et garçon (ce qu'elle souhaiterait être. Ce qu'elle joue à être). La fille vit un véritable dilemme<sup>1429</sup> identitaire. En effet, être fille ou garçon, algérienne ou française, reviendrait à renoncer à une partie de son identité. Nina ne sait plus. Nina ne peut pas choisir. Elle dira d'ailleurs : « Je suis tout. Je ne suis rien. »<sup>1430</sup> Les propos de la narratrice témoignent de la confusion intérieure. Et, pour reprendre l'analyse de Marta Segarra, « les parties qui fondent l'identité de la narratrice s'embrassent et se disputent, c'est une union mais aussi une guerre, un rejet mais aussi une séduction. »<sup>1431</sup> Ce trouble identitaire est majoré par le rapport au corps que Nina entretient et qui incarne, à l'évidence, une totale contradiction identitaire. Et donc une crise immense et violente. Ce que Nina voudrait, c'est ne pas devoir choisir entre les différentes « parties » qui la constituent et qui semblent contradictoires. La vacillation identitaire est donc marquée par cette obligation de se déterminer et donc de choisir, obligation que Nina tentera de fuir durant le récit. La crise de Nina sera le nœud de l'intrigue du roman de Nina Bouraoui.

Dans les romans de notre corpus de textes, les héroïnes, après avoir traversé des états et étapes intermédiaires, se trouvent, elles aussi, confrontées à une véritable rupture identitaire. Lea, « la Fille » et Soledad doivent faire face à un véritable conflit intérieur qui les laisse

---

<sup>1428</sup> Nina BOURAOUI, *Garçon manqué*, *op.cit.*, p.21.

<sup>1429</sup> Qui est, par définition, la « nécessité dans laquelle se trouve une personne de devoir choisir entre les deux termes contradictoires et également insatisfaisants d'une alternative. » [Définition « Dilemme », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/dilemme>, consulté le 30/04/2019.]

<sup>1430</sup> Nina BOURAOUI, *Garçon manqué*, *op.cit.*, p.22.

<sup>1431</sup> Marta SEGARRA, « Réappropriation de l'Orient : Nina Bouraoui », dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et d'Edmond JOUVE, *Des femmes et de l'écriture*, *op.cit.*, p.154.

Voir également l'article de Mounira CHATTI, « D'elle à je : trajectoire poétique et identitaire dans l'œuvre de Nina Bouraoui » dans l'ouvrage d'Hafid GAFAITI et d'Armelle CROUZIERES-IGENTHON (Dir.), *Femmes et écriture de la transgression*, L'Harmattan, 2006.

incertaines quant à leur identité. C'est « *le chaos* »<sup>1432</sup> de l'intime chez nos trois héroïnes. Un véritable « *champ de mines* »<sup>1433</sup> intérieur. Là encore cette vacillation de l'être sera le nœud de l'intrigue des romans de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez.

### 1.3.2. Lea, dans le roman de Jeanne Benameur, *Laver les ombres*

Dans le roman de Jeanne Benameur, Lea a rejoint sa mère chez elle, en pleine tempête, car il faut qu'elle sache.<sup>1434</sup> Lea veut entendre les mots de Romilda. Elle est venue pour cela. La tempête l'aide.<sup>1435</sup> Alors, elle ose et lui demande :

« *C'est quoi la peur toujours, la menace dans tes yeux, maman, c'est quoi ? C'est quoi ce que tu avais à me dire ?* »<sup>1436</sup>

Et Romilda se met à raconter son histoire et « *Lea ne la reconnaît pas.* »<sup>1437</sup> Lea a le cœur qui cogne. C'est le vertige. « *Un tourbillon par en dessous.* »<sup>1438</sup> Tout s'écroule en elle, autour d'elle, dans la métaphore de la tempête<sup>1439</sup> qui emporte tout. Les mots sont dits. Autour de Lea, il n'y a plus rien. À l'intérieur aussi.

« *C'est comme si maintenant Lea marchait au bord d'un gouffre. Elle a voulu savoir. Elle est venue jusqu'ici pour savoir. Voilà. Et ça s'effrite. Ça s'écroule. Où poser le pied maintenant ?* »<sup>1440</sup>

Lea est dans une totale confusion. « *Rien ne la protège plus.* »<sup>1441</sup> Qui est-elle vraiment ? C'est de la mère et de son histoire partagée que viendra le trouble de la fille. La crise que traversera Lea sera totale et la mettra véritablement en péril. C'est une déflagration de l'intime.

---

<sup>1432</sup> Jeanne BENAMEUR, p.83.

<sup>1433</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>1434</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>1435</sup> *Ibidem.*

<sup>1436</sup> *Ibidem.*

<sup>1437</sup> *Ibidem.*

<sup>1438</sup> *Ibidem.*

<sup>1439</sup> Comme nous l'avons vu précédemment, nous retrouvons, dans le roman de Jeanne Benameur, le champ lexical de la tempête, sans cesse employé dans le récit, pour représenter le bouleversement intérieur vécu par la fille et la mère. Comme ici dans ce passage :

« *Quelque chose s'est mis en marche. Les mots depuis le temps...*

*La voix est basse. Accordée au vent qui arrache les branches, soulève la terre du jardin autour de la maison, pourrait tout emporter. Un tourbillon par en-dessous. On ne se rend pas compte.*

*Le corps de Lea est prêt à bondir. Retenir les choses qui s'envoleraient. Couvrir le corps de sa mère si les choses s'écroulaient. Des images vues à la télévision. Des typhons des cyclones.*

*Elle ne veut pas entendre.*

*Mais les mots de la mère obligent.* » [Jeanne BENAMEUR, p.84-85]

<sup>1440</sup> Jeanne BENAMEUR, p.85.

<sup>1441</sup> *Ibidem.*

« À l'intérieur de sa poitrine des branches volent, des arbres sont arrachés à la terre. Racines à l'air. »<sup>1442</sup>

Le désarroi de Lea est immense et s'entend dans la métaphore. Lea est désormais sans famille, sans attache car « *il n'y a plus de père possible.* »<sup>1443</sup> Et même « *peut-être plus jamais Maman.* »<sup>1444</sup> Cette perte engendrée par les mots de Romilda est comparée au déracinement des arbres par la tempête qui gronde dehors. Lea est désormais sans racines, comme mise à nue. Elle voudrait perdre l'alphabet, pour ne plus entendre les mots de sa mère, pour ne plus comprendre et pour oublier. Mais le retour en arrière est impossible. Lea est broyée par les mots et le secret dévoilé. « *Comment faire désormais ?* »<sup>1445</sup>

### 1.3.3. « La Fille », dans le roman de Kaoutar Harchi, *À l'origine notre père obscur*

Dans le roman de Kaoutar Hachi, « la Fille » ne cesse d'éprouver des sentiments contradictoires.<sup>1446</sup> Elle ne peut se défaire entièrement de son être-fille, pourtant, elle aussi éprouve une déflagration de l'intime. La confusion est totale. Elle ne sait plus qui elle est. Il lui faut déconstruire ce qu'elle a construit. Mais comment faire ? « La Fille » est dévastée. Le cours de sa vie a été interrompu. Elle ne peut le reprendre « *à l'endroit même de son interruption.* »<sup>1447</sup> Comment faire alors ? « La Fille », dit-elle, « *veut grandir* »<sup>1448</sup> pour ne plus subir. Où trouver la force ? Comment passer de l'état-fille à celui de femme ?

« *Et les mains dans le dos, tête baissée, appuyée contre le lavabo en faïence, les pieds brûlés par la froideur du dallage, je me suis demandée ce qui m'attendait et où je serais dans trois ans, dans quatre ans, entre quels murs, avec quel visage, quel corps, pour faire quoi ?*  
*Pour qui ?* »<sup>1449</sup>

« La Fille » a perdu ses repères. L'antithèse « brûlés »/« froideur » accentue la confusion de l'héroïne et témoigne de celle des sens. Elle ne peut même plus se fier à eux. Démunie, « la Fille » erre, hésite, pleure, se désespère. Elle ressent tout et son contraire. C'est l'épreuve du bouleversement identitaire. Et la crise, totale, est entièrement liée à « la Mère ».<sup>1450</sup> Du fait de

---

<sup>1442</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>1443</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>1444</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>1445</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>1446</sup> La citation exacte est : « *je ne cesserai de ressentir chaque sentiment et son contraire.* » [Kaoutar HARCHI, p.42]

<sup>1447</sup> Kaoutar HARCHI, p.51.

<sup>1448</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>1449</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>1450</sup> Comme le sont les crises traversées par Lea et Soledad, dans les romans de Jeanne Benameur et de Carole Martinez.

« la Mère » précisément, car sans cesse, lui revient en plein visage, l'image de sa relation avec sa mère.

*« Une relation affaiblie par ces mots qu'elle n'a jamais su me dire, qu'elle sait pourtant dire aux autres, avec une si grande douceur, une telle bonté. Des mots que j'ai cessé d'attendre pour cesser de souffrir. Comme ces gestes, aussi, ces attentions, ces regards que je ne recherche ni ne demande plus. Par fierté. Par orgueil. Par peur, surtout, de revivre une énième expérience du désamour dont je sortirais, encore, blessée, abattue, car la Mère a ce pouvoir, le pouvoir de tuer la petite fille qui survit en moi. »<sup>1451</sup>*

L'analyse de cet extrait de texte (et notamment l'anaphore utilisée<sup>1452</sup>) montre le lien à « la Mère », un lien malmené du fait de « la Mère », du moins c'est ainsi que le vit « la Fille », avec douleur et déchirement. Et cela se lit dans les démonstratifs employés : « *ces mots* », « *ces gestes* », « *ces attentions* » et « *ces regards* ». Ils rendent compte du désamour de « la Mère » pour sa fille et de la distance mise, volontairement, entre elle et son enfant.

Et « la Fille » doit maintenant se protéger de ce rejet maternel car « la Mère », en niant l'*être-fille*, a tué, pour une part, l'enfant intérieur, son innocence et sa légèreté. L'expression « *petite fille* » désigne des catégories spécifiques que sont une « enfant » ou une « personne jeune de sexe féminin », (la jeunesse et l'insignifiance de « la Fille » étant renforcées par l'emploi de l'adjectif « *petite* ». « La fille » est la part négligeable de « la Mère ») qui témoigne que le sujet en question est toujours considéré par rapport à la filiation, défini en tant que « Fille de... ». Le personnage de fille existe seulement et uniquement dans sa relation à la mère. Telle est son identité. Et à tout moment, « la Mère » peut se défaire d'elle et la tuer symboliquement, en la niant. Alors, « la Fille » est obligée, du fait de « la Mère » et de son désamour, de changer d'état, d'opérer sa métamorphose. Et il lui faudra du courage et de la force pour oser se sortir symboliquement du ventre maternel, pour oser regarder, avec lucidité et détachement, voir mais voir vraiment sa relation à la mère, l'évaluer et s'y soustraire. « La Fille » devra se révolter pour se protéger car « la Mère » a le pouvoir de tuer l'*être-fille*, Elle l'a déjà fait. « La Fille » le sait

---

<sup>1451</sup> Kaoutar HARCHI, p.70-71.

<sup>1452</sup> La répétition du déterminant démonstratif « *ces* » (quatre fois) (à laquelle s'ajoute le démonstratif « *ce* » englobant la toute-puissance maternelle) désigne de façon appuyée « la Mère ». Son désamour est évident. Et il vient d'elle et de « *ces mots* », « *ces gestes* », « *ces attentions* », « *ces regards* ». « La Fille » ne peut pas lutter. C'est une évidence. Son tourment. « La Mère » ne l'aime pas. En témoigne « *cette* » image de la relation avec la mère qui revient sans cesse, « *en plein visage* ». C'est le rejet de « la Mère ». Son désamour. Avec lucidité et détachement, l'héroïne analyse sa relation à sa mère et tache de comprendre ce qui est en jeu. Par le rythme ternaire apporté par la répétition des phrases nominales et l'anaphore « par », le cheminement intérieur de « la Fille » se lit. Est-ce par fierté ? Non. Est-ce par orgueil ? Non. Par peur sans aucun doute car « la Fille » le sait, depuis l'élément déclencheur, elle l'a vu, le voit encore, « la Mère », en la niant, peut la tuer.

maintenant. Il s'agit de se sauvegarder et de préserver la part d'enfance qui survit en elle, son identité profonde.

À l'instar du personnage de fille dans le roman de Kaoutar Harchi, les protagonistes doivent intégrer la crise identitaire qu'elles traversent, elles doivent assimiler et accepter la transformation qui s'est opérée (parfois malgré elles et du fait de leur mère). À présent, les filles doivent acquérir une nouvelle identité, contre le modèle traditionnel féminin représenté par la mère. Ainsi, la quête identitaire qu'elles ont débutée, amène les filles à se distancier du cadre familial et de la mère en particulier. Pour pouvoir modifier leur inscription dans « *le système symbolique de places* »<sup>1453</sup> dans lequel leur identité évoluait, les filles sont amenées, d'une certaine façon, « à réaliser le « meurtre » des images parentales et à assumer le deuil et la culpabilité qui en résultent. »<sup>1454</sup>

Et c'est ce cheminement symbolique que nous retrouvons dans les œuvres de notre corpus. Dans les romans de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez, comme d'ailleurs dans la majorité des histoires<sup>1455</sup>, nous retrouvons la même structure logique derrière une syntaxe différente, car « *il y aurait une grammaire fondamentale du récit dont découleraient toutes les histoires.* »<sup>1456</sup> La « filiation » narrative entre les œuvres de notre corpus est évidente : dans les trois textes, le personnage de fille cherche à se réaliser et à construire son identité. Pour ce faire, l'héroïne doit affronter une série d'obstacles dont elle sortira modifiée et grandie.

Selon Vladimir Propp<sup>1457</sup>, le *faire* du personnage principal est essentiel (car il fonde l'intrigue et donc la construction narrative du récit) et non l'*être* (car l'identité est sans cesse modifiée ou évolue au cours de la narration). Les trois textes, nous l'avons vu, peuvent se définir à partir du schéma narratif quinaire<sup>1458</sup> et donc par le passage d'un état initial à un état final. Cette métamorphose a été enclenchée par un élément perturbateur qui a entraîné des positions intermédiaires dans un premier temps ; puis, dans un second temps, une crise identitaire majeure pour les personnages de filles qui constitue *le nœud* des intrigues des œuvres littéraires. Il s'agit de la mise en mouvement des personnages de filles ou de leur mise en action. En effet, les filles

---

<sup>1453</sup> Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois*, op.cit., p.334.

<sup>1454</sup> *Ibidem.*

<sup>1455</sup> Tel est le constat de la sémiotique narrative. [Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, op.cit., p. 46]

<sup>1456</sup> *Ibidem.*

<sup>1457</sup> Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, op.cit.

<sup>1458</sup> Voir le schéma narratif dans les trois romans de notre corpus. Annexe 4.

Selon le modèle de Paul Larivaille [Paul LARIVAILLE, *L'Analyse morpho-logique du récit*, [1974], *Poétique*, n° 19, 368-388]

Voir notamment l'article de Vincent JOUVE, « Les métamorphoses de la lecture narrative. » *Protée*, volume 34, numéro 2-3, automne-hiver 2006, p. 153-161. <https://doi.org/10.7202/014273ar>, consulté le 21/06/2019.

vont se rebeller contre les mères, contre l'héritage reçu, contre le destin tracé pour elles. Elles vont s'opposer à la transmission maternelle. Elles vont se détacher de la mère, parfois avec violence, ce qui revient à dire qu'elles vont opérer une modification majeure par rapport à leur *être-fille* (l'état initial). Comme le personnage de fille dans le roman de Kaoutar Harchi, elles ne peuvent faire autrement. Sinon, ce serait l'annihilation de tout leur *être*. L'utilisation du schéma quinaire permet de retracer la logique des événements, logique significative puisqu'elle témoigne de la construction identitaire des filles, ou pour reprendre les mots de Vincent Jouve, « *le schéma quinaire, en faisant ressortir la logique de l'histoire, fait ainsi apparaître une vision, des valeurs et une intention.* »<sup>1459</sup> Ici, dans nos trois textes littéraires, la logique narrative met en exergue les filles, leur crise intérieure (entendue dans le schéma quinaire comme le nœud de l'intrigue). La logique narrative donne à lire également la détermination des personnages de filles, leur révolte et leur quête émancipatrice.

#### 1.3.4. Soledad, dans le roman de Carole Martinez, *Le Cœur cousu*

Le cheminement intérieur (qui, toujours pour reprendre le schéma quinaire, va effectuer la transformation du personnage) de la fille est parfaitement illustré dans le roman de Carole Martinez<sup>1460</sup>, à travers la voix de la narratrice Soledad qui se cherche au milieu des fables, des histoires et des monstres qui la hantent.<sup>1461</sup> Ce roman parle de la quête de l'identité de la narratrice, empêtrée dans cette lignée de femmes, tiraillée entre la tradition et ses propres aspirations. Soledad, en opérant sa métamorphose, prend conscience du fardeau porté, de l'héritage de plomb constitué par des siècles de douleurs, de croyances qui ont précédé, de la malédiction de sa lignée de femmes. Soledad étouffe car les histoires transmises et dans lesquelles elle s'est constituée, sont grouillantes « *de fantômes, de prières, de dons qui sont autant de plaies.* »<sup>1462</sup> Des histoires « *sans queue ni tête.* »<sup>1463</sup> Maintenant, Soledad avance en marge de sa vie, comme avant elle, toutes les femmes de sa famille. En marge du monde. Elle se pense incapable d'exister par elle-même, portant des fautes qu'elle n'a pas commises, pliant sous le poids de sa destinée. Ainsi,

*« La cour m'encercle, mes sœurs me cernent, les murmures me poursuivent, m'empoisonnent l'espace : échos, prières, râles de ma mère morte brochant ses délires sur l'envers de ma peau, mélodies pousse-au-crime de ma sœur-oiseau,*

<sup>1459</sup> Vincent JOUVE, *La Poétique du roman, op.cit.*, p. 49.

<sup>1460</sup> Comme d'ailleurs dans les deux autres romans de notre corpus de texte.

<sup>1461</sup> Carole MARTINEZ, p. 21.

<sup>1462</sup> *Ibid.*, p.379.

<sup>1463</sup> *Ibidem.*

*craillement de sa corneille, chuchotement d'Anita la conteuse nous rejouant sans cesse la scène de la mort du père ou celle du départ de Clara, ajoutant chaque fois un détail inouï, inventant une réplique, un nouveau personnage. Ne m'a-t'on pas raconté mon histoire avant que je la vive ? N'a-t'on pas influencé, inventé ma solitude ? »<sup>1464</sup>*

Dans cet extrait, la portée poétique est forte. Outre la rime interne *peau/oiseau*, les allitérations en « m »/« me », « ce »/« se », dans une harmonie imitative, reproduisent le bruit des murmures qui, depuis toujours, encercle les femmes de la lignée. Il s'agit du bruissement des mères. Soledad est en proie au doute, à la confusion identitaire. Elle ne sait plus qui elle est. Quels sont ses souvenirs personnels ? Est-ce elle qui a choisi sa solitude ? A-t-elle décidé de sa vie ? De son destin ? Vraiment ? Ou la solitude lui a-t-elle été imposée ? Dictée ? Inventée « *par une mère, une sœur, une fable racontée depuis toujours dans la cour ?* »<sup>1465</sup> Soledad ne sait pas, ne sait plus. Est-elle seulement née après la traversée de l'Espagne, traversée surhumaine et interminable effectuée par Frasquita ? Est-elle « *celle qui est restée si longtemps dans la matrice de sa mère ?* »<sup>1466</sup>

Comme pour les deux autres héroïnes de notre corpus de texte, c'est la déflagration de l'intime. Soledad est en plein trouble identitaire. Qui est-elle ? Car si elle n'est pas « la traversée », celle qui est uniquement constituée par l'écoulement sableux de la mère, qui est-elle ? Si elle n'est pas la solitaire, comme l'indique le prénom donné par sa mère et la vieille Mauresque, qui est-elle ? Si elle n'est pas le continuum de sa mère, qui est-elle ?

*« Le doute me vient sur la réalité de mes souvenirs. [...] Je ne sais plus, les fables sortent des murs, jaillissent, se contredisent, me submergent. Ça parle autour de moi, ça parle de nous, de cette mère qui ne m'a jamais aimée. »<sup>1467</sup>*

Dans cet extrait, l'accumulation verbale témoigne bien de l'état de confusion totale dans lequel se trouve Soledad, qui doute même de la réalité de sa vie. De sa propre réalité.

Alors, Soledad, comme Lea et « la Fille », va devoir entièrement se redéfinir, se recréer et modifier sa perception d'elle-même, pour exister, pour affirmer un nouvel *être* au monde. Un *self* qui lui appartiendrait entièrement.

Ainsi, les personnages de filles traversent un trouble identitaire (et qui est à mettre en perspective avec une crise plus globale, sociétale). Mais cette crise profonde a-t-elle une solution ? Dans les textes littéraires féminins méditerranéens, il nous est proposé plusieurs

---

<sup>1464</sup> *Ibidem.*

<sup>1465</sup> Carole MARTINEZ, p.379.

<sup>1466</sup> *Ibidem.*

<sup>1467</sup> *Ibid.*, p.379-380.

tentatives de résolution, plus ou moins satisfaisantes ou réussies, pour nous permettre de penser à la question de la construction de l'identité et aux divers modes de gestion. La fuite est une des possibilités de résolution, nous l'avons vu. La révolte en est une autre.

Les œuvres littéraires sont donc « *un excellent terrain d'investigation pour qui veut observer les phénomènes identitaires.* »<sup>1468</sup> Car, comme dans les ouvrages de Kaoutar Harchi, de Carole Martinez et de Jeanne Benameur, elles mettent en scène l'état de crise, l'état critique de « crise identitaire »<sup>1469</sup>, ce bouleversement total de la perception de *soi*. La littérature montre les opérations fondamentales du travail identitaire et met en évidence le processus de construction de l'identité féminine, qui passe, comme nous allons à présent le montrer, par la révolte des filles. Et les filles vont oser se métamorphoser et refuser les modèles en vigueur. Les filles vont refuser la mère, son modèle et son héritage transmis. Avec courage et détermination, elles vont oser dire « NON ». Ainsi, dans le roman de Kaoutar Harchi, « la Fille » va affronter la crise et sortir de l'état initial :

*« Le temps a transformé ce que j'étais. Et j'ai vu. La peur, la fragilité, le désarroi. La mort surgir – le couteau dans la nuit – et écorcher, lacérer, séparer mon corps de cet autre corps qui l'avait si longtemps porté. Et il faut l'avoir ce courage de quitter le ventre éternel des mères dans lequel ils sont encore si nombreux, hommes et femmes, jeunes et vieux, à se retourner, à errer, à étouffer, dans l'exiguïté, dans le noir, dans le silence, effrayés à l'idée de sortir – comme on dit : sortir du ventre de sa mère. Pétrifiés surtout à l'idée de devoir faire seuls l'expérience du monde. Je veux dire oser ouvrir les yeux – mais les ouvrir vraiment – et ressentir, au plus profond de soi-même, sans pouvoir s'y soustraire, la misère qui rôde dans toute la ville, les plaintes lancinantes des fantômes lassés de hanter les vivants, la tristesse d'être qui on est, ni exceptionnel, ni ordinaire... »*<sup>1470</sup>

Comme « la Fille » dans le roman de Kaoutar Harchi, les protagonistes des œuvres littéraires vont s'affirmer. Symboliquement, elles vont sortir du ventre éternel de leur mère.<sup>1471</sup> Elles vont faire seules, l'expérience du monde, l'expérience de qui elles sont vraiment. Pour ce faire, il leur faudra traverser une épreuve forte et douloureuse souvent, la révolte, qui est véritablement la première possibilité de résistance majeure. Les personnages de filles vont passer à l'action pour ne plus subir la confusion identitaire et la crise intérieure.

---

<sup>1468</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p.332.

<sup>1469</sup> *Ibidem*.

<sup>1470</sup> Kaoutar HARCHI, p.105.

<sup>1471</sup> *Ibidem*.

## 2. La révolte des filles

Et la première action des filles pour se construire une nouvelle identité, sera (pour reprendre les mots de Soledad dans le roman de Carole Martinez) de démêler « *les fils du temps* »<sup>1472</sup>, « *le réel du rêvé* »<sup>1473</sup>, « *son corps de celui de la mère.* »<sup>1474</sup> Il s'agit donc, pour les personnages de filles et dans un premier temps, de mettre à distance la mère et son héritage, c'est-à-dire de se séparer, de se détacher véritablement. Or, les filles, comme nous l'avons vu, n'ont qu'une étroite marge de manœuvre. Pourtant, certaines y arriveront, comme les protagonistes des œuvres littéraires de notre corpus primaire. Et c'est en se révoltant que les héroïnes vont opérer une mise à distance salvatrice. La révolte sera leur résistance opposée au monde.

La révolte se définit, comme étant « *l'attitude de quelqu'un qui refuse d'obéir, de se soumettre à une autorité, à une contrainte.* »<sup>1475</sup> Ce comportement souvent brutal, catégorique, voire absolu, permet à la fille d'échapper au silence coupable, à la souffrance, au désamour de la mère et à l'humiliation. La révolte autorise le refus, c'est-à-dire l'opposition, la rébellion ou l'insubordination, et, *in fine*, la résistance et l'émancipation.

### 2.1. La révolte des filles dans la littérature

Dans le corpus de textes littéraires méditerranéens, les voix des héroïnes s'élèvent, à l'image du cri de révolte de Soledad, narratrice du roman de Carole Martinez. En effet, ce personnage de fille va se soulever contre « *les souvenirs et fables mêlés, bus avec le lait, avec les larmes, coulant dans [son] sang* »<sup>1476</sup> ; contre les fantômes du passé ; contre ce monde où rien n'attend les filles, « *que des douleurs anciennes* »<sup>1477</sup>, qui ne sont même pas les leurs ; et surtout contre cette mère, « *femme lointaine, sourde* »<sup>1478</sup> aux supplices de sa fille, « *cette grande absente* »<sup>1479</sup> qui l'a si mal aimée, qui l'a abandonnée.<sup>1480</sup>

Dans le propos suivant, nous aborderons la révolte des filles et les différentes formes qu'elle peut prendre dans les œuvres littéraires.

---

<sup>1472</sup> Carole Martinez, p.359.

<sup>1473</sup> *Ibidem.*

<sup>1474</sup> *Ibidem.*

<sup>1475</sup> Définition de « Révolte », Dictionnaire Larousse, <http://www.larousse.fr>, consulté le 30/04/2014.

<sup>1476</sup> Carole Martinez, p.417.

<sup>1477</sup> *Ibidem.*

<sup>1478</sup> *Ibidem.*

<sup>1479</sup> *Ibidem.*

<sup>1480</sup> *Ibidem.*

### 2.1.1. Dans la littérature féminine méditerranéenne

La révolte des filles est une action forte, un soulèvement, une rébellion, abondamment illustrés dans la littérature. Les héroïnes se révoltent contre la société et rompent ainsi le silence auquel la tradition (et l'héritage maternel en particulier) les avait astreintes. En se révoltant, les personnages de filles se lancent dans une aventure périlleuse, mais c'est cette action qui permettra véritablement leur métamorphose. Comme dans l'extrait de texte de Kaoutar Harchi<sup>1481</sup> cité précédemment, il leur faudra du courage et de la détermination pour sortir du ventre maternel et de la lignée des femmes qui les enfermaient jusqu'alors. La révolte des filles n'est jamais anodine ou banale. Certes, elle peut être inopérante, c'est-à-dire qu'elle ne mène pas obligatoirement à la libération des filles et à leur émancipation. Néanmoins, elle est révélatrice ou symptomatique de la condition féminine en Méditerranée et de l'éveil de conscience des filles, de leur *vouloir* et de leur intention nouvelle. Forte. De la voix des filles qui désormais s'élève.<sup>1482</sup> Car la révolte place les personnages de filles dans une situation de provocation significative dont elles vont devoir affronter les conséquences, parfois au péril de leur vie, surtout « *quand la société fait de la réserve, de la retenue, des notions survalorisées et, bien sûr, essentiellement féminines.* »<sup>1483</sup>

Les œuvres littéraires de notre corpus donnent à voir des personnages de filles révoltées contre l'ordre établi, contre la mère-tradition en premier lieu, contre la société qui accorde une moindre place aux femmes.

Ainsi, *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar est placé sous le signe de la lutte et de la transgression. Cette écrivaine répercute les voix des femmes, leur silence, leur douleur, leur révolte aussi. À travers la voix de ses héroïnes, Assia Djébar témoigne de la parole des femmes, de leur désir véritable d'affranchissement et de liberté. Nous pouvons prendre l'exemple de Sarah, la narratrice de la nouvelle *Femmes d'Alger dans leur appartement*, qui est une femme « *ravagée de colère* »<sup>1484</sup>, révoltée devant l'enfermement des femmes et en tout premier lieu, de sa mère qui n'aura jamais eu sa revanche, et qu'elle n'a pu libérer. Elle est indignée devant les douleurs de toutes les femmes emmurées dans le silence, la soumission et l'interdit. « *Au nom de qui ? Au nom de quoi ?...* »<sup>1485</sup>

---

<sup>1481</sup> Kaoutar HARCHI, p. 105.

<sup>1482</sup> Nous y reviendrons spécifiquement dans la troisième partie.

<sup>1483</sup> Bouba Mohammedi TABTI, « Regard sur la littérature féminine algérienne », *revues plurielles*, [https://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4\\_69\\_11.pdf](https://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_69_11.pdf), consulté le 23/06/2016.

<sup>1484</sup> Assia DJEBAR, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *op.cit.*, p.128.

<sup>1485</sup> *Ibid.*, p.128.

Dans une autre nouvelle d'Assia Djebar intitulée « Il n'y a pas d'exil », la narratrice, dont on ne connaît pas le nom, est un personnage complexe, qui porte dans son regard, dans sa voix, dans son corps, une détresse infinie qui semble liée à son histoire tragique. Elle semble ailleurs, hors du monde, comme spectatrice de sa propre vie. Et pourtant c'est un être de chair et de désir « insolent »<sup>1486</sup>. Un désir de vie. Ce personnage de fille veut vivre. Elle résiste. Elle affronte. Elle dit « non ». Elle va s'opposer au mariage que sa famille a arrangé sans son consentement. Elle va exprimer son refus face à tous les siens. Elle va oser se révolter contre la tradition ancestrale, malgré la honte qui découlera de sa résistance et de son opposition à ce qui avait été décidé pour elle, sans elle. En criant « à peine »<sup>1487</sup> (oxymore qui illustre la difficulté de se révolter), la narratrice répète : « *Je ne veux pas me marier, je ne veux pas me marier.* »<sup>1488</sup> Malgré un destin déjà funeste, malgré la douleur de l'exil et l'enfermement double (dans un appartement, dans un pays étranger), elle est en opposition. C'est le premier stade identitaire, le début de la voie vers une possible émancipation. La fille est consciente de sa réalité. Elle oppose un refus net, ferme. Elle donne voix, elle dit *je*. Elle prend un début de « pouvoir », de liberté.

Autre exemple de révolte féminine, celle de Nina dans le roman de Nina Bouraoui, *Garçon Manqué*, qui se rebelle contre l'ordre établi qui l'assujettit, qui l'oblige à *être* ce qu'elle ne veut pas, c'est-à-dire *être* une fille au lieu du garçon tant rêvé (car *être*-garçon, dit-elle, lui aurait apporté le respect et d'autres possibilités d'*être*). Nina va se révolter contre sa réalité tellement décevante et terrible, contre son « *corps-cage* »<sup>1489</sup> maudit. Elle ne veut pas choisir entre les différentes parties qui la constituent et notamment entre son identité algérienne et son identité française. Car

« *Être française, c'est être sans mon père, sans sa force, sans ses yeux, sans sa main qui conduit. Être algérienne, c'est être sans ma mère, sans son visage, sans sa voix, sans ses mains qui protègent.* »<sup>1490</sup>

Nina se révolte de toutes ses forces contre son identité fragmentée. Après l'élément perturbateur<sup>1491</sup>, elle va briser le déterminisme identitaire, transformant son apparente fragilité en force. Sa révolte permet un effacement des frontières. Pour reprendre l'analyse de Marta

---

<sup>1486</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>1487</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>1488</sup> *Ibidem.*

<sup>1489</sup> Expression de Marta Segarra, dans le chapitre « Corps meurtris, corps libérés », *Leur Pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, *op.cit.*, p.57-73.

<sup>1490</sup> Nina BOURAOUL, *Garçon manqué*, *op.cit.*, p.22.

<sup>1491</sup> La tentative de l'enlèvement de Nina par un homme dans un parc, tentative avortée grâce à la vigilance et à l'intervention de la sœur aînée.

Segarra<sup>1492</sup>, l'effacement est clairement explicité. Il y a même une allusion au passage « clandestin » des frontières. Ainsi, Nina dira qu'elle s'est « *toujours sentie clandestine au contrôle des frontières.* »<sup>1493</sup> C'est une métaphore bien évidemment, car Nina a la double nationalité, la clandestinité n'a jamais réellement existé. Ici, ce qui est dit, « *c'est la volonté de cacher. [...] D'être hors-la-loi.* »<sup>1494</sup> Ce qui est dévoilé dans ce roman, c'est la détermination farouche de Nina et sa révolte contre les lois immuables, « *comme celle du sexe, par exemple, ou de l'identité unique et stable.* »<sup>1495</sup>

Le texte littéraire *Kiffe kiffe demain* de Faïza Guène illustre également la révolte féminine. Doria, l'héroïne a quinze ans. Elle vit seule avec sa mère « *depuis que son père est parti un matin pour trouver au Maroc une femme plus jeune et plus féconde.* »<sup>1496</sup> Doria n'en peut plus de la vie qui lui est infligée<sup>1497</sup> :

« *Quel destin de merde. Le destin, c'est la misère parce que t'y peux rien. Ça veut dire que quoi que tu fasses, tu te feras toujours couiller. Ma mère, elle dit que si mon père nous a abandonnées, c'est parce que c'était écrit. Chez nous, on appelle ça le mektoub. C'est comme le scénario d'un film dont on est les acteurs. Le problème, c'est que notre scénariste à nous, il a aucun talent. Il sait pas raconter les histoires.* »<sup>1498</sup>

Dans une langue décapante, crue, vraie, la fille raconte son histoire. Elle n'a aucune marge de manœuvre, du moins le pense-t-elle dans le début du récit. Pour autant, Doria rêve à d'autres

---

<sup>1492</sup> Marta SEGARRA, « Réappropriation de l'Orient : Nina Bouraoui », dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et d'Edmond JOUVE, *Des femmes et de l'écriture, op.cit.*, p.157.

<sup>1493</sup> Nina BOURAOUI, *Garçon manqué, op.cit.*, p.161.

<sup>1494</sup> *Ibid.*, p.184.

<sup>1495</sup> Marta SEGARRA, « Réappropriation de l'Orient : Nina Bouraoui », dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et d'Edmond JOUVE, *Des femmes et de l'écriture, op.cit.*, p.157.

<sup>1496</sup> Faïza GUÈNE, *Kiffe kiffe demain*, Fayard, 2004, Quatrième de couverture.

<sup>1497</sup> Reprise des termes de Faïza Guène, termes populaires, familiers que l'écrivaine utilise pour rendre compte de la réalité du langage de son héroïne. L'effet d'*oralisation* est important dans ce roman grâce à la langue spontanée, vive et familière de Doria et retranscrite dans ce récit.

En effet, et nous le verrons dans les extraits cités dans ce travail de recherche et tirés de ce roman, divers traits semblent relever du code oral. Le vocabulaire, délibérément familier, voire argotique, fait référence aux énoncés oraux spontanés. Le vocabulaire est simple. Faïza Guène emploie de nombreuses expressions populaires, communes. Des platitudes. Des lieux communs. Le langage employé, semble traduire « le parler » des habitants de la cité du Paradis, de Livry-Gargan et de Doria en particulier.

La construction syntaxique est sans cesse cassée. La syntaxe, tout comme l'ensemble du discours, se caractérise par une absence de rigueur délibérée. Et cela se manifeste surtout par l'abondance des constructions clivées, constamment utilisées à l'oral mais presque totalement bannies à l'écrit (normalement). L'emploi d'anacoluthes ou encore l'absence de discordantiel dans la négation est également une pratique essentiellement orale.

Ces différents phénomènes, qui relèvent de la pratique langagière commune lorsqu'il s'agit d'oral spontané, sont un artifice de style sous la plume de Faïza Guène pour rendre compte de la spontanéité de la narratrice, jeune fille adolescente dans une banlieue parisienne.

[Françoise LUZZATI, Daniel LUZZATI, « Oral et familier : Le style oralisé » dans *L'Information Grammaticale*, N. 34, 1987. pp. 15-21.]

<sup>1498</sup> Faïza GUÈNE, *Kiffe kiffe demain, op.cit.*, p.19.

possibles. Elle envisage d'autres horizons. Alors elle va se révolter contre sa condition « minable. »<sup>1499</sup> Elle « en a marre. »<sup>1500</sup> Elle se sent régresser avec tous ces gens qui la traitent comme une assistée<sup>1501</sup>, qui soi-disant veulent l'aider. Ceux qui pensent que « c'est foutu d'avance. »<sup>1502</sup> « Allez tous au diable »<sup>1503</sup>, dit-elle ! En réutilisant sans cesse des expressions populaires, Doria tient à distance, avec colère et indignation, toutes celles et ceux qui la maintiennent dans un état moindre, dans une dépendance. Elle en veut à la terre entière. À son père en particulier. « Son connard de paternel. »<sup>1504</sup> À sa mère, présente physiquement mais ailleurs dans sa tête.<sup>1505</sup> Sa mère est une mère démunie, sans alphabet, une mère qui ne sait pas lire, « petite mère »<sup>1506</sup>, une mère fragile, une mère cassée. La langue de Doria traduit sa colère immense et sa révolte contre cette vie qui « fout les boules. »<sup>1507</sup> Cette vie, « vraiment pleine de désillusions. »<sup>1508</sup> Une vie qu'elle ne supporte plus. Doria « a bien la haine. »<sup>1509</sup> Elle « voudrait être plus forte. »<sup>1510</sup> Elle voudrait toujours pouvoir se défendre. « Avoir comme une carapace »<sup>1511</sup> qui toujours la protégerait. Pour ne plus jamais avoir mal. Pour ne plus jamais souffrir.<sup>1512</sup> Doria n'a rien. Juste elle. Elle va devoir se battre. Seule. Faire face. Et plus question de faire l'autiste pour vivre.<sup>1513</sup> Doria cherche des solutions et refuse de se laisser faire. Elle bataille avec rage. Doria « met le feu aux poudres. »<sup>1514</sup> Sa révolte et son leitmotiv pourraient être contenus dans cette phrase : « Garder toujours un petit espoir et ne plus avoir peur de perdre. »<sup>1515</sup> Le langage de Doria a une fonction performative. Son discours (le plus souvent sous forme de monologue intérieur) révèle son potentiel de révolte. Ses propos, crus, durs, constituent des actes de langage impératifs en vue de s'en sortir. Et le lecteur suit son cheminement intérieur et son programme d'action, sa résistance. Doria veut aller mieux. Elle a commencé à se dire que « tout se rachète »<sup>1516</sup>, que tout est possible, si on se bat vraiment. Avec courage. À la fin du roman, Doria a changé. Elle a mené sa révolte entraînant sa métamorphose.

---

<sup>1499</sup> *Ibidem.*

<sup>1500</sup> *Ibidem.*

<sup>1501</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>1502</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>1503</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>1504</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>1505</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>1506</sup> *Ibidem.*

<sup>1507</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>1508</sup> *Ibid.*, p.122.

<sup>1509</sup> *Ibid.*, p.112.

<sup>1510</sup> *Ibid.*, p.112.

<sup>1511</sup> *Ibidem.*

<sup>1512</sup> *Ibidem.*

<sup>1513</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>1514</sup> *Ibid.*, p.189.

<sup>1515</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>1516</sup> *Ibidem.*

Désormais, elle ne « *se débrouille pas trop mal.* »<sup>1517</sup> Elle a pris les choses en main, sa vie, l'école, son avenir et l'amour également car « *c'est aussi une façon de s'en sortir.* »<sup>1518</sup> Doria ira même jusqu'à envisager une révolte collective, qu'elle conduirait, elle, « *la passionaria des banlieues.* »<sup>1519</sup> Doria parodie les titres de presse pour critiquer les idées reçues, notamment sur les cités et les habitants des banlieues dont elle fait partie. Elle manifeste avec force un rêve collectif de rébellion, dans un cri à la fois politique et poétique.

« *Mais ce sera pas une révolte violente comme dans le film La Haine où ça se finit pas hyper bien. Ce sera une révolte intelligente, sans aucune violence, où on se soulèvera pour être reconnus, tous. Y a pas que le rap et le foot dans la vie. Comme Rimbaud, on portera en nous « le sanglot des Infâmes, la clameur des Maudits ».* »<sup>1520</sup>

Dans cet extrait qui clôturé le roman, Doria s'identifie à Rimbaud<sup>1521</sup>, elle se fait Poète et compare les habitants de sa cité aux Infâmes et aux Maudits, les bannis des villes, ceux que l'on tait, que l'on cache, que l'on hait. Cette clôture de roman traduit (comme le poème de Rimbaud<sup>1522</sup>) l'espoir de résurrection fondé sur la capacité de résistance, ici de l'héroïne et des siens (sa mère en premier lieu et le peuple de la cité du Paradis (la bien-nommée !), de Livry-Gargan). C'est donc un discours exalté, emporté, de revanche et d'espérance. C'est la révolte de la fille. Malgré le désenchantement du monde, l'espoir renaît.

---

<sup>1517</sup> *Ibidem.*

<sup>1518</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>1519</sup> *Ibid.*, p.189.

<sup>1520</sup> *Ibidem.*

<sup>1521</sup> Dans le roman de Faïza GUÈNE, le poème qui est cité s'intitule : « L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple » d'Arthur Rimbaud, [Arthur RIMBAUD, Mai 1871] et plus particulièrement l'avant-dernière strophe qui est la suivante :

« *Le Poète prendra le sanglot des Infâmes,  
La haine des Forçats, la clameur des maudits :  
Et ses rayons d'amour flagelleront les Femmes.  
Ses strophes bondiront, voilà ! voilà ! bandits !* »

Ce poème de Rimbaud a été écrit, selon toute vraisemblance, dans les jours qui suivirent la *Semaine sanglante* (21-28 mai 1871). Arthur Rimbaud dresse un tableau satirique de la restauration de l'ordre bourgeois dans la capitale. [Arthur RIMBAUD, « L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple », Mai 1871, Texte de l'édition Vanier (1895), [http://abardel.free.fr/petite\\_anthologie/l\\_orgie\\_parisienne\\_panorama.htm#interpretations](http://abardel.free.fr/petite_anthologie/l_orgie_parisienne_panorama.htm#interpretations), consulté le 23/07/2019.]

Dans une vision qui rappelle *La Charogne* de Baudelaire, Rimbaud décrit Paris comme une ville morte et pourtant vivante car agitée par « *l'immense remuement des forces* » et des « *rayons d'amour* » qui annoncent sa résurrection prochaine. Les « *strophes* » de Rimbaud elles-mêmes, bondissent à la gorge des « *forçats* » et des « *bandits* » ... L'avant dernière strophe manifeste avec force un espoir. Un espoir et une revanche. Il n'est pas anodin que ce soit ce quatrain qui soit repris dans le roman, car il témoigne de la possible rébellion du peuple, révolte que Doria, dans ses rêves, voudrait mener, pour libérer tous les siens.

<sup>1522</sup> Disons, plus justement, comme dans l'avant-dernière strophe du poème de Rimbaud.

Ainsi, à travers ces trois exemples de textes littéraires féminins méditerranéens, écrits à la première personne<sup>1523</sup>, c'est la révolte des filles qui est représentée. Les héroïnes, et en particulier Nina et Doria, vont transgresser les limites imposées. Elles vont enfreindre les règles et les conventions sociales. Elles incarnent des personnages essentiellement *actants*. Et il en va de même pour les protagonistes des romans de notre corpus.

### 2.1.2. Dans les œuvres du corpus

Lea, « la Fille » et Soledad vont résister et s'affirmer. En effet, elles vont se rebeller contre la malédiction contenue dans leur lignée et dans l'héritage maternel, contre ce qui leur paraissait être inévitable, inéluctable, cette fatalité des filles, contre la société qui soumet et enferme les femmes. Elles vont lutter contre leur peur venue de l'enfance et qui leur colle à la peau. Elles vont se mesurer à la mère et à l'histoire reçue en héritage. Elles vont véritablement affronter leur destinée. Ainsi, les personnages de filles vont mener ce que nous pourrions appeler « une guerre de libération ».

Dans le roman de Jeanne Benameur, Lea va opposer une résistance, d'abord par le corps. « *C'est toujours ça.* »<sup>1524</sup> En effet, contre les mots de Romilda, contre le secret familial révélé et la dévastation engendrée. Lea va entamer, avec son corps, sa révolte. Certes, elle est également mobilisée par sa peur qui est un torrent où germe la révolte et qui semble incalculable, indomptable. Dans cette nuit de tempête, dans la maison de sa mère, Lea est envahie par « *une vague immense* ». Alors elle lutte car il lui faut échapper à ce qui la menace.<sup>1525</sup> Elle a compris son péril intérieur, en découvrant la vérité sur son origine, en entendant les mots de sa mère. Il est comme une vacillation de l'identité. Mais Lea ne se laisse pas faire. Elle avance. Il le faut. « *Avec la peur à chaque fois.* »<sup>1526</sup> Lea « *est la tempête* »<sup>1527</sup>, la terrible tempête. Elle se redresse. « *Elle insuffle.* »<sup>1528</sup> Avec détermination, Lea « *chasse l'horreur.* »<sup>1529</sup> Elle hurle sa rage et sa révolte à l'intérieur d'elle, car

« *devant la mère, elle retient. Laisser éclater toute la rage, elle ne peut pas. La rage dévore à l'intérieur. Contre la mère qui avait peur. Contre le père. Contre la peur. Contre l'enfance toute fausse.* »<sup>1530</sup>

---

<sup>1523</sup> Pour au moins les romans de Nina Bouraoui et de Faïza Guène.

<sup>1524</sup> Jeanne BENAMEUR, p.134.

<sup>1525</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>1526</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>1527</sup> *Ibid.*, p.138.

<sup>1528</sup> *Ibid.*, p.134.

<sup>1529</sup> *Ibidem.*

<sup>1530</sup> *Ibid.*, p.93.

Lea refuse de se laisser balayer par cette dévastation. Elle refuse de se laisser engloutir par les mots de la mère. « *Le péril est là. Total. Il faut l'affronter.* »<sup>1531</sup>

« *Une bourrasque plus violente. Lea se lève, ne réfléchit plus, va serrer, fort, avec de la corde de marine les volets qui balancent autour de leurs gonds, risquent de voler en éclats d'un coup. Elle arrime tout ça, arc-boutée. Il y a des phrases comme La tempête fait rage. Elle fait rage. Rage. Ça monte.* »<sup>1532</sup>

Dans la métaphore de la tempête, Lea est submergée par le tumulte intérieur/extérieur. Sa résistance est d'abord une résistance physique. De toutes ses forces, de toute sa rage, Lea fait face « *à ce qui pèse ce qui broie.* »<sup>1533</sup> « *Dehors le bruit est tel qu'on dirait que l'océan va s'engouffrer dans la maison.* »<sup>1534</sup> Dedans, c'est l'immense déflagration intérieure. La révolte, c'est tout ce qu'elle a. Alors Lea s'élanche et s'arc-boute. « *Après, elle verra bien. Il n'y a que maintenant. Maintenant et la tempête.* »<sup>1535</sup>

Dans le roman de Kaoutar Harchi, « la Fille » va, elle aussi, résister d'abord par le corps. Comme pour Lea ou, nous le verrons, pour Soledad, l'esprit est obstrué par la confusion identitaire, le chamboulement intérieur. Alors c'est par le corps, en premier lieu, que la résistance va s'effectuer. Avec force, « la Fille » se relève. Debout, « la Fille ». Solide, « la Fille ». Pour se distinguer des femmes, pour se distancier de « la Mère », pour ne plus subir, pour ne plus disparaître et pour *être* vivante. Ainsi, elle va tout d'abord s'opposer aux injonctions des femmes de la maison qui s'approprient son intimité.<sup>1536</sup>

« *Sans aucune gêne, quand bon leur semblait, elles tâtaient les épaules, palpaient les cuisses, à plusieurs.* »<sup>1537</sup>

« La Fille » va refuser de se laisser faire. Elle « désaccorde » son corps de celui des autres (de toutes les femmes de la maison). Physiquement, elle va montrer qu'elle n'appartient pas à l'entité des femmes. Ce premier mouvement entame sa révolte.

Dans le roman de Carole Martinez, Soledad oppose également une résistance du corps contre la blessure lancée par le monde. Contre la mère, contre l'héritage, contre la douleur, contre l'écho dans l'âme des filles. La révolte saisit Soledad. Elle résiste « *pour que les morts ne*

---

<sup>1531</sup> *Ibid.*, p.134.

<sup>1532</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>1533</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>1534</sup> *Ibidem.*

<sup>1535</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>1536</sup> Nous y reviendrons peu après.

Voir notamment la page 53 du roman de Kaoutar Harchi.

<sup>1537</sup> Kaoutar HARCHI, p.53.

viennent plus jamais ronger nos vies. »<sup>1538</sup> Et pour ce faire, Soledad va d'abord se rebeller contre le monde traditionnel, en refusant le mariage, en refusant d'être une femme à prendre, selon l'expression de Nathalie Heinich.<sup>1539</sup> Là encore<sup>1540</sup>, l'écrivaine utilise des métaphores pour dire la révolte et le bouleversement physique. En effet, Soledad s'assèchera. Son corps se racornira « *comme du vieux papier abandonné au soleil.* »<sup>1541</sup> Pour ne plus redouter le temps, pour ne plus subir le souffle des aïeules, Soledad marquera son corps. Elle s'enfermera dans une peau desséchée de « *vieillard* »<sup>1542</sup>. C'est sa manière de résister au monde qui l'entoure, aux ancêtres qui depuis toujours la constituent. « *Toutes les femmes qui, avant elle, avaient reçu la boîte et les prières en partage* »<sup>1543</sup>, « *une foule d'ombres* »<sup>1544</sup> qui lui ont volé sa vie. Soledad ne veut plus vivre les terribles agonies, les terreurs ou même les surprises qui ne lui appartiennent pas. Sa révolte passe d'abord par le refus catégorique de l'héritage maternel et c'est par le corps qu'elle l'exprime, comme les autres personnages de filles, Lea et « la Fille ».

Ainsi, la révolte des filles va surtout se manifester par un refus, un refus multiple, en trois temps, qui pourrait être entendu ainsi : le refus de l'héritage maternel, le refus de l'être-femme et le refus de l'être-mère. Et, le premier temps de la rébellion des héroïnes, que nous allons à présent aborder, est donc celui du rejet de la mère et de son héritage ancestral.

## 2.2. Le refus de l'héritage maternel/ Le rejet de la transmission

Dans la littérature féminine méditerranéenne, les personnages de filles vont se révolter contre la condition des femmes et leur situation d'oppression, d'infériorité sociale du fait de leur sexe, transmise de mère en fille, de génération en génération. Alors le premier « objet » de révolte est le plus souvent la mère, la mère-tradition, la mère-archaïque et son héritage ancestral. C'est un *topos*<sup>1545</sup> des textes littéraires en Méditerranée. En effet, dans ce territoire particulièrement, la mère est ressentie comme une force conservatrice qui agit au détriment des filles, tel un piège terrible dont il faut impérativement se détacher pour exister.

Les filles vont alors s'opposer, parfois de façon virulente, à la transmission maternelle. C'est pourquoi nous avons intitulé ce chapitre en contre-point du titre de l'ouvrage de Camille

<sup>1538</sup> Carole MARTINEZ, p.333.

<sup>1539</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme, op.cit.*, p.37.

<sup>1540</sup> Comme Jeanne BENAMEUR avec l'utilisation de la métaphore de la tempête, qui témoigne du bouleversement intérieur/extérieur de la fille.

<sup>1541</sup> Carole MARTINEZ, p.18.

<sup>1542</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>1543</sup> *Ibid.*, p.309.

<sup>1544</sup> *Ibidem.*

<sup>1545</sup> C'est-à-dire le thème récurrent et attendu de la littérature féminine méditerranéenne.

Lacoste-Dujardin, *Des mères contre des femmes*.<sup>1546</sup> En effet, l'essai de Camille Lacoste-Dujardin témoigne des multiples contradictions interindividuelles au sein du lignage et décrit notamment les difficiles relations mère-fille (et spécifiquement l'emprise des mères sur les filles) « *dont les traces ne sont pas non plus toutes disparues* »<sup>1547</sup> en Méditerranée. Or, le mouvement de révolte des filles va consister à inverser le rapport de force avec la mère. D'une certaine manière, les personnages de filles vont prendre le pouvoir. En devenant sujets et actants de leur vie, et en se rebellant contre l'ordre établi, en refusant de ressembler à leur mère, les protagonistes des romans vont s'ouvrir à d'autres possibles, loin du schéma traditionnel encore en vigueur (ou encore fortement valorisé) dans cet espace méditerranéen. La littérature féminine méditerranéenne actuelle interroge les identités, les déconstruit et les reconfigure. Elle rend compte des changements majeurs en cours, des contradictions et des tensions, des enjeux auxquels sont confrontées nos sociétés. Depuis plus de cinquante ans, les sociétés ont subi de grandes mutations et la littérature a suivi (ou devancé parfois) ce processus d'évolution : « *les luttes pour les droits humains, pour l'émergence de l'individu, pour les libertés individuelles et aussi le combat des femmes pour l'égalité et la citoyenneté.* »<sup>1548</sup> La littérature est à l'avant-garde, « *en tant que forme discursive* »<sup>1549</sup> qui participe à la construction/déconstruction de l'identité féminine. Elle met en scène la rébellion des filles, leur opposition à un univers traditionnel, « *dominé par la sacralisation des espaces qui pèse sur les femmes* »<sup>1550</sup>, et le maternel en particulier. Elle introduit une réelle modernité grâce aux personnages de filles. Elle opère une désacralisation de l'ordre ancien et archaïque (transmis de génération en génération par les mères-tradition), laissant entrevoir d'autres possibles, au lieu de l'éternelle répétition du *même*. La littérature renverse l'ordre du monde qui semblait jusque-là immuable, « *depuis des millénaires sans partage ni coupure.* »<sup>1551</sup> Elle autorise le déplacement des frontières et le franchissement des seuils par les personnages de filles. Elle témoigne de la révolte des filles contre leur mère.

### 2.2.1. Dans la littérature féminine méditerranéenne

Les écrivaines, à travers la voix de leurs héroïnes, dénoncent la situation inégalitaire des femmes et refusent l'héritage maternel transmis. Il s'agit de la désunion avec la mère (et plus

<sup>1546</sup> Camille LACOSTE-DUJARDIN, *Des mères contre des femmes*, *op.cit.*

<sup>1547</sup> *Ibid.*, Quatrième de couverture.

<sup>1548</sup> Zohra MEZGUELDI, « Les Représentations du genre dans la littérature francophone maghrébine », dans l'ouvrage *Au bazar du genre*, *op.cit.*, p.206.

<sup>1549</sup> *Ibidem.*

<sup>1550</sup> *Ibidem.*

<sup>1551</sup> Voir l'ouvrage de Fatima MERNISSI, *Rêve de femmes, Une enfance au harem*, Albin Michel, 1996, p.6.

largement avec la famille). Et c'est ce que nous allons à présent aborder, en nous appuyant sur le recueil de nouvelles de Maïssa Bey, *Sous le jasmin la nuit*.

Ainsi, dans une nouvelle de Maïssa Bey<sup>1552</sup>, un personnage de fille, Leïla<sup>1553</sup>, tente sa chance sur scène pour une audition de théâtre. Elle aurait « *des dons innés de comédienne qui ne demandent qu'à s'épanouir. Dans tous les registres. Une prodigieuse faculté de mimétisme, essentielle pour la survie, surtout en terre ... étrangère...* »<sup>1554</sup> Elle a vingt minutes sur scène, vingt minutes de parole, qu'elle prend, de façon assurée « *parce que quand les femmes prennent la parole, elles ne sont pas prêtes à la rendre.* »<sup>1555</sup> Alors, elle dit la vie, son histoire aussi. L'histoire de sa naissance, de son départ dans la vie. L'histoire de sa mère, opprimée, soumise. Une mère traditionnelle. Une « *poule pondeuse* »<sup>1556</sup> dotée d'une flopée d'enfants, de filles en particulier. « *Pas le temps de sourire et de nous voir grandir.* »<sup>1557</sup> Une mère qui aime mal ou qui aime comme elle peut ses petits. Une mère malheureuse.

*« parce qu'elle n'a jamais pu choisir la couleur d'une de ses robes, le visage de l'homme qui a partagé sa vie, le prénom de ses enfants, le parfum d'une savonnette, les mots pour se dire... imaginez un peu, ne pas pouvoir choisir celui dont les mains vous caresseront, ne pas pouvoir choisir d'ouvrir les yeux le matin ou de continuer ses rêves ni même de se laisser attendrir par la douceur d'un soir. Je ne sais même pas si elle a eu le temps de rêver. »*<sup>1558</sup>

Cet extrait de texte rend compte de la femme niée qu'est sa mère et de son manque total de liberté. Dans tous les domaines de la vie, la mère n'a pas le droit de choisir. Leïla dénonce la situation des femmes, de la mère en particulier. « *Un corps difforme, plus rien de féminin, non...* »<sup>1559</sup> Et la jeune femme, fille entre deux âges, méditerranéenne, née sur l'autre rive, vivant en France, refuse de mener la même vie que sa mère, refuse d'être à l'identique de la mère, refuse la mère.

*« C'est pour ça que j'ai choisi de ne pas lui ressembler. En rien. Jamais. C'est ce choix qui a déterminé tous les autres. »*<sup>1560</sup>

Là encore le discours de la fille est sans appel. Là encore les propos de l'héroïne témoignent des actes de langage ferme, décidé, affirmé en vue de s'accomplir et de s'émanciper. Leïla s'est

---

<sup>1552</sup> Intitulée « Improvisation ».

<sup>1553</sup> Qui est d'ailleurs la protagoniste et la narratrice de l'histoire.

<sup>1554</sup> Maïssa BEY, *Sous le jardin la nuit, op.cit.*, p.55.

<sup>1555</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>1556</sup> *Ibid.*, p.59.

<sup>1557</sup> *Ibid.*, p.60.

<sup>1558</sup> *Ibid.*, p.59-60.

<sup>1559</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>1560</sup> *Ibid.*, p.54.

construite à l'opposé de sa mère. Elle a « *largué les amarres* »<sup>1561</sup>, refusant la transmission maternelle. Elle est « *portée par le désir de [se] débarrasser de tout ce qui [l'] encombrait.* »<sup>1562</sup> Elle s'est défait de tout ce qu'elle était constituée et donc de la mère. Maintenant, Leïla est sans racine.

« *Dénouer tous les fils qui me retenaient, un à un, jeter par-dessus bord les souvenirs, le goût trop violent des saisons, des regards, des odeurs de jasmin et des chants de femmes dans la nuit, de la lumière trop vive sur les terrasses blanches, des cris du porteur d'eau et du murmure des fontaines.* »<sup>1563</sup>

Les images, dans cet extrait, sont fortes, expressives, sensibles, inscrites dans nos mémoires méditerranéennes. Le personnage de fille, en quittant les siens, fait le choix de supprimer le deuxième L de son prénom. Maintenant, elle se prénomme Leia, « *ça passe mieux ici.* »<sup>1564</sup> Ce changement de prénom est une action et une affirmation de l'*être*. Ainsi, l'héroïne a abandonné tous les souvenirs qui la liaient au pays de l'enfance. Elle a supprimé l'héritage maternel. Symboliquement, elle s'est ôtée une aile, pour vivre libre.

La littérature féminine méditerranéenne rend compte de la révolte des filles contre leur mère, contre l'héritage maternel, contre l'emprise familiale. Comme Leïla, les personnages de filles vont se choisir un chemin tout à fait opposé, qui peut passer par les études, l'éloignement physique (l'exil ou la fuite, comme dans la nouvelle de Maïssa Bey), une situation professionnelle (qui procure une autonomie financière et donc une possibilité réelle de vivre sans la mère).<sup>1565</sup> Ce rejet de l'héritage familial et maternel et cette aspiration à l'autonomie sont particulièrement significatifs et témoignent de l'évolution des sociétés en Méditerranée et ce, malgré le rôle et le prestige encore accordés traditionnellement aux femmes au sein de l'univers domestique et familial.<sup>1566</sup> L'apparition de jeunes femmes célibataires, loin du schéma transmis par leurs mères, révèle l'existence d'une nouvelle catégorie sociale, visible et affirmée, en lien avec « *l'élévation massive du niveau d'instruction féminin et le recul de l'âge du mariage.* »<sup>1567</sup> La littérature féminine méditerranéenne, à travers la voix des personnages de filles, affirme l'évolution significative des rapports de génération et particulièrement entre les

---

<sup>1561</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>1562</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>1563</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>1564</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>1565</sup> Voir notamment l'ouvrage de Marta SEGARRA, *Les Mères contre les femmes*, [op.cit.] et l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations*, [op.cit.].

<sup>1566</sup> Voir l'ouvrage *Au bazar du genre* [op.cit.], et plus particulièrement l'article de Michel BOZON, « Famille, fécondité et sexualité en Méditerranée (1980-2010) », p.22-41.

<sup>1567</sup> *Ibid.*, p.41.

mères et les filles. Les romans de notre corpus illustrent également l'évolution des sociétés méditerranéennes et la révolte des filles contre leur mère et leur héritage.

### 2.2.2. Dans les œuvres du corpus

Dans les romans du corpus, les personnages filles vont également tenter de se défaire de l'héritage maternel, qui peut être la peur de la mère comme dans le roman de Jeanne Benameur ou le désamour de la mère comme dans les romans de Carole Martinez et de Kaoutar Harchi. Les héroïnes ne veulent plus de cette répétition du *même*. Bien entendu, chaque texte a sa spécificité et une manière particulière de traiter cette question<sup>1568</sup> inscrite dans les mots comme dans la structure même des récits. Ainsi, le roman de Jeanne Benameur est une prose poétique qui fait alterner deux voix distinctes, celle de la fille d'abord et celle de la mère (qui vient s'intercaler dans le discours de Lea). Le roman de Kaoutar Harchi est une fable, voire une parabole, qui fait se succéder une parole profane (celle de la fille) et une parole biblique (qui confère une dimension universelle au discours de « La Fille »). Le roman de Carole Martinez peut être assimilé et pensé comme un conte<sup>1569</sup> par sa puissance évocatrice, par son langage spécifique et par les personnages hors du commun (typiquement les personnages féminins<sup>1570</sup>). Ces trois textes majeurs de la littérature française, représentant un intérêt certain du fait des

---

<sup>1568</sup> Cela vaut également pour les autres questions posées dans ce travail de recherche. Nous l'avons précédemment abordé, les trois romans de notre corpus, trois textes de prose narrative (une prose poétique, une fable/ voire une parabole et un conte), sont des créations littéraires comparables, à la fois singulières et majeures de la littérature contemporaine. Elles sont une façon d'imaginer et de rêver le monde d'aujourd'hui, à travers la langue d'écriture. En effet, Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez ont créé, dans ces textes, « en leur langue », un espace ouvert, immense, inédit. Un espace littéraire qui offre la possibilité d'envisager tous les chemins possibles, et notamment la question de l'émancipation féminine qui passe, comme nous allons à présent le voir, par le refus de l'héritage maternel.

Ainsi, notre corpus primaire est un corpus réduit mais que nous espérons avisé car permettant d'accorder un privilège aux relations mère-fille, relations de vraisemblance renvoyant à un imaginaire cohérent, homogène et pertinent, à la fois sur le fond (c'est-à-dire les thématiques envisagées) et sur la forme (c'est-à-dire sur la structure et la poétique des récits). De ce fait, la question de la révolte des filles contre leur mère (titre de notre sous-partie) s'envisage alors, grâce à ces trois romans à la fois distincts et comparables, à travers des destins individuels et littéraires (à travers des personnages parfaitement identifiables que sont des mères et des filles) car c'est, possiblement, par les parcours singuliers que nous pourrions saisir, à hauteur d'homme, ce que peut être la quête émancipatoire et féminine en Méditerranée. Ainsi, dans le propos suivant nous tenterons d'imaginer ce que les trois personnages de filles vivent dans l'économie du roman. Il s'agira, pour nous, « de descendre en elles », de se mettre à leur place, de penser, de réfléchir à ce qu'elles ont traversé, ressenti plutôt que d'essayer de raconter une histoire collective, générale, et peut-être, de ce fait, bien trop caricaturale.

<sup>1569</sup> « Le conte est un récit généralement bref qui relate des faits imaginaires. À la différence du roman ou de la nouvelle, qui cherchent le plus souvent à imiter le réel, il présente au lecteur un monde où règnent l'in vraisemblance, le merveilleux et le surnaturel. Il permet donc de rêver.

Ce qui caractérise aussi le conte, c'est le contraste entre la simplicité du récit, le caractère conventionnel des situations et des personnages et la richesse symbolique du contenu. De là vient que, plus que tout autre récit de fiction, il donne lieu à des interprétations. » [« Le Conte, définitions, caractéristiques et types », Interlettre.com, <https://interlettre.com/bac-de-francais/690-le-conte-definition-caracteristiques-et-types>, consulté le 28/09/2019]

<sup>1570</sup> Mais pas uniquement puisque nous pouvons noter la présence d'un ogre dans ce roman, personnage emblématique du conte « merveilleux ». [Ibidem]

thématiques abordées comme de leur esthétique et de leur poétique, abordent donc la révolte des personnages de filles et leur refus de l'héritage maternel à la fois de façon comparable et singulier. C'est ce que nous allons voir à présent.

Dans le roman de Jeanne Benameur, Lea doit mettre à distance l'héritage maternel. C'est ce qu'elle fait d'ailleurs, depuis longtemps. Instinctivement. Depuis qu'elle danse. En effet, la danse l'éloigne de la mère et la protège, pour une part, de la peur de Romilda. Elle la met à l'abri de « la contamination » maternelle et de la répétition de l'histoire familiale. La danse est un évitement. « *La danse pour ne pas tout casser dans la maison.* »<sup>1571</sup> La danse est déjà une résistance. Elle est une façon de vivre, sans penser. Elle permet de faire refluer la terreur venue de l'enfance et de tenir à distance héritage. Cette mise à distance par la danse et le corps en mouvement, même Romilda l'approuve car elle a toujours eu peur pour sa fille, peur de lui transmettre le malheur et son mal-être. « *Et si tout se répétait ? Si elle avait transmis à sa fille la malédiction ?* »<sup>1572</sup> Alors, Romilda a encouragé la pratique de la danse pour que sa fille puisse prendre son envol, loin d'elle, pour qu'elle ne soit pas déséquilibrée par son malheur car « *danser, c'est suspendre l'équilibre du monde.* »<sup>1573</sup>

Mais la peur est toujours là. « *La vieille peur.* »<sup>1574</sup> Lea l'a vue dans les yeux de sa mère. La peur et la dissonance dans la voix de Romilda. Et dans la nuit d'orage et d'apocalypse, la fille serre les dents et va renier (dans un premier temps) le passé. Lea ne veut pas de ce « *faux-pas* »<sup>1575</sup> car il est le déséquilibre maternel. Et de ce vertige-là, elle ne veut pas.<sup>1576</sup> En dansant et en tenant son corps, par la maîtrise et la pratique, par l'exercice, elle s'oppose au monde de sa mère. Elle se tient en équilibre<sup>1577</sup>, hors de la mère et de la malédiction héritée. « *Son malheur.* »<sup>1578</sup>

Dans le roman de Kaoutar Harchi, le chapitre VII est marqué, en préambule, par un extrait de la Genèse, fortement significatif : « *Sépare-toi donc de moi* » [Genèse, XIII, 9].<sup>1579</sup> La

---

<sup>1571</sup> Jeanne BENAMEUR, p.19.

<sup>1572</sup> *Ibid.*, p.119.

<sup>1573</sup> *Ibid.*, p.95.

<sup>1574</sup> Jeanne BENAMEUR, p.120.

<sup>1575</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>1576</sup> *Ibid.*, p.95.

<sup>1577</sup> Il y a donc une opposition nette entre l'équilibre cherché sans cesse par Lea, dès les premiers mots du roman et le déséquilibre de la mère, du fait de son histoire et de son malheur. L'antithèse équilibre /déséquilibre permet de rendre compte du contraste entre la fille et la mère, comme du péril (qui va donc la déséquilibrer) que Lea va devoir affronter. Mais cette question d'équilibre est centrale dans le roman, elle rend compte de la quête de Lea. D'ailleurs, et nous y reviendrons, après les révélations de Romilda, Lea se cherchera un nouveau pas et un nouvel équilibre dans le monde. Elle cherchera à intégrer le « faux-pas » de Romilda et en faire sa danse, pour vivre vraiment, sans faux-semblants. [*Ibid.*, p. 156-157]

<sup>1578</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>1579</sup> Kaoutar HARCHI, p.67.

citation en exergue marque la tension entre le poids de la tradition et de l'héritage maternel (qui pèse sur la fille, sur toutes les femmes) et le désir d'être, d'exister véritablement, pour soi. Elle signale au lecteur le défi que la jeune fille doit affronter dans les pages qui suivent. Elle dit la loi patriarcale, transmise par les femmes, la loi éternelle et ancestrale, à l'identique d'une loi divine et universelle<sup>1580</sup> que « la Fille » ne peut accepter. La protagoniste refuse la résignation des femmes, de la mère en particulier. Elle s'interdit de suivre les règles ancestrales, les règles d'honneur, de devoir, inculquées depuis toujours. De génération en génération. De femme en femme.

L'épigraphe annonce la nécessaire césure de « la Fille » avec « la Mère » (et l'acte de rupture qui suivra). Pour se construire véritablement, le personnage de fille doit se séparer de sa mère. Il fait écho à l'incipit et à « l'acte de rupture » et « l'acte de défiliation » qui est annoncé, comme une prophétie. « La Fille » doit quitter « la Mère » et avec elle, la maison des femmes, espace réel et symbolique, « aux frontières de l'irréel ». Elle doit s'extraire de l'enfermement (avant tout intérieur), sortir du ventre de « la Mère », s'affranchir et accomplir sa première étape vers une double libération. C'est la révolte de « la Fille » contre « la Mère ».

Dans le roman de Carole Martinez, Soledad, débute (et clôt) son histoire par le rejet de l'héritage imposé par la lignée maternelle. Même si le don transmis de mère en fille apporte de la puissance et des possibles immenses, Soledad refuse (pour un temps) d'ouvrir la boîte (qui symbolise l'héritage maternel et ancestral) que chacune de ses sœurs a déjà reçue. Elle attend tout en sachant « *qu'il n'y avait plus rien à attendre* ». <sup>1581</sup> Surtout, Soledad refusera de transmettre à son tour « le don », car il est « *comme la promesse d'une grande douleur à porter* » <sup>1582</sup> qu'elle se refuse à partager avec les filles de sa famille, avec toutes ses sœurs symboliques. Alors, elle enfouira le coffre (contenant le don) au-delà des montagnes « *dans le désert de rocaïlles qui s'étend par-delà les terres cultivées* » <sup>1583</sup>, sur l'autre rive. Loin des femmes et des hommes. Loin de la civilisation. Dans l'épilogue du roman, Soledad dira :

*« Je n'ai rien volé à ma nièce qu'une douleur promise. La boîte reste au désert, je ne la lui remettrai pas à Pâques comme le veut la tradition. Elle ne passera plus de*

---

Chaque chapitre du roman de Kaoutar Harchi débute, en préambule, par un extrait de la Genèse et du Nouveau Testament. Ces extraits intercalés dans le texte « profane » (pour reprendre le mot de Kaoutar Harchi), isolés sur une page blanche, illustrent les épreuves que « la Fille » va devoir affronter. Ils témoignent également de la domination de la parole religieuse notamment à propos du corps féminin.

Au Chapitre VII, il s'agit de l'épreuve de défiliation de « la Fille » avec « la Mère », c'est-à-dire de la nécessaire rupture entre la fille et sa mère. Pour se libérer, « la Fille » doit en passer par là.

<sup>1580</sup> Voir l'entretien de Kaoutar HARCHI, [https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar\\_harchi.html](https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar_harchi.html). Annexe 6.

<sup>1581</sup> Carole MARTINEZ, p.19.

<sup>1582</sup> *Ibid.*, p.333.

<sup>1583</sup> *Ibidem*.

*main en main. Sa course s'arrête ici, à mes pieds, dans l'immensité absurde de cette étendue blanche. »*<sup>1584</sup>

Soledad sera libérée de la malédiction et avec elle, toutes les filles, toutes ses sœurs. Avec Soledad, l'histoire s'arrête.

*« Plus d'héritage. Plus de douleur. Plus d'échos dans nos âmes. Plus rien qu'un présent étale.  
N'est-ce pas la douleur de nos mères que nous léguons depuis la nuit des temps dans cette boîte en bois ? »*<sup>1585</sup>

Soledad a rendu un à un les récits fragmentés et les traces de l'héritage maternel. Elle a rendu au désert la voix des aïeules. Soledad s'est choisie une autre voie que celle de sa mère. A l'inverse de sa mère. Soledad sera vieille fille, sans mari, sans enfant, sans histoire, du moins le pense-t-elle alors.

Comme nous venons de le voir, la révolte des filles, dans notre corpus primaire comme dans notre corpus secondaire, consiste, pour une part, à refuser la transmission maternelle. Les protagonistes rejettent l'héritage traditionnel, archaïque, qui enferme les filles dans une lignée, un rôle, une identité figée. Et le refus de cet héritage passe souvent par un refus de l'*être*-femme, parfois doublé d'un refus de maternité. Comme Soledad, les filles, en se choisissant un autre destin que celui de leur mère, refusent de se laisser enfermer dans ce rôle traditionnel, se cherchant une autre identité que celle définie par les attributs de leur mère, (attributs supposés féminins), se refusant au mariage et à la maternité. C'est ce que nous allons à présent aborder.

### 2.3. Le refus de l'*être*-femme ou de l'état de femme

Un des possibles des personnages de filles est de refuser d'*être* femme, c'est-à-dire d'accéder à un statut à la fois universel et individuel, de suivre un modèle figé et traditionnel, celui d'un être domestiqué, enfermé, assujéti et annihilé, un être réduit, voué à être marié et à enfanter. Un être « *vivant dans la communauté de l'honneur, dans le partage de la belle et pure conscience du mari.* »<sup>1586</sup> Une femme « modèle » vivant à travers son époux et ses enfants, « *leur donnant son âme à toutes les heures.* »<sup>1587</sup> De plus, les personnages de filles ne veulent pas « *accepter que soit porté sur elles le regard sexué de l'homme en état de désir ou de quête*

---

<sup>1584</sup> *Ibid.*, p.439-440.

<sup>1585</sup> *Ibidem.*

<sup>1586</sup> Edmond et Charles de GONCOURT, *Charles Demailly*, [1860], Flammarion, p.99.

<sup>1587</sup> *Ibid.*, p.100.

*amoureuse.* »<sup>1588</sup> Les filles vont repousser, parfois violemment, parfois le plus longtemps possible, leur identité féminine. Elles vont rejeter « *l'éventualité du passage de la fille à la femme.* »<sup>1589</sup> Elles vont s'exclure du monde sexué par le masculin, au moins pour un temps. Elles vont se tenir à l'écart de la séduction, hors de la différence des sexes.

### 2.3.1. Dans la littérature féminine méditerranéenne

Ainsi, dans les textes littéraires, certaines héroïnes se révoltent contre l'assignation d'*être-femme* et ont recours à d'autres possibles. Nathalie Heinich en donne des exemples dans son ouvrage *États de femme*<sup>1590</sup>, comme la figure de la « fille-enfant », de « l'épouse de la nature », de « la vierge héroïque », de « l'épouse de Dieu », de la nymphe ou encore de l'amazone...<sup>1591</sup> A l'identique de ces figures « marginales » car hors du monde, certaines jeunes filles, dans la littérature féminine méditerranéenne, vont donc s'employer à retarder le plus longtemps possible, voire à ignorer complètement, le changement d'état, ou, plus justement, le passage à l'état de femme car il exige d'elles qu'elles assument l'identité de la femme mariée, de la femme soi-disant accomplie. Elles refusent de se mettre « *symboliquement à la place de celle qui depuis toujours occupait cette place— la place de l'épouse, mère des enfants de l'homme.* »<sup>1592</sup>

L'exemple le plus marquant est encore celui de Nina, l'héroïne du roman de Nina Bouraoui, *Garçon manqué*. Le personnage de fille est, à l'instar du personnage de fille dans le roman de Kaoutar Harchi, dans le rejet de l'*être-femme*. C'est la peur d'abord qui façonne son choix. La peur des hommes et de leur désir fou. Nina a choisi d'*être* masculin. Elle a intégré « *le pays des hommes* »<sup>1593</sup>. Elle veut se soustraire au regard « des mâles ». Elle veut s'affranchir et être libre. Elle veut être sujet de sa vie et non un simple objet aux mains des hommes. Elle ne veut pas être une femme. Elle le refuse car, dit-elle,

« *Être un homme en Algérie c'est perdre la peur. Ici je suis terrifiée. Leurs yeux. Leurs mains. Leurs corps contre les grilles du lycée. Jamais je ne les regarde. Je les sens. Ils attendent. Mes yeux. Mon corps. Ma voix. Des objets à prendre.* »<sup>1594</sup>

Nina est adolescente. Mais son ambiguïté sexuelle (et identitaire de fait) existe depuis l'enfance. Néanmoins, elle s'est renforcée à la puberté. Le rejet de l'état de femme de Nina « se

---

<sup>1588</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, *op.cit.*, p.25.

<sup>1589</sup> *Ibidem.*

<sup>1590</sup> *Ibid.*, p.23-35 [Dans le chapitre premier « Filles sans histoires »]

<sup>1591</sup> *Ibidem.*

<sup>1592</sup> *Ibid.*, p.24-25.

<sup>1593</sup> Nina BOURAOUI, *Garçon manqué*, *op.cit.*, p.15.

<sup>1594</sup> *Ibid.*, p.155.

radicalise » après l'évènement traumatique qu'elle a subi : la tentative d'enlèvement par un homme dans un parc de la ville. Le « pire » a été évité de justesse grâce à l'intervention de sa sœur aînée. Mais Nina a pris conscience, réellement, véritablement, du désir masculin. Elle sait l'odeur de l'homme. Elle sait sa folie.<sup>1595</sup> Alors, elle va changer de vie.<sup>1596</sup> Grâce à son refus de l'être-femme, Nina « brise le déterminisme identitaire »<sup>1597</sup>. Elle, qui est née avec un sexe féminin, devient un garçon, ou du moins un « garçon manqué ». Grâce à des gestes « dérobés », elle s'est transformée. En refusant d'être une femme, en reniant sa féminité, et, en acquérant un « corps » masculin, Nina se protège. Elle devient invisible aux yeux des hommes. Voire, elle les affronte, d'égal à égal. Ainsi,

*« Je prends un autre prénom, Ahmed. Je jette mes robes. Je coupe mes cheveux. J'intègre le pays des hommes. Je suis effrontée. Je soutiens leur regard. Je vole leurs manières. J'apprends vite. Je casse ma voix. Je n'ai plus peur des hommes [...] ».*<sup>1598</sup>

Nina se donne un prénom masculin (et algérien, comme son père) : Ahmed. Ce prénom marque et symbolise son désir de *masculinité* et son rejet de l'identité féminine. Nina se retranche et s'invente. Elle se protège. Certes, elle trompe sa famille en se déguisant en fille (elle met des robes à Rennes pour satisfaire sa grand-mère, qui a peur de l'ambiguïté sexuelle qu'elle sent chez sa petite-fille) et en esquissant des gestes *féminins*. En se mettant de la crème tous les soirs. « De la Nivea par paquets. C'est encore un faux geste. Un geste volé. »<sup>1599</sup> La crème Nivea, comme les autres gestes ou déguisements qu'elle revêt, garantit sa liberté et son immunité face à l'entourage qui craint son « anormalité ». En effet, elle entend toujours à son sujet, ces propos : « *Quelque chose ne va pas chez Nina. Elle n'est pas normale. Il faut la montrer. La soigner. Elle aura des problèmes, plus tard.* »<sup>1600</sup> Alors Nina détourne des gestes, comme celui de la crème Nivea, pour rassurer les siens qui la pensent enfin « *féminine* »<sup>1601</sup>, même si elle est, dit-elle, « *une fausse fille* »<sup>1602</sup> en réalité, avec de « faux gestes ».<sup>1603</sup> Nina, comme les autres

---

<sup>1595</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>1596</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>1597</sup> Marta SEGARRA, « La réappropriation de l'Orient chez les romancières franco-maghrébines : Nina Bouraoui », dans l'ouvrage *Des femmes et de l'écriture*, *op.cit.*, p.155.

<sup>1598</sup> Nina BOURAOUI, *Garçon manqué*, *op.cit.*, p.15.

<sup>1599</sup> *Ibid.*, p.52

<sup>1600</sup> *Ibidem.*

<sup>1601</sup> *Ibidem.*

<sup>1602</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>1603</sup> En effet, contrairement à l'usage habituel de la crème Nivea au service de la beauté féminine, l'héroïne l'utilise comme une crème à raser, ce qui affirme non sa féminité, mais bien sa virilité, puisqu'elle imite les gestes masculins du rasage de barbe.

héroïnes des œuvres littéraires féminines méditerranéennes, se révolte. Elle s'affirme en refusant le déterminisme social et sexuel.

Le refus de l'état de femme se retrouve également dans les œuvres de notre corpus, de façon plus nuancée peut-être chez Jeanne Benameur. Néanmoins, il existe et va de pair avec les diktats sociaux liés à leur sexe.

### 2.3.2. Dans les œuvres du corpus

Comme Nina et les personnages de filles dans les œuvres de notre corpus secondaire, Lea, « la Fille » et Soledad, vont refuser les règles et les lois imposées par la société méditerranéenne (et le rôle que la société attend d'elles). De ce fait, elles vont choisir de se mettre, pour une part, hors du monde, c'est-à-dire en marge de la société.

Ainsi, Lea, dans le roman de Jeanne Benameur, ne se conforme pas aux attentes. Elle n'est pas un modèle de femme. Elle n'habite pas avec son ami Bruno. Elle vit seule. Elle vit librement. Elle est indépendante. Elle vit grâce à son corps, son corps qui danse. Elle est loin des stéréotypes sociétaux. Elle contraint son corps, nous l'avons vu. Elle en a fait un instrument de travail, loin de toute forme de féminité. Elle semble avoir enfoui son *être-femme*. Elle est devenue « *une femme sèche, trop dure.* »<sup>1604</sup> Lea n'est pas heureuse ainsi, mais elle ne sait pas *être* autrement. Elle ne peut pas *faire* autrement. Avant d'être une femme, Lea est artiste.<sup>1605</sup> Et être artiste, c'est se construire hors des autres, et parfois, hors de *soi*. Loin de l'état de femme. Lea l'a choisi. Elle oppose ainsi un refus au monde. Un rejet. C'est sa désobéissance. Sa façon d'*être* au monde. Sa résistance. Sa force et sa liberté. Sa ligne de fuite. Sa seule possibilité de rester à l'air libre et de demeurer vivante.

« La Fille », dans le roman de Kaoutar Harchi, rejette plus violemment encore son *être-femme*. Elle refuse de suivre les injonctions des femmes et de se conformer à un modèle défini. En effet, la protagoniste a grandi. Elle est à présent une jeune fille pubère. Mais elle essaye de maîtriser son corps, de repousser, à travers ses gestes, ses mouvements, même son alimentation (quand elle le peut), sa féminité. Elle tâche de retarder « *l'apparition des poils, la fortification des os, l'accumulation progressive de la graisse sur les hanches et les cuisses, à surveiller, en le mesurant, en le pesant, ce corps qui menace de s'arrondir à outrance pour finir, à travers ce développement biologique, par disparaître, et n'être plus que ça, qu'un corps de femme.* »<sup>1606</sup>

---

<sup>1604</sup> Jeanne BENAMEUR, p.74.

<sup>1605</sup> Nous y reviendrons dans la troisième partie de ce travail.

<sup>1606</sup> Kaoutar HARCHI, p.51-52.

« La Fille » se révolte contre cette métamorphose *inexorable* du corps « *qui n'est qu'une autre prison.* »<sup>1607</sup> Elle s'oppose. Pour ce faire, elle bande ses seins, les comprime, les cache. Elle s'habille avec de grandes et longues tuniques, que nous imaginons sans forme aucune. « La Fille » mange peu. Ne se coiffe pas. « Ne prend pas soin d'elle ». Jamais. Elle est « *une adolescente chétive, farouche.* »<sup>1608</sup> Elle est une fille sauvage, loin de diktats des hommes, et des femmes car ce sont bien les femmes qui, dans cette maison, imposent les règles à « La Fille ». <sup>1609</sup> Les femmes sont ses bourreaux. Elles ne cessent de la tâter, de la soupeser du regard, de chercher son corps sous les habits qui la couvrent entièrement. Elles exigent que « La Fille » se rase les jambes, les aisselles, le sexe. C'est honteux, disent-elles, ce corps rugueux, ce corps laissé à l'abandon, ce corps non conforme aux désirs des hommes.

*« Les femmes insistent pour que je prenne soin de mes cheveux, de mon intimité. Elles déposent régulièrement sur le plaid de la chambre sans fenêtre des vêtements neufs, des flacons de parfum, des bijoux, une petite lame de rasoir enveloppée dans un mouchoir. Elles pilent des herbes dans une coupe de terre cuite, y ajoutent quelques gouttes d'huile et arguent qu'en buvant cela, d'un trait, chaque matin, l'appétit me viendra. Qu'il me faut, à mon âge, commencer à grossir. »*<sup>1610</sup>

Il faudrait qu'elle fasse ce que l'on<sup>1611</sup> attend d'elle, mais « la Fille » ne veut pas obéir. Elle se révolte contre ce « *corps-cage* »<sup>1612</sup>, ce corps-prison, ce corps qui l'a faite femme et dont elle ne veut pas. À travers ce refus du corps, l'héroïne du roman de Kaoutar Harchi rejette les hommes et leur désir. Elle refuse les hommes en rut et leur mépris, leur violence à l'égard de toutes les femmes. Elle s'oppose farouchement à l'envie masculine, l'envie féroce « *de les manger, de les dévorer à pleines dents jusqu'à ce qu'elles ne demeurent rien. Pas un son de voix.* »<sup>1613</sup> « La Fille » le sait, elle l'a senti, elle connaît le regard des hommes, comme Nina, l'héroïne de Nina Bouraoui. Et puis elle est prévenue. Les femmes lui ont raconté, « *s'en vantant presque* »<sup>1614</sup>, « *la nuit de noces* »<sup>1615</sup>, l'affreuse nuit où « *elles n'ont pas crié.* »<sup>1616</sup>

---

<sup>1607</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>1608</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>1609</sup> Comme le démontre d'ailleurs Camille Lacoste-Dujardin dans son ouvrage, *Des mères contre des femmes*, *op.cit.*

<sup>1610</sup> Kaoutar HARCHI, p.52.

<sup>1611</sup> Les femmes et à travers elles, la société.

<sup>1612</sup> Expression de Marta Segarra, dans le chapitre « Corps meurtris, corps libérés, », *Leur Pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, *op.cit.*, p.57-73.

<sup>1613</sup> Kaoutar HARCHI, p.53.

<sup>1614</sup> *Ibidem.*

<sup>1615</sup> *Ibidem.*

<sup>1616</sup> *Ibidem.*

C'est dire la soumission des femmes, leur assujettissement, dès leur première nuit de « *femme-prise* »<sup>1617</sup>.

Kaoutar Harchi dira d'ailleurs à ce sujet dans un entretien : « *Dans cette histoire, [...] le rapport que cette jeune femme va avoir à son propre corps, puis au corps des autres, va accompagner son émancipation. Les femmes lui conseillent de s'occuper de son corps de femme, de se maquiller, de se coiffer, ce qui lui paraît étonnant : elle découvre un ensemble de gestes qui lui étaient étrangers jusqu'à présent et surtout elle comprend que le corps n'est pas seulement une faiblesse, une vulnérabilité. En assumant son corps de femme, en estimant qu'il peut être beau, attirant, elle se donne un pouvoir. [...]* »<sup>1618</sup> *Elle assume qui elle est.* »<sup>1619</sup> « La Fille » ne veut pas devenir ce que Nathalie Heinich appelle « *une vierge à prendre, c'est-à-dire une future épouse* »<sup>1620</sup>. L'éventualité d'un mariage est bien réelle, il est le moment obligatoire pour toute femme. Il détermine d'ailleurs le changement d'état entre les deux identités : « *celle de la fille pubère, qui n'est que biologiquement sexuée et celle de la femme mariée, donc institutionnellement sexuée.* »<sup>1621</sup> C'est bien là l'enjeu de l'être-femme, dans les sociétés méditerranéennes en particulier. Alors, « la Fille » rejette son corps de femme de toutes ses forces. Elle s'exclut du monde sexué et demeure en état d'enfance, ou du moins, essaye. Et elle

---

<sup>1617</sup> Terme employé par Nathalie HEINICH, *États de femme, op.cit.*, p.28.

<sup>1618</sup> Kaoutar Harchi continue ainsi : « *Dans une des scènes finales, celle de la confrontation avec son demi-frère, la puissance du corps féminin est manifeste quand elle dit à son frère : si tu es un homme, va au bout de ton désir. Elle assume qui elle est.* » [Entretien de Kaoutar HARCHI, [https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar\\_harchi.html](https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar_harchi.html)], *art.cit.* Voir Annexe 6]

<sup>1619</sup> *Ibidem.*

<sup>1620</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme, op.cit.*, p.28.

<sup>1621</sup> *Ibid.*, p.24.

prie le Père.<sup>1622</sup> Elle l'implore, dans son for intérieur, pour qu'il vienne la chercher<sup>1623</sup>. Comme le Christ sur le mont des Oliviers, elle supplie « Le Père » de venir la sauver.

Soledad, dans le roman de Carole Martinez, a, elle aussi, renoncé à son *être-femme*. Son refus est sa révolte. Certes, elle a pleuré sa beauté enfuie, sa féminité perdue à tout jamais. Mais elle s'est épargnée « *la longue agonie des tissus, les petites morts quotidiennes, cette patine, cette luminosité qui doucement s'éteint, la lente caresse du temps.* »<sup>1624</sup> Elle a une peau « *sillonée* »<sup>1625</sup>, une peau « *craquelée* »<sup>1626</sup> et des traits « *effondrés* ». <sup>1627</sup> Ce renoncement est choisi. Il s'agit de son refus de l'état de femme. Après l'élément perturbateur, Soledad a décidé d'être une vieille-fille <sup>1628</sup> et ne jamais se marier. C'est ce qu'elle a clairement affirmé à Anita, sa sœur aînée.

Alors, dans la nuit qui a suivi sa décision, Soledad s'est fanée. Elle est devenue un corps sec, vieux, racorni, en parfaite coïncidence avec ce que la société pense de la vieille-fille, c'est-à-

---

<sup>1622</sup> Là encore la référence à la religion est totale. Elle révèle aussi la figure tutélaire du père, que la fille ne connaît pas et qui, dans sa situation d'enfermement dans cette maison des femmes, représente son seul salut.

Il y a une forme d'intertextualité avec les Évangiles. En effet, nous pouvons mettre en parallèle la prière de « la Fille » dans le roman de Kaoutar Harchi avec Le Nouveau Testament et la prière du Christ à Gethsémani [Luc. 22,39-46]. Sur le mont des Oliviers, Jésus se tient seul, au centre de la scène, agenouillé sur la terre de ce jardin. Il doit affronter la peur et sa mort prochaine. Il est en proie au doute. Il a peur. Le mot utilisé par l'évangéliste Luc est celui d'« *agonie* », qui semble signifier la lutte à venir. C'est une prière dramatique indiquant le tourment dans lequel est plongé le Christ. C'est un cri de désespoir lancé au Père, qui demeure muet et mystérieux : « *Père, si tu le veux, éloigne de moi cette coupe* » [Luc. 22,39-46], la coupe est celle de la souffrance et de la mort.

Sur le mont des Oliviers, la prière de Jésus se poursuit ainsi : « *cependant, que ce ne soit pas ma volonté qui se fasse, mais la tienne.* » [Luc. 22,39-46]

Nous pouvons aussi citer l'Évangile de Mathieu, où, peu avant l'arrestation (et le début de son sacrifice), Jésus implore son Père d'éloigner le sacrifice qu'il lui demande. [Matthieu, 26, 3] Jésus décidera néanmoins de boire le « calice » jusqu'à la lie.

Ainsi, Kaoutar Harchi reprend la prière du Christ, au moment de l'épreuve et du sacrifice (pour « la Fille » et pour Jésus). Elle « superpose » son texte (profane) et celui (sacré) du Nouveau Testament. Là encore, elle donne une dimension « christique » au personnage de « la Fille » par un vocabulaire qui appartient à la tradition chrétienne, pour rendre compte du désespoir et des ténèbres dans lesquels est plongée la protagoniste. Elle est à l'image de Jésus, qui, lui aussi, dans les ténèbres du soir, « *a présenté, avec un grand cri et dans les larmes, sa prière et sa supplication à Dieu qui pouvait le sauver de la mort* ». [He. 5, 7]

[Nous pouvons également mettre en parallèle la prière de « la Fille » dans le roman de Kaoutar Harchi avec la prière de Jacob, l'un des pères d'Israël, dans l'Ancien Testament, qui avait lui aussi, au cours d'une sombre nuit sur les rives du Jourdain, prié Dieu, (Jacob se représente Dieu comme une personne mystérieuse) qui « *avait lutté avec lui jusqu'au lever de l'aurore* ». [Gn. 32, 23-32]]

À la fin du récit, nous saurons, en même temps que l'héroïne, que jamais « le Père » n'aurait pu sauver sa fille, jamais il n'aurait pu la protéger. Jamais il ne sera ce que « la Fille » espérait, ni un gardien, ni un défenseur, ni un héros. [Kaoutar HARCHI, p.162] Là encore, le parallèle avec le texte religieux est important. Ainsi, les derniers mots du roman, (avant l'épilogue) témoignent du silence du Père : « *Mais la bouche du Père est restée close et toute la vie, qui vient de si haut, qui vient du ciel, ce sera le silence.* » [Kaoutar HARCHI, p.163]

<sup>1623</sup> Kaoutar HARCHI, p.53.

<sup>1624</sup> *Ibidem.*

<sup>1625</sup> Carole MARTINEZ, p.18.

<sup>1626</sup> *Ibidem.*

<sup>1627</sup> *Ibidem.*

<sup>1628</sup> *Ibid.*, p.17et p.438.

dire une femme sans enfant ayant dépassé l'âge du mariage (dans le milieu où elle se trouve).<sup>1629</sup> Par le biais de métaphores, Carole Martinez représente le refus de féminité de Soledad qui, volontairement, perd ses attributs « féminins » : sa beauté, sa jeunesse, sa « *grâce singulière* »<sup>1630</sup> qui plaît tant aux hommes.<sup>1631</sup> À la place, des creux et des plis, une lourde fatigue, des tranchées sous les yeux sont les traces du combat perdu d'avance sur son visage et sur son corps. Elle a laissé filer son *être-femme*. Elle a rejeté physiquement, symboliquement et irrémédiablement sa féminité. Soledad refuse d'être une « *femme à prendre* », une épouse et une mère. En devenant une vieille femme au ventre desséché, elle ne pourra pas enfanter. Elle ne pourra rien transmettre. Alors, « *le fil sera coupé* ». <sup>1632</sup>

Et il en va de même pour de nombreuses héroïnes dans la littérature féminine méditerranéenne. Or, dans les sociétés qui nous intéressent dans ce travail de recherche, l'*être-femme* était et est encore aujourd'hui (jusqu'à un certain point), fortement identifié à la maternité.<sup>1633</sup> En rejetant leur féminité, en s'excluant du *féminin*, en se défaisant du déterminisme social, Soledad comme d'autres protagonistes s'opposent à la maternité qui est, *in fine*, l'attente « absolue » pour toute fille qui devient femme. Les héroïnes se pensent comme des personnes à part entière, des filles dotées d'une personnalité autonome et singulière. Elles ne veulent plus s'inscrire dans une lignée, dans une famille, dans une maison, nouant leurs désirs et leur destinée à des intérêts collectifs. Elles ont des aspirations spécifiques. Elles savent ce qu'elles ne veulent pas, c'est-à-dire *être* comme leur mère, de même nature qu'elle. Et, de ce fait, elles refusent l'*être-femme* en tant qu'épouse et « *maillon indispensable d'une communauté familiale mais remplaçable en ses fonctions, n'ayant de nom que celui de son époux, d'intérêts que ceux de sa lignée, d'existence que par la place qui lui est attribuée dans une configuration qui la précède et qui lui survivra – celle, temporelle d'une généalogie et celle, spatiale, d'une maisonnée.* »<sup>1634</sup> Les filles refusent de se soumettre à l'ordre sociétal et matrimonial. L'état de femme est pensé par les filles comme une aliénation, une entrave, une atteinte identitaire. Cette dépendance de l'*être-femme* est accentuée, de fait, par la maternité. C'est de ce poids, de ce fardeau dont elles ne veulent pas. Et c'est ce que nous allons à présent

---

<sup>1629</sup> Définition « Vieille-fille », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/fille>, consulté le 05/02/2020.

<sup>1630</sup> Carole MARTINEZ, p.13.

<sup>1631</sup> *Ibidem*.

<sup>1632</sup> Carole MARTINEZ, p.439.

<sup>1633</sup> Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée*, *op.cit.*, p.140.

<sup>1634</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, *op.cit.*, p.112.

aborder, c'est-à-dire le refus de procréation chez les personnages de filles, comme un continuum du rejet de l'être-femme.

#### 2.4. Le refus de maternité

Dans l'espace méditerranéen, demeure encore aujourd'hui une forte injonction à la parentalité et à la maternité, encadrée « *par un contexte normatif qui définit le bon âge, les bonnes conditions, la bonne éducation à donner aux enfants.* »<sup>1635</sup> Mais depuis Simone de Beauvoir<sup>1636</sup> et la révolution féministe, des voix s'élèvent pour affirmer que « *la seule attitude cohérente quand on a réellement pris conscience de ce que notre société a fait de la maternité est de la refuser.* »<sup>1637</sup> Ces voix sont rares mais s'affirment de plus en plus. Dans les années 1975, Adrienne Rich<sup>1638</sup> déclarait que la maternité en tant qu'institution avait « *maintenu la*

---

<sup>1635</sup> Charlotte DEBEST, *Le Refus de maternité : entre émancipation des assignations patriarcales et idéalisation du rôle de mère*, dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l'épreuve du genre*, op.cit., p.43.

<sup>1636</sup> Voir notamment les ouvrages de Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, deux tomes, [1949] Gallimard, 2000 (t.1), 2002 (t.2) ; *Mémoires d'une jeune fille rangée*, [1958] Gallimard, 1989 ; *La Femme rompue*, [1968] Gallimard, 1996.

Voir également les entretiens comme celui de Madeleine CHAPSAL (1960) [« Une interview de Simone de Beauvoir » dans l'ouvrage de Claude Francis et Fernande Gontier, *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, Gallimard, 1979] ou encore celui d'Alice SCHWARZER (1984) [Simone de Beauvoir aujourd'hui, Mercure de France, 1984]. Voir également l'ouvrage de d'Yvonne KNIBIEHLER et de Martine SAGAERT, *Les Mots des mères*, op.cit., notamment le chapitre intitulé « Femmes d'abord », p.774-829 [plus particulièrement « Être mère si je veux quand je veux » consacré à la désacralisation de la maternité à partir de l'ouvrage de Simone de Beauvoir et consacré à l'évolution de la société à partir des années 70]

À écouter les trois émissions qui lui sont consacrées dans « La Compagnie des auteurs », de France Culture, par Matthieu GARRIGOU-LAGRANGE, émissions consacrées à sa vie [Épisode 1, « Simone de Beauvoir, La Vie absolument », le 25/05/2018, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/simone-de-beauvoir-14-la-vie-absolument>, consulté le 23/06/2018], à son écriture [Épisode 2, « Simone de Beauvoir : On ne peut jamais se connaître mais seulement se raconter », le 22/05/2018, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/simone-de-beauvoir-24-ne-peut-jamais-se-connaître-mais-seulement-se-raconter>, consulté le 23/06/2018] et à son texte fondateur, *Le Deuxième sexe* [Épisode 3, « Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe* », le 24/05/2018, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/simone-de-beauvoir-44-le-deuxieme-sexe>, consulté le 23/06/2018].

En 1949, Simone de Beauvoir écrit un texte fondateur du féminisme moderne *Le Deuxième Sexe*, texte qui fait alors scandale. Il marque le début de l'engagement de Simone de Beauvoir, qui rédige en 1971 le « Manifeste des 343 salopes », défendant le droit à l'avortement, et s'engage aux côtés du Mouvement de Libération des Femmes (MLF). Mais si l'essai *Le Deuxième Sexe* a provoqué de vives polémiques au moment de sa parution, il n'était pas originellement pensé par Simone de Beauvoir comme un texte militant. Il a pour autant, marqué et marque encore aujourd'hui l'histoire du féminisme. [« La Compagnie des auteurs », de France Culture, par Matthieu GARRIGOU-LAGRANGE, Épisode 3, « Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe* », le 24/05/2018, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/simone-de-beauvoir-44-le-deuxieme-sexe>, consulté le 23/06/2018]

<sup>1637</sup> « LES CHIMÈRES, *Maternité esclave* », dans l'ouvrage de Mona CHOLLET, *Sorcières, La Puissance invaincue des femmes*, Zones, 2018, p.87.

Voir à ce sujet le chapitre consacré à la non-maternité : « Le désir de stérilité. Pas d'enfant, une possibilité », p.87-129. [Mona CHOLLET, *Sorcières, La Puissance invaincue des femmes*, op.cit.]

<sup>1638</sup> Adrienne Rich est une poète, universitaire et critique américaine [1929-2012]. Elle a notamment beaucoup travaillé autour de la question de la féminité. Elle a d'ailleurs écrit un essai intitulé *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution*. [Publié en 1976, et dont le titre français est le suivant *Naître d'une femme : la*

*femme dans un ghetto et dégradé les potentialités féminines.* »<sup>1639</sup> Refuser la maternité permettrait donc de se libérer. Aujourd'hui, Corinne Maier<sup>1640</sup> soutient l'idée que si les femmes souhaitent l'égalité, elles doivent cesser de faire des enfants.<sup>1641</sup> Comme elles, plusieurs femmes, écrivaines, scientifiques, journalistes, témoignent de leur expérience de « non-mère », expérience choisie, voire revendiquée. Ainsi, en 2012, l'écrivaine Chloé Delaume se réclame « nullipare »<sup>1642</sup>, terme encore peu usité dans le langage commun pour rendre compte de sa situation, et, ce faisant, de la situation des femmes qui refusent la maternité. Ainsi, elle écrit :

*« Je suis la Nullipare, jamais je n'enfanterai. J'exècre les lignées et leurs fictions toxiques, la notion d'héritage ne relève que du virus pour le dernier porteur. »*<sup>1643</sup>

Les mots employés sont forts, durs, violents, voire extrêmes, sans concession possible. Ils rendent compte de la révolte de l'auteure, de son rejet absolu de la maternité. Ils disent son refus de l'héritage et de la transmission.

Mais être nullipare n'est pas si simple. Pia Peterson, en partageant dans un récit son expérience personnelle, révèle la violence de l'entourage à son encontre, des femmes en particulier.

*« Je n'avais vraiment pas envie d'expliquer mes choix de vie, d'autant qu'ils rencontrent toujours une réaction agressive, pas de la part des hommes mais de la part des femmes. Je pensais qu'après le féminisme, les femmes seraient plus tolérantes envers celles qui font des choix de vie différents, comme celui de ne pas avoir d'enfants mais non. Je me suis longtemps demandé pourquoi et c'est assez incroyable mais les femmes se définissent encore aujourd'hui d'après leur ventre. Même le féminisme n'a pas pu changer cela et je le regrette infiniment. »*<sup>1644</sup>

---

maternité en tant qu'expérience et institution, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/adrienne-rich/>, consulté le 17/06/2019]

<sup>1639</sup> Adrienne RICH, *Naître d'une femme : la maternité en tant qu'expérience et institution*, dans l'ouvrage de Mona CHOLLET, *Sorcières, La Puissance invaincue des femmes*, op.cit.

<sup>1640</sup> Corinne Maier est une écrivaine, économiste, historienne et psychanalyste. Elle a notamment publié sur le sujet, un essai « humoristique » intitulé *No Kid, 40 raisons de ne pas avoir d'enfant*. [Corinne MAIER, Michalon, 2007, <https://www.corinnemaier.info/biographie/>, consulté le 17/06/2019] Dans son ouvrage, elle déplore le fait que « nous vivons dans une société de fourmis, où travailler et pouponner modèle l'horizon ultime de la condition humaine. Une société pour laquelle la vie se limite à gagner son pain et à se reproduire est une société sans avenir. » [Ibid., p.94-95] Corinne Maier voit dans la maternité « le verrou du système » car la procréation conduit à reproduire les mêmes schémas de générations en générations et garantit la docilité des femmes. [Ibidem]

<sup>1641</sup> Ibidem.

<sup>1642</sup> Nullipare est un terme médical et biologiste (créé en 1972) qui se définit de la sorte : « [En parlant d'une femme] Qui n'a pas eu d'enfant ». [Définition « Nullipare », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/nullipare>, consulté le 07/08/2019.]

<sup>1643</sup> Chloé DELAUME, *Une femme avec personne dedans*, Seuil, 2012, p.119.

Elle écrit aussi dans ce texte très fort, où elle est tout à la fois, auteure, narratrice et héroïne, où elle interroge l'identité, la sienne en particulier, : « Je suis la Nullipare. Jamais je n'ai accouché, jamais je n'enfanterai. Parce que moi, mes poupees, je les décapitais. » [Ibid., p.118]

<sup>1644</sup> Pia PETERSON, *Instinct primaire*, Nil éditions, 2013, p.48.

Quelles que soient les raisons, les faits sont réels. Le refus de la maternité est difficile à assumer. Même les femmes, les autres femmes, jugent les choix de leur consœur.

Et si toutes les femmes peuvent refuser d'être mère (la procréation est un libre choix ou devrait l'être), refuser d'être-mère apparaît partout comme problématique car « *une femme sans désir d'enfant est potentiellement dangereuse.* »<sup>1645</sup> En effet, en rejetant les assignations liées à son sexe, la femme « *remet en cause l'organisation sexuée de la société, basée sur une différence biologique, anatomique, entre les femmes et les hommes, à savoir que les premières peuvent porter la vie et non les seconds.* »<sup>1646</sup> Voire, nous assistons, de nos jours, à une véritable glorification de la maternité qui entretient « *l'illusion d'une toute-puissance procréatrice.* »<sup>1647</sup> Et la non-maternité est perçue comme un échec véritable à fois personnel et social.<sup>1648</sup> Elle demeure majoritairement non-légitime.

Le refus de maternité est, si nous pouvons le dire ainsi, plus mal perçu encore autour du bassin méditerranéen, car dans cet espace et dans l'inconscient collectif, l'identité féminine est étroitement imbriquée avec l'identité maternelle. Et les femmes qui choisissent de ne pas devenir mère ne sont pas considérées comme des femmes complètes, épanouies et accomplies<sup>1649</sup>, le refus de maternité renvoyant « *à une défaillance psychologique et/ou physiologique de la femme.* »<sup>1650</sup>

Pourtant, dans nos sociétés, et malgré les injonctions exercées, des femmes se choisissent une autre destinée que celle de la maternité. Et c'est dans le Sud de l'Europe, et de façon encore

---

<sup>1645</sup> Charlotte DEBEST, *Le Refus de maternité : entre émancipation des assignations patriarcales et idéalisation du rôle de mère*, dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l'épreuve du genre, op.cit.*, p.43.

<sup>1646</sup> *Ibidem.*

<sup>1647</sup> Camille FROIDEVAUX-METTERIE, *Le Corps des femmes, La Bataille de l'intime*, Philosophie magazine Éditeur, 2018, p.88.

<sup>1648</sup> D'après Camille Froidevaux-Metterie, derrière cette idéalisation sociale de la maternité, se cacherait même « *un phénomène plus profond qui voit la figure de la mère acquérir une légitimité dépassant de beaucoup le cadre étroit de la famille : elle en vient à représenter un modèle pour toutes les relations sociales. Après des décennies d'exaltation du schéma masculin de conquête et de puissance, c'est l'archétype féminin d'empathie et de conciliation qui s'impose comme une ressource, que ce soit dans le monde de l'entreprise ou dans la sphère publique.* » [Camille FROIDEVAUX-METTERIE, *Le Corps des femmes, La Bataille de l'intime, op.cit.*, p.89]

De ce fait, la glorification de la maternité actuelle encourage « *la souveraineté du désir d'enfant* » [Ibidem] et rend le refus de procréation non-légitime. Toujours d'après Camille Froidevaux-Metterie, les sociétés actuelles sont extrêmement paradoxales de ce point de vue-là notamment, car la maîtrise de la procréation va de pair avec une très forte injonction à être mère. « *Après avoir subi pendant des millénaires la tyrannie de la nature, les femmes endurent un nouveau joug, purement symbolique mais presque aussi contraignant* » [Ibidem] : l'état de mère. Alors comment se défaire de cette incitation à la maternité ? Comment refuser d'être mère à son tour ? « *Comment assumer dans ce cadre l'aspiration à la non-maternité ? Comment vivre sereinement le fait de déroger à ce qui est présenté comme l'horizon indépassable de toute existence féminine ?* » [Ibidem] Difficilement.

La littérature offre des exemples de femmes qui se choisissent un autre destin que celui de mère, comme Lea ou Soledad dans les romans de notre corpus.

<sup>1649</sup> Voir *Ibid.*, p.46.

<sup>1650</sup> *Ibidem.*

plus marquée, au Sud de la Méditerranée, que la baisse de la fécondité est la plus forte.<sup>1651</sup> La procréation participant du pôle matrimonial et ainsi, éloignant toute femme d'elle-même, elle est parfois perçue comme une aliénation. Même s'il n'existe pas de modèle explicatif des variations de fécondité et du choix d'avoir ou non des enfants, la non-maternité résultant toujours de décisions personnelles liées aux évolutions des mentalités<sup>1652</sup>, nous pourrions avancer que la plupart des femmes nullipares, refusent de se fondre dans la famille. Elles refusent la dépendance. Elles se cherchent une autre identité que celle définie par le mariage et la procréation et revendiquent une individualité en soi et non pour autrui.<sup>1653</sup> Elles se définissent « *en tant qu'être humain et non pas en femme/reproductrice.* »<sup>1654</sup> Refusant d'être réduites à des « *instincts primaires* »<sup>1655</sup>, elles se révoltent contre l'injonction de la maternité.<sup>1656</sup>

Les écrivaines méditerranéennes témoignent de ce qui demeure encore aujourd'hui tabou et non-légitime : le refus de maternité et le choix rendu possible de ne pas enfanter, de ne pas transmettre la vie. Pour ce faire, elles mettent en scène des personnages de filles qui rejettent « *le statut de mère-des-enfants-de-l'homme* »<sup>1657</sup>, des filles nullipares qui se définissent en dehors d'une maternité obligatoire et qui s'inventent d'autres possibles. La non-maternité

---

<sup>1651</sup> De nombreuses études actuelles montrent cette baisse significative de la maternité.

Voir notamment l'article d'Eva BEAUJOUAN (collectif), « La Proportion de femmes sans enfant a-t-elle atteint un pic en Europe ? », *Populations & Sociétés*, n°540, janvier 2017.

L'article de Chantal BLAYO, *Fécondité autour de la Méditerranée. Normes et valeurs*, dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l'épreuve du genre, op.cit.*, chapitre 8.

L'article de Michel BOZON, « Famille, fécondité et sexualité en Méditerranée (1980-2010), dans l'ouvrage de Denis CHEVALLIER, Michel BOZON, Michelle PERROT, Florence ROCHEFORT (Dir.), *Au bazar du genre, Féminin/masculin en Méditerranée, op.cit.*

Également, l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER et Gérard NEYRAND (Dir.), *Maternité et parentalité*, ENSP, Rennes, 2004. [Même si les chiffres avancés demanderaient à être réactualisés, le propos reste pertinent sur cette question de la non-fécondité des femmes en Méditerranée.]

Pour autant et pour n'avancer qu'un chiffre : en 2018, en France, seules 4,3% des femmes (et 6,3% des hommes) déclarent ne pas vouloir d'enfant. [Voir l'article de Gaëlle DUPONT, « Natalité : vers la fin de l'exception française », *Le Monde*, 16/01/2018, [https://www.lemonde.fr/societe/article/2018/01/16/natalite-la-fin-de-l-exception-francaise\\_5242408\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2018/01/16/natalite-la-fin-de-l-exception-francaise_5242408_3224.html), consulté le 28/09/2018]

<sup>1652</sup> D'après Laurent CHALARD, géographe de la population à l'université de Paris-Sorbonne, cité dans l'article de Gaëlle DUPONT, « Natalité : vers la fin de l'exception française », *op.cit.*

<sup>1653</sup> Voir Mona CHOLLET, *Sorcières, La Puissance invaincue des femmes, op.cit.*, p.48.

<sup>1654</sup> Pia PETERSON, *Instinct primaire, op.cit.*, p. 58.

L'écrivaine poursuivra sa réflexion tout au long de cet ouvrage. Pour elle, « *la femme ne se définit toujours pas en tant qu'être humain, seulement en tant que femme, en tant qu'instinct de reproduction ou de procréation et elle refuse de modifier sa façon de se voir. Le féminisme nous a permis d'être autre chose qu'une mère/épouse mais en annexe, en supplément, on n'existe pas en tant que telle.* » [*Ibid.*, p.75] Pour Pia Peterson, ce sont les femmes qui sont responsables de la dépendance des femmes (c'est aussi le discours de Camille Lacoste-Dujardin) et la non-liberté de choix réel de pouvoir être femme sans être mère.

<sup>1655</sup> Termes employés par Pia PETERSON, *Instinct primaire, op.cit.*, p.59.

<sup>1656</sup> Marta SEGARRA, *Les Mères contre les femmes, La maternité dans le roman féminin au Maghreb*, dans l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, op.cit.*, p.151.

<sup>1657</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme, op.cit.*, p.115.

devient alors une stratégie émancipatrice et libératrice<sup>1658</sup>, « libertaire », selon certains sociologues.<sup>1659</sup> Ainsi, et c'est ce que nous allons voir dans le propos suivant, les filles, dans la littérature féminine méditerranéenne, sont rarement mères.<sup>1660</sup>

#### 2.4.1. Dans la littérature féminine méditerranéenne

Tout d'abord, il faut dire en préambule de notre démonstration que, dans les textes littéraires, la maternité n'est guère décrite comme une expérience personnelle, c'est-à-dire vécue par les héroïnes.<sup>1661</sup> Pour autant, il y a de nombreuses configurations et de ce fait, plusieurs catégories de personnages de filles (qui se partagent entre : « ne pas être mère » et « être mère », et entre ces deux catégories, il existe différentes possibilités<sup>1662</sup>), la fiction nous donnant à voir une multitude de représentations féminines. Et il est difficile de tracer une frontière nette entre toutes les possibilités d'*être* et toutes les situations données. Cependant, c'est un fait, les protagonistes des œuvres littéraires sont rarement mère.<sup>1663</sup> Plusieurs raisons peuvent expliquer la non-maternité des personnages principaux.

Tout d'abord, et pour une majorité de protagonistes, c'est l'âge qui explique leur non-maternité. En effet, les héroïnes sont trop jeunes pour enfanter. Elles sont, le plus souvent, des enfants, des adolescentes ou des très jeunes filles. Dans notre corpus de textes<sup>1664</sup>, c'est le cas, par exemple, de Fairouz, la fille du roman de Saphia Azzeddine, de Nina, la fille du roman de Nina Bouraoui, de « la petite »<sup>1665</sup>, la fille du roman de Vénus Khoury-Ghata. C'est le cas également

---

<sup>1658</sup> Charlotte Debost, dans son ouvrage intitulé *Le Choix d'une vie sans enfant*, a montré que c'est bien la quête d'émancipation et le désir de liberté, que ce soit dans la sphère conjugale, familiale ou professionnelle, qui entraînent le choix de non-maternité des femmes sans enfant. [Charlotte DEBEST, *Le Choix d'une vie sans enfant*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014]

<sup>1659</sup> Voir l'ouvrage de Camille FROIDEVAUX-METTERIE, *Le Corps des femmes, La Bataille de l'intime*, op.cit.

<sup>1660</sup> Dans la littérature féminine méditerranéenne et en particulier dans les œuvres de notre corpus primaire et secondaire. En effet, seules les héroïnes des romans de Paula Jacques et de Fawzia Zouari, sont mères. Leur maternité est clairement définie dans les textes. Certaines femmes le sont également dans les recueils de nouvelles d'Assia Djebar et de Maïssa Bey, mais elles sont rarement les protagonistes des histoires. Dans la majorité des œuvres, la maternité n'est pas écrite en tant qu'expérience réalisée par les personnages de filles car elles sont, le plus souvent, des adolescentes ou des jeunes femmes, « *mais à travers les rapports de celles-ci avec leurs mères et grands-mères.* » [Marta SEGARRA, *Les Mères contre les femmes, La maternité dans le roman féminin au Maghreb*, dans l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée*, op.cit., p.143]

<sup>1661</sup> *Ibidem.*

<sup>1662</sup> Dans la littérature (comme, pour une part, dans la vie réelle), il existe divers cas de maternité et de non-maternité. Il y a les femmes qui n'ont pas d'enfants parce qu'elles n'en ont pas voulu et celles qui en ont parce qu'elles en ont voulu. Mais certaines femmes n'ont pas de descendance, non par choix, mais parce qu'elles n'ont pas pu en avoir, du fait des contingences sociales, familiales, économiques ou personnelles ; d'autres, à l'inverse, ne veulent pas être mères, mais le deviennent quand même, par obligation, par contrainte, par pression sociale. D'autant que (et pour reprendre les termes de Mona Chollet) « *l'avortement reste peu légitime culturellement.* » [Mona CHOLLET, *Sorcières, La Puissance invaincue des femmes*, op.cit., p.97]

<sup>1663</sup> *Ibidem.*

<sup>1664</sup> Primaire et secondaire.

<sup>1665</sup> Vénus KHOURY-GHATA, *La Maîtresse du notable*, op.cit., p.211.

de « la Fille », l'héroïne du roman de Kaoutar Harchi, qui s'élanche à peine dans sa vie de femme. Nous ne connaissons pas (précisément) son avenir. Nous ne savons pas ce qu'il en est de ses aspirations et de son désir (ou non) de maternité.<sup>1666</sup> Nous ne pouvons que constater que, quand se termine le roman, elle n'est pas mère et n'en n'exprime pas le souhait.

D'autres causes existent. Les écrivaines mettent en scène des femmes qui n'ont pas pu avoir de descendance, pour différents motifs, comme l'impossibilité économique, des circonstances personnelles (une carrière professionnelle par exemple), des événements collectifs dramatiques (comme la guerre, l'exil), une défaillance physiologique ou des troubles fonctionnels ou encore une incapacité de procréer (la stérilité). La non-maternité est alors subie. Mais il n'en demeure pas moins que, dans la littérature tout au moins, les femmes-non-mères par impossibilité, sont de véritables héroïnes, c'est-à-dire des femmes qui ont un rôle majeur dans les textes littéraires.<sup>1667</sup> En mettant en scène ces femmes et leur destin, les écrivaines révèlent l'accomplissement de l'être sans l'enfantement. Par exemple, nous pouvons rencontrer des personnages non-mère par impossibilité dans le recueil de nouvelles d'Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*. L'écrivaine franco-algérienne représente des femmes qui, par la force des choses, n'ont pas enfanté. Sarah, que nous avons déjà rencontrée dans ce travail de recherche, a épuisé sa jeunesse « dans ces rues ouvertes puis dans une prison où les adolescentes avaient été entassées... »<sup>1668</sup> Elle n'a pas d'enfants. Mais cela n'empêche pas son « épaisseur narrative », sa force, son courage et sa puissance. Et même, cela n'empêchera pas la transmission et la création.<sup>1669</sup> Leïla<sup>1670</sup> est un autre personnage d'Assia Djébar, qui, elle non plus, n'a pas pu enfanter. Elle est la « desséchée »<sup>1671</sup>. Elle symbolise « tous les ventres ensemble de la femme stérile. »<sup>1672</sup> Elle est la meurtrie, la torturée par des années de guerre, de souffrance et d'emprisonnement. Elle est l'ombre d'autrefois<sup>1673</sup>. Pourtant Leïla vit, elle est, malgré la douleur et l'absence d'enfants. Elle est même une femme d'une grande puissance,

---

<sup>1666</sup> Nous y reviendrons. Néanmoins, il nous est possible d'imaginer grâce au dernier chapitre (le chapitre XV) et l'épilogue, que « la Fille » ne deviendra pas mère. Du moins, le texte ne le mentionne jamais. L'histoire qui deviendra légende ou prophétie sera celle de la scène entre « la Fille » et son père. La descendance de la protagoniste, n'est jamais nommée.

<sup>1667</sup> Disons que la non-maternité n'amointrit pas leur rôle dans les textes littéraires.

<sup>1668</sup> Assia DJEBAR, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op.cit., p.104.

<sup>1669</sup> En effet, et nous le verrons dans la troisième partie de notre travail de recherche, la création et la transmission empruntent de nombreux chemins qui ne peuvent être réduits uniquement à la maternité. Et, pour reprendre les mots de Mona Chollet, les enfants ne sont que la manifestation la plus évidente et la plus visible de la transmission, « la seule que nous soyons entraînés à voir. » [Mona CHOLLET, *Sorcières, La Puissance invaincue des femmes*, op.cit., p.102]

<sup>1670</sup> Elle est d'ailleurs l'amie de Sarah.

<sup>1671</sup> *Ibidem*.

<sup>1672</sup> *Ibid.*, p.119.

<sup>1673</sup> *Ibidem*.

une femme respectée et respectable. Elle représente, aux yeux de toutes et de tous, « *la grande Leïla, l'héroïne*. »<sup>1674</sup> Sarah et Leïla, comme d'autres personnages féminins qui n'ont pu enfanter, attestent de la vision des écrivaines et d'une réalité certaine : la non-maternité n'empêche pas d'être une « vraie femme »<sup>1675</sup>, une femme à part entière. Malgré le sort et la stérilité, ces personnages sont des héroïnes qui comptent dans la narration.

Pour finir, et pour en venir à ce qui est véritablement le cœur de notre réflexion, la raison de la non-maternité des protagonistes est le choix, le choix délibéré des femmes, c'est-à-dire une décision ferme, affichée et assumée. En effet, dans les récits, certaines protagonistes exposent une volonté farouche de liberté. Elles revendiquent la possibilité de ne pas avoir de descendance, voire de ne pas ressentir le désir d'enfant. Leur refus peut être entendu ainsi : je ne suis pas mère car je ne le veux pas ; malgré ma mère, malgré mon héritage, malgré ma famille, malgré la société, je me choisis un autre destin. Dans les œuvres littéraires féminines méditerranéennes, des héroïnes, poussées par des envies, des convictions, des rêves, des peurs aussi parfois, refusent d'envisager ce rôle maternel, n'acceptant pas l'idée qu'il soit naturel et obligatoire, comme s'il y avait chez elles, « *la peur d'être absorbées, dévorées et anéanties*. »<sup>1676</sup> Pour elles, la maternité est à l'inverse de la réalisation personnelle et de l'émancipation féminine, basée sur l'indépendance. Les filles refusent d'être cantonnées au seul rôle procréateur, rôle tenu par leur mère. Elles vont s'efforcer de se construire une identité, un *être* au monde qui ne passe pas par un *être*-mère, malgré les injonctions sociales, surtout en Méditerranée. Ainsi, pour reprendre les propos de Niran, le personnage de fille (et la narratrice) du roman de l'écrivaine marocaine Touria Oulehri<sup>1677</sup> :

« *J'existe moi aussi d'abord et avant tout en tant que femme [...], je refuse d'être assimilée à un sexe reproducteur, susceptible d'apporter du plaisir à un mâle.* »<sup>1678</sup>

Niran, se trouve belle, précisément parce qu'elle n'a pas eu d'enfant. Elle habite son corps à l'inverse des femmes de sa famille et refuse d'être définie uniquement comme un objet de désir et comme un ventre procréateur de la lignée masculine.

Le désir de non-maternité est également décrit dans le roman de Malika Mokeddem, *Le Siècle des sauterelles*, où le personnage de fille nommé Yasmine se refuse à être mère. Pour elle, la

---

<sup>1674</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>1675</sup> Expression empruntée à Mona CHOLLET, *Sorcières, La Puissance invaincue des femmes*, *op.cit.*, p.103.

<sup>1676</sup> Denise BRAHIMI, « À la recherche du pouvoir maternel perdu », dans l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée*, *op.cit.*, p.166.

<sup>1677</sup> Touria OULEHRI, *La Répudiée*, Casablanca, Afrique-Orient, 2001.

<sup>1678</sup> *Ibid.*, p.80.

maternité est un double piège<sup>1679</sup>, pour l'enfant (la fille, ici, en l'occurrence) et pour la femme. Yasmine tient des propos extrêmes, son refus de maternité est total, sans appel. Ainsi :

« *Jamais ma vie ne sera sacrifiée à ces ogres insatiables, les ventres ! Jamais mon ventre ne portera d'enfant ! Avec leur regard d'ange, les enfants enchaînent les femmes et participent à leur immolation.* »<sup>1680</sup>

Dans de tels cas, la maternité ne permet pas l'épanouissement des filles car elle les ancre et les oblige à demeurer dans la tradition. Leur révolte et leur émancipation passent par une existence qu'elles souhaitent dépourvue d'enfant car elles ont le sentiment d'ainsi se protéger des lois ancestrales et d'échapper à la résignation féminine qui va de pair avec la maternité. Elles se veulent libérées des pesanteurs et des pièges du sort commun.<sup>1681</sup> Pour cela, elles choisissent, délibérément, de ne pas enfanter, de ne pas dépendre d'autrui, de ne pas transmettre la vie, car, « *parfois, s'abstenir de procréer représente le meilleur moyen de ne pas diviser l'espérance* »<sup>1682</sup> et de vivre pleinement. Elles se positionnent à l'inverse de la doxa qui fait de la maternité le plus grand des bonheurs, l'aboutissement ou l'accomplissement d'une vie de femme. En effet, réussir sa vie impliquerait, encore aujourd'hui, d'avoir une descendance. Le refus de l'être-mère est toujours perçu comme subversif. Pourtant, les œuvres littéraires et en particulier celles du corpus nous montrent qu'il peut en être autrement.

#### 2.4.2. Dans les œuvres du corpus

Deux héroïnes refusent clairement la maternité. Il s'agit de Soledad et de Lea. En effet, dans le roman *À l'origine notre père obscur*, nous l'avons vu, rien n'est affirmé. L'héroïne est une très jeune fille. Le roman se clôture par le départ de « La Fille » de la maison de son père. Elle a rendu l'héritage avant de partir. Elle a rompu avec les siens et avec la lignée. Elle a brisé sa destinée.<sup>1683</sup> « La Fille » a la vie devant elle. Que choisira-t-elle ? Le lecteur ne peut que lui imaginer, ou non, une descendance.<sup>1684</sup>

---

<sup>1679</sup> Voir l'analyse de Marta SEGARRA, « Identité sexuelle et ambiguïté générique : Malika Mokeddem », dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et d'Edmond JOUVE, *Des femmes et de l'écriture*, op.cit., p.55- 76.

<sup>1680</sup> Malika MOKEDDEM, *Le Siècle des sauterelles*, op.cit., p.266.

<sup>1681</sup> Mona CHOLLET, *Sorcières, La Puissance invaincue des femmes*, op.cit., p.95.

<sup>1682</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>1683</sup> Nous y reviendrons plus précisément dans la troisième partie de ce travail.

<sup>1684</sup> Pour ma part, et comme dit précédemment, il me semble qu'elle est à l'identique des héroïnes du corpus de recherche, dans le refus de la maternité. « La Fille » semble avoir rompu tous les liens qui l'entraient avec ses origines, avec sa mère et son père. Elle semble « déliée ». Elle a refusé l'héritage transmis. Le nom du père. Elle renaît hors de la famille. Alors, je l'imagine sans attache. Libre. Refusant un autre verrou, ici, symbolisé par la maternité.

Dans le roman *Le Cœur cousu*, le refus de maternité est, à l'inverse, très clairement exprimé. Soledad en choisissant de rester *filles*<sup>1685</sup>, c'est-à-dire vieille-fille, refuse délibérément d'être mère. Elle reste seule avec sa solitude venue en même temps que la vie, seule avec ce vide qui la creuse, l'use du dedans, « *enfle, progresse comme le désert où résonnent les voix mortes.* »<sup>1686</sup> Soledad a le ventre sec, mort. Son corps est un tombeau où rien ne fleurira jamais.<sup>1687</sup> Les métaphores utilisées pour représenter la stérilité de Soledad et sa volonté de ne jamais être mère, reprennent les représentations archaïques et les préjugés encore en vigueur aujourd'hui qui font des femmes-sans-enfant, « *des vieilles filles au corps desséché par la vacuité de leur utérus.* »<sup>1688</sup> Or, le ventre mort de Soledad, ne l'empêchera pas de créer et de transmettre à son tour. Mais, bien évidemment<sup>1689</sup>, il s'agira d'une autre transmission et la littérature témoigne de la richesse sous-estimée de cette diversité des rôles imaginables mais bien réels des femmes. Ainsi, le refus de l'*être-mère*, *in fine*, autorise Soledad à rompre la transmission familiale. C'est la révolte contre l'héritage porté/subi depuis des siècles par des générations de femmes. Soledad brise la lignée. Son refus devient alors une affirmation de l'*être*, car, et pour reprendre les termes de Mona Chollet, « *décider de rompre la chaîne des générations peut être une manière de redonner du jeu à sa condition, de rebattre les cartes d'un rapport de forces, de desserrer l'étau de la fatalité, d'élargir l'espace de l'ici et du maintenant.* »<sup>1690</sup> Son refus est sa révolte. Son refus est sa force. Soledad s'invente un autre chemin, et avec lui, une autre voie pour toutes les femmes.

Dans le roman *Laver les ombres*, Lea s'est également choisi un autre destin que celui de mère. Avec son corps, elle danse. Il s'agit de son seul mouvement. Il n'est pas question pour elle de l'utiliser pour enfanter. Jamais elle n'a ressenti le désir d'enfant. Ainsi, elle se souvient :

« *Lea revoit le ventre rond d'Hélène, sa danseuse fétiche. [...] Elle est incapable de partager vraiment le bonheur d'Hélène qu'elle connaît depuis si longtemps et elle s'en veut encore plus. Toutes les femmes de son âge veulent un enfant. Panique à bord. Les quarantièmes rugissants... elle se moque mais elle se regarde depuis quelque temps comme on retourne une poche vide. Ce désir-là, elle ne l'a pas. Elle ne l'a jamais eu. Ce n'est pas normal, lui a dit un jour, timidement, sa mère. Pas normal ? Et alors ?* »<sup>1691</sup>

<sup>1685</sup> Carole Martinez, p.17et p.438.

<sup>1686</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>1687</sup> *Ibidem.*

<sup>1688</sup> Mona CHOLLET, *Sorcières, La Puissance invaincue des femmes*, *op.cit.*, p.105.

<sup>1689</sup> Nous y reviendrons dans la troisième partie de notre travail.

<sup>1690</sup> Mona CHOLLET, *Sorcières, La Puissance invaincue des femmes*, *op.cit.*, p.93.

<sup>1691</sup> Jeanne BENAMEUR, p.41.

Aux yeux de la société, Lea n'est pas « normale ». Son besoin d'autonomie et de non-maternité est une transgression. Lea exprime clairement un tabou social, le non-désir d'enfant et, pour le sens commun, c'est une parole inadmissible. Esquiver la maternité et ne pas ressentir le désir d'être-mère, c'est semer le trouble, susciter les regards suspicieux ou apitoyés, c'est engendrer la peur dans les yeux de sa mère. En effet, même Romilda s'en inquiète. Pourtant Romilda-Suzanne, dont la maternité tardive (et non désirée) a été si difficile à porter, ne voulait pas d'enfant. Car comment vouloir un enfant, comment enfanter, comment guider une autre vie, quand on se pense incapable de diriger la sienne ?<sup>1692</sup> Sans savoir encore l'histoire de sa naissance et le secret de la mère avant elle, Lea refuse « *l'énonciation du sang* »<sup>1693</sup> et la répétition du *même*. En s'octroyant la liberté de ne pas procréer, la possibilité d'être sans *faire* d'enfant, Lea sort des attentes sociales, et agit à l'inverse de sa mère. Elle s'appartient, ou tache de s'appartenir, coûte que coûte. Lea ne laisse personne lui dicter sa conduite. Elle tient debout toute seule. Elle danse. « *C'est la loi qu'elle s'est donnée* »<sup>1694</sup> depuis toujours. Il y a dans la posture de cette héroïne et dans son choix, la liberté d'être autre chose que ce que l'on attend d'elle et la liberté farouchement défendue de *faire* autrement.

Ainsi, à travers les protagonistes des romans de notre corpus, se dessine le refus d'« être-mère-à-son-tour ». La non-maternité choisie sous-tend, en partie, le refus de la mère et de son héritage, le rejet de l'enchaînement des générations. La non-maternité est parfois leur seule possibilité d'être, car, pour ne pas reproduire les schémas traditionnels et maternels, « *il arrive que la seule solution soit l'arrêt de la transmission, par la mort ou la stérilité volontaire : la source se tarit, et c'est toute une histoire familiale– la ballade– qui s'éteint avec elle.* »<sup>1695</sup> C'est symboliquement et précisément ce qui se joue dans le roman de Carole Martinez, également dans d'autres œuvres littéraires. La non-maternité représente la fin de la « *malédiction* », la rupture avec l'enfermement « obligatoire » de la lignée des femmes. La non-maternité témoigne également de la quête émancipatrice des filles et de leur désir de liberté. Mais quels que soient les motifs, elle est « *révélatrice d'un bouleversement simultanément anthropologique et sociologique.* »<sup>1696</sup> En effet, dans nos sociétés, au moment où le modèle de la famille traditionnelle s'efface progressivement pour laisser la place à une multitude de configurations familiales possibles<sup>1697</sup>, la figure de la fille-sans-enfant s'impose peu à peu. Elle n'est plus

---

<sup>1692</sup> *Ibid.*, p.129.

<sup>1693</sup> *Ibid.*, p.85.

<sup>1694</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>1695</sup> Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois, op.cit.*, p.334.

<sup>1696</sup> Camille FROIDEVAUX-METTERIE, *Le Corps des femmes, op.cit.*, p.93.

<sup>1697</sup> *Ibidem.*

l'exception. Et, « *si la part de celles qui déclarent une non-maternité volontaire reste faible, leur visibilité est de plus en plus grande, comme l'atteste la multiplication des blogs, forums, articles de presse et autres ouvrages consacrés à ce sujet.* »<sup>1698</sup> Selon Camille Froidevaux-Metterie, elle témoignerait même « *du changement qui se fait jour au regard de l'impératif immémorial de reproduction.* »<sup>1699</sup> Elle est le signe d'une mutation de la norme procréative. Elle indique la dissociation de la maternité avec la « subjectivité »<sup>1700</sup> féminine.<sup>1701</sup> Elle marque spécifiquement l'émancipation féminine. Ce qui était impensé depuis des millénaires est aujourd'hui possible. « *À rebours de millénaires d'assignation domestique, les femmes peuvent désormais se projeter dans un avenir sans enfants.* »<sup>1702</sup> Même si la non-maternité est, sans aucun doute, difficile à assumer socialement, surtout en Méditerranée.

Et les personnages de filles dans la littérature féminine méditerranéenne, en se révoltant contre les assignations liées à leur sexe, permettent d'inverser la pensée collective et de faire reconnaître la légitimité de leurs choix qui peuvent être à l'inverse de ceux effectués par leur mère. Les protagonistes nous montrent qu'il est possible de maintenir à distance les mécanismes sociaux et culturels qui entretiennent notamment « *la prescription de maternité* »<sup>1703</sup> et de s'affranchir, du moins en partie, des modèles ancestraux et traditionnels. Les héroïnes brisent un tabou et libèrent une parole<sup>1704</sup> en revendiquant un être au monde qui passe, comme nous l'avons vu, par un triple refus : celui de l'héritage, celui de l'*être*-femme, et par-dessus tout, celui de l'*être*-mère.

Pourtant, le chemin n'est pas fini pour les personnages de filles des œuvres littéraires. Après cette période de révolte et ce refus opposé au monde et à la mère en particulier, les filles doivent maintenant vivre leur vie, leur propre vie. Elles doivent emprunter d'autres routes que celles

---

Voir également l'ouvrage de d'Yvonne KNIBIEHLER et de Martine SAGAERT, *Les Mots des mères*, op.cit., notamment le chapitre intitulé « Femmes d'abord », p.774-829.

<sup>1698</sup> Camille FROIDEVAUX-METTERIE, *Le Corps des femmes*, op.cit., p.93.

<sup>1699</sup> *Ibidem*.

<sup>1700</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>1701</sup> D'après Camille Froidevaux-Metterie, cette dissociation entre maternité et subjectivité constitue « *une immense nouveauté* » [*Ibidem*] car c'est très récemment que « *l'on demande aux femmes ce qu'elles font dans la vie.* » [*Ibidem*] Jusqu'à la révolution féministe, la question ne se posait jamais, les femmes « *faisaient des enfants.* » [*Ibidem*] Uniquement. Là était leur seul travail. Aujourd'hui, elles n'y sont plus contraintes et peuvent, comme nous venons de le voir, refuser la maternité. Toujours d'après Camille Froidevaux-Metterie, il s'agirait même du summum de l'émancipation. [*Ibidem*] Pourtant demeure encore une forte pression sociétale. Il s'agit du paradoxe actuel. Il faudrait peut-être rappeler que « *le renouvellement des générations ne va plus de soi puisqu'il dépend désormais de la seule volonté des individus.* » [*Ibidem*] Et, « *si la figure maternelle est aujourd'hui iconique, c'est sans doute parce que nous savons désormais avec certitude que la maternité ne condense plus le tout de la vie des femmes.* » [*Ibidem*]

<sup>1702</sup> *Ibid.*, p.95.

<sup>1703</sup> Camille FROIDEVAUX-METTERIE, *Le Corps des femmes*, op.cit., p.95.

<sup>1704</sup> Nous y reviendrons dans la troisième partie de ce travail.

dessinées pour elles par l'héritage maternel et familial. Elles doivent s'émanciper véritablement, c'est-à-dire finaliser leur métamorphose. Elles doivent se redéfinir et s'inventer une identité, hors de la mère et de son héritage, une identité nouvelle, solide, choisie, singulière et assumée. Car il ne s'agit pas uniquement de se révolter et de refuser tout ce qui nous a été transmis, pour être libre, encore faut-il s'affirmer, c'est-à-dire *faire pour être soi*.

Les personnages de filles ont mené ce que nous avons appelé « une guerre de libération ». Les filles ont traversé une crise identitaire majeure qui a fait imploser leur état initial et qui a modifié, irrémédiablement, leur *être-fille*. À présent, elles doivent acquérir un nouvel *être* au monde, hors du modèle traditionnel féminin représenté par la mère. En effet, la quête identitaire qu'elles ont débutée, les a amenées à se distancier du cadre familial et de la mère en particulier. Par leur révolte et leur refus opposé au monde, elles ont modifié leur inscription dans « *le système symbolique de places* »<sup>1705</sup> dans lequel leur identité évoluait jusqu'alors. Les filles ne sont plus celles qu'elles étaient au début des histoires.

Le cheminement réel et symbolique des héroïnes est inscrit dans la structure même des récits car, pour reprendre les termes de Vincent Jouve, il y a une logique narrative fondamentale<sup>1706</sup>, logique significative puisqu'elle témoigne de la construction identitaire des filles. Et, nous l'avons vu, la « filiation » narrative entre les œuvres de notre corpus est évidente : dans les trois romans, les personnages de filles cherchent à se réaliser. Lea, « la Fille » et Soledad ont toutes trois affronté le moment ultime de crise (qui a fait éclater l'ordre du monde en même temps que leur identité première<sup>1707</sup>). Cette crise majeure est le nœud<sup>1708</sup> de l'intrigue des histoires. Et les filles ne se sont pas laissées englober, elles ont agi : elles se sont révoltées contre leur destinée. Elles ont franchi une étape fondamentale. Maintenant, si l'incertitude demeure quant à leur identité, elles ne savent pas encore qui elles sont, néanmoins elles savent ce qu'elles ne veulent plus. Leur révolte a été à la fois, une forme de dénonciation de la situation inégalitaire des femmes et une résistance intime, personnelle contre leur situation propre. Elle a été, surtout, une stratégie pour affronter le monde grouillant « *de fantômes, de prières, de dons qui sont autant de plaies.* »<sup>1709</sup> Par leur refus, Lea, « la Fille » et Soledad ont bravé la société, leur communauté, leur lignée. Elles se sont opposées à la mère et à son héritage. Désormais, elles doivent se construire sans le *faux-self* qu'elles avaient d'abord mis en place pour exister.

---

<sup>1705</sup> Caroline ELIACHEFF, Nathalie HEINICH, *Mères-filles, Une relation à trois*, op.cit., p.334.

<sup>1706</sup> Dont découleraient toutes les histoires, d'après Vincent Jouve. [Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, op.cit., p. 46]

<sup>1707</sup> Quand débute les œuvres littéraires. Voir le schéma narratif dans les trois romans du corpus. Annexe 4.

<sup>1708</sup> Voir Françoise REVAZ, *Introduction à la narratologie*, op.cit., p.195.

<sup>1709</sup> Carole MARTINEZ, p.379.

Ainsi, dans la littérature féminine méditerranéenne, l'image traditionnelle de la femme, inscrite dans la lignée féminine et transmise par la mère, est refusée par les filles, cette nouvelle génération de femmes qui se dresse contre le statut qui leur est assigné. Les écrivaines illustrent et accompagnent (précèdent parfois), dans leurs œuvres, les profondes évolutions sociétales, à travers leurs héroïnes. Elles nous révèlent qu'il existe d'autres possibles, en dehors de « *la stérilité ou la reproduction à l'identique, pour une fille qui ne veut pas devenir comme sa mère.* »<sup>1710</sup> C'est ce que les héroïnes de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez doivent maintenant tenter. En effet, il leur faut trouver une résolution, c'est-à-dire, et pour reprendre les mots de Kaoutar Harchi, sortir du ventre de la mère et renaître à nouveau. Elles doivent se délivrer et aller pleinement dans la vie, dans leur vie. Avec espérance et détermination. La colère a soulevé d'autres mondes qu'elles doivent maintenant conquérir. Du fait de la révolte menée, les filles sont maintenant pleinement sujets et actants de leur vie. Leur *faire* a modifié leur *être* qu'elles doivent encore affirmer pour s'offrir un univers plus grand, un univers à leur mesure, hors de la mère et du monde ancestral.

La littérature et les romans de notre corpus en particulier, rendent compte de la quête émancipatrice des personnages de filles et de leur recherche de liberté, de la « *soif d'autre chose, souffle et désir, cris du dedans* »<sup>1711</sup> qui les animent, car, la littérature, comme l'écrit Andrée Chedid, est une « *flamboyante compagne* »<sup>1712</sup>. Elle lève et lèvera encore tous les possibles, nous poussant toujours, à travers la voix des protagonistes, à travers les chemins dévoilés dans les œuvres littéraires des auteures méditerranéennes, à franchir les seuils et « *à compléter ce monde boiteux en lui accolant chaque fois un univers plus vaste.* »<sup>1713</sup> Et c'est ce que nous allons à présent aborder dans la troisième partie de ce travail de recherche, c'est-à-dire l'émancipation féconde des personnages de filles et, parallèlement, la quête profonde, intime et universelle des écrivaines en Méditerranée.

---

<sup>1710</sup> *Ibid.*, p.338.

<sup>1711</sup> Andrée CHEDID, *Liban*, Seuil, 1969, p.5.

<sup>1712</sup> *Ibidem.*

<sup>1713</sup> *Ibidem.*

**PARTIE 3 –  
UNE ÉMANCIPATION FÉCONDE**

*« C'est mon histoire, il ne faut pas que d'autres s'en emparent. Je ne sais pas jouer les rôles écrits par d'autres. Je n'ai rien préparé pour un tel rebondissement. [...] Je voulais, je veux avancer, seule, libre, sans m'encombrer de vains attachements, sans me laisser guider par des sentiments. »*<sup>1714</sup>

Les propos de l'héroïne de Maïssa Bey pourraient convenir aux personnages de filles dans les textes de notre corpus, qui sont en quête d'elles-mêmes et en recherche de liberté. Et c'est ce que nous allons à présent aborder dans cette troisième partie.

La littérature féminine méditerranéenne est un lieu où s'élaborent et se traduisent les mutations et les transgressions féminines. Elle met en scène le processus de métamorphose des filles et leur quête émancipatrice, à la fois intime et universelle. Elle met en scène l'histoire des filles, comme dans cet extrait du roman de Maïssa Bey, leurs histoires.

*« Le féminin est ainsi dans l'écriture le lieu possible de toutes les interventions, de toutes les inventions, de tous les imaginaires. »*<sup>1715</sup>

Les années 1980 correspondent à l'arrivée des femmes dans un espace littéraire jusque-là réservé aux hommes. La littérature féminine méditerranéenne est marquée par l'expression des désirs d'émancipation des personnages de filles. À travers elles, les écrivaines vont revendiquer une parole et une liberté d'être. Elles vont dévoiler le corps des femmes et afficher leurs désirs. Elles vont interroger la construction identitaire féminine qu'elles vont déconstruire pour, ensuite, la réécrire.

*« Leurs écrits sont portés par le désir incessant de franchissement des frontières, qui ne sont pas seulement celles de l'espace domestique mais aussi celles qui naturalisent la catégorie du féminin. Dans ce processus critique et de déplacement des frontières, celles de l'espace et celles de l'identité des femmes, se jouent l'appropriation par les femmes de leur histoire et la reconfiguration du féminin. »*<sup>1716</sup>

Ainsi, les œuvres de notre corpus (primaire et secondaire) sont traversées par une quête de liberté et de modernité. Pour cela, les écrivaines (comme Assia Djébar et Leïla Sebbar, comme Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez) mettent en regard l'univers traditionnel, dominé par la mère, et une quête émancipatrice, incarnée par les filles, qui introduit le trouble, opère la désacralisation des schémas traditionnels et laisse entrevoir d'autres possibles. La

---

<sup>1714</sup> Maïssa BEY, *Surtout ne te retourne pas*, L'Aube, 2006, p.142.

<sup>1715</sup> Denis CHEVALLIER, Michel BOZON, Michelle PERROT, Florence ROCHEFORT (Dir.), *Au bazar du genre, Féminin/masculin en Méditerranée*, op.cit., chapitre « Les représentations du genre », p. 206.

<sup>1716</sup> *Ibidem*.

littérature fait exploser ce qui était immuable, elle dévoile ce qui était tu, elle pose *in fine* la question de la (re) définition du féminin, à travers, notamment, les personnages de filles.

Et en effet, nous avons vu comment les filles de notre corpus littéraires se sont rebellées contre l'ordre établi, contre la mère en particulier. Elles ont traversé des épreuves qui ont ébranlé leurs certitudes, plus, qui ont modifié leur identité première. Pour autant, les filles ont éprouvé leur *moi* profond, et elles ont senti, à l'intérieur d'elles, une solidité nouvelle. Leur détresse et leurs peurs se sont transformées en une révolte, parfois dure et froide, parfois totale, souvent violente. À travers la dénonciation de leur situation et de celle de leur mère (figure silencieuse, réduite, malheureuse, une femme dont l'émancipation a avorté), ce qui est révélé c'est leur prise de conscience et leur refus de la reproduction du même schéma. C'est sur cette révolte que les héroïnes vont prendre appui, maintenant, pour s'affirmer. Elles ne savent pas encore ce qu'il y a au-delà de la colère et du refus, ni où cela les mènera, mais elles s'acheminent, avec courage et détermination, dans leur quête de liberté, dans la recherche de leur *être* au monde et d'un *self* intime et véritable. Les filles veulent désormais s'appartenir/ne plus appartenir à leur mère et à la lignée des femmes ancestrales. C'est l'émergence d'un nouveau *féminin*.

Ainsi, la troisième partie de ce travail de recherche sera consacrée à la quête émancipatrice des héroïnes. Nous analyserons cette recherche d'un nouveau féminin qui sort du contexte social et qui s'affirme comme sujet de ses actes, de ses désirs et de ses décisions. En effet, les personnages de filles veulent exister en tant que telles, en tant que corps désirant. Et, l'émancipation féminine s'inscrit d'abord par rapport au modèle présenté comme archaïque, conservateur et réduisant la femme au rôle de procréatrice et de gardienne de traditions qui l'entravent. Nous verrons que la recherche d'une affirmation de *soi* se fait, autour du bassin méditerranéen, « *dans la tension et la douleur.* »<sup>1717</sup> Nous aborderons le dénouement des œuvres et l'état final des filles. Nous verrons à quel point le *faire* des filles va entraîner un bouleversement de l'*être*. Et puis, nous nous demanderons aussi quel est l'épisode qui clôt le processus de métamorphose des protagonistes (la sanction<sup>1718</sup>). Nous centrerons nos recherches sur la question de la création artistique/littéraire, point de jonction entre héritage et quête émancipatoire.

La question de l'émancipation sera envisagée sous un double aspect. D'abord au sein des textes narratifs, par le biais des personnages en quête de liberté. Ensuite, au niveau des écrivaines, à travers l'écriture et l'engagement de Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez. En

---

<sup>1717</sup> Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et l'écriture, Le bassin méditerranéen, op.cit.*, p.9.

<sup>1718</sup> Vincent JOUVE, *La Poétique du roman, op.cit.*, p.47.

effet, ces auteures défendent des valeurs partagées par d'autres écrivaines méditerranéennes, tout en donnant, chacune, une forme littéraire spécifique à leur engagement. L'accent sera mis sur l'acte de conscience et de résistance des héroïnes et des auteures, qui, conjointement, engage nécessairement une nouvelle manière d'être au monde.

En effet, et nous l'étudierons, l'écriture est, pour ces auteures, « *une compensation à un pouvoir politique féminin souvent absent en Méditerranée* »<sup>1719</sup>, à travers laquelle elles peuvent s'affirmer, explorer, se dévoiler et rechercher la liberté. Nous verrons comment l'écriture donne « *aux femmes un courage, une force et un pouvoir qu'elles n'avaient pas. Pouvoir qu'elles exercent sur elles-mêmes pour s'obliger à écrire, à tracer noir sur blanc ce que d'autres n'osent avouer, suscitant la désapprobation, voire le scandale. Elles s'exposent.* »<sup>1720</sup> L'écriture en tant que puissance et possibilité de l'être est une thématique centrale des œuvres de notre corpus et plus largement de la littérature féminine contemporaine méditerranéenne, car elle représente l'espoir des femmes qui est là, du fait de l'existence même de ces œuvres littéraires, témoin d'une prise de parole féminine qui dénonce, dévoile, s'écrit.

Ainsi, cette dernière partie de travail de recherche sera consacrée à l'étude des chemins de l'émancipation féminine et nous mettrons, de fait, l'accent sur les notions d'émancipation (déjà abordée rapidement dans la partie précédente), de *self*, de filiation, d'héritage, d'identité, d'engagement, de création et d'écriture. Mais tout d'abord, nous allons nous demander en quoi le *self* est la quête profonde et ultime des personnages de filles et pourquoi nous parlons de quête partagée.

## CHAPITRE 7 – LE SELF : UNE QUÊTE PARTAGÉE

Depuis une cinquantaine d'années, la situation des femmes autour du bassin méditerranéen a connu une véritable révolution dans presque tous les domaines, « *notamment celui de l'éducation, conquise de haute lutte, politique et religion demeurant, là comme partout, des pôles de résistance.* »<sup>1721</sup> De nouvelles aspirations féminines sont apparues, aspirations personnelles ou collectives, diffuses et bien réelles. L'individualité des femmes a émergé, en même temps qu'une parole qui, longtemps, leur a été refusée. Aujourd'hui, les femmes prennent

---

<sup>1719</sup> Andrée DORE-AUDIBERT et Souad KHODJA, *Être femme au Maghreb et en Méditerranée, Du mythe à la réalité*, op.cit., p.34.

<sup>1720</sup> *Ibidem.*

<sup>1721</sup> Denis CHEVALLIER, Michel BOZON, Michelle PERROT, Florence ROCHEFORT (Dir.), *Au bazar du genre, Féminin/masculin en Méditerranée*, op.cit., Introduction au chapitre « Les Chemins de l'égalité », p. 76.

part au monde et revendiquent un *self*<sup>1722</sup> propre. Les écrivaines, à travers la voix de leurs héroïnes, partagent ces aspirations, voire, s'engagent, au côté des personnages de filles et revendiquent une identité pour *soi*, de même qu'une liberté d'*être*.

Dans les œuvres de notre corpus (primaire et secondaire), nous l'avons vu précédemment, la logique émancipatrice des personnages de filles a d'abord été celle du refus de tout ce qui les entravait, de tout ce qui les réduisait à une quelconque *nature*, ou à un quelconque espace (domestique en particulier). En effet, toutes les révoltes des protagonistes ont pour dénominateur commun les anciennes assignations liées au statut domestique : « *le corps des épouses qui se mettent au service du bien-être quotidien de leurs maris, le corps des mères qui portent et nourrissent leur progéniture, le corps des amantes qui se font objets du désir des hommes.* »<sup>1723</sup> Les personnages de filles partagent aussi, conjointement, une histoire singulière, intime et maternelle, qui, malgré elles, voire, malgré la mère, les a enfermées et les a réduites. Les filles ont cherché alors à briser les entraves. Elles se sont efforcées, de toutes leurs forces, de s'extirper des tâches qui leurs étaient assignées pour s'autoriser à vivre librement, hors de la mère, une vie à *soi* et pour *soi*. Mais également, elles se sont attachées à *faire* et à assumer leurs choix propres.

Nous allons étudier, tout d'abord, la question de l'émancipation féminine, du *self* et de sa quête partagée car intimement liée aux aspirations des écrivaines et des héroïnes. C'est également un des thèmes majeurs de la littérature contemporaine<sup>1724</sup>, et de la littérature féminine méditerranéenne en particulier. En effet, à partir d'un héritage trop mutique et d'un déficit de transmission, les écrivains (et les femmes majoritairement) mettent en œuvre des récits de filiation et écrivent la quête émancipatrice qui nous anime tous. Ils ouvrent, à la fois, leurs récits sur le monde et sur leur part intime, leur *moi* profond. Il s'agit, et nous le verrons, d'élargir les espaces, extérieur comme intérieur.

---

<sup>1722</sup> Nous avons déjà abordé la notion du *self* et une des autres notions attenantes : le *faux-self* dans le chapitre 2.2. de ce travail de recherche consacré aux états/étapes des personnages de filles (dans notre corpus et plus largement dans la littérature féminine méditerranéenne). Nous allons, dans le propos suivant, approfondir cette notion, ainsi que celle de la quête *moi* (et donc du rejet du *faux-self*).

<sup>1723</sup> Camille FROIDEVAUX-METTERIE, *La Révolution du féminin*, op.cit., p.255.

<sup>1724</sup> Voir notamment l'ouvrage de Dominique VIART, *Anthologie de la littérature française*, op.cit.

## 1. La thématique centrale de la littérature féminine méditerranéenne

### 1.1. L'émancipation des femmes en Méditerranée, les enjeux

L'émancipation féminine est le thème majeur de la littérature féminine méditerranéenne depuis les années 80. « *Les mouvements de libération des femmes dans les années 1970, les évolutions politiques et technologiques, les conflits (la guerre libanaise) ont été le point de départ de quelque chose qui commence à s'écrire et où se dessine un imaginaire féminin.* »<sup>1725</sup> Ainsi, sous l'influence des mouvements de libération des femmes et dans un contexte socio-culturel et sociétal, va émerger, d'abord sur la rive Nord de la Méditerranée (puis qui gagnera l'ensemble de cet espace) un mouvement féminin réclamant une parole et une affirmation de *soi*. Les femmes « entrent » en littérature de part et d'autre du bassin méditerranéen, rompant, de ce fait « avec leur éthique qui leur interdit de parler d'elles-mêmes. »<sup>1726</sup> Dans ce lieu, les écrivaines s'affirment en explorant leur part secrète et taboue et en menant une recherche de liberté.<sup>1727</sup> Le thème central de leurs textes est l'émancipation des femmes.

L'émancipation féminine est l'action de se libérer, de s'affranchir d'un état de dépendance, de se dégager d'une domination et d'une emprise morale, sociale, familiale, maternelle ou encore des préjugés sociaux...<sup>1728</sup> L'émancipation des femmes est récente, l'idée même est assez moderne.<sup>1729</sup> Cette question va de pair avec celle de l'égalité entre les sexes qui, elle aussi, est récente dans l'histoire des sociétés. Par exemple, en France, le principe a été inscrit dans la Constitution seulement en 1946. Autre exemple, c'est en 2014 que la Tunisie est devenue le premier pays du monde arabe à inscrire, dans sa constitution, l'égalité homme-femme.<sup>1730</sup>

---

<sup>1725</sup> Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et de l'écriture*, op.cit., p.7.

<sup>1726</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>1727</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>1728</sup> Voir la définition « Émancipation », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9mancipation>, consulté le 03/12/2007.

<sup>1729</sup> Voir notamment la chronologie de Michèle FERRAND, « L'Émancipation des femmes : repères chronologiques », dans l'ouvrage de Michèle FERRAND, *Féminin Masculin*. La Découverte, « Repères », 2004, p. 120-122, <https://www.cairn.info/feminin-masculin--9782707131690-page-120.htm>, consulté le 10/06/2018.

<sup>1730</sup> « *Tous les citoyens et les citoyennes ont les mêmes droits et les mêmes devoirs. Ils sont égaux devant la loi sans discrimination aucune* », selon l'article 20 du projet de Constitution adopté par 159 voix sur 169 votants. Cette formulation est le fruit d'un compromis entre les islamistes d'Ennahda, majoritaires à l'assemblée, et l'opposition laïque. Ce texte unique dans le monde arabe s'ajoute à d'autres concessions des islamistes sous la pression de la société civile et de l'opposition. C'est évidemment une grande avancée et une victoire pour toutes et tous. C'est hautement symbolique et extrêmement significatif car témoignant de la place des femmes en Méditerranée, et des combats qu'il reste encore à mener, comme la question de l'héritage qui a suscité de nombreuses réactions et polémiques. En Août 2018, (toujours en Tunisie), le président de la République Béji Caïd Essebsi a annoncé un projet de loi instaurant l'égalité dans l'héritage. Une proposition qui divise, car jusqu'à maintenant, conformément à la loi islamique, à degré de parenté égal, les femmes héritent deux fois moins que les hommes.

Cela témoigne des avancées des sociétés et des combats qu'il reste à mener. Pour exemple, un extrait d'un article de journal de Kmar BENDANA, [Professor, Contemporary History, Université de la Manouba] consacré justement à cette question de l'émancipation féminine et de l'égalité homme-femme, toujours en Tunisie.

Certes, au regard des progrès accomplis durant les quatre ou cinq dernières décennies en France comme autour du bassin méditerranéen, le combat pour l'émancipation des femmes semble bien amorcé. En effet, en France, le mouvement d'émancipation des femmes (inauguré en 1944 par le droit de vote accordé aux femmes et poursuivi par la suppression de la tutelle maritale en 1965), s'est accéléré à partir des années 70.

*« La libéralisation de la contraception moderne (1967) et la dépénalisation du recours à l'avortement (1975) donnent aux femmes la capacité d'échapper à ce qui apparaissait jusqu'alors comme leur destin biologique. Mères seulement si elles le souhaitent, les femmes, grâce à la généralisation de la mixité scolaire, peuvent prétendre aux mêmes études et aux mêmes carrières que les hommes. Avec la mise en place d'un appareil législatif de plus en plus précis pour lutter contre toutes les discriminations sexuelles, dans la vie professionnelle comme dans la vie politique, aucun destin possible ne semble aujourd'hui refusé aux femmes. »<sup>1731</sup>*

Les femmes investissent de plus en plus les espaces et les domaines jusque-là occupés par les hommes. La littérature en fait partie. En même temps, les idées, les valeurs, les sensibilités féminines imprègnent de plus en plus *le masculin*, c'est-à-dire les attitudes et les comportements des hommes.<sup>1732</sup> Pourtant, autour du bassin méditerranéen, comme en France, et pour reprendre les propos de Michèle Ferrand, *« un examen attentif montre la persistance des discriminations sexuées et l'importance des résistances à l'égalité entre les sexes : les femmes ne sont toujours pas des hommes comme les autres. Qu'il s'agisse des salaires ou des responsabilités professionnelles, des mandats électifs ou des charges parentales, de la visibilité dans la création ou de la liberté sexuelle, le masculin l'emporte encore sur le féminin. »<sup>1733</sup>*

---

*« Quoique patriarcale et sexiste, la société tunisienne évolue sur le plan démographique, sanitaire et culturel. Une femme sur deux travaille, à la ville comme à la campagne, dans tous les secteurs. Les femmes sont devenues des soutiens de famille à part entière, notamment en prenant la charge des parents dans leur vieillesse. Elles accèdent à la propriété et à l'entreprise : le patrimoine n'est plus exclusivement masculin.*

*Sous la poussée des transformations de la famille et avec la participation féminine à l'économie domestique et à la production des richesses publiques, des initiatives en faveur de la parité apparaissent dans quelques milieux. Si les pratiques inégalitaires envers la femme restent légales (allant parfois jusqu'à sa privation de fait de l'héritage, notamment dans le foncier agricole), le mouvement des donations parentales envers les filles ou de partage égal entre les enfants augmente régulièrement. Le modèle traditionnel recule tandis que la volonté testamentaire trace d'autres choix pour les individus.*

*L'horizon de la parité successorale répond à un enjeu économique, s'inscrit dans une mutation sociale et prolonge la sécularisation du système juridique tunisien. Le caractère civil de l'État, base du consensus constitutionnel, permet de faire un pas en avant, sur fond d'un travail d'explication, de négociations, de tractation et d'alliances. Délibérations et vote à l'ARP s'annoncent chauds. » [Kmar BENDAMA, « L'Héritage en Tunisie vers l'égalité », article publié dans le journal *The Conversation*, 23/08/2018, <https://theconversation.com/lheritage-en-tunisie-vers-egalite-101910>. Repris dans le magazine, *Slate.fr*, le 25/08/2018, <http://www.slate.fr/story/166316/heritage-tunisie-egalite-femmes-hommes>, consulté le 15/08/2019]*

<sup>1731</sup> Michèle FERRAND, « Introduction », *Féminin Masculin*, op.cit., p.7.

<sup>1732</sup> Claude FISCHLER, « Une « féminisation » des mœurs ? », dans la revue *ESPRIT*, *Comprendre le monde qui vient*, Novembre 1993, <https://esprit.presse.fr/article/fischler-claude/une-feminisation-des-moeurs-11463>, consulté le 28/09/2017.

<sup>1733</sup> Michèle FERRAND, « Introduction », *Féminin Masculin*, op.cit., p. 3-7.

Les écrivaines se sont emparées de la question de l'émancipation féminine car elle est l'enjeu fondamental de nos sociétés actuelles. Dans leurs écrits, elles témoignent de la persistance des inégalités qu'elles essayent de saisir, cherchant sans cesse la nature des forces contraires qui œuvrent pour leur extinction comme celles qui y font résistance.

*« Saisir la complexité de cette évolution nécessite de partir de la structuration de la société, celle qui est définie par la division sexuelle du travail productif et reproductif entre les sexes et par les assignations sexuelles issues de la définition sociale de la parentalité. »*<sup>1734</sup>

C'est dans ce cadre que se définit la construction identitaire des enfants (ici, dans ce travail de recherche, des filles), l'émergence de leur *moi* et de leur individualité ainsi que leur socialisation. Et cette construction identitaire, à travers les incorporations implicites ou les inculcations et apprentissages explicites, auprès de la mère, dans la famille, à l'école, par l'entourage, vont « produire » des individus se reconnaissant comme des êtres singuliers, libres et « entiers ». Et si nous pouvons considérer que les individus, et donc les femmes, sont « produits » par la société<sup>1735</sup>, il ne faut pas oublier que ce sont eux qui produisent, à leur tour, la société de demain, « *c'est-à-dire qu'ils participent à la reproduction ou à la transformation des rapports sociaux et donc des rapports entre les hommes et les femmes.* »<sup>1736</sup> C'est pourquoi, et pour finir le rôle des écrivaines, leur engagement quant à la question de l'émancipation féminine, est essentiel et, de ce fait, au cœur de leurs textes littéraires.

## 1.2. Le *self* : l'émancipation féminine et la quête de l'*être-soi*

Ce qui est sous-jacent dans la question de l'émancipation féminine en Méditerranée (comme ailleurs) est la recherche du *self*, à la fois pour les personnages de filles et pour les écrivaines. En effet, en essayant de s'affranchir des entraves, en se libérant du monde, les filles (et donc les auteures à travers leurs personnages) cherchent leur *être* véritable, c'est-à-dire leur *self* enfoui dans leurs replis intérieurs.

La nature humaine est constitutive du *self*. Cette notion est entendue comme « *une croyance, un sentiment, celui d'être, rien qu'être, to be, sans l'angoisse du not to be. Pouvoir se prendre pour un tout.* »<sup>1737</sup> Selon cette définition donnée par Jacques André, nous ne sommes pas loin

---

<sup>1734</sup> *Ibidem.*

<sup>1735</sup> Voir l'ouvrage de Norbert ÉLIAS, *La Société des individus*, Fayard, 1991.

<sup>1736</sup> Michèle FERRAND, « Introduction », *Féminin Masculin, op.cit.*, p. 3-7.

<sup>1737</sup> Jacques ANDRÉ, dans l'ouvrage de Catherine CYSSAU et François VILLA, *La Nature humaine à l'épreuve de Winnicott*, PUF, 2006, p.34.

du *Being there*, cet être-là préalable à tout travail de déconstruction et reconstruction identitaire, préalable à toute quête émancipatrice.

À la définition du *self* (défini par Winnicott<sup>1738</sup>) se trouve attachée l'idée de l'intime comme un contenu de l'être. Le *self* est à l'origine « *des élaborations imaginatives qui deviennent rapidement très complexes et qui constituent la réalité psychique spécifique à chacun.* »<sup>1739</sup> Il constitue le lieu de la vie secrète et intérieure, le vrai lieu de l'intime. Il est la réalité intérieure, psychique. Il est constitutif du sentiment d'exister. Il est, pour une part, lié à la mère et à son dévouement (ou non).

À présent, quelques précisions concernant le *self*, le *faux-self* et le *moi*<sup>1740</sup> avant d'appliquer ces notions à la littérature féminine méditerranéenne, aux romans de notre corpus en particulier. D'après Charles Rycroft, « *le self diffère du moi de la théorie psychanalytique du fait que [...] le self se rapporte au sujet tel qu'il se ressent, qu'il se vit, tandis que le moi se rapporte à sa personnalité en tant que structure à propos de laquelle on peut faire des généralisations impersonnelles.* »<sup>1741</sup>

D'après Winnicott, le *self* se situe même avant le *moi*. En effet, chez le nouveau-né qui existe uniquement dans l'unité mère-nourrisson<sup>1742</sup>, nous ne pourrions pas parler de *moi* car la séparation du *moi-non moi* n'est pas encore établie.<sup>1743</sup> Winnicott s'intéresse à l'étape du développement au cours de laquelle « *un tout petit enfant devient une unité capable d'éprouver un self comme un tout, et, par conséquent autrui.* »<sup>1744</sup> Il interroge la construction du *self*, partant d'un état initial, un état « naturel » et analyse ce qui empêcherait le *self* de s'instaurer ou ce qui le fait vaciller. Ce qui lui importe est d'abord de soulager les souffrances des individus, c'est pour cela qu'il questionne les différentes notions que sont le *self*, le *moi* et le *faux-self*.

---

<sup>1738</sup> Cette notion parcourt l'œuvre de D.W. Winnicott, dès 1945 avec son ouvrage intitulé *De la pédiatrie à la psychanalyse* [Payot, 1962] et la question du développement affectif primaire ; elle est présente dans d'autres publications comme celle consacrée au lien entre le *self* et le corps, *Le corps et le self* [D.W. WINNICOTT, *La Crainte de l'effondrement et autres situations critiques*, Gallimard, 2000] ou encore dans son livre *La Nature humaine* [Gallimard, 1990].

<sup>1739</sup> D.W. WINNICOTT, « Morale et éducation » dans *Processus de maturation chez l'enfant. Développement affectif et environnement*, [1978] Payot, 1985, p.59.

<sup>1740</sup> Voir également un des chapitres précédents consacré au *faux-self* des personnages de filles dans la littérature (corpus primaire et secondaire).

<sup>1741</sup> Charles RYCROFT, (1972), citation trouvée dans la définition du *Self*, CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/self>, consulté le 10.05/2017.

Charles Rycroft était un psychanalyste, « peu reconnu », qui a été un des premiers à penser « l'individuation, c'est-à-dire, le processus de distinction d'un individu des autres de la même espèce ou du groupe, de la société dont il fait partie. Cette notion (l'individuation) renvoie à la réalisation de l'être et sous-tend le *Self* de l'individu.

<sup>1742</sup> D.W. WINNICOTT, « La Théorie de la relation parent-enfant », dans l'ouvrage *De la pédiatrie à la psychanalyse*, op.cit.

<sup>1743</sup> Voir l'article d'Igor TCHERNICHEFF, « Le Vrai *self*, une épure de l'intime », art.cit.

<sup>1744</sup> Catherine CYSSAU et François VILLA, *La Nature humaine à l'épreuve de Winnicott*, op.cit., p.53.

Pour autant, il semble difficile de séparer le *self* du *moi* (même pour Winnicott), ou disons, qu'ils ont tous deux un ensemble de contenus similaires. D'ailleurs, le plus souvent, ces deux notions sont étroitement imbriquées.<sup>1745</sup> Le *self* et le *moi* pourraient se définir comme la part intime, secrète de chaque individu. Le *self* se caractérise à l'inverse du *faux-self* (déjà précédemment étudié). Ces notions, celles du *self* et du *faux-self*, sont rattachées à la figure de la mère et au matricage.<sup>1746</sup> Il est intéressant de noter l'importance du lien à la mère dans la reproduction du *même* et dans la construction identitaire, ici, des filles. Le *moi* et le *self* (et sa forme inversée : le *faux-self*) sont reliés et se définissent, tous trois, dans la relation maternelle, dans la façon que la mère aura d'assurer adéquatement ou pas les soins à son enfant, de répondre ou pas à ses besoins primordiaux.<sup>1747</sup> Alors qu'est-ce qu'un vrai *self* et comment construire un vrai *self* quand la mère n'a et n'a pas été, comme la nomme Winnicott, *good enough*, « suffisamment bonne »<sup>1748</sup> ?

Le *self* est relié avec l'idée de l'être spontané, intérieur, le *moi* profond et intime. Métaphoriquement et symboliquement, nous pourrions imaginer le *self* comme un noyau :

*« Un noyau protégé par ses peaux, ses pulpes, une enveloppe qui le sertirait, un lieu, un temps de repli, de sécurité, de sérénité à devoir préserver coûte que coûte, faute de quoi l'être serait par trop à découvert, offert aux prédateurs (Autrui, le monde extérieur, les formes de pouvoir) ; en somme, un lieu saint (parce que sacré), ceint et sain. »*<sup>1749</sup>

Cette proposition de définition convient parfaitement aux personnages de filles, à leur être profond-enfoui, nié pour une part et qu'elles vont maintenant s'efforcer de (re) trouver.

Le *self* est lié à la relation maternelle. Et, nous l'avons vu, l'inadéquation entre les attentes de l'enfant et les réponses apportées par la mère, peut être dévastatrice. Néanmoins, la capacité de l'être et « la part de jeu et d'imagination »<sup>1750</sup> restent toujours « dans l'appareil psychique comme un fond et une richesse originaires. »<sup>1751</sup> Cette donnée est essentielle car elle dit que les

---

<sup>1745</sup> Winnicott, lui-même, aurait des difficultés à séparer le *moi* du *self*. C'est ce que nous pouvons lire notamment dans le chapitre « Distorsion du Moi au cours du développement de l'enfant », dans son ouvrage *Processus de maturation chez l'enfant*, *op.cit.*

<sup>1746</sup> Le matricage est une opération qui consiste à reproduire une forme aussi similaire que possible de celle initiale. [Définition « Matricage », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/matri%C3%A7age>, consulté le 15/08/2019]

<sup>1747</sup> Voir l'article d'Igor TCHERNICHEFF, « Le Vrai *self*, une épure de l'intime », *art.cit.*

Les besoins du nourrisson et de l'enfant sont les suivants : « besoins de sécurité, d'affection, d'émerveillement chez la mère, de continuité, de fiabilité de la part de la figure maternelle ; conduite de dévouement mise en œuvre par la mère et à laquelle un père lui-même un « *good enough* » peut offrir une enveloppe protectrice, prévenante, permettant à celle-ci d'être introvertie et égocentrique pour un temps. » [Ibidem]

<sup>1748</sup> Voir notamment l'ouvrage de D.W. WINNICOTT, *De la pédiatrie à la psychanalyse*, *op.cit.*

<sup>1749</sup> Igor TCHERNICHEFF, « Le Vrai *self*, une épure de l'intime », *art.cit.*

<sup>1750</sup> D.W. WINNICOTT, « Distorsion du Moi au cours du développement de l'enfant », dans l'ouvrage *Processus de maturation chez l'enfant*, *op.cit.*

<sup>1751</sup> Voir l'article d'Igor TCHERNICHEFF, « Le Vrai *self*, une épure de l'intime », *art.cit.*

ressources intérieures sont grandes et possiblement en chaque être, permettant de se confronter aux épreuves de la vie, et, *in fine*, de se construire véritablement (en développant une confiance en soi). Mais il s'agit d'avoir du courage et de la volonté, pour s'affronter et, pour reprendre les mots de Soledad (et donc de Carole Martinez), pour « *descendre dans la fosse, là où le temps s'entortille, se pelotonne, là où reposent les fils coupés* »<sup>1752</sup>, là où est enfoui l'être véritable. D'autant qu'il faut se séparer de la mère. Et il faut, là encore, faire preuve de détermination et de force, pour s'autoriser à quitter celle qui nous a mis au monde, surtout quand elle n'est pas une mère « suffisamment bonne ». En effet, et à l'inverse de ce que nous pourrions croire, si la mère « *good enough* » permet à l'enfant de se constituer un sentiment d'exister (pour soi), à l'inverse, la mère qui n'est pas « suffisamment bonne », empêche la séparation et l'existence pour soi. Le sentiment d'exister pour soi est donc une co-production mère-enfant<sup>1753</sup> qui autorise le passage progressif de la dépendance absolue (le nourrisson) à la dépendance relative, puis à l'indépendance. C'est donc la mère qui permet à l'enfant de se séparer d'elle. Or, comment être soi et se séparer, quand la mère n'a pas été une mère « suffisamment bonne » ? C'est ici (et nous l'avons vu), que le *faux-self* peut intervenir dans sa fonction première et déterminante qui consiste à se dissimuler pour se protéger.<sup>1754</sup> Il se construit, à l'inverse du *self*, « *au travers de la soumission aux empiétements maternels.* »<sup>1755</sup> Il permet d'exister malgré tout. Mais, le *faux-self* ne peut durer toute une vie, au risque de nous perdre éternellement. En effet, celle/celui qui demeure figé dans le *faux-self*, « *n'est qu'une image, un simulacre de vie* »<sup>1756</sup>, vivant sa mort. « *Aucun désir propre ne l'anime.* »<sup>1757</sup> Par peur de déplaire, par peur de perdre l'amour, elle/il a enfoui son être authentique ou le vrai *self* selon Winnicott, dans l'oubli de l'oubli. « *Certain(e)s parmi eux, à force de cuirasses toujours plus épaisses, résistent à la vie jusqu'à ce que mort s'ensuive. Vient alors mourir ce qui était mort depuis longtemps. Celles/ceux-là n'ont pas eu le courage de se perdre pour se trouver. [...] Elles/ils n'ont pas voulu se reconnaître.* »<sup>1758</sup> Mais il y a aussi celles et ceux qui veulent se sortir de « *cet univers stérile, ascétique, sous l'emprise de la discontinuité.* »<sup>1759</sup> Ne supportant plus ce monde en

---

<sup>1752</sup> Carole MARTINEZ, p.19.

<sup>1753</sup> *Ibidem.*

<sup>1754</sup> D.W. WINNICOTT, « Distorsion du Moi au cours du développement de l'enfant », dans l'ouvrage *Processus de maturation chez l'enfant*.

<sup>1755</sup> Voir l'article d'Igor TCHERNICHEFF, « Le Vrai *self*, une épure de l'intime », *art.cit.*

<sup>1756</sup> Danièle ZUCKER, « Pour introduire le *faux-self* », dans l'ouvrage *Penser la crise. L'émergence du soi*, sous la direction de Danièle ZUCKER, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Oxalis », 2012, p.19-21, <https://www.cairn.info/penser-la-crise--9782804174316-page-19.htm>, consulté le 03/07/2019.

<sup>1757</sup> *Ibidem.*

<sup>1758</sup> *Ibidem.*

<sup>1759</sup> *Ibidem.*

trompe-l'œil, déchirés par leur conscience de ne pas *être* véritablement, certain(e)s se révoltent et tentent d'imposer leur part intime, leur part authentique, niée jusqu'alors.

*« Dévorés par la nécessité de se trouver et de s'appartenir, [elles/ils] s'engagent irrésistiblement dans les profondeurs des fonds, souffrant suffisamment pour oser séjourner face à l'insoutenable. C'est là que commence la découverte du soi. Les plaies sont restées béantes et, à y regarder de plus près, ce sont celles de la petite enfance qui ne se pansent (pensent) pas. »<sup>1760</sup>*

C'est exactement ce qui se joue pour les personnages de filles dans les œuvres littéraires féminines méditerranéennes. Nous l'avons vu, les protagonistes des œuvres de notre corpus (primaire et secondaire) ont traversé des épreuves entraînant une crise majeure qui a fait vaciller leur identité. Maintenant, elles doivent symboliquement plonger à l'intérieur d'elles-mêmes, *« plonger dans la fosse »<sup>1761</sup>*, pour retrouver leur part secrète et intime. Pour *être* vraiment. C'est aussi ce que recherchent profondément les écrivaines, car le *self* permet à la pulsion créatrice de chaque individu de se réaliser.<sup>1762</sup> C'est une donnée essentielle qui explique, en partie, la quête émancipatrice sans cesse renouvelée dans les textes littéraires. En effet, d'après Winnicott, le vrai *self* est à l'origine *« des élaborations imaginatives de chacun. »<sup>1763</sup>*

*« Le vrai self constitue ce lieu de la vie secrète, ce fond et cet espace intérieurs par lesquels se décline et se dessine la figure de l'intime. Les perspectives ouvertes par les avancées théorico-cliniques de Winnicott permettent de faire un pas supplémentaire dans l'examen et les effets de ce potentiel de création qu'offre la constitution du vrai self assimilé à la réalité psychique comme lieu originaire de productions intellectuelles. »<sup>1764</sup>*

Les écrivaines<sup>1765</sup> doivent *« aller à la recherche du non-langagier dont le langage a besoin pour se nourrir. »<sup>1766</sup>* Elles doivent plonger dans les plis et les replis de leur réalité psychique et intime. Elles doivent se libérer, dénicher leur vrai *self* et se rencontrer, pour créer.

---

<sup>1760</sup> *Ibidem.*

<sup>1761</sup> Carole MARTINEZ, p.19.

<sup>1762</sup> D.W. WINNICOTT, « L'enfant en bonne santé et l'enfant en période de crise », *Processus de maturation chez l'enfant, op.cit.*, p.28.

<sup>1763</sup> *Ibidem.*

<sup>1764</sup> Igor TCHERNICHEFF, « Le Vrai self, une épure de l'intime », *art.cit.*

<sup>1765</sup> Mais évidemment la démarche est la même pour toute créatrice/tout créateur.

<sup>1766</sup> André GREEN, *La Lettre et la Mort. Promenade d'un psychanalyste à travers la littérature : Proust, Shakespeare, Conrad, Borges... Entretiens avec Dominique Eddé*, DENOEL, 2004, p.58.

### 1.3. Le *self* et la quête des écrivaines

La thématique de la quête d'émancipation et de liberté est donc au cœur de la littérature féminine méditerranéenne.<sup>1767</sup> Les auteures font entendre leur voix, en s'emparant d'un mode d'expression jusqu'alors réservé aux hommes : l'écriture. En Méditerranée, les écrivaines, par le biais de leurs œuvres littéraires, envahissent l'espace public. Et, ainsi, elles représentent l'espoir des femmes qui est là, du fait de l'existence même de ces textes, témoin d'une prise de parole féminine qui dévoile en s'écrivant.

Les écrivaines s'expriment par l'entremise de protagonistes. Elles s'affirment en disant « *je suis* », en se basant le plus souvent sur leur vécu, qu'elles opposent « *au « tu es » collectif, tribal, familial, religieux et politique conçu et imposé par les hommes.* »<sup>1768</sup> L'émergence des personnages féminins, des héroïnes méditerranéennes, reflète « *la situation nouvelle de la femme, et forme un état des lieux de sa progressive autonomie.* »<sup>1769</sup> L'apparition sur le devant de la scène littéraire d'écrivaines et de leurs personnages féminins renvoie à une prise de conscience : la femme (et son émancipation) est devenue un enjeu social et politique majeur, à la fois collectif et intime. En effet, les écrivaines sont confrontées elles aussi, dans leur vie personnelle, à la question de l'identité et des conflits socio-culturels que connaît la société aujourd'hui et qui sont majorés dans l'aire méditerranéenne. Les écrivaines s'interrogent inlassablement sur la construction identitaire des femmes. Dans leurs écrits, elles sondent sans cesse la question du *féminin*, par le biais de leurs héroïnes et se demandent : « Qui je suis si je ne suis pas la mère ? Si je ne suis pas à l'identique des mères ancestrales ? » Les écrivaines cherchent leur *être* au monde et pour cela, elles se mettent symboliquement à nu dans leurs écrits et nous révèlent leur part intime et secrète, c'est-à-dire leur *self*. Elles puisent « *dans cette continuité d'être acquise jadis, gage de sa santé psychique et de son pouvoir créateur. L'intime comme lieu de la vie secrète peut alors devenir intime créateur à partir du vrai self, souche et socle de créativité.* »<sup>1770</sup> Et c'est dans leur réalité intérieure qu'elles trouvent la source de l'écriture, leur force aussi, car, pour reprendre les mots de Marguerite Duras, « *il faut être plus*

---

<sup>1767</sup> De nombreux ouvrages traitent de cette question de l'émancipation féminine dans la littérature féminine méditerranéenne, comme l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations* [op.cit.], celui de Nabil El HAGGAR, *La Méditerranée des femmes* [op.cit.], celui de Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et l'écriture, Le bassin méditerranéen* [op.cit.], celui d'Andrée DORE-AUDIBERT et Souad KHODJA, *Être femme au Maghreb et en Méditerranée, Du mythe à la réalité* [op.cit.], celui d'Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l'épreuve du genre, Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne* (notamment le chapitre de Charlotte DEBEST « Le Refus de maternité : entre émancipation des assignations patriarcales et idéalisation du rôle de mère »).

<sup>1768</sup> Nabil El HAGGAR, *La Méditerranée des femmes*, op.cit., p.26.

<sup>1769</sup> Vénus KHOURY-GHATA, dans l'ouvrage de Nabil El HAGGAR, *La Méditerranée des femmes*, op.cit., p.64.

<sup>1770</sup> Igor TCHERNICHEFF, « Le Vrai *self*, une épure de l'intime », art.cit.

*fort que soi pour aborder l'écriture, il faut être plus fort que ce qu'on écrit.* »<sup>1771</sup> La découverte de l'*être-soi* engendre la création. Et inversement, l'écriture permet le creusement de l'intériorité et de l'*être* au monde. Elle autorise le dévoilement du *féminin*.

En France, les voix de femmes, issues notamment de la migration maghrébine, se sont multipliées à partir des années 80. Et leurs écrits se situent au croisement d'une quête incessante qui vise à affirmer une identité, à la fois individuelle (l'*être-soi*) et collective (le *féminin*). Ces textes traitent également de la question de l'égalité homme-femme. Et révèlent, ou plus justement, légitiment le corps féminin doublement discriminé. C'est ce que nous allons à présent aborder avec Malika Mokeddem, et Leïla Sebbar.

Malika Mokeddem est un exemple remarquable. Elle situe toute son œuvre hors du cadre strict et réel, en lui donnant une perspective nouvelle qui vise la libération du corps et la possibilité d'*être* au monde, hors des contraintes traditionnelles et archaïques, hors des attentes sociales, telles que le mariage et les enfants. Elle dévoile les femmes. Elle donne une place à celles qui sont interdites dans l'espace public. Elle leur offre une identité à l'inverse des assignations liées à leur sexe.

*« On a toujours appris aux femmes que la rue n'était pas leur territoire, qu'elles n'avaient à s'occuper que de leur intérieur et voilà qu'un nombre, chaque jour grandissant, d'entre elles doivent, la serpillière à la main, asservies à des arrogances démultipliées, affronter les ordures de toutes les administrations, de toutes les institutions et des lois qui les injurient. »*<sup>1772</sup>

Dans son roman *N'zid*, elle questionne de façon encore plus particulière l'identité féminine et la quête émancipatrice, loin de tout ancrage qui enferme, amoindrit, étouffe. « N'zid » est un mot arabe signifiant « je continue » ou « je nais ».<sup>1773</sup> Dans ce texte littéraire, Malika Mokeddem nous parle donc d'une naissance ou renaissance symbolique. Après la révolte contre « la mise en demeure de l'identité », Nora l'héroïne, se cherche un nouvel *être* au monde. Elle est en quête d'une nouvelle identité. Elle tente de se libérer coûte que coûte, car,

*« Chez nous, l'identité est devenue une camisole [...] Fuir, gagner des ailleurs est alors une nécessité pour ne pas tout perdre. Ce que les autres appellent l'exil m'est une délivrance. »*<sup>1774</sup>

---

<sup>1771</sup> Marguerite DURAS, *Écrire*, Gallimard, 1995, p.24.

<sup>1772</sup> Malika MOKEDDEM, *L'Interdite*, Grasset et Fasquelle, 1993, p. 167.

<sup>1773</sup> Pour établir ma démonstration sur le roman de Malika MOKEDDEM, [*N'zid*, Le Seuil, 2001], je me suis appuyée sur l'analyse de Denise Brahimi dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et d'Edmond JOUVE, *Des femmes et de l'écriture, Le Bassin méditerranéen, op. cit.* [Denise BARHIMI, « N'Zid de Malika Mokeddem : quelle naissance ? », p.133-143].

<sup>1774</sup> Malika MOKEDDEM, *op.cit.*, p.162.

Malika Mokeddem approfondit là-encore des thématiques déjà abordées dans ses précédents romans, notamment la question de l'identité et la quête absolue de l'émancipation. Elle se joue des frontières (du dedans comme du dehors). Elle se détermine, comme la protagoniste de son roman, « *filles de nulle part* »<sup>1775</sup>, même si ce n'est pas permis. Dans nos sociétés, dit-elle, nous sommes dans l'obligation de nous déterminer, « *de pleurer les racines et l'exil ou de montrer un zèle à se planter comme pieu quelque part. Ne pas décliner une appartenance rend suspect, coupable de rejet. Le comble !* »<sup>1776</sup> Malika Mokeddem refuse les injonctions d'être selon les attentes sociales. Elle refuse les faux-semblants. À travers le personnage de fille nommé Nora, il s'agit de la renaissance de l'auteure elle-même. Denise Brahimi avance l'hypothèse de la métamorphose de l'écrivaine en même temps que celle de son héroïne.<sup>1777</sup> Ainsi, le personnage de fille a affronté de nombreuses épreuves. Son périple est entièrement méditerranéen. À travers Nora, naissent les aspirations de l'auteure, les aspirations profondes et intimes, ainsi que sa « plongée » symbolique dans son vrai lieu, son intériorité. Dans ce roman, la diversité d'une géographie (intérieure et extérieure) s'ouvrant sur tous les possibles nous est dévoilée. Malika Mokeddem exprime clairement et assurément son désir de naître à nouveau, sans entrave. Elle revendique un élan et une vie à la marge qui serait alors « *le lieu privilégié, à la fois refuge et poste d'observation.* »<sup>1778</sup> Elle nous dévoile une volonté d'être. La seule identité véritable. La seule identité valable. L'identité à soi-même. Celle que nous nous devons, quoiqu'il nous en coûte. Voilà ce que semble nous dire Malika Mokeddem. Et ce que nous avons à y gagner, comme elle, comme Nora son héroïne, « *ce n'est pas moins que la liberté, la plus immense et illimitée qui soit.* »<sup>1779</sup> Ainsi, quand se referme le roman, Nora a accédé à l'insondable liberté, sa nouvelle naissance.

« *Elle était au-delà de toute terre, dans une liberté plus grande, celle des mers, des airs et de la création.* »<sup>1780</sup>

Malika Mokeddem, à travers son personnage de fille, dit le territoire de l'intime, territoire sans limites. Il est l'espace intérieur révélé par la langue qui permet toutes les libertés créatrices. « *Malika Mokeddem recherche toujours, dans l'espace créé, nommé, analysé, sublimé ou*

---

<sup>1775</sup> *Ibid.*, p.193.

<sup>1776</sup> *Ibid.*, p.193.

<sup>1777</sup> Denise BRAHIMI dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et d'Edmond JOUVE, *Des femmes et de l'écriture, Le Bassin méditerranéen*, op.cit.

<sup>1778</sup> Malika MOKEDDEM, *N'zid*, op.cit., p.173.

<sup>1779</sup> Denise BARHIMI, dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et d'Edmond JOUVE, *Des femmes et de l'écriture, Le Bassin méditerranéen*, op.cit., p.143.

<sup>1780</sup> Malika MOKEDDEM, *N'zid*, op.cit., p.207.

*inventé, un lieu pour ses personnages féminins ou pour elle-même, où devenir femme.* »<sup>1781</sup>

Dans ce texte, la (re) naissance de Nora, comme de l'écrivaine, est possible par le langage, donc par l'écriture.

En Méditerranée, de façon plus particulière peut-être qu'ailleurs, les écrivaines racontent le tiraillement entre deux mondes qui les constituent et la difficulté de se définir. Elles posent la question de l'*idem* ou la *mêmeté* et l'*ipséité*.<sup>1782</sup> Comment *être* entre le monde moderne (souhaité) et le monde ancestral (hérité) ? Qui *être* entre deux cultures, entre deux identités (fille ou garçon, comme dans Nina Bourraoui), ou entre deux langues (dont une parfois qui est tue comme pour les écrivaines Leïla Sebbar ou Jeanne Benameur).

Pour ne prendre qu'un exemple, Leïla Sebbar est une écrivaine franco-algérienne qui creuse, remarquablement et sans relâche, dans chacun de ses textes, la question de la construction de l'identité et la question intrinsèque de l'émancipation. Elle se demande : « Comment vivre séparée de *soi* et de son héritage ? Comment vivre séparée de la langue de son père ? Son ouvrage *L'Arabe comme un chant secret* s'ouvre ainsi :

*« Comment je suis revenue à moi ? Jamais je n'ai perdu connaissance, réellement. Je ne suis pas tombée en agitant les bras et en jetant un cri comme dans les romans, je ne me suis pas affaissée doucement les bras ballants, je n'ai pas heurté de la tête le bord d'une baignoire... Cette forme d'absence au monde, aux autres, je ne l'ai pas connue. Le mutisme, oui. Ou la disparition dans un ailleurs, les yeux fixes, le corps droit, figé. Je n'ai pas fugué. Je suis toujours partie avec une autorisation au moins verbale ou tacite. »*<sup>1783</sup>

Dans ses œuvres, Leïla Sebbar se dévoile et témoigne de la crise identitaire qu'elle a du, très jeune, affronter. Et sa crise identitaire est spécifique. En effet, elle est « la traversée » entre deux cultures, deux langues, deux identités. Elle est la divisée. Alors, sans cesse, elle écrit. Elle déterre. Elle s'interroge sur son identité : Qui est-elle ? La fille de son père algérien ? La fille de sa mère française ? Comment faire pour *être* ? Jamais elle ne se détourne de sa quête identitaire. Alors, pour *être*, elle dessine, dans ses œuvres, une géographie personnelle et intime, « dans laquelle s'estompent ou se redistribuent les frontières physiques, sociales, culturelles,

---

<sup>1781</sup> Anne AUBRY, « Malika Mokdedem, ou la Recherche d'un espace où devenir soi-même », *Synergies Chili*, N°12, 2016, p.15.

<sup>1782</sup> La question de l'*idem* ou la *mêmeté* et l'*ipséité* est définie par Paul Ricoeur. En effet, dans tout *être*, il y a, selon Paul Ricoeur, deux pôles : l'*ipse* et l'*idem*. L'*ipse* répond à la question : qui je suis ? L'*idem* répond, lui, à celle du : qu'est-ce que je fais ? (ou qu'est-ce que j'ai fait ?) et du comment je le fais ? (ou comment je l'ai fait ?) [Voir l'ouvrage de Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990]

<sup>1783</sup> Leïla SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, suivi de *L'Arabe comme un chant secret*, Bleu Autour, Saint-Pourçain-sur-Sioule, p.113.

*sources de tant de déchirements antérieurs.* »<sup>1784</sup> Et après bien des détours, Leïla Sebbar dira *je*. Peu à peu, elle se trouve. Elle écrit. « *Je vais jusqu'ouï je ne dois pas aller, je dis ce qui ne doit pas être dit, je nomme ce qui ne doit pas être nommé.* »<sup>1785</sup>

Comme Leïla Sebbar, les auteures, en se dévoilant, proposent des écritures nouvelles, des regards différents portés sur la réalité culturelle des femmes. Leur écriture est « sous-tension ». Le ton est souvent incisif, traduisant la révolte féminine. Le style rend compte de l'écartèlement, de la difficulté et de la violence qu'il y a à ne pas savoir se définir, et à se chercher soi-même. Les écrivaines commencent par jouer sur l'identité féminine, en cherchant une autre voie, en rupture avec les modèles existants, les représentations (soumission, passivité et subordination). Il y a, dans leurs écrits, une volonté très nette de se distancier du modèle maternel transmis. Elles écrivent ce bouleversement des repères féminins, cette tension ressentie entre les deux parts d'elles-mêmes. Elles racontent, à travers la voix de leurs héroïnes, leur conflit intérieur, qui se situe entre : *être* ce que les parents (la société) voudraient qu'elles soient et celles qu'elles désirent *être*. Elles revendiquent une liberté, qui s'écrit, le plus souvent, avec douleur, colère et tristesse. En effet, cette recherche de liberté est vue par bien des hommes et des femmes comme un dévoilement impudique, parfois même comme une véritable trahison.<sup>1786</sup> Et il faut du courage pour oser transgresser cet état de fait « *qui oblige l'effacement de l'individu dans sa communauté.* »<sup>1787</sup> Les écrivaines, façonnées par deux pôles inséparables et difficilement conciliables<sup>1788</sup>, mettent en scène, dans leurs textes littéraires, leur quête identitaire et leur identité de fracture, comme Nina Bouraoui ou Leïla Sebbar. Malgré le poids des traditions, elles veulent s'émanciper et assumer leurs propres contradictions. Pour ce faire, elles reconstituent le récit des générations passées. Elles écrivent la transmission qui est « *essentielle au travail du soi : l'être sujet ne peut s'engendrer lui-même.* »<sup>1789</sup> En effet, pour se construire, il faut revenir sur les parcours de femmes qui les façonnent. Comment retrouver le fil sinon ? La perte de la lignée féminine « *impulse le questionnement* »<sup>1790</sup> et la remise en cause de *soi*, de son identité.

---

<sup>1784</sup> Martine MATHIEU-JOB, dans l'ouvrage de Leïla SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, op.cit., p.226.

<sup>1785</sup> Leïla SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, op.cit., p.182.

<sup>1786</sup> Car, nous l'avons précédemment abordé, dans les sociétés méditerranéennes en particulier, la prise de parole des femmes se produit encore avec des tensions diverses. Il existe encore aujourd'hui de nombreux reproches, plus ou moins larvés de la société et du monde masculin, concernant cette prise de parole féminine. [Voir notamment à ce sujet l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations*, op.cit.]

<sup>1787</sup> Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et l'écriture, Le Bassin méditerranéen*, op.cit., p.9.

<sup>1788</sup> La modernité (qui est ce qu'elles souhaitent, c'est-à-dire une indépendance personnelle, une liberté et une vie propre) et la tradition (qui est représentée par la famille, la mère en particulier, nous l'avons vu).

<sup>1789</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>1790</sup> *Ibidem.*

Car, qui sont-elles, si elles ne représentent plus la mère, détentrice des savoirs féminins millénaires, héritière du secret de la vie et de la mort, capable de soigner, femme puissante, dont l'emprise totale s'effectuait sur les générations suivantes ? Nous sommes, écrit Lidia Ravera, écrivaine et journaliste italienne, « *une foule éparse de combattantes silencieuses avec, derrière elles, une multitude de batailles, et, à l'horizon, un immense travail à accomplir.* »<sup>1791</sup>

Grâce à l'écriture, les femmes sortent du brouillard identitaire. L'écriture les aide à trouver leur voie, à dire, à vivre, à *être* autrement que les femmes des générations précédentes, entravées dans leur rôle traditionnel. « *Le roman écrit par les femmes est leur vrai territoire.* »<sup>1792</sup>

Ainsi, l'enjeu de cette littérature féminine méditerranéenne est donc la construction d'une nouvelle identité féminine, libérée des entraves familiales et maternelles, tout en gardant des liens de fidélité avec une certaine vision de la culture d'origine. Et c'est par le biais des héroïnes qu'elles mettent en scène, que les écrivaines disent la quête émancipatrice et libératrice des filles, la recherche du vrai *self* pour *être*.

#### 1.4. Des héroïnes en quête de liberté

Pour aborder la quête émancipatrice des personnages de filles dans la littérature féminine méditerranéenne, nous examinerons deux œuvres littéraires, celle d'Assia Djébar et celle de Saphia Azzeddine.

##### 1.4.1. Dans le recueil de nouvelles d'Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*

Dans son texte littéraire, Assia Djébar raconte plusieurs générations de femmes en quête de liberté. Leurs combats : s'affranchir des modèles traditionnels, s'éloigner de la tyrannie familiale et domestique, rejeter la soumission de la mère, sortir du carcan, fuir ce qui les oppresse, ce qui les comprime, ce qui les ronge de l'intérieur, pour être libre et avoir le choix. Assia Djébar met en scène, tout d'abord, des femmes qu'elle nomme « *héroïnes reléguées* ». Elles sont des porteuses de bombes qui ont participé à l'effort de guerre et à la conquête de l'indépendance de leur pays. Elles sont des femmes guerrières, « *sorties de ce rôle traditionnel de spectatrices* »<sup>1793</sup>, des femmes fortes, en quête d'identité, qui résistent, comme Sarah et Leïla (que nous avons déjà rencontrées dans ce travail de recherche). Mais elles ont été écartées des

---

<sup>1791</sup> Lidia RAVERA, *Les Femmes dans l'Italie des hommes*, dans l'ouvrage de Nabil El HAGGAR, *La Méditerranée des femmes*, op.cit., p.115.

<sup>1792</sup> Vénus KHOURY-GHATA, dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et l'écriture, Le bassin méditerranéen*, op.cit., p.6.

<sup>1793</sup> Assia DJEBAR, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op.cit., p.252.

lieux de pouvoir, du fait de leur seule condition de femme. Une fois la guerre finie, est retombée, nous dit Assia Djébar, « *la chape épaisse des sujets tabous* », « *les ancestrales barrières* » sont reconstruites, « *le son de nouveau coupé, le regard de nouveau voilé.* »<sup>1794</sup> La femme est renvoyée dans le confinement des appartements.

Mais il y d'autres personnages féminins dans ce recueil. Assia Djébar raconte aussi la nouvelle génération de filles, en quête de liberté, d'identité et d'émancipation. Ce sont des héroïnes qui s'efforcent « de se mettre au monde », même si, pour ce faire, elles doivent rejeter violemment la culture de leurs parents. Ainsi, dans la nouvelle du même nom, « Femmes d'Alger dans leur appartement », les trois filles du Hazab (lecteur de Coran à la mosquée, qui a dix filles et un fils) « posent problème » :

*« L'aînée, vingt-quatre ans, pratiquait le judo depuis l'adolescence, s'obstinait en outre à ne sortir qu'en pantalon (seule explication par ailleurs au manque persistant de demandes en mariage sérieuses). La seconde, à vingt-deux ans, terminait à l'Université une licence de sciences naturelles (et le père, en déambulant au-dehors, tentait de comprendre le rapport existant entre les sciences naturelles et un cerveau féminin [...]). La troisième, enfin, Sonia, vingt ans— la récitante de cette minichronique—, occupait tous ses loisirs à des entraînements d'athlétisme. Elle avait décidé de devenir professeur d'éducation physique. « Ne vivre que sur un stade ! » ajoute-t-elle avec ardeur. »*<sup>1795</sup>

Les filles se sont construites hors de l'héritage, hors de la mère, hors du père qui, d'ailleurs, est littéralement dépassé par sa progéniture. Ce sont trois filles affirmées qui revendiquent une identité pour elles-mêmes, quitte à déplaire ! Même si le père désapprouve ! Les trois personnages de filles se veulent libres. Elles le disent avec ardeur. Pourtant, leur liberté semble fragile, temporaire, illusoire. En effet, dans une autre nouvelle intitulée « Jour de Ramadhan », le personnage de Nadjia a été forcé par le père, à interrompre ses études, elle qui voulait être institutrice, elle qui rêvait d'aller en ville et d'y travailler, elle qui désirait être libre. Assia Djébar raconte ce rêve brisé, ce drame personnel, l'empêchement d'être.

Le personnage de fille qui illustre peut-être le mieux cette recherche identitaire et ce combat pour la liberté se trouve dans la première nouvelle du recueil intitulée « La nuit du récit de Fatima », récit le plus récent et qu'Assia Djébar a placé volontairement après l'ouverture du recueil, pour « *qu'il soit comme une lampe sur ce seuil, pour éclairer la solidarité de toute parole féminine, notre survie.* »<sup>1796</sup> Anissa, la belle-fille de Fatima, plonge le lecteur au cœur d'une « *confession ordinaire* ». Elle nous raconte sa quête identitaire et sa conquête de liberté,

---

<sup>1794</sup> *Ibid.*, p.262.

<sup>1795</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>1796</sup> *Ibid.*, p.11.

qui se traduira par une fuite, loin de l'Algérie qui entrave toute possibilité d'épanouissement. Cette héroïne est essentielle, d'abord parce qu'elle est, dans cet ouvrage, le seul personnage de femme émancipée qui devient mère. En effet, Anissa est la mère d'une petite fille, Meriem. Pour autant, et paradoxalement, c'est à travers cette maternité que va se produire, malgré elle et sans qu'elle en prenne tout d'abord conscience, son enfermement dans un schéma archaïque, et la reproduction d'un modèle traditionnel (représenté par Fatima). En effet, progressivement, elle va se sentir enfermée et aliénée, et comprendre qu'elle reproduit le même schéma, les mêmes gestes, ceux de Fatima avant elle : elle abandonne son enfant à sa belle-mère, sous couvert d'études à Alger (et de début de vie professionnelle, comme professeur). « *J'ai donc, à mon tour, donné ma fille ! Donné vraiment !* »<sup>1797</sup> « *Déplacement étrange de ma maternité vers une autre, celle d'une grand-mère s'instituant peu à peu la mère.* »<sup>1798</sup> Cette nouvelle illustre l'autorité des femmes, la puissance des mères ancestrales et la tradition archaïque transmise de génération en génération, de femme en femme, de la grand-mère Arbia à la mère Fatima puis à la bru Anissa. La tradition contraint les filles, mêmes celles qui sont éduquées, même la nouvelle génération de filles, plus émancipées, plus libres encore que celles des générations précédentes. La tradition demeure, réduisant parfois à rien<sup>1799</sup> les filles d'aujourd'hui. Mais la nouvelle témoigne surtout du combat des filles, de la révolte, de la résistance et de l'émancipation, même dans la fuite, loin des contraintes et de la soumission à la Loi. Anissa choisira de partir avec sa fille. Elles seront alors des « *voyageuses sans bagages* », c'est-à-dire sans héritage. Anissa se construit une autre route, à Palma, sur l'autre rive de la Méditerranée. Anissa est à l'image d'Assia Djebar, une femme « *enracinée dans la fuite d'après sa propre expression, qui, à son tour, relate ces allées et venues de femmes fuyantes du passé lointain ou récent.* »<sup>1800</sup> Cette nouvelle est, pour Assia Djebar, « *la porte ouverte en plein soleil* »<sup>1801</sup>, c'est-à-dire, la possibilité d'un ailleurs et d'une libération pour les filles. Mais l'émancipation féminine ne trouve, pour l'instant, une réponse possible que dans l'exil. Certes, l'émigration est une forme restrictive d'émancipation, une forme provisoire pour une part, mais qui existe. C'est une forme réaliste et réalisable.

Encore aujourd'hui, le texte littéraire d'Assia Djebar témoigne de la difficulté d'être, particulièrement pour les femmes, spécifiquement de l'autre côté de la Méditerranée. Elle pose

---

<sup>1797</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>1798</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>1799</sup> *Ibidem.*

<sup>1800</sup> Fatima AHNOUCH, *Assia Djebar : le chant de l'écriture*, dans l'ouvrage de Pierrette RENARD et de Nicole de PONTCHARRA, *L'Imaginaire méditerranéen*, *op.cit.*, p.285.

<sup>1801</sup> *Ibid.*, p.263.

la question de la place des femmes libres et émancipées dans nos sociétés.<sup>1802</sup> Pour elle, les filles ne font encore qu'effleurer la possibilité de l'émancipation partagée<sup>1803</sup>, leur seule solution se trouve parfois, comme Anissa, dans la fuite loin de chez soi.

#### 1.4.2. Dans le roman de Saphia Azzeddine, *La Mecque-Phuket*

La question de l'identité et celle de l'émancipation sont au cœur de ses textes, en particulier du roman *La Mecque-Phuket*.<sup>1804</sup> Fairouz, « l'effrontée », a plus de 25 ans. Elle est étudiante en

---

<sup>1802</sup> Pour Assia Djébar, « les filles ne font qu'effleurer la possibilité de cette émancipation, ou basculer dans un autre état de femme » [Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p. 304], celui de mère entravée dans la tradition. L'avenir semble toujours inquiétant. Assia Djébar illustre magistralement cette situation d'enfermement des femmes de son pays, « vouées à l'abandon et au mutisme par une tradition islamique dénaturée, trahie. » [Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et l'écriture*, op.cit., p.114] C'est pourquoi, et nous y reviendrons, elle écrit, transcrit les femmes, leur permettant ainsi d'avoir une existence propre et partagée.

<sup>1803</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p. 304.

<sup>1804</sup> Ce roman sorti en septembre 2010, est le troisième de Saphia Azzeddine. C'est l'histoire de deux sœurs d'origine maghrébine aux prises avec leur éducation, leurs consciences et leurs envies. L'une se nomme Fairouz et est, semble-t-il, le double de l'écrivaine.

Après *Confidences à Allah* et *Mon père est femme de chambre*, *La Mecque-Phuket* est le dernier volet de la trilogie « coup-de-poing » de Saphia Azzeddine. Cette trilogie est consacrée à la confrontation universelle entre « aimer Dieu » et « se faire du bien ». L'auteure décrit le quotidien de jeunes français issus de l'immigration, partagés entre le respect des traditions familiales ancestrales et les tentations qu'offre la vie occidentale moderne. Tirillée entre la réalisation des désirs de ses parents et ses propres aspirations, l'héroïne de ce récit, Fairouz, est placée devant un choix très simple : La Mecque (pèlerinage que tout bon musulman se doit de faire) ou Phuket (et ses plages exotiques) ? Le Paradis Divin ou le Paradis Terrestre et immédiat, bien loin des HLM de banlieue ? Ce choix résume parfaitement la complexité de cette existence, entre des racines profondes et traditionnelles et les envies de toute une génération de jeunes Français.

Ce récit est constitué de 18 séquences assez courtes. C'est un texte fragmenté, au rythme saccadé et vif. Saphia Azzeddine s'exprime par l'entremise d'une narratrice, Fairouz Moufakhrou, à la première personne. Le style est direct, traduit l'oralité dans l'écriture.

La narratrice, Fairouz, vit chez ses parents, personnages hauts en couleur, appartenant à la tradition, entourée de son frère : Najib (« Najib avait l'étoffe d'une suffragette et le charisme d'une Antigone. Mais il gâchait tout son potentiel dans des plans improbables, tous plus foireux les uns que les autres » [Ibid., p.19], et de ses sœurs, Kalsoum et Shéhérazade. Le récit se déroule dans la banlieue parisienne, l'appartement familial est situé dans une tour HLM. Le livre débute ainsi :

« Il paraît que.

J'ai entendu dire que.

Après les gens ils vont dire que.

Voilà grosso modo ce qui ravage les sociétés arabo-musulmanes en général et mon immeuble en particulier.

J'habitais dans une tour où les racontars servaient de fondations et le ciment de cervelle. » [Ibid., p.9]

C'est un roman. Mais sous l'apparente prise de distance fictionnelle, Saphia Azzeddine dévoile sa réalité (en partie du moins) et son histoire vécue. Elle utilise une écriture sous tension, l'emmenant parfois dans des potentialités extrêmes, comme nous l'avons déjà rencontré dans le roman de Faïza Guène. Le ton est incisif et implacable. Le langage est familier. C'est un choix délibéré : ce registre familier donne au contenu une apparence d'authenticité. La parole est brute, entière et vraie. Elle est le témoin d'une réalité, celle de Saphia Azzeddine, et, plus largement, celle des jeunes issus des quartiers jugés « difficiles ». Le discours témoigne du quotidien de l'héroïne, il est à l'image de Fairouz. Ainsi,

« Fairouz Moufakhrou ça fait les Arabes qui essayent d'avoir un peu de culture en écoutant de la grande musique mais qui préfèrent en vrai les gnawas et Cheb Khaled, qui raffolent des synthétiseurs en croyant que c'est du piano et qui pensent que des tapis avec des lions dessus aux murs, c'est beau. Voilà c'que ça fait mon nom, une plouc qui habite dans un appartement qu'on n'aère jamais et qu'a été bercée toute son enfance par le bruit de la cocotte-minute ! » [Ibid., p.27]

psychologie et sociologie. Elle a décidé, avec sa sœur Kalsoum, d'offrir à ses parents pratiquants un voyage à La Mecque, pèlerinage si important dans la vie de tout musulman.

*« Qu'il est vertueux d'offrir un voyage à La Mecque à ses parents ! Qu'il est bon de se sacrifier pour sa famille ! Et que la vie est simple quand on sait être docile ! »*<sup>1805</sup>

Pourtant, elle rêve de vacances à Phuket, « vacances de rêve » en Thaïlande. Elle est tiraillée entre la réalisation des désirs de ses parents et ses propres aspirations. L'intrigue du roman est alors constituée par le choix (très simple) que doit affronter l'héroïne : La Mecque ou Phuket ? Le Paradis Divin ou le Paradis Terrestre et immédiat ? Ce choix résume parfaitement la complexité d'être une fille, une fille aînée qui plus est, partagée entre des racines profondes et traditionnelles et les envies de toute une génération de jeunes Français. Car Fairouz est la grande sœur de la famille. Elle prend son rôle d'aînée très au sérieux. Elle se doit d'être responsable et de prendre soin des siens. Mais elle est aussi dotée d'un fort caractère (et c'est le moins que l'on puisse dire !). Elle veut être libre. Alors, elle cherche sa voie et forge quotidiennement son identité à l'épreuve des rencontres.

*« Je croyais en Dieu. Je faisais le ramadan. Je ne mangeais pas de porc. Je ne buvais pas d'alcool. J'étais vierge. Je ne médisais pas. Enfin si peu. J'étais ce qu'on appelle communément une musulmane laïque qui ne fait chier personne. »*<sup>1806</sup>

Le lecteur sent la tension intérieure de Fairouz, entre les deux parts d'elle-même. Elle ne sait pas qui elle est : Est-elle la fille de ses parents ? Celle qu'ils voudraient qu'elle soit ? Ou est-elle celle qu'elle désire être, c'est-à-dire une fille émancipée et libre ? L'enjeu du roman est donc la quête identitaire féminine. Il témoigne de l'opposition entre tradition et modernité. Il dévoile le conflit majeur entre les attributions premières (et parentales), les aspirations du personnage de fille et la redéfinition de soi. En effet, Fairouz est prise entre deux rives : d'un côté, l'univers occidental où elle est née, où elle a grandi ; de l'autre, le monde de ses parents. Malgré le poids de la tradition, elle tente de s'émanciper et d'assumer ses contradictions.

---

La réflexion de la narratrice n'est pas parvenue jusqu'à son terme alors les mots, les phrases, les séquences du récit, se bousculent, s'entrechoquent. Le style rend compte de l'écartèlement à l'intérieur de soi, de la difficulté et de la violence qu'il y a à ne pas savoir se définir, à se chercher sans cesse.

*« Minijupe et burqa même combat ! »* [Ibid., p.80] Saphia Azzeddine a le sens de la formule et ne s'embarrasse pas de morale ou de leçons.

La thématique centrale de ce texte est l'émancipation féminine, quête de la liberté que Fairouz atteindra à la fin du roman, en choisissant Phuket plutôt que La Mecque.

<sup>1805</sup> Ibid., Quatrième de couverture.

<sup>1806</sup> Ibid., p.31.

*« Je respectais les traditions tant qu'elles me respectaient. J'appréciais même de m'y soumettre du moment que je pouvais continuer de fixer l'horizon. Plus qu'indisciplinée, j'étais algébrique. »<sup>1807</sup>*

Fairouz mène un combat obstiné. Elle veut s'affranchir, se libérer de « *l'estampille natale, de celles qui nous poursuivent comme un boulet en soirée et qui se révèlent plus nocives qu'une belle-mère mécontente si on ne les maîtrise pas.* »<sup>1808</sup> Avec ardeur et détermination, elle tâche de se réapproprier sa vie, entre ce qui lui a été transmis et l'avenir qu'elle veut se construire. Saphia Azzeddine, à travers son héroïne, traduit l'espoir des filles dont les parents sont issus de l'immigration. Comme l'auteure, Fairouz a une parole libre qu'elle revendique. Elle se plaint, elle fustige, elle invective sans cesse. Elle exaspère.<sup>1809</sup> Elle est hors cadre. C'est « obscène ». « *Alors quoi ?* »<sup>1810</sup> Elle s'attaque même à l'interdit premier, la religion.

*« Je n'étais pas fière d'être musulmane mais plutôt musulmane et fière en général. Pratiquement pratiquante et quasiment obéissante. Mais je trouvais qu'on manquait sérieusement de poilade dans ma religion. »<sup>1811</sup>*

La devise de Fairouz est : « *Il ne faut pas pleurer ni se résigner mais foncer et s'imposer. Par le mérite. Par le travail. Jamais par la couleur.* »<sup>1812</sup> Elle témoigne de l'acharnement « d'existence » de ce personnage de fille, de sa féroce envie de vivre, d'être et de s'inventer. Fairouz ne renonce pas. Elle se cherche. Et, à la fin du roman, s'affirme en choisissant un destin, entre deux façons d'envisager la vie. « *Il y a ceux qui demandent pardon et ceux qui disent merci.* »<sup>1813</sup> Alors, La Mecque ou Phuket ? La question peut paraître simpliste et réductrice, pourtant l'image est judicieusement choisie. Elle permet à Saphia Azzeddine de rendre compte d'une réalité encore vive en France et ailleurs en Méditerranée, c'est-à-dire de la place des filles encore aujourd'hui tiraillées par l'héritage et le monde parental (plus largement familial), par la religion également (ici, l'Islam). Les filles, à l'image de Fairouz, aspirent à une liberté d'être et s'efforcent de construire une vie propre, une vie intime et personnelle, hors de la mère et du

---

<sup>1807</sup> *Ibid.*, p.115.

<sup>1808</sup> *Ibid.*, Quatrième de couverture.

<sup>1809</sup> La citation est la suivante :

*« À force d'exaspérer tout le monde avec mon caractère, je n'avais plus beaucoup d'amis. On me reprochait d'avoir une grande gueule, un avis sur tout et peu de solutions en échange. Absolument tout dans la société me paraissait obscène et je finissais par me demander si finalement je n'étais pas la société. En zoomant on serait forcément tombé sur moi à un moment qu'on le veuille ou non. Je me plaignais, je fustigeais, j'invectivais et ça aussi c'était obscène en quelque sorte. Alors quoi ?  
Alors je me promettais de me calmer et de dompter la rage qui coulait en moi. A partir d'aujourd'hui je ne dirais que oui et je comprends... »* [*Ibid.*, p.153]

<sup>1810</sup> *Ibidem.*

<sup>1811</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>1812</sup> *Ibid.*, p.165.

<sup>1813</sup> *Ibid.*, p.202.

père. Loin de ce qui se profile à l'horizon. Symboliquement, dans ce roman, l'avenir, c'est La Mecque. Pourtant, Fairouz choisira Phuket, c'est-à-dire la transgression et la liberté, décidant ainsi de « *n'être qu'une fille* »<sup>1814</sup>, et non la fille de ses parents. Maintenant, pour un temps du moins, Fairouz est libre. Elle a accompli son émancipation. Et quand se termine l'histoire, c'est elle qui compte<sup>1815</sup> : « *Pour l'instant [...], c'est moi que je privilégie. Pendant dix jours, c'est moi la star.* »<sup>1816</sup>

Avant de conclure, il convient de préciser que les enjeux de l'émancipation féminine ne sont pas les mêmes de part et d'autre de la Méditerranée. Le combat pour l'émancipation féminine est certainement plus féroce au Maghreb, comme nous l'avons vu dans le recueil de nouvelles d'Assia Djébar qui rend compte du douloureux chemin qu'il reste encore à parcourir dans le monde arabo-musulman qui « *interdit le dévoilement [et] cherche à maintenir la femme inaccessible.* »<sup>1817</sup> De l'autre côté de la Méditerranée, si le modèle traditionnel tend à perdurer, comme dans le roman de Saphia Azzeddine, depuis les mouvements de libération des femmes, dans les années 70, des voix féminines se sont élevées et ont ouvert la voie vers « l'affirmation de soi ». Les femmes de la rive occidentale ne connaissent pas le même sort que leurs sœurs de la rive orientale. Pour autant, la recherche du *féminin* et la quête de l'émancipation sont au cœur de tous les textes littéraires féminins méditerranéens. Par l'entremise des personnages des filles, les écrivaines affrontent la question identitaire et nous révèlent l'existence d'un nouveau *féminin*. Leurs œuvres sont une quête profonde et conjointe du dedans comme du dehors. Et leurs héroïnes sont des filles qui accomplissent leur quête identitaire, basculant alors dans l'*être-femme* et dans une existence plus libre et affirmée, une existence choisie. Voilà leur devenir, mais pour cela, elles ont dû descendre dans leur intime profondeur et se révéler dans le tourbillon des histoires.

À l'identique, Lea, « la Fille » et Soledad, vont devoir, à présent, plonger dans leur fosse intérieure, pour (re)trouver leur vrai *self*. C'est ce que nous allons aborder dans le propos suivant, la quête de l'émancipation des filles de notre corpus.

---

<sup>1814</sup> *Ibid.*, Quatrième de couverture.

<sup>1815</sup> *Ibid.*, p.200.

<sup>1816</sup> *Ibid.*, p.199.

<sup>1817</sup> Assia DJEBAR, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *op.cit.*, p.9.

Et c'est un fait majoré par l'évolution de nos sociétés. En effet, trente ans séparent ces deux textes. D'importants changements ont bousculé les sociétés, notamment en ce qui concerne la place des femmes et leur possibilité d'action.

## 2. La quête des filles dans les œuvres du corpus

Les personnages de filles de notre corpus vont basculer dans une autre temporalité car, après la révolte et la crise, vient pour elles, le temps de la recherche de qui elles sont vraiment, c'est-à-dire de leur *être* au monde, loin du *faux-self* qu'elles avaient mis en place pour survivre auprès de la mère-absence, de la mère-silence, de la mère-morte (pour deux d'entre elles). Et c'est ce que nous allons étudier maintenant. En effet, malgré leur crise identitaire et leur révolte, Lea, « la Fille » et Soledad semblent, pour une part, prisonnières des « *ancestrales barrières* ». La loi de l'invisibilité et la loi du silence persistent, malgré tout. Alors, à présent, il leur faut plonger à l'intérieur d'elles-mêmes pour exister véritablement et pour acquérir leur entière liberté. Elles vont devoir affirmer leur identité, leur vrai *self* et se construire un nouveau chemin.

La quête de liberté est intrinsèquement liée à celle, plus intime, du vrai *self*. En effet, il n'y a « *pas d'existence personnelle sans exercice de la liberté.* »<sup>1818</sup> D'après Emmanuel Mounier<sup>1819</sup>, pour *être* véritablement, c'est-à-dire pour vivre libre, les personnages de filles doivent s'affranchir de tout ce qui les asservit et les détermine, malgré elles. L'émancipation est alors pensée comme une conquête et un projet à atteindre.

*« Elle (la personne) est une activité vécue d'auto-crédation, de communication et d'adhésion qui se saisit et se connaît dans son acte. »*<sup>1820</sup>

Et si nous reprenons les propos d'Emmanuel Mounier et que nous les appliquons aux héroïnes de notre corpus, nous pouvons alors affirmer que les filles sont leur propre création. En effet, pour exister en tant qu'individualité singulière (et choisie), elles doivent opérer la construction d'elles-mêmes. À travers les épreuves et la vie affrontées, les filles se sont comprises, enrichies et incroyablement développées. Elles ont acquis une « épaisseur » de l'*être* qu'elles doivent maintenant affirmer. Lea, « la Fille » et Soledad en sont au dernier stade de leur transformation, dans ce temps qui exige d'elles qu'elles s'exposent et qu'elles affrontent leur histoire. Elles

---

<sup>1818</sup> Emmanuel MOUNIER, dans l'article de Cécile RYCKEL et Frédéric DELVIGNE, « La Construction de l'identité par le récit », *Psychothérapies*, 2010/4 (Vol. 30), p. 229-240, <https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2010-4-page-229.htm>, consulté le 15/08/2019.

<sup>1819</sup> « Emmanuel Mounier a donné le nom de « *personnalisme communautaire* » au mouvement de pensée groupé autour de la revue *Esprit* qu'il avait fondée en octobre 1932, à l'âge de vingt-sept ans, et qu'il dirigea jusqu'à sa mort. L'influence qu'il a exercée, au-delà de son équipe, et qui se prolonge aujourd'hui, est due à l'alliance d'une pensée à la fois vigoureuse et ample avec une personnalité rayonnante. Les uns voient en lui le modèle du chrétien « engagé », d'autres le précurseur d'une nouvelle civilisation, cependant qu'on reproche parfois au personnalisme – dont il se refusa à faire un système – de n'être pas une « philosophie », au sens rigoureux du mot, mais plutôt la synthèse généreuse des thèmes révolutionnaires non marxistes qui apparaissent dans les années trente. » [Jean-Marie DOMENACH, « MOUNIER EMMANUEL - (1905-1950) », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/emmanuel-mounier/>, consulté le 15/08/2019]

<sup>1820</sup> Emmanuel MOUNIER, dans l'article de Cécile RYCKEL et Frédéric DELVIGNE, « La Construction de l'identité par le récit ».

devront puiser dans leurs dernières ressources et s'engager, véritablement, dans leur vie. L'exigence la plus fondamentale de leur vie personnelle sera celle de leur engagement, c'est-à-dire de leur prise d'initiative et de risque.<sup>1821</sup>

Dans le propos suivant, nous allons aborder ce que nous avons nommé « le dernier *faire* des filles » ou les dernières étapes vers la libération. Ensuite, nous traiterons de la « sanction » qui clôt la métamorphose des filles. Enfin, nous analyserons l'état final des filles et la fin des histoires. Mais d'abord, nous donnerons des éléments d'analyse sur « la notion de *soi* », empruntés à Paul Ricœur et que nous appliquerons aux protagonistes des romans de notre corpus.

## 2.1. L'identité selon Paul Ricœur

Paul Ricœur, dans son ouvrage *Soi-même comme un autre*<sup>1822</sup>, livre une réflexion sur la notion de *soi*, notion qui est, *in fine*, la quête des personnages de filles dans les œuvres du

---

<sup>1821</sup> Voir l'article de Cécile RYCKEL et Frédéric DELVIGNE, « La Construction de l'identité par le récit ».

<sup>1822</sup> Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*

Paul RICOEUR, dans la Préface intitulée « La question de l'ipséité », pose les principes qui vont être les siens durant sa démonstration et explique notamment son titre. Ainsi, « *Soi* », bien que grammaticalement de la 3<sup>e</sup> personne, est « le réfléchi absolu » (pour toute personne). « *Même* » : Paul Ricœur fait la distinction entre l'identité-*idem* ou *mêmeté* et l'identité-*ipse* ou *ipséité*. [Il faut dire qu'il y a une ambiguïté dans la langue française pour la traduction des termes « *même* » (*same* en anglais ou *gleich* en allemand) et « (*soi*-)*même* » (*self* en anglais (terme que nous avons déjà étudié au cours de notre travail) ou en allemand *selbst*)]. « *Autre* » est l'altérité de la *mêmeté* (c'est-à-dire ce qui est contraire, distinct, divers ou encore inégal). Mais l'*ipséité* a une altérité liée à elle-même, c'est-à-dire constitutive d'elle-même.

Pour établir sa démonstration, Paul Ricœur s'appuie d'abord sur les principes des philosophes du sujet (ou *cogito*) pour démontrer *in fine* que leur problématique semble dépassée dans l'herméneutique du *soi*, qui se tient à égale distance entre l'apologie et la destitution du *cogito*. [*Ibid.*, Préface] Puis, il posera la question du *cogito* [1. Le *cogito* se pose], intéressant dans son sens philosophique, c'est-à-dire dans une ambition fondationnelle, et en montrera les limites. Après avoir abordé ce qu'il nomme le *Cogito* brisé [2.] en faisant appel notamment à Nietzsche (et au *souçon* nietzschéen), dans un troisième temps [3. Vers une herméneutique du *soi*], il pose trois problématiques : celle du *soi*, celle de *idem/ipse* et celle de *soi/autre*, et quatre questions : qui parle ?, qui agit ? (la parole est un acte, mais incluse en elle car c'est par la parole qu'est assignée une action et son agent (nous y reviendrons dans notre démonstration, avec la parole des personnages de filles comme acte émancipatoire), qui raconte ? (ou l'identité narrative, que nous allons aborder). Elle est (schématiquement) le lieu de la dialectique *ipséité/mêmeté*, qui est le sujet moral d'imputation ? (il s'agit de la philosophie éthique (du Bon) et morale (de l'Obligatoire). C'est le lieu de la dialectique *soi/autre*). L'idée générale de Paul Ricœur est une contre position ou déposition du *je* comme immédiateté, nécessitant des détours par des opérations dont l'analyse précède le retour vers soi-même. Puis il déroulera dix études et conclura par ces mots : « *On me permettra de conclure sur le ton de l'ironie socratique. Faut-il laisser dans un tel état de dispersion les trois grandes expériences de passivité, celle du corps propre, celle d'autrui, celle de la conscience, qui induisent trois modalités d'altérité au plan des « grands genres » ? Cette dispersion me paraît au total convenir à l'idée même d'altérité. Seul un discours autre que lui-même, dirai-je en plagiant le Parménide, et sans m'aventurer plus avant dans la forêt de la spéculation, convient à la méta-catégorie de l'altérité, sous peine que l'altérité se supprime en devenant même qu'elle-même... » [*Ibid.*, p.410]*

Pour établir notre démonstration (dans ce travail de recherche), nous nous intéresserons aux principes ou plutôt aux problématiques posées par Paul Ricœur [celle du *soi*, question centrale dans notre recherche, il s'agit de la quête des personnages de filles, accéder enfin à l'*être-soi*], celle de *idem/ipse* (c'est ce que nous allons à présent étudier, dans les propos qui suivent, c'est-à-dire comment accéder à l'*être-soi*, grâce à l'*idem* et l'*ipse*, notamment)

corpus. Paul Ricœur y explique l'importance de la subjectivité et donc de l'identité personnelle. Pour lui, l'identité est constituée de deux pôles (ayant chacun un mode de permanence spécifique) : l'*idem* et l'*ipséité* (que le récit articule). L'*idem* désigne l'ensemble des dispositions innées et acquises qui confèrent à chacun d'entre nous un profil propre et singulier. La figure emblématique de l'*idem* est le caractère. Paul Ricœur rattache deux notions à celle du caractère : la notion d'habitude<sup>1823</sup> et celle d'identification. L'habitude serait comme une disposition acquise par la répétition, soit le résultat d'un *faire*, d'une action répétée. Elle est donc à la fois acquise et en train de se constituer. Elle constitue le caractère d'une personne dans le temps (ici, des personnages de filles). Le caractère est également le résultat d'identifications conscientes et inconscientes que sont les normes, les valeurs, les idéaux, ou encore les personnes auxquelles la fille (par exemple) s'est identifiée. Dans ce travail de recherche, l'identification première, nous l'avons vu, est la figure maternelle, figure de l'attachement primordial et essentiel car « *le se-reconnaître-dans contribue au se-reconnaître-à.* »<sup>1824</sup> Or, l'*idem* peut produire, maintenir et obliger les filles à « une permanence subie »<sup>1825</sup>, du fait de ce que Paul Ricœur nomme la sédimentation des *habitus* et l'imprégnation des identifications (à la mère spécifiquement). C'est exactement ce qui se passe dans les œuvres de notre corpus. Ainsi, dans le roman de Jeanne Benameur, pour ne prendre qu'un seul exemple. Lea ne peut pas s'empêcher de se sentir « intruse ».<sup>1826</sup> Depuis toujours, elle *est* ainsi. Cet état de l'*être* fait partie d'elle, entièrement. C'est ainsi qu'elle se définit : comme une « étrangère », à l'identique de sa mère et de leurs vies menées. Ainsi, les éléments de son caractère se sont construits, d'abord, dans la relation à la mère. Il y a chez Lea, comme dans les deux autres personnages de filles dans notre corpus, une sédimentation qui empêche le *moi* profond d'exister. Toutes trois traînent derrière elles, la malédiction familiale, à laquelle, pensent-elles, elles ne peuvent échapper. Ainsi, Lea se pense incapable d'habiter calmement et simplement une histoire d'amour.<sup>1827</sup> C'est son malheur qu'elle subit. Comme « la Fille » et Soledad qui sont, à l'identique, envahies par des *habitus* et des identifications qui les façonnent et qu'elles pensent éternels, intrinsèques. Elles sont toutes trois des filles « intranquilles », fondamentalement. Du moins, elles l'imaginent ainsi, comme une permanence de *soi* déclinée

---

et celle de *soi/autre* (nous le verrons, en partie, dans le dernier chapitre de notre travail)] et nous porterons une attention spécifique à l'identité narrative.

<sup>1823</sup> Notion que nous avons déjà abordée. Elle est constitutive notamment du lien mère-enfant et elle permet la formation de la personnalité.

<sup>1824</sup> Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p.146.

<sup>1825</sup> *Ibidem*.

<sup>1826</sup> Jeanne BENAMEUR, p.9.

<sup>1827</sup> *Ibid.*, p.30.

sous le pôle de l'identité. Leur vie comme leur identité ont trouvé des limites qu'elles ont acceptées, pensant ne pas pouvoir *faire* autrement. Mais leurs désirs résistent et les animent malgré tout. Ils vont d'ailleurs, dans le dernier moment des histoires, les faire basculer dans « l'inattendu ». En effet, les filles vont s'appuyer sur l'*ipséité* grâce à laquelle elles vont acquérir « *la puissance d'agir sur le monde, d'interrompre le cours mécanique des choses et l'automatisme de la nature.* »<sup>1828</sup> Alors leurs actes leur appartiendront.

L'*ipséité* est l'identification envisagée dans sa dimension dynamique et éthique. Elle est, dans le cas de notre travail, celle des personnages de filles, capable de parler, d'agir, de se raconter, de se réfléchir, de s'envisager dans l'avenir et de se tenir pour responsable. Ainsi, l'*ipse* renvoie à ce qu'il y a de plus autonome en *soi*, à ce qui nous donne l'intuition de notre liberté. Surtout, et nous y reviendrons, l'*ipséité* présuppose une distanciation entre *soi* et son histoire, *soi* et son corps, *soi* et son vécu. Et, pour Paul Ricœur, c'est le récit de *soi* qui permet cette possibilité de prise de distance. L'*ipséité* va se révéler dans la reconnaissance des filles d'être à l'initiative de leurs actes émancipatoires, de leur éthique comme de leurs paroles. Il s'agit de ce que Paul Ricœur appelle « *l'ascribilité* »<sup>1829</sup> (terme traduit littéralement de l'anglais). Les filles vont « ascrire » leurs actes en reconnaissant qu'elles ont acquis la puissance de *faire*, c'est-à-dire d'être le sujet de leurs actions et de leur vie. Ainsi, l'*ascribilité* se définit comme la capacité de l'individu, ici des filles, d'agir pleinement, consciemment, éthiquement, d'agir pour le bien de *soi* et d'autrui. Elle renvoie également à l'acceptation des filles de ce qu'elles sont, comme du pourquoi de leurs actions. Elle révèle le processus d'appropriation nécessaire. « *L'ipse renvoie à ce qui est irréductible à toute détermination, qu'elle soit celle du caractère, du corps ou de l'histoire personnelle.* »<sup>1830</sup>

Ainsi, et pour finir, nous pourrions dire que les œuvres de notre corpus, en inscrivant la « voie » émancipatoire des filles, révèlent les deux pôles identitaires définis par Paul Ricœur, l'*ipse* et l'*idem*.<sup>1831</sup> Les textes littéraires ont témoigné, dans un premier temps, de la fracture de l'*ipse* (la crise identitaire), du recouvrement de l'*ipse* par l'*idem* et inversement. Les romans nous montrent maintenant la métamorphose des filles opérée grâce à l'*ipse* et l'*idem*, et plus particulièrement du fait de l'écart entre les deux pôles, écart qui permet aux personnages de filles, malgré les turbulences qu'elles ont dû affronter, de se maintenir et d'aller vers

---

<sup>1828</sup> Cécile RYCKEL et Frédéric DELVIGNE, « La Construction de l'identité par le récit », *art.cit.*

<sup>1829</sup> *Ibidem.*

<sup>1830</sup> *Ibidem.*

<sup>1831</sup> L'*ipse* répond à la question : qui je suis ? L'*idem* répond, lui, à celle du : qu'est-ce que je fais (ou qu'est-ce que j'ai fait ?) et du comment je le fais (ou comment je l'ai fait ?) ? L'*ipse* et l'*idem* ayant chacun leur mode de permanence de *soi* à travers le temps : subie dans le cas de l'*idem*, voulue dans le cas de l'*ipse*. [*Ibidem*]

l'accomplissement de *soi*. En effet, les romans se définissant par la transformation des personnages principaux, ici des filles qui passent d'un état initial à un état final, ils mettent en scène et en action des protagonistes, selon des règles établies et des agencements soigneusement choisis. Ainsi, se succèdent des faits, des actions, des sentiments vécus « *pour en faire une histoire cohérente où l'hétérogène et le contingent sont rendus nécessaires.* »<sup>1832</sup> Dans les romans de notre corpus, les filles vont opérer un renversement, c'est-à-dire un basculement dans « l'inattendu ». Cette « discordance » dans leur destinée, elles doivent l'accepter et la considérer comme leur histoire, sans quoi, leur *être* au monde sera autre. Sans quoi, elles ne pourront constituer leur propre identité ou vrai *self*. Lea, « la Fille » et Soledad doivent maintenant se reconnaître dans ce qui est arrivé, s'en émouvoir, y réfléchir et affronter, jusqu'au point final, les derniers événements en leur donnant un sens, une cohésion et une direction. Les filles ne doivent plus subir mais agir. Elles ne doivent plus être seulement « *des-êtres-empêtrés-dans-les-histoires* »<sup>1833</sup> mais des sujets, des acteurs et les destinataires de leur vie. Elles doivent prendre l'initiative de leur histoire et mettre en branle leur *ipséité* en s'appuyant sur leur *idem*. C'est ce que nous allons à présent aborder.<sup>1834</sup>

## 2.2. Le *faire* des filles ou les dernières étapes vers la libération

La capacité d'action des trois protagonistes est grande. Elles sont farouchement déterminées à accomplir ce qui doit être accompli, quels que soient les obstacles à franchir. Et pour affronter les dernières étapes avant l'accomplissement de l'*être*, les filles vont s'appuyer, en partie, sur la force de l'*ipséité*, pour interrompre le cours mécanique des histoires et l'automatisme de l'héritage et de la nature.<sup>1835</sup> Leurs actes vont maintenant leur appartenir.

### 2.2.1. Dans le roman de Carole Martinez

Quand Soledad est devenue une femme, lors de ses premières règles<sup>1836</sup>, elle a reçu le don en héritage. Comme sa mère et ses sœurs avant elle, comme ses aïeules, Soledad a dû « *marcher dans des chaussures garnies de noyaux d'olives, tenir la petite croix de bois, jeûner et répéter*

<sup>1832</sup> Cécile RYCKEL et Frédéric DELVIGNE, « La Construction de l'identité par le récit », *art.cit.*

Par hétérogène et contingent sont entendus tous les événements ressentis comme contrariants par les filles.

<sup>1833</sup> Pour reprendre l'expression du phénoménologue Schapp (1976), voir l'article de Cécile RYCKEL et Frédéric DELVIGNE, « La Construction de l'identité par le récit », *art.cit.*

<sup>1834</sup> Nous reviendrons à l'analyse de Paul Ricœur et à l'identité narrative dans le chapitre consacré au parti pris narratif et la voix des héroïnes.

<sup>1835</sup> Cécile RYCKEL et Frédéric DELVIGNE, « La Construction de l'identité par le récit », *art.cit.*

<sup>1836</sup> Le premier sang symbolise le passage de l'état de fille à celui de femme. C'est d'ailleurs le titre du premier chapitre du roman de Carole Martinez. C'est par lui que débute l'histoire.

*des paroles obscures.* »<sup>1837</sup> Soledad a été initiée et son initiation symbolise le passage d'un état de fille à celui de femme. Et cet état, nous l'avons vu, elle l'a refusé, ou disons, qu'elle a rejeté l'état de femme entendu dans son acception ancestrale. Et c'est pourquoi Soledad a caché la boîte héritée sous son lit « *en attendant que le temps soit venu de l'ouvrir.* »<sup>1838</sup> Pourquoi a-t-elle reporté ce moment pendant toutes ces années ? D'abord, parce qu'elle est terrifiée. Elle craint le don contenu dans la boîte, « *le présent empoisonné.* »<sup>1839</sup> Elle ne veut pas vivre la malédiction familiale. Elle a vu ses sœurs, elle a vu sa mère. Elle sait les conséquences du don, du malheur hérité. Elle a vu l'oiseau noir d'Angela, le baiser mortel de Martirio, la lumière aveuglante de Clara. Elle a vu Anita endormant chaque soir son amant Elle a vu « *les fils de couleurs et l'aiguille déchirant la couturière.* »<sup>1840</sup> Soledad a peur « *de cette chose tapie dans sa prison de bois sous [son] lit.* »<sup>1841</sup>, cet héritage imposé. « *Le coffret était comme la promesse d'une grande douleur à venir, comme un poids à porter.* »<sup>1842</sup> Ainsi, Soledad le refuse d'abord. Et surtout elle ne veut pas le transmettre à son tour.

« *Il me semblait que, à force de n'y plus penser, le cube de bois disparaîtrait ou tout au moins qu'il se viderait de son funeste contenu. Le plus efficace aurait sans doute été de le forcer avant que le don ne fût mûr, mais de cela aussi j'avais été incapable.* »<sup>1843</sup>

Le dernier *faire* de Soledad, avant la sanction et la métamorphose est, en réalité, un *non-faire*. Soledad est incapable d'agir. Elle est figée dans le temps. Le monde avance sans elle. Soledad attend, sans rien attendre vraiment. « *Imaginant la somme de solitude qui pouvait être confinée dans ce banal écrin* »<sup>1844</sup>, Soledad a repoussé l'ouverture de la boîte, le temps nécessaire pour se consolider et être « capable » d'affronter son destin. En effet, Soledad a retardé, consciemment, son accomplissement, comme elle avait déjà, au dire d'Anita la conteuse, différé sa naissance, car Soledad est « *celle qui est restée si longtemps dans la matrice de sa mère* »<sup>1845</sup>, du moins d'après les histoires. Cet ajournement de *soi* est donc « le dernier *faire* » de Soledad avant son émancipation et son *self* retrouvé.

---

<sup>1837</sup> Carole MARTINEZ, p.404.

<sup>1838</sup> *Ibidem.*

<sup>1839</sup> *Ibidem.*

<sup>1840</sup> *Ibidem.*

<sup>1841</sup> *Ibid.*, p.404-405.

<sup>1842</sup> *Ibid.*, p.405.

<sup>1843</sup> *Ibidem.*

<sup>1844</sup> *Ibidem.*

<sup>1845</sup> *Ibid.*, p.379.

### 2.2.2. Dans le roman de Jeanne Benameur

Lea est à l'épreuve de la parole partagée. Dans un face à face avec sa mère, pendant que la tempête fait rage à l'extérieur, à l'intérieur Lea entend les mots crus, les mots durs qui sortent de la bouche de Romilda.

*« Dehors le vacarme. Mais maintenant elle n'entend plus que les petits bruits de la mère, l'appui des semelles sur le carrelage ; le tintement de la cuiller à confiture, du pot qu'elle a sorti du buffet.  
Les larmes, elle ne les entend pas.  
C'est le dos qui le lui dit. Le frémissement des omoplates. La tête de sa mère reste baissée. »*<sup>1846</sup>

Dans la cuisine, Lea doit « concevoir » maintenant les propos de Romilda. Sa mère « n'est plus ». C'est Romilda qui se tient devant elle. « *Et elle parle, dans la langue du père, pour dire ce que le père lui a fait.* »<sup>1847</sup> Lea entend. Elle doit comprendre. Elle doit avaler les mots. « *Comment une langue peut-elle articuler ce qui pèse ce qui broie ? Le souffle de la parole peut-il donner forme à la mort ?* »<sup>1848</sup> Lea doit affronter la langue et les mots de sa mère. Elle doit partager sa parole, même si, elle le sait, rien ne sera plus comme avant. Elle doit affronter le secret même si l'ordre du monde est rompu. Lea doit emboîter les mots de sa mère. Elle doit saisir et tout dépecer. C'est son épreuve, son péril qu'elle doit affronter. « *Alors elle se lance. Il n'y a plus que les détails qui peuvent la sauver. Tous les détails. Savoir. Savoir. [...] Il n'y a que maintenant. Maintenant et la tempête.* »<sup>1849</sup> Lea écoute. Il faut tenir. Il faut résister sans faiblir. Ça, elle peut. Jusqu'où ? Jusqu'au bout. Elle est « capable »<sup>1850</sup>. Elle l'éprouve dans son corps, dans son intériorité. Elle peut aller vers son accomplissement et vers la révélation de l'histoire de la mère, pour comprendre qui elle est et d'où elle vient.

À l'intérieur de Lea, c'est le gouffre. La douleur est insondable, innommable. Il va falloir perdre tous ses trésors, les enterrer, loin, profond. « *Et ses souvenirs chéris aussi.* »<sup>1851</sup> Lea « *est devenue un Orphée qui marche abandonnant Eurydice à l'enfer ? La lumière, c'est à ce prix ?* »<sup>1852</sup> La métaphore utilisée n'est pas anodine. Elle évoque la tragédie qu'elle va devoir affronter pour s'accomplir, pour retourner à la lumière après la descente aux enfers dans les mots de sa mère. Lea doit se séparer de son père une deuxième fois, symboliquement. Elle doit

---

<sup>1846</sup> Jeanne BENAMEUR, p.88.

<sup>1847</sup> *Ibid.*, p.87.

<sup>1848</sup> *Ibidem.*

<sup>1849</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>1850</sup> Pour reprendre le terme de Paul RICOEUR, dans l'ouvrage *Soi-même comme un autre*, op.cit.

<sup>1851</sup> Jeanne BENAMEUR, p.96.

<sup>1852</sup> *Ibid.*, p.97.

« *tout effacer de sa mémoire.* »<sup>1853</sup> Il lui faut expérimenter à nouveau la perte et affronter la mort. Il lui faut braver les monstres du passé. Lea doit avancer, malgré les mots. La puissance évocatrice est forte. Comme le héros de la mythologie grecque, elle doit perdre son amour, son père tant aimé. Lea est submergée. Elle résiste. Elle cherche son souffle, loin, dans la poitrine. Et la tempête l'aide. Tout est disloqué, dedans-dehors. Elle souffre. Mais maintenant elle sait. « *Plus jamais elle ne sera dans l'ignorance. Plus jamais.* »<sup>1854</sup> Le temps passe dans cette nuit déchaînée. Cette nuit furieuse et dévastatrice.<sup>1855</sup>

Et puis soudain, « *la maison tremble d'un coup.* »<sup>1856</sup> Lea et Romilda se sont réfugiées à l'étage, dans la chambre « parentale », dans ce lieu que Lea connaît peu. « *Un lieu où elle est rarement entrée. La chambre des parents. Puis la chambre de sa mère seule.* »<sup>1857</sup> C'est un lieu symbolique, le lieu de l'intime. Il est comme le théâtre secret du monde de Romilda. Il deviendra celui de la parole libérée. « *La chambre, c'est la plus petite parcelle du monde, et puis c'est la totalité du monde.* »<sup>1858</sup> Dans cet endroit qui condense la vie de sa mère, Lea entend les paroles de Romilda. Elle éprouve, dans son corps, par son corps, la tragédie. Dans la chambre, le monde se renverse. « *Le péril est là. Total. Il faut affronter.* »<sup>1859</sup> « *Est-ce que les mots peuvent tuer ?* »<sup>1860</sup> Lea lutte. Elle s'arc-boute. « *Le vent arrache tout. Le sable glisse. Dans la chambre de la mère, elle résiste. De tout son corps. De toute sa puissance en elle qui imagine.* »<sup>1861</sup> Là encore, la représentation est forte, réelle. Lea plonge à l'intérieur d'elle-même. Elle fait appel à sa force intérieure/extérieure. C'est tout son être qui se révèle dans la douleur. Cette nuit, Lea se bat, pour elle, pour sa mère aussi. Pour qu'elles demeurent. « *Lea est une bête puissante.* »<sup>1862</sup> Sa force est animale, sauvage. Il faut aller jusqu'au bout. « *Elle peut.* »<sup>1863</sup> L'épreuve est immense. Elle est la plus terrible des épreuves. Alors « *sa mère raconte la dernière promenade sur la falaise* ». <sup>1864</sup> Lea avale les mots. « *Les mots. Sous la peau. Tatouée à l'intérieur.* »<sup>1865</sup>

---

<sup>1853</sup> *Ibidem.*

<sup>1854</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>1855</sup> Apparemment, c'est la tempête qui donne le rythme. C'est la tempête qui décide. Les personnages semblent penser qu'on ne peut rien contre. Ni Lea. Ni Romilda. Mais ce n'est qu'une apparence. La tempête est le signe avant-coureur de l'émancipation de Lea.

<sup>1856</sup> Jeanne BENAMEUR, p.130.

<sup>1857</sup> *Ibidem.*

<sup>1858</sup> Michelle PERROT, en reprenant les mots de Michel FOUCAULT, dans la Préface du recueil de nouvelles de Leïla SEBBAR, *Dans la chambre*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2019, p.7.

<sup>1859</sup> Jeanne BENAMEUR, p.134.

<sup>1860</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>1861</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>1862</sup> *Ibid.*, p.137.

<sup>1863</sup> *Ibidem.*

<sup>1864</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>1865</sup> *Ibid.*, p.137.

« *Et elle entend.*

*Son père est tombé.  
De la bouche de sa mère. »*<sup>1866</sup>

Par les mots révélés, Lea voit le faux-pas de son père. Le lecteur aussi le voit. Jeanne Benameur a donné une configuration spécifique à son texte. Les blancs sont inscrits et « *donc du silence dans ce silence.* »<sup>1867</sup> Par ce biais-là, les mots révèlent toutes leurs vibrations souterraines, obscures, pour que le lecteur puisse la partager en même temps que l'héroïne. Pour qu'il entende et voit « le faux-pas » du père dans les mots de la mère. Nous ressentons l'émotion profonde et vraie, la douleur de Lea. Le père mort, tombé de la falaise vive. « *Celui qui lit, part en aventures et tout son corps est requis* »<sup>1868</sup> dit Jeanne Benameur. C'est juste. Nous entendons le cri du père tout au fond de Lea. Nous vivons son histoire. Comme elle, notre corps tremble, saisi par les mots révélés. L'émotion est palpable, partageable.

Et puis, la tempête sera terrible. Ce sera le dernier assaut. « *Tout pourrait disparaître.* »<sup>1869</sup> Dans la dévastation du dehors, Lea se rejoint symboliquement et se demande qui elle est et quelle est son histoire. « *Son histoire à elle, elle existe ?* »<sup>1870</sup> Lea a accepté le risque de la parole partagée. C'est sa dernière épreuve, la plus critique sans aucun doute, qu'elle a surmontée. Elle peut désormais s'accomplir, pour de vrai, pour elle seule.

### 2.2.3. Dans le roman de Kaoutar Harchi

« La Fille » doit affronter plusieurs étapes décisives pour aller vers son accomplissement. La première étape d'une double libération est sa prise de parole : « *Alors je parle. Je parle, oui, je parle à la Mère comme je n'ai jamais osé le faire, avec vivacité, avec ferveur.* »<sup>1871</sup> « La Fille » se libère en se révélant à « la Mère » qui se meurt. À cœur ouvert, palpitant, elle ose dire ce qui devait être dit. Elle se déleste. Elle se sépare. La suite sera terriblement douloureuse. « La Mère » meurt et « la Fille », comme toutes les femmes de la maison, meurent symboliquement à son tour car, avec la disparition de « la Mère », c'est la fin d'une histoire. C'est la fin de l'entité des femmes et la fin de l'entité mère-fille. C'est la séparation physique et totale, la séparation des corps, la plus extrême qui soit. C'est, littéralement, la fin d'un monde. « *Car*

---

<sup>1866</sup> *Ibid.*, p.138.

<sup>1867</sup> Jeanne BENAMEUR, « Écrire et lire », interview de l'école Steiner-Waldorf de Rennes, en 2010, <https://steiner-waldorf.org/ecrire-et-lire-de-jeanne-benameur/>, consulté le 21/12/2017.

<sup>1868</sup> *Ibidem.*

<sup>1869</sup> *Ibid.*, p.140.

<sup>1870</sup> *Ibid.*, p.142.

<sup>1871</sup> *Ibid.*, p.72.

*jamais plus.* »<sup>1872</sup> Car « *comment s'empêcher de penser que désormais, tout, tout sur cette terre, sera sans la Mère ?* »<sup>1873</sup>

Mais, avec la mort de « la Mère », surgit la voix profonde de « la Fille ». Elle ne veut pas le croire, pourtant, d'elle monte une voix, encore tremblante, encore incertaine, mais une voix propre, grâce à laquelle elle peut enfin s'affirmer. Ses premiers mots sont pour dire à toutes les femmes, la mort de « la Mère », plus jamais la Mère ne sera parmi elles. « La Fille » dira d'ailleurs « Nous » car elle partage la détresse des femmes, signifiant ainsi son appartenance (pour la première fois) au monde des femmes. Cette voix symbolise la première bascule de la fille et sa filiation. Cette voix permettra également à « la Fille » de narrer « la Mère », de la mettre en récit. D'une certaine façon, elle reprend, à son compte, les événements liés à sa mère, passant ainsi d'une connaissance abstraite à une connaissance vécue et partageable. Elle dit, et en disant, elle opère une distanciation. En narrativisant « la Mère », la protagoniste se rend d'abord à elle-même.<sup>1874</sup> Le mouvement et la liberté de « la Fille » étaient niés jusque-là par les dispositions acquises et par les identifications sclérosées (pour reprendre les propos de Paul Ricoeur). Ce que le temps et les *habitus* ont sédimenté, le récit de « la Fille » va le déployer, permettant à la fille de s'affirmer, de dire *je*, de réaliser qui elle est, et, *in fine*, de se rejoindre. C'est donc elle qui est à l'origine de son *faire*. En racontant, « la Fille » « s'ascriit », elle « ascriit » ses paroles et ses actes. Elle existe. Elle décide. Les femmes l'écoutent et lui obéissent. Les femmes sont interloquées, stupéfaites car « la Fille » ose dire cette vérité qu'elles ne veulent pas voir, pas croire. « La fille » devient sujet de ses actes et de ses paroles, conquérant ainsi sa liberté.

Puis, « la Fille » ajoute qu'elle enterrera sa mère sans l'aide de personne, « *seule* ». <sup>1875</sup> C'est une affirmation. Elle a opéré véritablement le début de sa métamorphose en affirmant ses désirs et ses volontés. Elle va maintenant seule car c'est l'épreuve de la séparation d'avec la maison et les femmes, d'avec « la Mère ». En effet, le moment ultime de rupture et de bascule est celui où elle quitte la maison. À partir de là, il n'y a plus d'enfermement, il n'y a plus de *faux-self*, il n'y a plus de destinée toute tracée. À présent, et jusqu'à la fin du récit, « *il y a une succession de choix, de décisions, d'enjeux, d'intérêts à défendre.* [« la Fille »] *va construire quelque chose*

---

<sup>1872</sup> *Ibid.*, p.74.

Les propos de « la Fille » ne sont pas sans rappeler ceux de Romain Gary dans *La Promesse de l'Aube* [« *Jamais plus, jamais plus, jamais plus.* » Romain GARY, *La Promesse de l'Aube* (Gallimard, 1960), texte illustré par Joann SFAR, Futuropolis, 2014, p.61], témoignant de la perte irrévocable de la mère et l'étendue de désespoir.

<sup>1873</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>1874</sup> Avant de rendre, dans un deuxième temps, et nous reviendrons, à « la Mère » un mouvement, une liberté et surtout une existence. « *L'innocente femme des débuts* » [Kaoutar HARCHI, p.76]

<sup>1875</sup> Kaoutar HARCHI, p.78.

*au quotidien, elle se sent maîtresse de sa vie.* »<sup>1876</sup> Dans le propos suivant, nous allons relater succinctement les différents éléments marquants qui vont se dérouler jusqu'à l'état final de « la Fille ».

D'abord, « la Fille » enterrera sa mère. Ce faisant, elle ne cessera de lui parler, de dire et redire, comme s'il lui fallait « conjurer » le silence entre elles deux. « La Mère » est morte, « la Fille » ne veut pas reproduire le même schéma. Alors elle parle, promettant à la mère de toujours oser dire, de vivre pleinement et d'embrasser ce qui vient. « *Et je parle, je parle, et je lui dis merci [...] Merci de m'avoir appris, en m'aimant de si loin, en m'aimant si peu, en m'aimant si mal, à devenir ma propre mère, à m'aimer moi-même.* »<sup>1877</sup> Elle remercie « la Mère ». En effet, et de façon paradoxale, grâce à son désamour, elle est « capable », à présent, de s'aimer et de s'élancer dans sa vie propre. « La Fille » s'est engendrée seule, en allant puiser dans son *ipséité* et en s'appuyant sur son *idem*. Maintenant, elle le sait et elle peut le dire, elle ne veut plus retourner dans un état d'asservissement. « *Je veux demeurer sur cette route dans l'attente du jour qui se lève, dans sa clarté, dans sa fraîcheur. Je veux assister au réveil de la ville. Je veux retrouver ce qui m'a été pris. Tout ce temps, ce temps infini, ce temps éternel de l'adolescence. Je veux connaître ce qui m'est inconnu.* »<sup>1878</sup> La fille » est un peu ivre de cette liberté nouvelle. Cette folie. Elle n'est plus entravée. Ni ses gestes, ni ses pensées. Elle veut vivre au grand jour. Elle le décide. Alors, elle va ainsi, vers son accomplissement de l'*être*<sup>1879</sup>, libre pour la première fois de sa vie.

La deuxième étape vers son émancipation est le retour au père obscur, le père inconnu. « La fille » veut *être* en sa présence et « *ressentir sa force, sa grandeur, comprendre ce qui a empêché cet homme d'être un père.* »<sup>1880</sup> Mais le chemin jusqu'au père ne sera pas simple. Du père, elle distinguera d'abord la maison, comme un contrepoids à la maison des femmes. Il lui faudra du courage pour ne pas rester figée sur le pas de la porte. Il lui faudra de la détermination pour oser dire : « *Je voudrais voir l'homme qui vit dans cette maison.* »<sup>1881</sup> Dans cette maison, elle le sait, elle le sent, elle n'est pas chez elle. Personne ne l'a invitée. Il lui faudra mobiliser tout son *être* pour résister et affronter l'immense trouble que va provoquer, en elle, son intrusion dans l'univers étranger du père.<sup>1882</sup> Immédiatement, elle est rejetée car identifiée à « la Mère ».

---

<sup>1876</sup> Kaoutar HARCHI, « Kaoutar Harchi répond aux questions d'Anne-Marie SMITH (Littera 05) », *art.cit.* Annexe 6.

<sup>1877</sup> Kaoutar HARCHI, p.83-84.

<sup>1878</sup> *Ibid.*, p.84-85.

<sup>1879</sup> La citation est la suivante : « *La liberté que je m'apprêtais à recouvrer, enfin, car, en allant vers le Père, c'est vers moi que j'allais.* » [*Ibid.*, p.85]

<sup>1880</sup> *Ibidem.*

<sup>1881</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>1882</sup> *Ibid.*, p.93.

« *Trait pour trait.* »<sup>1883</sup> Comme elle, elle doit vivre et subir le dédain, le mépris, le sarcasme, le jugement et la méchanceté des hommes et des femmes de la famille. Ils sont l'oncle, le cousin, la cousine, le frère d'un tel, la sœur d'un tel. Ils sont liés à « la Fille » par des liens de parenté, mais l'héroïne peine à être au milieu d'eux. Son corps « *est parcouru de décharges électriques.* »<sup>1884</sup> Elle est dévastée. Elle a honte, nous dit-elle : « *ô si vous saviez comme j'ai honte de m'être à ce point illusionnée.* »<sup>1885</sup> Pris à parti dans l'immédiate confession de l'héroïne, nous ressentons son trouble immense et son chagrin. Il s'agit de l'épreuve de la réalité : « la Fille » avait tant imaginé ce moment mais ce qu'elle vit maintenant détruit tous les rêves. Et elle éprouve « *la sensation d'être toute entière dévorée par les membres de la tribu. Dévorée jusqu'à l'os. D'être ça, l'os des chiens.* »<sup>1886</sup> Dans la maison du père, « la Fille » n'est plus rien. C'est alors pour elle le douloureux temps de la prise de conscience. « *La famille n'existe pas.* »<sup>1887</sup> Elle le sait à présent. Elle le voit. Intérieurement, elle s'interpelle, pour affirmer ce qui se passe sous ses yeux. Mais que faire ? « La Fille » s'appuie sur son *ipséité*, son identité envisagée dans sa dynamique, dans la reconquête du *soi* et dans son éthique. « La Fille » se pose la question chère à Paul Ricœur : Qu'est ce qui est bon pour moi et pour ma quête émancipatrice ? Elle se doit de rencontrer « le Père » pour qu'il cesse de n'être qu'une vision, la nuit, dans ses rêves. Elle doit affronter le corps du père pour qu'il devienne cette présence qu'elle recherche plus que tout. Elle doit vivre cette étape qui, elle le sait, sera décisive car engagera sa vie future. « La Fille » a le courage nécessaire, « *le courage de faire le compte des mots, des caresses, des baisers qu'on attend, parfois toute une vie, et qui ne viennent pas.* »<sup>1888</sup> « La Fille » a déjà éprouvé ce courage-là, à la mort de « La Mère ». À présent, elle est capable d'affronter son père inconnu. « *Moi, moi ma vie, moi mon destin.* »<sup>1889</sup> Elle peut l'approcher, et le sentir, le toucher et lui dire : « *Vois comme je n'ai pas peur de toi. Vois comme je te comprends. Vois comme je t'aime.* »<sup>1890</sup> Le dénouement de l'histoire est proche. La tension est palpable, partageable, car l'homme à qui s'adresse ces mots représente la part masculine qu'il manquait à son être et « *à la conquête de laquelle [elle] est partie, à mains nues.* »<sup>1891</sup> En s'approchant du père, « la Fille » s'approche au plus près d'elle-même, de son *self* véritable. Elle va, « *sans demande précise à formuler, ni requête particulière à soumettre, ni même*

---

<sup>1883</sup> *Ibidem.*

<sup>1884</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>1885</sup> *Ibidem.*

<sup>1886</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>1887</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>1888</sup> *Ibid.*, p.106.

<sup>1889</sup> *Ibid.*, p.107.

<sup>1890</sup> *Ibidem.*

<sup>1891</sup> *Ibidem.*

héritage à réclamer. Seulement [son] âme à nourrir. »<sup>1892</sup> En affrontant « le Père », il lui faudra braver « d'innombrables fantômes »<sup>1893</sup> dont elle porte la trace et dont elle a une connaissance intime, inscrite dans son être. Malgré elle. Elle se dira : « Il faudra que je fasse, un jour, le compte de ces hommes et femmes qui habitent mon corps. C'est comme être possédée. J'allais dire : occupée par. Occupée à tout sauf à soi. Des années entières à satisfaire les besoins des uns et des autres. Je conseille, je console, je nourris. On me prend, on m'arrache, on me vole à moi-même. Je n'existe qu'au travers de la division. Au gré des abandons perpétuels. »<sup>1894</sup> Voilà, où en est « la Fille ». Voilà qui elle est. Voilà d'où elle parle. De ce lieu intérieur à la fois inhabité et peuplé, traversé par des êtres errants. Pourtant, elle veut croire que « c'en est fini du malheur. »<sup>1895</sup> Pour toujours. Mais « le Père » sera déceptif. Il ne la (re)connaît pas. Certes, il demandera pardon, pardon pour le manque de courage, pardon pour le manque de force. Il n'a pas su, il n'a pas pu résister à l'emprise de sa famille. À son fils, son premier né. « Pardonne-moi », répète-t'il.<sup>1896</sup> Mais à qui ? À elle ou à « la Mère ». La confusion est totale. La chute est infinie. « Dans un éternel recommencement »<sup>1897</sup>, « la Fille » est à terre, sectionnée par l'onde de choc. Tout en elle meurt. « Toutes ces promesses, ces croyances, ces mensonges. Cette idée selon laquelle quelque chose de plus grand que nous existe. »<sup>1898</sup> Et « la Fille » doit aussi affronter l'agression du demi-frère, comme « la Mère » a affronté, dix-huit ans auparavant, la rage folle, incontrôlable et le désir de possession du fils du père. « La Fille » résiste de toutes ses forces. Elle hurle dans la maison de son père. Sa peur est immense. Elle tient tête. Le demi-frère arrêtera mais il lui crachera son histoire et l'humiliation que « la Mère » lui a fait subir. Ce sera, pour un temps du moins, la « torpeur née du choc. »<sup>1899</sup> « La Fille » vit l'expérience de « la Mère » (avec dix-huit ans d'écart, dans un éternel et sordide recommencement). Il s'agit de « l'expérience de l'acide qu'on vous jette à la gueule, d'un mouvement bref et rapide parce qu'on n'a pas voulu. [...] Parce qu'on ne s'est pas sacrifiée comme les femmes, depuis des millénaires, se sacrifient. »<sup>1900</sup> La métaphore de l'acide est forte. Elle est utilisée pour dire la brûlure violente, extrêmement douloureuse, qui détruit la peau, le corps. Cette image témoigne de la violence du rejet subi, d'abord par la mère, puis par la fille, rejet qui s'inscrira à jamais dans leurs corps. Ainsi, « la Fille » subira la même sentence que sa

---

<sup>1892</sup> *Ibidem.*

<sup>1893</sup> *Ibid.*, p.121.

<sup>1894</sup> *Ibid.*, p.122.

<sup>1895</sup> *Ibid.*, p.126.

<sup>1896</sup> *Ibid.*, p.127.

<sup>1897</sup> *Ibid.*, p.128.

<sup>1898</sup> *Ibid.*, p.131.

<sup>1899</sup> *Ibid.*, p.137.

<sup>1900</sup> *Ibid.*, p.143.

mère, c'est-à-dire l'accusation du pire.<sup>1901</sup> Mais elle, elle n'est pas « LA Mère ». Elle est sortie de l'identification qui sédimentait son *être*. Forte de ce qu'elle est devenue, elle affrontera « l'infâme smala », elle brandira le poing. D'une voix assurée, « la Fille » s'opposera.<sup>1902</sup> Elle tiendra tête, en s'emparant d'attributs « prétendument » masculins, comme un cœur « *viril* »<sup>1903</sup>, c'est-à-dire un cœur qui ne cède pas au sentimentalisme, un cœur qui ne rompt pas sous le poids des accusations portées. Elle révélera aussi au père le mensonge, le mensonge réitéré. Mais « le Père » choisira le fils. « *Son seul enfant* ». <sup>1904</sup> « La Fille » saura alors ce qu'est son père : un homme faible, lâche, passif, démissionnaire, un homme toujours absent. Un homme qui subit délibérément et qui, jamais, ne sera un père pour elle. C'est un homme piégé par le mensonge du fils qui a entraîné le rejet de « la Mère », sa mise au ban dans la maison des femmes, et qui, à son tour, provoque le rejet de « la Fille ». « *Lui. Lui que l'on a si peu aimé. Lui qui ne s'aime pas. Qui a préféré s'appartenir. À une famille, à un clan, à une tribu.* »<sup>1905</sup>

### 2.3. La sanction

Dans le schéma narratif, la sanction<sup>1906</sup> est « *relative à l'évaluation de la réalité de la réalisation de l'action et à la rétribution appropriée (récompense ou punition) que s'est attiré le sujet de l'action.* »<sup>1907</sup> La sanction présuppose la position actantielle de pouvoir ou de légitimité du personnage-sujet (ici, le personnage de fille) et lui confère, de fait, de la valeur c'est-à-dire, « *un savoir vrai et [un] pouvoir de le faire valoir.* »<sup>1908</sup> Elle s'inscrit dans la sphère plus générale de « l'action » c'est-à-dire, le *faire*, pragmatique ou cognitif. Son enjeu est le « faire-être » (définition de l'acte) qui consiste à établir un nouvel état des choses et donc de l'être.<sup>1909</sup> Elle « *peut être positive (gratification) ou négative (réprobation).* »<sup>1910</sup> La sanction

<sup>1901</sup> La destruction de la famille, de l'honneur de la famille.

<sup>1902</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>1903</sup> *Ibid.*, p.143.

<sup>1904</sup> *Ibid.*, p.150.

<sup>1905</sup> *Ibid.*, p.161.

<sup>1906</sup> Ce terme est pris dans son sens figuré, c'est-à-dire dans le sens d'approbation « *donnée à quelque chose et qui consacre son exactitude, sa validité et son caractère durable.* » [Définition « Sanction », CNRTL, <https://cnrtl.fr/définition/sanction>, consulté 28/09/2019]. Il a pour synonyme les termes suivants : confirmation, consécration ou ratification.

D'après la définition de Vincent Jouve (donnée dans son ouvrage *La Poétique du roman, op.cit.*, p.185), la sanction est : « dans le programme narratif (PN) tel qu'il est défini par Greimas, la phase de clôture où l'action est interprétée et évaluée. » [*Ibidem*]

<sup>1907</sup> Louis HÉBERT, « Le Schéma narratif canonique », *Signo*, Site internet de théories sémiotiques, « Dans le reflet de l'eau tout est déjà signe », Université du Québec à Rimouski, <http://www.signosemio.com/greimas/schema-narratif-canonique.asp>, consulté le 06/07/2019.

<sup>1908</sup> Denis BERTRAND, « Éléments de narrativité », dans *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, 2000, <http://www.magarinos.com.ar/BERTRAND2.html>, consulté le 20/07/2019.

<sup>1909</sup> *Ibidem.*

<sup>1910</sup> *Ibidem.*

témoigne des choix éthiques (ou non) de l'action menée. La question posée est alors la suivante (pour reprendre l'analyse de Paul Ricoeur<sup>1911</sup>) : Le sujet a-t-il eu le souci d'une vie bonne pour lui-même et pour autrui ? La sanction devient l'évaluation du personnage sur lui-même. Elle est une façon de s'appréhender, de penser l'expérience passée et d'anticiper l'avenir.<sup>1912</sup> Et la dialectique entre le passé (et l'action menée) et la fin des histoires donne à la sanction une grande puissance d'unification de l'*être*. C'est particulièrement vrai pour les personnages de filles dans les romans de notre corpus. En effet, dans ces œuvres littéraires, les héroïnes sont obligatoirement impliquées car c'est à elles et à elles seules que revient « en propre » l'action menée et la transformation de leur état. La sanction est ce qui affirmera leur existence ou *être* véritable. Ainsi, Lea, « la Fille » et Soledad seront alors sujets et destinataires de leur histoire et de leur quête.<sup>1913</sup>

---

La sanction peut également être « *pragmatique (récompense ou punition) ou cognitive (éloge ou blâme)*. » [Ibidem.]

<sup>1911</sup> Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, op.cit. [Voir la Septième étude « Le soi et la visée éthique » et plus particulièrement le chapitre « Viser à la vie bonne », p.202-210]

<sup>1912</sup> Dans les textes littéraires, l'avenir est, pour une part, la clôture et donc l'état final des protagonistes.

<sup>1913</sup> C'est également le cas dans les œuvres de notre corpus secondaire.

Ainsi (et pour ne prendre que deux exemples), dans le roman de Saphia Azzeddine, la sanction se situe dans le dernier chapitre, quand Fairouz, la protagoniste de l'histoire, se rendant chez M. Ourghidour, croise ses parents. Alors, elle prend conscience qu'elle a atteint son seuil de tolérance (mais à contre coup). [Saphia AZZEDDINE, *La Mecque-Phuket*, op.cit., p.195] « *Il y a un jour, quand on est enfant, où l'on saute à la corde pour la dernière fois, où l'on fait sa dernière partie de chat perché, et on ne sait pas qu'on n'en refera pas. Personne ne se souvient de sa dernière partie de ballon prisonnier, elle arrive sans prévenir. Là, c'était la même chose : j'ignorais que ce jour-là serait le dernier où j'accepterais de me sacrifier pendant que mes parents inviteraient des gens, des gens et encore des gens.* » Par ces mots, elle notifie son passage à l'âge adulte et donc son changement d'état. Elle inscrit aussi sa volonté de ne plus subir l'héritage ancestral de ses parents, « maghrébino-mondain ». [Ibidem] Elle se réapproprie sa vie. [Ibid., p. 196] Elle choisit Phuket (qui représente la liberté d'*être*), qu'elle matérialise en entrant dans une agence de voyage et en utilisant l'argent chèrement gagné (et qui devait être utilisé pour offrir un voyage à ses parents à La Mecque). Elle part, « *sans [se] soucier de rien, de personne et de demain.* » [Ibidem] La sanction est positive. C'est un « *tsunami* » [Ibid., p. 197] dans la vie de Fairouz, une révolution personnelle et véritable qui viendra clôturer son processus de métamorphose.

Dans le roman de Nina Bouraoui, la sanction se situe dans l'avant dernier chapitre intitulé « Tivoli ». Elle est notifiée dès les premiers mots : « *C'est arrivé à Tivoli.* » [Nina BOURAOUI, *Garçon manqué*, op.cit., p.183] Nina, la protagoniste de l'histoire, poursuit alors son discours (qui témoigne alors de sa prise de conscience, comme Fairouz, c'est-à-dire, a posteriori) : « *C'est arrivé là. Dans cette saison propice à ça. Cette saison des corps. C'est arrivé dans les jardins de Tivoli...* » [Ibidem] Dans ces jardins, Nina est. Elle a opéré sa métamorphose. Elle a oublié son identité fracturée. Elle n'est plus algérienne, elle n'est plus française. Elle n'est plus la fille de sa mère. Elle est, elle. Avec son corps, avec ce pressentiment. La sanction est positive. Elle est « *une déchirure* » [Ibid., p. 184], qui permet le surgissement de l'*être*. Nina est devenue heureuse. Plus. Son corps porte maintenant autre chose, une évidence, une nouvelle personnalité et un don. « *Je venais de moi et de moi seule. Je me retrouvais. Je venais de mes yeux, de ma voix, de mes envies. Je sortais de moi. Et je me possédais. Mon corps se détachait de tout. Il n'y avait plus rien de la France. Plus rien de l'Algérie. Il y avait cette joie simple d'être en vie.* » [Ibid., p. 185] Nina se place alors au centre de sa vie. Elle s'inclut dans sa vie, « *à la simple vie.* » [Ibid., p. 186] La sanction clôture, là encore, son processus de métamorphose. Une nouveauté hante maintenant son corps et son *être* tout entier : son désir de liberté. [Ibidem]

Pour finir, il faut ajouter que la sanction (et comme nous l'avons vu dans les romans de Saphia Azzeddine et de Nina Bouraoui) arrive « sans crier gare » et que ce n'est qu'à contre coup, que les personnages de filles peuvent l'identifier ainsi, c'est-à-dire comme étant le moment où leur métamorphose s'est, à proprement parler, effectuée et finalisée. Il en sera de même pour les personnages de filles dans les romans de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez.

### 2.3.1. Dans le roman de Jeanne Benameur

La sanction se situe à la fin de l'histoire, quand, d'un seul coup, la tempête cède.<sup>1914</sup> La sanction s'effectue alors en deux temps. D'abord, il s'agit de la prise de conscience de l'adéquation entre la dévastation extérieure et intérieure<sup>1915</sup>, pour la fille comme pour la mère. Romilda a ouvert la fenêtre. « *Dans la chambre chaque chose retrouve son contour, précis.* »<sup>1916</sup> Dehors, tout est dévasté. Romilda s'adresse à Lea en ces termes : « *Tu te rends compte !* »<sup>1917</sup> Ces mots témoignent à la fois de la dévastation passée (intérieure/extérieure) et du chemin parcouru ensemble. En effet, en interlignes, la signification (cachée) est : « Nous y sommes arrivées ensemble. Nous avons affronté le péril intérieur/extérieur. » Ces mots disent également, et par là même, la reconstruction possible et partageable. Lea a rejoint la mère à la fenêtre. C'est le petit jour. C'est un nouveau jour, comme une renaissance. Lea et Romilda existent à nouveau. Elles *sont* mais autrement.

Mais Lea doit poursuivre son émancipation, ou plutôt sa complète libération. Il s'agit du deuxième temps de la sanction. Pour ce faire, elle doit sortir de la maison, c'est-à-dire de l'espace symbolique de la mère. Elle doit affronter, seule, le secret qui a été partagé. Elle va vers la falaise<sup>1918</sup>, le lieu du drame révélé par Romilda. Elle découvre le monde fracassé par la tempête, le monde jeté par terre. Elle se revoit à son arrivée il y a seulement quelques heures. « *C'était hier ?* »<sup>1919</sup> Lea n'est plus la même. Elle en prend conscience, véritablement. Dans son corps, elle ressent sa propre dévastation. « *C'est tous ses jours qui sont épars sur la route. Ses jours à elle. Sa vie. Soufflée, arrachée. Comment rétablir maintenant un ordre pour vivre ?* »<sup>1920</sup> La métaphore utilisée rend compte de la métamorphose de Lea. Elle dit également la perte engendrée et le chaos intérieur, à l'image de la dévastation extérieure (par la tempête). « *Comment vivre maintenant ? Comment faire le compte de ce qui a été dévasté ?* »<sup>1921</sup> Lea ne sait plus. Elle doit réapprendre. Elle doit s'inventer et surtout elle doit retrouver l'équilibre. Dans la métaphore de la tempête qui a tout déchiqueté, Lea s'essaye. Elle trébuche. « *Elle ne*

---

<sup>1914</sup> Jeanne BENAMEUR, p.143.

<sup>1915</sup> L'ambiguïté est forte entre la tempête (dévastation extérieure) qui a tout ravagé (à l'extérieur de la maison) et le secret partagé (l'histoire de Romilda partagée, qui est une dévastation intérieure autant pour Lea que pour Romilda, même si elle ne se situe pas au même niveau). Pour autant, il s'agit bien là d'une prise de conscience commune de l'adéquation entre ces deux dévastations. Et ce sont les mots de la mère qui permettent cette prise de conscience. Ils disent aussi la reconstruction possible pour elles deux, une reconstruction vraie et partageable.

<sup>1916</sup> Jeanne BENAMEUR, p.143.

<sup>1917</sup> *Ibid.*, p.144.

<sup>1918</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>1919</sup> *Ibidem.*

<sup>1920</sup> *Ibidem.*

<sup>1921</sup> *Ibid.*, p.147.

*pourra plus jamais rien relier au fond d'elle.* »<sup>1922</sup> Elle avance, réellement et symboliquement. Pour aller au bout de son accomplissement, elle cherche alors le faux-pas du père. « *Elle veut sentir. L'air. Le vide. Le déséquilibre. Elle veut le vertige.* »<sup>1923</sup> Elle veut risquer, appréhender et ressentir ce qu'elle n'a jamais voulu *faire* avant. Maintenant, elle peut. Alors, Lea se couche sur un talus, au bord de la falaise. Elle a la tête qui tourne un peu. Elle ferme les yeux.

*« Elle suit la chute de son père. À l'intérieur d'elle.  
Jusqu'au bout.  
Il faut toucher terre.  
Pour lui aussi. »*<sup>1924</sup>

Nous l'avons vu, Jeanne Benameur a donné une configuration spécifique à son texte. Il s'agit ici d'une prose poétique où les blancs et les silences ont toute leur importance car ils témoignent des vibrations intérieures et partageables entre les protagonistes et le lecteur. Là encore, nous ressentons l'émotion de Lea et nous voyons, nous expérimentons son parcours, solitaire et nécessaire. En effet, en songe, Lea refait le chemin. Elle vit la chute de son père. « *Cela s'est passé ici même. Dans tout son corps maintenant elle sait. Exactement.* »<sup>1925</sup> Et le lecteur fait de même. Alors la prise de conscience de Lea, sa reconnaissance et sa libération peuvent véritablement avoir lieu. C'est le dernier stade et le mouvement de bascule. Lea connaît maintenant la fin de l'histoire passée, vécue, tue jusqu'alors. Désormais, elle ne risque plus rien. Elle ne craint plus le faux-pas et le déséquilibre. Aujourd'hui, elle voit l'horizon. Enfin. « *Elle ne tombera pas.* »<sup>1926</sup> Malgré la douleur et la dévastation, la sanction est positive, elle devient l'unification de *l'être*.

### 2.3.2. Dans le roman de Kaoutar Harchi

La sanction se situe dans le dernier chapitre du roman *À l'origine notre père obscur*. Le chapitre XV est marqué, en exergue, d'un extrait de la Genèse (XII, 1) :

*« Pars de ton pays, de ta famille et de la maison de ton père vers le pays que je te ferai voir. Je ferai de toi une grande nation, et je te bénirai. »*<sup>1927</sup>

---

<sup>1922</sup> *Ibidem.*

<sup>1923</sup> *Ibidem.*

<sup>1924</sup> *Ibid.*, p.148.

<sup>1925</sup> *Ibidem.*

<sup>1926</sup> *Ibidem.*

<sup>1927</sup> Kaoutar HARCHI, p.155.

Par ces paroles, dans le texte biblique, Abraham reçoit l'ordre de poursuivre sa route interrompue par son père.<sup>1928</sup> C'est le sacrifice d'Abraham. Il doit se séparer des siens, s'affranchir et construire sa propre destinée, sans connaître le but de son voyage à la fois initiatique, symbolique, spirituel et fondateur. La promesse offerte à Abraham est grande. En compensation de son départ et de la famille quittée, il recevra plusieurs bénédictions dont il est à la fois « *l'objet et l'instrument* ». <sup>1929</sup> C'est l'accomplissement d'Abraham. Là encore, Kaoutar Harchi inscrit « une sorte de dialogue » entre le texte profane et le texte sacré, entre l'expérience de vie de la « la Fille », expérience « réelle » et l'expérience du sacré qui peut être entendue comme une expérience divine et universelle (qui a structuré nos esprits).<sup>1930</sup> Cet extrait de la Genèse, mis en regard du cheminement de « la Fille » vers l'accomplissement de *soi*, est significatif. Il est le dernier extrait. Il est, si on peut le dire ainsi, le plus positif, celui qui accompagne l'émancipation de la protagoniste. Certes, il questionne encore la relation de servitude entre les hommes et Dieu (Abraham est « obligé » de quitter la maison de son père) et place Abraham, comme « la Fille » par comparaison, en situation d'objet. Pourtant, nous pourrions dire que, comme Abraham, si « la Fille » est obligée de quitter la maison du père, c'est pour s'accomplir. En effet, pour *être* véritablement, elle doit « obligatoirement » se séparer, quitter « le Père » et « *l'infâme smala* ». <sup>1931</sup> Et comme Abraham, « la Fille » poursuit son voyage (débuté à la mort de « la Mère ») qui est à la fois un voyage initiatique et fondateur, sans connaître la destination. « *De ville en ville* »<sup>1932</sup>, elle va, libre, le corps tremblant encore des épreuves traversées. Sur son cœur, elle serre le carnet de « la Mère », l'histoire véritable de sa mère, son héritage. « La Fille » se parle. La voix intérieure qui a surgi à la mort de la mère est là, plus assurée que jamais. Cette voix parle à la petite fille qu'elle était et qu'elle n'est plus. Il s'agit d'une sorte de dialogue entre elle et son double. Ainsi,

---

<sup>1928</sup> L'histoire d'Abraham débute par ces mots : « *L'Éternel dit à Abraham : Va-t'en de ton pays, de ta famille et de la maison de ton père, au pays que je te montrerai [Genèse, XII, 1] ; et je ferai de toi une grande nation ; je te bénirai et je rendrai grand ton nom. Tu seras une bénédiction* » [Genèse, XII, 2]. Il n'y a pas de titre au commencement de l'histoire d'Abraham. Il s'agit de sa vocation et de son arrivée dans le pays de Canaan. Dans le texte sacré, ce qui est dit ou pouvant être interprété comme tel, est : Dieu veut soustraire Abraham à la contagion des siens (et au polythéisme [Josué, XXIV, 2]). Abraham doit se mettre en route sans connaître le but de son voyage. Par la parole de Dieu, il a reçu une injonction au départ. En échange, lui est offerte une grande promesse : en compensation du pays, de la famille et de la maison quittés, Abraham recevra plusieurs bénédictions : une grande nation pour lui, la bénédiction du Père, la promesse de prospérité spirituelle et matérielle, la promesse d'un accomplissement personnel. Abraham incarnera, également et littéralement, l'instrument de bénédiction pour tous les autres. Il sera lui-même et pour les autres, « *une bénédiction* ».

<sup>1929</sup> Genèse, XII, 2.

<sup>1930</sup> Voir l'entretien de Kaoutar HARCHI, « Kaoutar Harchi répond aux questions d'Anne-Marie Smith », *art.cit.*, Annexe 6.

<sup>1931</sup> Kaoutar HARCHI, p.151.

<sup>1932</sup> *Ibid.*, p.161.

*« je me répétais ça, je me répétais : jamais le Père n'aurait pu te protéger. Te sauver. Jamais il n'aurait pu être ce que tu espérais qu'il fût, ce gardien, ce défenseur, ce héros. Jamais il n'aurait pu te gratifier de l'attention, de l'écoute, de l'amour, après lesquels toute ta vie tu as couru. Jamais tu n'aurais pu trouver [...]. Comme jamais, encore, il n'aurait pu te guider ; t'aider à grandir, t'apprendre à t'aimer. »*<sup>1933</sup>

L'emploi du pronom personnel à la deuxième personne du singulier est significatif. Il y a une omniprésence de l'interlocuteur sous la forme de pronom personnel sujet (« Tu »<sup>1934</sup>) et surtout de pronom personnel complément direct/indirect (« Te », « T' », « Toi »<sup>1935</sup>), auxquels se rajoutent deux déterminants possessifs (« Ta », « Tes »). Il s'agit ici d'un discours intérieur ayant la structure d'un monologue intérieur (c'est-à-dire, un discours intérieur entre le personnage et son double) qui consiste à se parler à soi-même, de façon audible. La fonction de ce discours est, à la fois, une manière de prendre de la distance mais aussi de se convaincre, de conforter son acte. L'interlocuteur est passif. Il est l'objet de l'action. C'est un discours bénéfique qui engendre la réflexion et le raisonnement. La sanction est positive. En revenant sur ce qui a été vécu, la voix témoigne des choix éthiques faits par « la Fille ». Elle n'aurait pu *faire* autrement du fait du père, qui jamais<sup>1936</sup> n'aurait agi autrement. Jamais il n'aurait été le Père véritable et tant attendu, tant espéré. « Le Père » a préféré appartenir à sa famille qui l'aimait si peu, plutôt qu'à « la Mère » et donc, à « la Fille ». La sanction devient, là encore, l'unification de l'*être*. Elle est ce qui affirmera l'existence véritable de l'héroïne.

### 2.3.3. Dans le roman de Carole Martinez

La sanction est déjà inscrite dans le Prologue. Elle est marquée symboliquement et réellement. Enfin, Soledad ouvre la boîte dont elle a hérité, la boîte que chacune de ses sœurs a ouverte avant elle. Elle y a trouvé « *un grand cahier, de l'encre et une plume.* »<sup>1937</sup> Elle connaît désormais le don transmis par la lignée des femmes. Pour elle, il s'agit du don de l'écriture.<sup>1938</sup> Et Soledad a alors attendu « *qu'il soit l'heure d'écrire enfin.* »<sup>1939</sup> Dans l'ombre de la cuisine, elle s'est installée. Elle a ouvert son cahier, « *lissant ses grandes pages blanches, un peu*

---

<sup>1933</sup> *Ibidem.*

<sup>1934</sup> Onze occurrences (« Tu ») jusqu'à la fin du chapitre.

<sup>1935</sup> Treize occurrences (« Te », « T' », « Toi ») jusqu'à la fin du chapitre.

<sup>1936</sup> Nous pouvons noter également l'anaphore « jamais », figure d'insistance indiquant que « le Père » est un homme empêché, depuis toujours. Il est présenté ici, comme un être passif, dans la négation de l'*être*, un père démissionnaire et absent.

<sup>1937</sup> Carole MARTINEZ, p.19.

<sup>1938</sup> Nous y reviendrons.

<sup>1939</sup> Carole MARTINEZ, p.19.

*rugueuses, et les mots sont arrivés.* »<sup>1940</sup> Maintenant Soledad sait ce qui lui reste à accomplir. Elle sait que « *cette écriture noircira le temps qu'il lui reste* »<sup>1941</sup>, qu'elle éclipsera « *ce grand soleil de papier dans un crissement de plume.* »<sup>1942</sup> Son accomplissement de l'être se trouve dans son cahier et dans les mots qu'elle déposera. Des mots qui lui sont venus avec la fin des larmes versées. Quand il n'y a « *plus rien d'autre à pleurer. Plus rien à espérer que le bout du cahier. Plus rien à vivre que ces nuits de papier dans une cuisine déserte.* »<sup>1943</sup> Son cahier sera la fenêtre ouverte vers l'avenir « *où s'échapperont un à un les monstres qui nous hantent.* »<sup>1944</sup> Soledad refait à l'envers le chemin jusqu'à elle. Elle reconstruit le fil de son existence pour s'échapper et devenir enfin... Là encore, la sanction est positive, elle devient l'unification de l'être de Soledad, qui, désormais, s'appartient pleinement.

#### 2.4. L'état final ou la fin des histoires

La clôture narrative est un lieu stratégique et privilégié<sup>1945</sup> que nous allons à présent aborder. La fin d'un roman est constituée par sa dernière unité qui peut être d'une étendue variable c'est-à-dire, de quelques lignes à tout un chapitre. « *C'est donc un segment narratif pourvu d'une certaine consistance.* »<sup>1946</sup> D'après Claude Brémont, il y a trois fonctions élémentaires : la première est « *une fonction qui ouvre la possibilité du processus sous forme de conduite à tenir ou d'évènement à prévoir* »<sup>1947</sup> ; la seconde est « *une fonction qui réalise cette virtualité sous forme de conduite ou d'évènement en acte* »<sup>1948</sup> ; la dernière est « *une fonction qui clôt le processus sous forme de résultat atteint* »<sup>1949</sup>. La terminologie que nous pourrions utiliser est celle de « *clausure* »<sup>1950</sup> qui, pour reprendre les propos de Philippe Hamon, englobe « *toutes* » les clôtures, c'est-à-dire les terminaisons de texte incluses dans un ensemble plus large comprenant « *les modes de terminaisons de n'importe quelle séquence intérieure au texte relativement autonome.* »<sup>1951</sup> Ainsi, dans le texte de Kaoutar Harchi, l'histoire de « *la Fille* »

<sup>1940</sup> *Ibidem.*

<sup>1941</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>1942</sup> *Ibidem.*

<sup>1943</sup> *Ibidem.*

<sup>1944</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>1945</sup> Pour étudier la fin des textes, nous nous appuyerons essentiellement sur les analyses de Philippe Hamon et de Vincent Jouvé, *La Poétique du roman*, *op.cit.*

<sup>1946</sup> Alain TASSEL, « La Clôture narrative, perspectives théoriques et pratiques textuelles. Les choix esthétiques de François Mauriac », *Cahiers du CNA*, N°7, Nice, 1996, p.85.

<sup>1947</sup> Claude BREMOND, « La Logique des possibles narratifs », *Communication*, N°8, Seuil, [1966], 1981, p.65.

<sup>1948</sup> *Ibidem.*

<sup>1949</sup> *Ibidem.*

<sup>1950</sup> Empruntée à Philippe Hamon. [Philippe HAMON, dans la revue *Poétique*, N°24, Seuil, 1975, p.497-498]

<sup>1951</sup> *Ibidem.*

est encadrée par un prologue et un épilogue, « relativement autonomes ». Or, ici, dans le déroulé de notre démonstration, il s'agit d'étudier<sup>1952</sup> la terminaison de l'histoire et non de l'entièreté du roman, que nous pourrions appeler (en reprenant Philippe Hamon<sup>1953</sup>) la *clausure interne* par opposition à la *clausure terminale*. De ce fait, notre réflexion portera sur un champ plus réduit car nous étudierons ici, dans les propos suivants, la clôture de l'histoire des filles qui ne correspond donc pas nécessairement à la fin des textes (en tous les cas, spécifiquement pour le roman de Kaoutar Harchi).

Néanmoins, il nous faut préciser que la *clausure* soulève plusieurs problèmes. D'abord, celui vu précédemment, soit le rapport entre la « *clausure interne* » et la « *clausure terminale* ». <sup>1954</sup> Puis, celui de la « *clausure fermante* » ou « *ouvrante* » (toujours pour reprendre les termes de Philippe Hamon). <sup>1955</sup> En effet, soit la *clausure* vient compléter et terminer le texte, soit elle est une séquence considérée comme incomplète, dont une partie se situe hors du texte. C'est exactement ce qui se passe dans les romans de notre corpus où les *clausures* sont « ouvertes », laissant au lecteur le soin d'imaginer et d'envisager l'avenir des personnages de filles. Pour finir, un autre problème est posé par la « *clausure non déceptive* » et la « *clausure déceptive* ». La première *clausure* est isotope et redondante, dans une continuité du contexte sémantique du récit. Elle est celle qui est le plus fréquemment utilisée dans la littérature. Nous pourrions dire qu'elle est précisément celle des romans de notre corpus. La *clausure déceptive*, à l'inverse, remet en question le contexte précédent. <sup>1956</sup>

Après les éléments d'analyse, intéressons-nous au sens des *clausures* des romans de notre corpus. La fin des romans signifie que l'action ou le *faire* des héroïnes est achevé. Elle dévoile l'état final des personnages de filles. Elle désigne « *ce qui devait arriver étant donné ce qui précède.* » <sup>1957</sup> D'après Paul Ricoeur, « *la configuration de l'intrigue impose à la suite indéfinie des incidents le sens du point final [...]. Point final comme celui d'où l'histoire peut être vue comme une totalité.* » <sup>1958</sup> Les filles doivent s'arrêter là. C'est la chute de leur histoire. Ce qui est dévoilé, c'est la métamorphose qu'elles ont, elles-mêmes, effectuée, ou engendrée. À présent, les filles ont une connaissance vécue qui vient modifier leur façon d'être au monde. Elles ont pris une orientation et avec elle, une nouvelle identité. Les filles se sont émancipées.

---

<sup>1952</sup> Comme nous l'avons déjà fait pour le début de l'histoire du roman de Kaoutar Harchi.

<sup>1953</sup> Philippe HAMON, *Poétique*, *op.cit.*, p.498.

<sup>1954</sup> *Ibid.*, p.497-498.

<sup>1955</sup> *Ibid.*, p.509.

<sup>1956</sup> On la trouve par exemple dans les nouvelles ou les histoires drôles. Marc MARTI, « La Clôture narrative, propositions d'analyse théorique », dans la revue *Narratologie*, N°2, Nice, 1999, pp.134-154.

<sup>1957</sup> Cécile RYCKEL et Frédéric DELVIGNE, « La construction de l'identité par le récit », *art.cit.*

<sup>1958</sup> Paul RICOEUR, *Parcours de la reconnaissance*, Tome 1, 1983, p.131.

Elles sont maintenant et sans aucun doute, disponibles pour vivre d'autres expériences, plus grandes encore. Des expériences choisies. Les personnages de filles ont basculé dans « l'inattendu » et cette métamorphose de l'*être* s'est faite par leurs actions et leur détermination. La fin des romans va de pair avec l'évolution de nos sociétés, la place de la nouvelle génération de filles et leur désir d'émancipation. Elle témoigne des aspirations qui habitent les femmes de demain et qui les mettent en mouvement. La fin des romans traduit l'espoir, en racontant la rupture avec les générations passées. Pareillement, nos héroïnes se choisissent un autre chemin, loin de la malédiction familiale et de la sédimentation de l'*être*.<sup>1959</sup>

#### 2.4.1. Dans le roman de Jeanne Benameur

Lea s'est libérée. En accédant à sa part intime, quelque chose en elle a cédé. Certes, elle cherche encore son pas, c'est-à-dire son équilibre. Il est encore trop tôt pour se définir exactement. Elle est sous le contre coup de sa longue nuit. « *Un lendemain de tempête est une étrange chose. On apprend la mesure exacte de l'attachement en ramassant les débris.* »<sup>1960</sup> Mais Lea connaît maintenant le lien entre elle et sa mère. Leur attachement est à présent plus fort, consolidé. Lea se connaît également, elle sait ce dont elle est « capable ». Quand se termine le roman, Lea débute une nouvelle vie. Elle a pris le chemin de la liberté. Tout reste à construire, à vivre. « *Apprendre à trébucher. Intégrer le faux-pas. En faire sa danse.* »<sup>1961</sup> Après les révélations identitaires que lui a faites sa mère, elle « *cherche son nouveau pas.* »<sup>1962</sup> La fin de l'histoire est ouverte et là encore, partageable. Il appartient à Lea de s'inventer une nouvelle vie.

« *Elle fait partie maintenant de ceux qui articulent leurs pas comme on parle après être resté trop longtemps silencieux. Avec peine. La seule grâce possible. Partageable.* »<sup>1963</sup>

En renouant avec son histoire, Lea s'en libère. Elle a rompu avec « la sédimentation »<sup>1964</sup> de son *être*, grâce à l'apprentissage de l'altérité. À présent, Lea « fait partie ». Elle est devenue semblable à tous ceux qui « *tentent de rétablir l'équilibre. A chaque pas. Entravés, empêtrés*

---

<sup>1959</sup> Et pour inscrire l'émancipation des filles dans leurs textes littéraires, Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez utilisent le procédé de l'ellipse. En effet, à la fin des histoires, les personnages de filles sont comme projetées en avant. Lea est sortie de la maison de sa mère, « la Fille » est passée de la maison du père à son voyage solitaire dans un train, Soledad est maintenant dans le désert. Par ce procédé, les écrivaines mettent en exergue l'essentiel, c'est-à-dire l'état final des personnages de filles.

<sup>1960</sup> Jeanne BENAMEUR, p.155.

<sup>1961</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>1962</sup> *Ibid.*, p.156.

<sup>1963</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>1964</sup> Voir précédemment, dans la partie II de ce travail de recherche, l'identité narrative.

*dans les vies et les histoires qui s'agrippent, déséquilibrent.* »<sup>1965</sup> Elle partage avec eux une connaissance vécue, humaine. Un héritage. Lea n'est plus seule. Elle appartient au monde. Elle a effectué une véritable métamorphose et, en partie, son accomplissement identitaire. Elle s'est émancipée des fantômes de son passé. Elle a alors toutes les possibilités de devenir. D'ailleurs, elle pense à Bruno, l'homme qu'elle aime. Elle se souvient de son amour pour lui. Maintenant, elle peut en parler. Maintenant, elle peut tout envisager ...

#### 2.4.2. Dans le roman de Kaoutar Harchi

« La Fille » s'est affranchie. Depuis la mort de sa mère, étape majeure et fondatrice, « la Fille » a accompli le chemin qui l'a ramenée jusqu'à elle. Elle s'est doublement libérée. Elle s'est reconstruite malgré « la Mère », malgré « le Père ». Elle a rompu avec l'héritage. Elle l'a, pour une part, enterré avec sa mère et l'a, pour une part aussi, rendu au père. Dorénavant, elle avance seule. C'est la renaissance de « la Fille ». Elle s'est mise au monde. Et, quand se termine son histoire, elle va, nous l'imaginons, vers « *un lieu épargné* »<sup>1966</sup>, le lieu qu'elle a, à présent, à s'inventer. Il pourrait être une maison réelle et symbolique, dans laquelle elle aura toutes les possibilités d'être et de se sentir à sa place. Il s'agira de son lieu. Sans « la Mère », morte. Sans « le Père », qui nous l'apprenons, est resté muet face à sa fille et aux mots prononcés. « *La bouche du Père est restée close et toute la vie, qui vient de si haut, qui vient du ciel, ce sera le silence.* »<sup>1967</sup> La figure du père est associée à Dieu. Mais de « là-haut », rien ne viendra jamais, si ce n'est le silence. À la différence d'Abraham, guidé par la parole de l'Éternel, elle a écouté sa propre voix pour se construire un chemin émancipatoire. Et si l'amour de ses parents a été déceptif, c'est que l'amour est à chercher ailleurs. La fin de l'histoire nous dit, lui dit que c'est elle qu'elle doit aimer avant tout. Avant « la Mère » et avant « le Père ». La fin du roman donne « *la définition du passage de l'enfance à l'âge adulte* »<sup>1968</sup> à travers la transformation de l'héroïne. En effet, dans ce texte littéraire, là encore, la métamorphose a eu lieu. « La Fille » a changé d'état. Elle a accédé à l'état de femme, autonome et responsable de sa vie. Évidemment, elle n'est qu'au début d'une nouvelle vie. Tout est à écrire. Mais « la Fille » « *imagine pour elle quelque chose de plus grand, de plus beau, de plus généreux.* »<sup>1969</sup>

---

<sup>1965</sup> Jeanne BENAMEUR, p.157.

<sup>1966</sup> Kaoutar HARCHI, p.162.

<sup>1967</sup> *Ibidem.*

<sup>1968</sup> Kaoutar HARCHI, « Kaoutar Harchi répond aux questions d'Anne-Marie SMITH », *art.cit.*, Annexe 6.

<sup>1969</sup> *Ibidem.*

### 2.4.3. Dans le roman de Carole Martinez

L'émancipation de Soledad s'inscrit d'abord par rapport au modèle présenté de cette lignée de mères, ces mères-douleur, ces mères-tradition, ces mères-sans-amour. Soledad a affronté les voix qui la hantaient, les voix ancestrales, les échos et les murmures d'antan. Les fantômes ont regagné la nuit, la laissant goûter à son silence intérieur, à son *moi* profond. Soledad entend maintenant, « *dans le désert de sa vie, battre son cœur ensablé.* »<sup>1970</sup> Soledad a déterré, un à un, les souvenirs « *enkystés dans [son] âme.* »<sup>1971</sup> Elle les a jetés sur le papier. Soledad s'est libérée, seule.

Soledad a trente ans. La fin de l'histoire correspond au Prologue du roman. Là encore, comme pour le personnage de Lea et de « la Fille », sa réflexion n'est pas encore parvenue à son terme. Les mots se bousculent, les phrases s'entrechoquent. Mais le lecteur devine un autre avenir qui se dessine pour la narratrice, un autre avenir pour toutes les nouvelles générations de femmes.

*« Je suis ce dernier vers, cette main rouge, enluminée de henné, qui mit fin à notre course folle, je suis celle qui obligea ma mère à se coucher. Je suis le bout du voyage. Je suis l'ancre et je ne peux qu'écrire pour que meure l'histoire qui nous berce et nous mure et fait de nous des êtres différents, intraduisibles et étranges à tous. »*<sup>1972</sup>

Soledad est, symboliquement, la fin des histoires et le début du récit de *soi*. Elle a acquis un *être* au monde véritable. Elle peut s'écrire car elle *est*. La *clausure* de texte de Carole Martinez renvoie au Prologue et aux premiers mots de Soledad. Le lecteur peut alors penser le parcours de l'héroïne comme un tout et projeter un avenir à construire, hors du texte. Une autre histoire qui, de ce fait, appartiendra, pour une part, au lecteur, dans sa lecture singulière et propre.

Ainsi, les trois œuvres de notre corpus proposent des *clausures* ou clôtures ouvertes. La situation finale n'a rien de surprenant dans le sens où elle s'inscrit dans la continuité des récits et donc de l'histoire des filles. En effet, « *la clôture à proprement parler est la situation initiale d'un voyage vers la liberté, mais se situe dans la continuité logique de la séquence précédente par emboîtement.* »<sup>1973</sup> Et l'effet qui est ainsi donné au lecteur est alors celui « *d'une réouverture narrative* »<sup>1974</sup> lui permettant d'imaginer plusieurs orientations possibles pour les personnages de filles. Le pouvoir opérant des *clausures* est important dans ces œuvres littéraires

---

<sup>1970</sup> Carole MARTINEZ, p.416.

<sup>1971</sup> *Ibid.*, p.417.

<sup>1972</sup> *Ibid.*, p.325-326.

<sup>1973</sup> Marc MARTI, « La Clôture narrative, propositions d'analyse théorique », dans la revue *Narratologie*, N°2, Nice, 1999, p. 150.

<sup>1974</sup> *Ibidem.*

car elles relancent ou projettent les héroïnes dans une vie future, une vie que le lecteur peut envisager comme « non déceptive » car les filles sont à présent accomplies, elles sont « armées » pour affronter le monde. Et c'est à présent au lecteur d'accomplir l'acte de prolongement des héroïnes. La *clausure* opère ici à la fois une rupture (puisqu'elle rompt réellement l'espace textuel et lui donne un cadre) et une continuité (puisque, du fait de la fin ouverte des récits, le lecteur prolonge le récit : sa réflexion est en marche, son imagination est attisée et les émotions sont déclenchées<sup>1975</sup>). Pour une part, la *clausure* fait vaciller les limites de la fiction en donnant une illusion du réel et en engendrant un espace inédit (qui est à la fois propre à chaque lecteur et commun à tous).<sup>1976</sup>

En effet, Lea, « la Fille » et Soledad ont plongé dans leur fosse intérieure, pour (re)trouver leur vrai *self*, leur source intime et secrète qui ne demandait qu'à jaillir, symboliquement. À présent quelque chose s'est libérée en elles. Quelque chose qui coule maintenant, qui existe et qui palpite. C'est là, et cela a toujours été là, en elles, mais enfoui. L'histoire change. Leur quête a abouti. Le chemin a été long jusqu'à la reconnaissance de leur vérité, c'est-à-dire, et pour reprendre la réflexion de Paul Ricœur sur « l'homme capable »<sup>1977</sup>, jusqu'à ce qu'elles se reconnaissent comme des filles « capables » d'accomplissements. Et leur capacité d'action a été grande, leur détermination également. Les filles savent maintenant qu'elles peuvent compter sur elles, elles ont la force et le courage nécessaire pour affronter la vie.

Les personnages de filles, en s'affirmant et en s'émancipant, se sont offert du sens et une identité. Les filles se sont ouvert une voie que nous espérons la plus libératrice possible. Elles ont restauré une continuité brisée, celle de leur existence fracassée par les épreuves qu'elles ont dû affronter. En même temps que leur émancipation identitaire et personnelle, elles ont raccommodé le lien avec les autres (et avec la mère en particulier, nous y reviendrons dans la

---

<sup>1975</sup> Voir l'article d'Aline MURA, « Les Derniers mots au lecteur », dans la revue *Narratologie*, N°2, Nice, 1999, p. 195.

<sup>1976</sup> *Ibidem*.

Aline Mura ajoute que « la clôture reste donc une zone fragile et décisive à la fois, où se joue le statut de l'œuvre qui vient d'être lue. [...] Ce qui pourtant advient dans cet instant où les signes vont céder la place au silence, c'est une hésitation, un suspens qui n'est ni tout à fait le livre ni tout à fait la vie. Les derniers mots des romans évoqués ici vont même jusqu'à créer un lieu, fût-il de conjonctures, qui échappe partiellement aux règles de la narration et à celles de la réalité. » [*Ibidem*] C'est particulièrement juste et applicable dans les trois œuvres de notre corpus. La *clausure* devient alors un espace qui inclut le lecteur dans ses frontières. Ainsi, « le lecteur, à la faveur de l'anticipation de ses réactions, [...] devient provisoirement un être de fiction. » [*Ibidem*] Ou, pour reprendre les propos de Louis-René des Forêts [*Voies et détours de la fiction*, Fata Morgana, 1985, p.45] : « Tout lecteur peut devenir un personnage fictif, car le miroir est là, sensible et secret, pour permettre à chacun d'y reconnaître ses traits. » [*Ibidem*]

<sup>1977</sup> Voir l'ouvrage de Paul RICOEUR, *Parcours de la reconnaissance*, *op.cit.*

Selon Paul Ricœur, sans reconnaissance, pas d'action. Il s'agit de définir et d'établir une pensée de l'agir qui est « réflexion sur les capacités qui ensemble dessinent le portrait de l'homme capable. » [*Ibid.*, Quatrième de couverture]

suite de ce travail de recherche) et avec le monde. Le chemin n'est pas fini pour nos héroïnes. Elles auront, nous le savons, d'autres combats à mener. Mais les luttes à venir seront des luttes personnelles qu'elles pourront désormais affronter avec leur *self* propre et consolidé. En effet, en désobéissant<sup>1978</sup>, en se révoltant et en résistant de toutes leurs forces, les filles ont pris des décisions éthiques (selon Paul Ricœur). Elles ont, *in fine*, obéi à leur vrai *self*. Elles ont, comme « la Fille » dans le roman de Kaoutar Harchi, écouté leur voix intérieure. Elles ont entendu leur cohérence interne. Elles ont été attentives à leurs responsabilités vis-à-vis d'elles-mêmes et vis-à-vis d'autrui. Maintenant, leur existence est leur œuvre, à elles de la rendre digne.<sup>1979</sup> En effet, les filles se sont reconnues et elles savent maintenant, consciemment, ce à quoi elles peuvent consentir. Par-là, elles ont pris véritablement leur destin en main, c'est-à-dire qu'elles peuvent, désormais, s'offrir toutes les possibilités d'*être*. Et comme Lea, dans le roman de Jeanne Benameur, elles peuvent partager avec autrui leur existence au monde.

La littérature féminine méditerranéenne questionne donc sans relâche la thématique de l'émancipation féminine et la quête du vrai *self*. Les combats des héroïnes s'y inscrivent dans des dynamiques distinctes, liées au contexte socio-culturel dans lequel ces femmes en devenir évoluent. Et, pour les personnages de filles de notre corpus de textes (primaire et secondaire), si la quête identitaire et la recherche de liberté semblent la même pour toutes (comme le refus des assignations liées à leur sexe), il demeure encore des contrastes, notamment entre les deux rives de la Méditerranée. En effet, certaines héroïnes, comme celles que nous avons rencontrées dans le recueil d'Assia Djébar, restent pour une part, toujours assignées et confinées dans la tradition et la répétition du *même* schéma. Pour autant, d'autres se sont véritablement émancipées et vont plus libres vers leur avenir. Ainsi, dans les romans de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez, les filles ont pris leur envol. Lea, « la Fille » et Soledad ont maintenant une identité propre. Elles ont plus de latitude, plus de marge. Le combat mené a été rude, le refus de la transmission que la lignée imposait a été difficile. À la fin des romans, la porte leur est ouverte en plein soleil (l'avenir tant espéré par Assia Djébar). Les filles se sont engagées dans le monde, qui, à présent leur appartient. Et avec elles, s'arrête « la malédiction des femmes », du moins, l'espoir existe maintenant. Il est inscrit dans les textes littéraires des

---

<sup>1978</sup> L'émission de France Culture « Désobéir » est, à ce sujet, très intéressante car elle donne des pistes de réflexion sur ce qu'est la désobéissance : « Désobéir », *Le Journal de la philo*, par Anastasia COLOSIMO, 19/10/2018, France Culture, [https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-la-philo/desobeir?utm\\_medium=Social&utm\\_source=Facebook&fbclid=IwAR2PMcG35XoP9RMAIpGMQ7B-15nhsE9ybZcP5kloG3GfWzCfsx4NsAwlv5E#Echobox=1566225901](https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-la-philo/desobeir?utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR2PMcG35XoP9RMAIpGMQ7B-15nhsE9ybZcP5kloG3GfWzCfsx4NsAwlv5E#Echobox=1566225901), consulté le 20/08/2019

<sup>1979</sup> *Ibidem*.

écrivaines méditerranéennes, ceux de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez en particulier.

Et pour se constituer un nouveau chemin, les personnages de filles ont réécrit l'histoire transmise par leur mère spécifiquement. Et c'est ce que nous allons à présent aborder. En effet, pour exister véritablement, les protagonistes sont revenues à la mère et au passé qui « sédimente » pour s'en libérer, pour une part (c'est ce que nous venons de voir) mais aussi pour créer, c'est-à-dire, pour qu'à leur tour, elles puissent, par la création, se mettre au monde. En effet, de la transmission maternelle et de l'héritage (ici méditerranéen) naît la création artistique. La mère et son héritage deviennent alors un espace symbolique, source de créativité et d'écriture.

## CHAPITRE 8 – DE L'HÉRITAGE À LA MISE AU MONDE<sup>1980</sup>

Vivre c'est se mettre au monde à de nombreuses reprises.<sup>1981</sup> La première naissance est évidemment une évidence, elle est « *le point de départ de l'existence considérée dans son déroulement.* »<sup>1982</sup> Les mises au monde suivantes ne sont pas toujours perçues consciemment. Elles passent parfois totalement inaperçues par l'individu qui les vit et pourtant, elles existent bel et bien. En effet, une vie menée par chacun (et comme nous l'avons vu pour « les êtres de papier » que sont les héroïnes des romans de notre corpus), avec les événements et les bouleversements qu'elle produit et qu'elle inflige parfois (qu'ils soient d'ailleurs positifs ou négatifs), « *suppose de chercher profondément en soi les ressources pour s'adapter, faire naître en nous, à chaque étape, un être renouvelé, amélioré, plus mûr, plus dense. Une vie pour se mettre au monde c'est une vie pour apprendre à faire corps avec ce qui advient, les joies et les drames ; une vie pour faire de son existence un tout, décousu parfois mais unique ; une vie surtout pour apprendre à rester dans l'émerveillement.* »<sup>1983</sup> Elle oblige donc tout un chacun à puiser dans son vrai *self* pour se construire une vie propre. Et « *qui adhère à la vie voit la vie adhérer à lui en retour. Chacun est alors porté par elle. [...]* Car dire « oui » à la vie c'est se

---

<sup>1980</sup> Pierre-Louis FORT, « ... À mon tour, la mettre au monde » : *Deuil et filiation chez Annie ERNAUX*, dans la revue *Transmissions et filiations*, Revue des Sciences Humaines, Septentrion, N°301, 2011, p.107.

<sup>1981</sup> Pour construire ma démonstration, je me suis appuyée, en partie, sur l'ouvrage de Marie De HENNEZEL et Bertrand VERGELY, *Une vie pour se mettre au monde*, Carnetsnord, 2010.

Bertrand Vergely est philosophe et Marie de Hennezel est psychologue clinicienne et écrivaine, connue surtout pour sa contribution au développement des soins palliatifs en France et son livre *La Mort intime*, Robert Laffont, 2001.

<sup>1982</sup> Définition « Naissance », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/naissance>, consulté le 24/08/2019.

<sup>1983</sup> Marie De HENNEZEL, *Une vie pour se mettre au monde*, *op.cit.*, Quatrième de couverture.

*dire « oui » à soi-même. »*<sup>1984</sup> Pour ce faire, il faut recomposer avec notre passé qui est une part constitutive de nous-même, c'est-à-dire revenir à l'héritage qui nous a été transmis.

Ce qui sera interrogé dans la suite de notre propos est la question de la continuité, c'est-à-dire de l'héritage et de sa transmission. L'héritage est entendu comme ce qui est transmis par les générations précédentes, ce qui est, nous l'avons déjà vu, « *reçu par la tradition* »<sup>1985</sup>. L'héritage est une notion paradoxale et complexe. Il peut engendrer la répétition « éternelle » du même schéma et donc des traditions ancestrales. Mais il est aussi une ligne de force engendrant la création. En effet, l'héritage structure, pour une part, les textes littéraires dans une communauté et une appartenance spécifique, ici méditerranéenne. Les notions d'émancipation et d'héritage ne sont pas contradictoires ni incompatibles, comme nous l'avons pensé jusqu'alors dans ce travail de recherche. Pour autant, pour réfléchir, écrire et donc transmettre à son tour l'héritage, il faut, dans un premier temps, s'en détacher, s'en séparer afin d'y revenir, consciemment et véritablement. C'est le chemin que les écrivaines ont dû effectuer pour créer ces récits, comme les héroïnes le font dans l'épaisseur des romans. Ces deux notions (héritage et émancipation) sont donc au cœur des créations, particulièrement dans celles qui sont les nôtres. À travers les images de la maternité (et des personnages de mères) et celles de l'émancipation féminine (les personnages de filles), les textes littéraires dépassent la dichotomie entre héritage et indépendance. En effet, elles traduisent aussi l'élan vital et créateur du passé, de la mémoire en Méditerranée. Dans leurs œuvres, elles nous révèlent que, pour *être* et pour créer, pour se mettre au monde tout au long de sa vie, chaque individu a besoin de racines, d'une culture ancienne/ancestrale et partageable, car, comment devenir libre sans amarre ?

Ainsi, hériter, nous disent les écrivaines méditerranéennes, ne serait pas seulement un geste passif, quelque chose que nous subissons. Hériter ne serait jamais une donnée mais bien une tâche qui nous incombe. Et *être* c'est hériter. D'après Jacques Derrida, « *notre être est héritage. La langue que nous parlons est héritage.* »<sup>1986</sup> Et hériter reviendrait non seulement à accueillir, à recueillir, à penser et à réfléchir nos ancrages, mais aussi à transmettre l'héritage, à notre tour, par le biais notamment de l'écriture.<sup>1987</sup> Écrire, c'est faire sien les propos de Maurice Merleau-

---

<sup>1984</sup> *Ibid.*, p.129.

<sup>1985</sup> Selon la définition du CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/h%C3%A9ritage>, consulté le 05/11/2017.

<sup>1986</sup> Jacques DERRIDA et Bernard SHIEGLER, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Galilée, 1997, p.34.

<sup>1987</sup> Voir notamment les actes du colloque international *L'héritage littéraire de Paul Ricœur*, organisé par la Chaire du Québec contemporain de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, en collaboration avec le Centre de recherche sur les arts et le langage (EHESS/CNRS) et avec le concours du Fonds Ricœur, publié en juillet 2013, *Fabula*, <https://www.fabula.org/colloques/sommaire1852.php>, consulté le 10/07/2018.

Ponty, c'est « *s'assurer, par l'emploi de mots déjà usés, que l'intention neuve reprend l'héritage du passé, c'est d'un seul geste incorporer le passé au présent et souder ce présent à un avenir, ouvrir tout un cycle de temps où la pensée «acquise» demeurera présente à titre de dimension, sans que nous ayons besoin désormais de l'évoquer ou de la reproduire.* »<sup>1988</sup>

Les écrivaines de notre corpus interrogent donc la mémoire, collective et individuelle, consubstantielle de *l'être*. Pour elles, écrire l'héritage est une façon de se penser dans l'histoire<sup>1989</sup> et dans le monde, une façon de se reconnaître dans un ensemble plus vaste. Et la quête de singularité et d'émancipation des personnages de filles s'inscrit non seulement à partir de la pluralité des possibles identités (comme nous l'avons vu précédemment avec les héroïnes des romans de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez) mais aussi à partir de l'héritage qui leur a été transmis.

Ainsi, nous aborderons dans le propos suivant, la question de l'héritage familial, de l'héritage maternel. Dans un premier temps, nous analyserons le retour à l'histoire intime, personnelle des écrivaines et de leurs héroïnes. Puis, nous verrons quel est l'héritage oral transmis par les mères. Nous nous demanderons en quoi il est un patrimoine féminin riche et essentiel, constitutif d'imaginaire et de création. Nous nous intéresserons à la mise au monde des filles, engendrée par le retour aux sources du maternel. En dernier temps, nous étudierons la mise au monde des mères par les filles ou la filiation inversée, qui est, pour une part, l'acte de création des filles, et par là, des écrivaines.

## 1. Le retour à l'héritage

### 1.1. L'écriture en héritage

D'après Jacques Derrida, chaque jour, nous vivons au présent avec notre héritage<sup>1990</sup>, car « *l'être de ce que nous sommes est d'abord l'héritage.* »<sup>1991</sup> L'héritage serait donc consubstantiel à notre *être*, nous en témoignons en existant. Et c'est la langue que nous recevons en partage, la langue héritée qui « *nous entraîne dans le cercle : avoir la capacité d'hériter / témoigner de cette capacité en héritant / témoigner de la possibilité de témoigner / hériter d'une langue pour témoigner / témoigner qu'il est possible d'hériter.* »<sup>1992</sup> L'héritage, évidemment,

---

<sup>1988</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 450.

<sup>1989</sup> Pour reprendre Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*

<sup>1990</sup> Jacques DERRIDA, *Idixa*, « Lire Derrida, L'œuvre à venir », de Pierre DELAIN, « Scripteur », <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0708180957.html>, consulté le 05/08/2019.

<sup>1991</sup> Jacques DERRIDA et Bernard SHIEGLER, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, *op.cit.*, p.34.

<sup>1992</sup> Jacques DERRIDA, *Idixa*, « Lire Derrida, L'œuvre à venir », de Pierre DELAIN, *op.cit.*

ne serait jamais simple car il abrite de nombreux secrets (parfaitement illustrés dans les œuvres de notre corpus) et une multitude de contradictions. Celle ou celui qui hérite, doit, pour vivre pleinement dans l'unicité de son *être*, affronter les fantômes du passé.<sup>1993</sup> Elle/il doit faire des choix éthiques et s'engager dans sa vie et se reconnaître dans l'héritage et/ou reconnaître l'héritage comme étant le sien. Mais alors s'ouvrent d'autres contradictions. Et la question qui se pose est : quel héritage devons-nous garder ? Celui qui semble le plus important, du moins pour les écrivain(e)s<sup>1994</sup>, est celui qui renvoie au lieu originel, intact et univoque : l'héritage familial et maternel.

Pour finir, il faut dire que l'héritage est à la fois une expérience singulière et collective. D'après Jacques Derrida, il ne pourrait pas être lu, partagé ou interprété de « l'extérieur » (comme le fait l'historien ou le scientifique). D'autre part, même de « l'intérieur », nous ne pouvons nous y inscrire que par réinvention ou réécriture, c'est-à-dire par la production d'une autre langue qui permettrait à l'héritage de survivre et de continuer à demeurer, en étant à la fois le même (l'héritage est une répétition) et un autre (c'est une traduction nouvelle). L'héritage « *nous lègue de quoi l'interpréter, mais en préservant son secret, il nous interdit de nous limiter à cette interprétation. L'héritage vient avec ce qui l'excède.* »<sup>1995</sup> S'il demeure, c'est comme une œuvre à faire, à inventer, c'est-à-dire comme une ouverture vers l'avenir.

Et c'est précisément le travail que font les écrivain(e)s dans leurs œuvres littéraires. Elles/ils permettent à l'héritage de vivre et l'héritage devient la source inépuisable de leur écriture. Il est, pour reprendre les mots de Dominique Viart, la « *base continue* »<sup>1996</sup> de leurs écrits. À l'image de Pierre Michon qui dédie son roman *Vies minuscules* à sa mère (mais les exemples sont infinis) et dont les questions de filiation et d'héritage habitent toute l'œuvre.<sup>1997</sup> Il dira d'ailleurs :

« *C'est à ma mère jeune fille que je le dédie. Je pense souvent à ma mère dont la vie a été, comme chacune des nôtres, complètement bousillée. C'était redonner à ma mère le temps de l'espoir et de la jeunesse [...].* »<sup>1998</sup>

---

<sup>1993</sup> Comme l'ont fait les personnages de filles des romans de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez.

<sup>1994</sup> Voir Alexis BROCAS et Juliette EINHORN, *Tout sur leur mère*, « Le Magazine Littéraire », N°543, Mai 2014.

<sup>1995</sup> Jacques DERRIDA, dans *Idixa*, « Lire Derrida, L'œuvre à venir », de Pierre DELAIN, *op.cit.*

<sup>1996</sup> Dominique VIART, « Héritage et filiation. Entretien avec Pierre Michon », *Roman 20-50*, 2009/2 (n° 48), p. 13-20, <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2009-2-page-13.htm>, consulté le 13/08/2019.

<sup>1997</sup> *Ibidem.*

<sup>1998</sup> *Ibidem.*

Il s'agit, pour Pierre Michon, de réfléchir l'héritage (le sien d'abord et celui de sa mère) et l'héritage littéraire ensuite (dont il ne peut pas se défaire) pour se reprendre en main et pour se construire un autre chemin. Pour être libre enfin : « *Maintenant, plus d'héritage, plus de transmission, une espèce de corps présent, de corps du présent, qui est complètement déjanté comme nous tous.* » [*Ibidem*]

Ainsi, et comme Pierre Michon, c'est donc à l'héritage intime et personnel, familial et maternel, à l'histoire et à la langue transmises que les écrivain(e)s retournent, et à la mère en particulier. Et pour reprendre la citation en exergue de l'article du *Magazine Littéraire* consacré au lien entre auteur(e)s et leur mère :

« *Écrivain, toujours tu chériras ta mère – ou la vomiras, ou affecteras à son égard une impossible indifférence ; qu'importe, tu n'écriras jamais sans elle ! Parce qu'elle t'aura appris la langue et le monde, ta relation à ta mère se lira dans ton rapport au verbe [...].* »<sup>1999</sup>

La mère est alors revendiquée « *comme un espace symbolique, comme symbole de création* »<sup>2000</sup> car d'elle et de sa transmission, naît l'écriture. Ainsi, la mère devient un élément positif, puisqu'elle est source de création.

Pour les écrivaines, il s'agit de la « *la parole-mère* », « *espace hautement symbolique, celui de la culture orale* [décrite par Assia Djebar ou encore Carole Martinez<sup>2001</sup>], *populaire, en rapport étroit avec la langue et la culture maternelles dans lesquelles priment la transmission orale, l'art de conter et également une vision terrienne en rapport avec les éléments de la nature.* »<sup>2002</sup>

Dans les œuvres littéraires, l'héritage maternel est alors mis à l'épreuve. En écrivant, les auteur(e)s maintiennent en vie et réinterprètent activement leur héritage.<sup>2003</sup>

C'est pourquoi il est intéressant d'interroger le lien à l'héritage des écrivaines méditerranéennes, et plus particulièrement à celui de la mère. Et, pour reprendre le questionnement de Kaoutar Harchi dans son essai *Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne*<sup>2004</sup>, nous pouvons nous demander ce qu'est un(e) écrivain(e), ce qui crée les écrivain(e)s

---

<sup>1999</sup> Alexis BROCAS et Juliette EINHORN, *Tout sur leur mère*, *Le Magazine Littéraire*, N°543, Mai 2014.

<sup>2000</sup> Zohra MEZGUELDI, *La Maternité dans la littérature féminine au Maroc*, <http://www.raco.cat>, consulté le 21/12/2013.

<sup>2001</sup> Nous y reviendrons dans ce chapitre.

<sup>2002</sup> Zohra MEZGUELDI, *La Maternité dans la littérature féminine au Maroc*, *op.cit.*

<sup>2003</sup> Voir Jacques Derrida dans *De quoi demain... Dialogue* [Élisabeth ROUDINESCO et Jacques DERRIDA, Fayard, 2001]

<sup>2004</sup> Kaoutar Harchi, *Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne*, *op.cit.*

Avec un titre emprunté à Jacques Derrida.

Kaoutar Harchi est l'auteure de cet essai publié en 2016 et qui retrace le parcours de cinq écrivains algériens (Kateb Yacine, Assia Djebar, Rachid Boudjedra, Kamel Daoud et Boualem Sansal). C'est un essai avec une logique argumentative et démonstrative, né d'un questionnement simple, pour reprendre ses mots : comment se forme la valeur dans une tradition ici littéraire ? Les deux problématiques de son texte sont la valeur littéraire et la francophonie. Et ce qui se maintient d'un écrivain à un autre, d'un parcours littéraire à un autre, c'est l'épreuve à affronter, encore aujourd'hui. Elle a, dit-elle, opéré une véritable plongée dans les entrailles de la littérature. Elle envisage la littérature comme une arme de combat, comme une quête et la conquête de soi et d'autrui.

Voir notamment l'émission présentée par Antoine PERRAUD et Faïza ZEROUALA, « L'Entretien » de *Médiapart*, Novembre 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=NqjpnGvsqPg>, consulté le 11/12/2016. [Pour la série « Tire ta langue », Kaoutar Harchi, romancière et sociologue, auteure d'un essai sensible et décapant, *Je n'ai*

et d'où vient la nécessité d'écrire. En effet, Kaoutar Harchi pose la question de la redéfinition de *soi* (que nous pouvons reprendre en partie ici) : Qui suis-je ? Comment occuper une place ? Par le truchement de la littérature et de la sociologie, elle tente de comprendre comment s'est opéré le passage à l'écriture. Et quelles sont les raisons d'écrire.

Et c'est pourquoi, dans le propos suivant, nous interrogerons l'origine de l'écriture des auteures méditerranéennes, mais surtout le rapport entre écriture et mémoire. Nous nous poserons également la question du retour à l'histoire familiale et maternelle en particulier (symbolique ou réel), de l'héritage en partage.

## 1.2. Les écrivaines méditerranéennes

*« Sans la mère, pas d'âme. C'est la mère qui fait le sens en reliant l'individu à la mémoire du monde et à l'âme collective, à travers l'histoire des siècles. »*<sup>2005</sup>

Les écrivaines méditerranéennes se fabriquent d'autres possibilités de « dire » et pour ce faire, elles repensent la langue ainsi que l'héritage légué. Elles se cherchent, d'une certaine façon, une autre langue des femmes où pourrait s'inscrire, celle de leur mère, réelle ou imaginaire. De toutes les mères. De toutes les femmes. Car sans la mère, et pour reprendre les mots de Jeanne Hyvrard, il n'y a pas d'âme possible. Et c'est pourquoi les auteures inscrivent, dans leurs textes, leur quête de *l'être-soi* au-delà des héritages et des injonctions intimes et sociales. Pour autant, et comme nous le verrons notamment avec Andrée Chedid, elles reconnaissent l'héritage comme intimement lié à leur imaginaire, voire comme source originelle de l'écriture.

Et dans leurs œuvres littéraires, il s'agit de « dire » quelque chose de la mémoire, celle intime et singulière (qui leur appartient) et, celle collective (qui peut être celle d'un peuple, d'un espace, ou d'une histoire). Les écrivaines méditerranéennes cherchent comment concilier modernité et héritage. Elles cherchent à dire l'attachement à l'histoire d'avant elles et à la mère en particulier. Elles portent en elles le passé et la mémoire, le plus souvent maternel. Dans leurs textes, elles disent qui elles sont et d'où elles viennent en portant un regard plus précis sur l'héritage qui leur a été transmis. Elles franchissent les barrières du « dire » féminin. Elles

---

*qu'une langue, ce n'est pas la mienne. Des écrivains à l'épreuve*, est interrogée pour Mediapart par Antoine PERRAUD et Faïza ZEROUALA] Annexe 6.

Voir également l'Entretien avec Kaoutar Harchi, « Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne », de la Librairie Mollat. Annexe 6.

<sup>2005</sup> Jeanne YVRARD, *La Pensée corps*, [« Mère », *Des Femmes*, 1989.] dans l'ouvrage de Monique SAIGAL, *Lien de Mère en fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf et Annie Ernaux*, *op.cit.*

prennent le risque de se positionner. Elles dévoilent les femmes, la mère<sup>2006</sup> d'abord, matrice de la création et origine de leurs écritures.

Et c'est ce que nous pouvons entendre, en partie, dans le remarquable discours d'Assia Djébar à l'Académie Française.<sup>2007</sup> En effet, ses paroles sont empreintes d'une tension de la mémoire affective, se situant au cœur de l'absence, et qu'elle creuse inlassablement, pour, dit-elle, « retourner et inverser en présence de l'esprit, sinon des yeux, présence dense mettant en mouvement l'imgo. »<sup>2008</sup> La parole, « bouleversante parce que bouleversée » « tente de combler le passé qui ne passe pas. »<sup>2009</sup> Dans son discours, Assia Djébar révèle son héritage ; elle dit les « femmes de tous âges de [sa] tribu maternelle : elles se ressouvenant de leur vécu de la guerre d'Algérie, mais aussi évoquant leur quotidien. Leur parole se libérait avec des images surprenantes, des mini-récits amers ou drôles, laissant toujours affluer une foi âpre ou sereine, comme une source qui lave et efface les rancunes. »<sup>2010</sup> Elle a réappris, poursuit-elle, à voir autrement. Sans aucun doute plus justement. Et désirant transmettre son héritage, elle a « retrouvé une unité intérieure, grâce à cette parole préservée de [ses] sœurs, à leur pudeur qui ne se sait pas, si bien que le son d'origine s'est mis à fermenter au cœur même du français de [son] écriture. » « Ainsi armée ou réconciliée, »<sup>2011</sup> Assia Djébar a pu « prendre le large »<sup>2012</sup>, c'est-à-dire, s'émanciper et vivre le plus librement qui soit. Ainsi, constituée, Assia Djébar a écrit. Pour autant, elle n'a pas oublié la rive sud de la Méditerranée et avec elle, les femmes de sa famille, les femmes de son pays. Alors, Assia Djébar a souhaité, de son lieu à elle qui est l'écriture, retourner, pour une part, à l'héritage, et s'approcher de « la langue maternelle [qu'elle ne voulait] plus percevoir qu'en espace, tenter de lui faire prendre l'air définitivement ! Une langue d'insolation qui rythmerait au dehors des corps de femmes circulant, dansant, toujours au dehors, défi essentiel. »<sup>2013</sup>

---

<sup>2006</sup> Qui peut être la mère réelle ou imaginaire, la mère des héroïnes par exemple ou encore les mères rêvées, espérées, comme les mères arabes de Leïla Sebbar (et pour ne prendre qu'un exemple). Voir à ce sujet l'entretien accordé, Annexe 6.

<sup>2007</sup> « « Mme Assia Djébar, ayant été élue par l'Académie française à la place laissée vacante par la mort de M. Georges Vedel, y est venue prendre séance le jeudi 22 juin 2006, et a prononcé le discours suivant. » [Discours de réception d'Assia DEJBAR, à l'Académie française, du 22/06/2006, <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-de-pierre-jean-remy>, consulté le 15/05/2014]

<sup>2008</sup> *Ibidem.*

<sup>2009</sup> *Ibidem.*

<sup>2010</sup> *Ibidem.*

<sup>2011</sup> *Ibidem.*

<sup>2012</sup> Selon l'expression qu'Assia Djébar a utilisée. [*Ibidem*]

<sup>2013</sup> Discours de réception d'Assia DEJBAR, à l'Académie française, du 22/06/2006, *op.cit.*

Dans le propos suivant, nous présenterons trois écrivaines méditerranéennes (Assia Djébar, Lydie Salvayre et Andrée Chédid) qui interrogent, dans leurs textes, l'héritage qui leur a été transmis. Et nous débuterons par celle dont nous venons d'entendre les paroles : Assia Djébar.

### 1.2.1. Assia Djébar

L'écriture d'Assia Djébar s'inscrit pleinement dans la « *parole-mère* ». Écrire, pour cette auteure franco-algérienne, « *c'est effectuer un retour aux sources du langage* »<sup>2014</sup>, langage maternel et primaire, chargé d'émotion, d'affectivité et de la culture ancestrale des femmes. Assia Djébar écrit à partir d'elle, à partir de son histoire, de son passé, de son présent et de ses racines. Elle est imprégnée et fascinée par l'histoire de sa famille maternelle. Ses racines la plongent dans la tribu des Beni Menacer, elle y consacrera d'ailleurs dix ans de sa vie et un film, *La Nouba des femmes du mont Chenoua*. Ses racines maternelles ont marqué son enfance et son destin de femme. Mais c'est grâce à son père, qu'elle décrit comme étant un homme de rupture et de modernité face au conformisme musulman,<sup>2015</sup> qu'Assia Djébar accède à l'éducation, aux savoirs, fréquente l'école, fait des études secondaires puis universitaires. D'après Anne Calle-Gruber, Assia Djébar « *qui est libérée par son instruction, qui en est justement consciente, se sent très solidaire des femmes maghrébines qui subissent la longue tradition de l'enfermement et du silence et qui, tout en étant recluses, sont néanmoins vivantes. Assia Djébar veut précisément rendre ces femmes vivantes aux yeux de tous.* »<sup>2016</sup> Son écriture trouve sa source dans la langue des mères. Certes, Assia Djébar inclut souvent une part d'elle, de son vécu intime, dans ses fictions, mais son écriture vient aussi des femmes, des mères, des silencieuses, des aïeules, des humiliées, de ces voix qui « l'assiègent ». Elle écrit à partir d'elles et pour elles. Et c'est d'ailleurs pourquoi (nous y reviendrons) la culture orale traditionnelle des femmes se lit dans ses œuvres. Dans son rapport à l'oralité et aux sources du langage, Assia Djébar inscrit le discours oral (le chant notamment) dans son écriture, revendiquant un espace écrit pour les voix des femmes.<sup>2017</sup>

---

<sup>2014</sup> Assia DJEBAR, « Entretien avec Josie Fanon », *Des femmes en mouvement*, N° 3, mars 1978.

<sup>2015</sup> Voir Mireille CALLE-GRUBER, *Assia Djébar, l'irréductible*, dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et l'écriture, Le bassin méditerranéen, op.cit.*, p.116.

<sup>2016</sup> *Ibid.*, p.120.

<sup>2017</sup> Nous y reviendrons dans la suite de nos propos et dans le chapitre « oralité et transmission du patrimoine féminin ».

### 1.2.2. Lydie Salvayre

Cette écrivaine d'origine espagnole, nous l'avons déjà vu précédemment<sup>2018</sup>, interroge son héritage maternel, spécifiquement dans son roman *Pas pleurer*. Son roman est, en partie, la retranscription de l'histoire de sa mère, Montse, ou plus justement, la retranscription de sa mère en train de lui transmettre son histoire, qui, malgré sa mémoire défaillante, lui révélera tout de « *cet été 36 pendant lequel, [...] elle découvrit la vie, et qui fut sans aucun doute l'unique aventure de son existence.* »<sup>2019</sup> Et alors, de la langue maternelle (mélange si singulier de français et d'espagnol) et de l'histoire contée, viendra l'œuvre (œuvre consacrée puisqu'elle recevra pour ce roman le prix Goncourt, en 2014).

Lydie Salvayre devient la narratrice de l'histoire de la mère. Elle témoigne de sa confrontation avec le passé maternel. Et cette histoire d'avant elle provoquera un déchirement qui la dépasse et la bouleverse, d'autant que le passé historique et intime de la mère se brouille. Des passages méta-narratifs viennent ponctuer son récit.<sup>2020</sup> Ainsi,

*« Je l'écoute [la mère] me dire ses souvenirs que la lecture parallèle de Bernanos<sup>2021</sup> assombrit et complète. Et j'essaie de déchiffrer les raisons du trouble que ces deux récits lèvent en moi, un trouble dont je crains qu'il ne m'entraîne là où je n'avais nullement l'intention d'aller. Pour être plus précise, je sens, à leur évocation, se glisser en moi par des écluses ignorées des sentiments contradictoires et pour tout dire assez confus. Tandis que le récit de ma mère sur l'expérience libertaire de 36 lève en mon cœur je ne sais quel émerveillement [...], le récit des atrocités de Bernanos [...] vient raviver mon appréhension [...]. »<sup>2022</sup>*

En revenant à l'héritage, la narratrice comprend le danger que comporte le dévoilement par l'écriture. Elle en comprend également la force.

*« Je n'avais jamais eu, jusqu'ici, le désir de me rouler (littérairement) dans les ressouvenirs maternels de la guerre civile ni dans les ouvrages qui lui étaient consacrés. Mais j'ai le sentiment que l'heure est venue pour moi de tirer de l'ombre*

---

<sup>2018</sup> Nous avons déjà abordé ce roman, dans le chapitre dédié à la mère-monde : culture et imaginaire, héritage et transmission.

<sup>2019</sup> Lydie SALVAYRE, *Pas pleurer*, op.cit., p.16.

<sup>2020</sup> Pour établir cette démonstration, je me suis appuyée sur l'analyse de Marianne BRAUX, « Le sujet de l'expression dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre : une mise en question de la notion d'intériorité littéraire », dans la revue de *FIXXION* française contemporaine, <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx13.08/1080>, consulté le 13/05/2018.

<sup>2021</sup> La narratrice lit en parallèle les textes de Bernanos. Et c'est notamment sa lecture des *Grands cimetières sous la lune* qui vient bouleverser sa vision des événements en y ajoutant des nouvelles perspectives. En effet, il y a deux voix entrelacées dans ce roman : celle de la mère et celle, « *révoltée, de Bernanos, témoin direct de la guerre civile espagnole, qui dénonce la terreur exercée par les nationaux avec la bénédiction de l'Église contre « les mauvais pauvres* ». » [Lydie SALVAYRE, *Pas pleurer*, op.cit., Quatrième de couverture]

Il y a aussi la voix de la narratrice qui vient ponctuer le récit. C'est celle que nous étudions dans le propos suivant.  
<sup>2022</sup> *Ibid.*, p.17.

*ces événements d'Espagne que j'avais relégués dans un coin de ma tête pour mieux me dérober aux questionnements qu'ils risquaient de lever.* »<sup>2023</sup>

Les passages méta-narratifs constituent des passages clés du texte. En effet, ils agissent comme des prises de recul nécessaires à la poursuite du récit et réciproquement. Le récit devient alors ce qui permet à la fois le retour sur *soi* et la séparation d'avec l'héritage, sans lesquels la catharsis resterait inachevée. Et le texte littéraire de Lydie Salvayre ouvre la voie à l'acte créateur, comme le définit Mikhaïl Bakhtine :

*« Le premier moment de l'activité esthétique est l'identification : je dois éprouver–voir et connaître – ce qu'il [le personnage] éprouve, me mettre à sa place, en quelque sorte coïncider avec lui. Mais cette plénitude de la fusion intérieure est-elle la fin dernière de l'activité esthétique ? Pas du tout. L'activité esthétique ne commence que lorsqu'on revient en soi et à sa place, hors de la personne qui souffre, et qu'on donne forme et finition au matériau de l'identification. »*<sup>2024</sup>

Ainsi, nous pourrions dire, en nous appuyant sur le roman de Lydie Salvayre, que c'est peut-être en éprouvant son héritage et en opérant un retour sur *soi*, que l'écriture peut jaillir. La narration deviendrait le nécessaire « travail » de transformation des écrivaines et de leurs personnages. *Pas pleurer* est alors l'œuvre de la narratrice<sup>2025</sup>, témoignant à la fois de son héritage personnel (et maternel) et de la mémoire collective (grâce à la lecture des textes de Bernanos)<sup>2026</sup> qu'elle associe dans sa création littéraire. Ainsi,

*« Je ne sais pourquoi, ces remarques rapportées par ma mère résonnent avec cette phrase de Bernanos que j'ai lue ce matin même et qui disait, je la cite de mémoire, que les hommes d'argent méprisent ceux qui les servent par conviction ou par sottise, car ils ne se croient réellement défendus que par les corrompus et ne mettent leur confiance que dans les corrompus. Mais à y réfléchir, il m'apparaît clairement que c'est mon présent que cette phrase interroge. Je m'avise du reste, chaque jour davantage, que mon intérêt pour les récits de ma mère et celui de Bernanos tient pour l'essentiel aux échos qu'ils éveillent dans ma vie aujourd'hui. »*<sup>2027</sup>

---

<sup>2023</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>2024</sup> Tzvetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 153.

<sup>2025</sup> Et donc, d'une certaine façon, de l'écrivaine Lydie Salvayre.

<sup>2026</sup> D'ailleurs, il faudrait ajouter que la lecture joue, dans *Pas pleurer*, un rôle de transmission aussi important que la transmission orale du passé. En effet, ce texte exprime l'idée que notre parole individuelle, et à travers elle notre pensée, se forge dans la lecture des œuvres qui laisse en nous des traces profondes. Et pour le dire autrement et pour reprendre les termes de Jacques Derrida, « nous ne parlons jamais une seule langue. » [Jacques DERRIDA, dans *Idixa*, « Lire Derrida, L'œuvre à venir », de Pierre DELAIN, *op.cit.*] Et encore plus précisément, la langue que nous parlons serait imprégnée de la langue de ces autres qui nous touchent personnellement. Et c'est exactement ce que révèle la narratrice dans ce roman, qui reconnaît d'ailleurs avoir un goût immodéré pour la littérature et les citations. [Lydie SALVAYRE, *Pas pleurer*, *op.cit.*] Ainsi, tout au long de son roman, elle citera notamment Nietzsche, Charles Péguy, César Vallejo, Carlo Emilio Gadda et d'autres encore. C'est évidemment l'idée de la lecture comme vecteur de transmission qu'illustre le lien de l'écrivaine avec le texte de Bernanos.

<sup>2027</sup> Lydie SALVAYRE, *Pas pleurer*, *op.cit.*, p.169.

Et il lui faudra attendre de traduire les mots de Montse et de Bernanos, dans sa langue à elle, sa langue d'écriture, pour pouvoir se réfléchir et faire le lien entre l'histoire maternelle et collective et son présent (et donc avec sa vie à elle). Cela étant, elle ne nous explique pas ce que sont les échos qu'elle perçoit dans sa « vie d'aujourd'hui », comme le voudrait « *le principe du roman qui consiste à se mettre soi-même en retrait pour se faire le réceptacle du discours d'autrui et atteindre ainsi à une vérité que nul discours égocentré ne saurait produire.* »<sup>2028</sup> Par le biais d'une narratrice<sup>2029</sup>, Lydie Salvayre se met donc en retrait (même si elle utilise des éléments autobiographiques) car, ce qui lui importe (et qui est dévoilé *in fine* dans ce roman), c'est la possibilité de devenir *soi* en se saisissant enfin de l'héritage transmis par la parole et les textes, ouvrant la voie à l'acte créateur. Pour Lydie Salvayre, il s'agit donc de « saisir autrui en *soi* », c'est-à-dire d'atteindre sa vérité grâce à l'héritage porté par la voix de sa mère (et celle de Bernanos). Ainsi elle est à même de nous livrer son regard unique sur le monde. Lydie Salvayre nous révèle également l'articulation d'un parler et d'un écrire, d'un passé et d'un présent. Ainsi, et pour conclure sur ce point, nous pourrions dire que sa voix littéraire lui vient de son héritage maternel et de l'histoire collective espagnole qu'elle entremêle dans son roman.

### 1.2.3. Andrée Chedid

Cette écrivaine, issue du Moyen-Orient, est née au Caire et a vécu au Liban avant son installation à Paris. Elle se dit « *citoyenne du monde* »<sup>2030</sup>. Elle écrit en résonance<sup>2031</sup> avec ce qui l'entoure, comme en écho avec la mère, notamment dans son livre *Les Saisons de passage*. Dans cet ouvrage, elle rend un puissant hommage à cette « *compagne* »<sup>2032</sup> qui l'a encouragée à écrire et dont elle retrace l'existence dans ses écrits. Sa mère aura fécondé sa vie<sup>2033</sup>, nourrissant jusque dans ses livres, son imaginaire et ses personnages. Elle l'invente, « *carrément, et à plaisir.* »<sup>2034</sup>

« *En chaque démarche que je tente, dès que l'écrit s'impose, je cherche à t'enraciner dans les lieux de chair ; et, dans le même élan, à donner libre cours à l'étendue, à l'espace de ton humanité [...]. Ton être de fiction s'ajoutant ainsi à celui que mes propres songes auront forgé.*

<sup>2028</sup> Marianne BRAUX, « Le sujet de l'expression dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre : une mise en question de la notion d'« intériorité » littéraire », *op.cit.*

<sup>2029</sup> Lydie Salvayre se met en retrait par le biais d'une narratrice. Le *je* inscrit est celui de la narratrice et diffère du *je* égocentré.

<sup>2030</sup> Voir le colloque qui lui a été consacré : « Racines et liberté », Université de Paris XIII, en 2002, Actes publiés sous la direction de Jacques GIRAULT et Bernard LECHERBONNIER, L'Harmattan, 2004.

<sup>2031</sup> Voir l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER et Martine SAGAERT, *Les Mots des mères*, *op.cit.*, p.1032.

<sup>2032</sup> Andrée CHEDID, *Les Saisons de passage*, *op.cit.*, p.111.

<sup>2033</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>2034</sup> *Ibid.*, p.80.

*D'une fidélité à l'autre, je capture les souvenirs, et simultanément m'en libère.* »<sup>2035</sup>

Andrée Chedid remonte à la source, à « *sa lointaine origine* »<sup>2036</sup>, elle dit l'héritage, celui des siens et par là-même celui de l'humanité. « *De l'avant à l'arrière, de l'arrière à l'avant : il n'y a plus de cloisons, plus de rupture.* »<sup>2037</sup> En écrivant la mère, elle trouve la force originelle qui, à son tour, lui ouvre des « *fenêtres sur l'inconnu.* »<sup>2038</sup>

« *On dirait que l'écriture, en se déroulant, entraîne des sédiments, lève des mémoires où se mêlent soleil, misère, grandeur, humour, tragédie.* »<sup>2039</sup>

Et dans ses textes, la Méditerranée est en lien avec la figure maternelle. Elle reconnaît d'ailleurs ce qu'elle doit à son héritage méditerranéen et à celui de sa mère en particulier. Mais elle ne recherche pas l'enracinement, elle explore sans cesse « *le Visage symbolique d'une identité humaine à toujours définir.* »<sup>2040</sup> Andrée Chedid est à l'image de sa mère, aux « *emmaillotements dans l'autrefois* »<sup>2041</sup>, mais en même temps une femme libre et émancipée, dotée de « *cet esprit d'indépendance semé en [elle] comme un germe, de femme en femme ; et, du côté maternel, de génération en génération.* »<sup>2042</sup> Ses œuvres littéraires témoignent de son appartenance au monde comme de son héritage où prime la créativité dans le langage. Andrée Chedid est bien une héritière mais une héritière de « *cet autre soi qui se rythme, loin des années, à l'autre versant de nous-mêmes. Cet autre soi plus intime, plus libéré, au revers de tous nos miroirs.* »<sup>2043</sup> Et si, écrit-elle dans *Les Saisons de passage*, son héritage et ses racines méditerranéennes lui ont souvent paru lourds à porter car « *dévorantes, oppressantes, poussant à l'exclusion* »<sup>2044</sup>, elle sait d'où elle vient et elle y demeure fidèle. « *L'Égypte, plus tard le Liban, ressentis l'un et l'autre avec une intensité jamais démentie, peuplent mon imaginaire.* »<sup>2045</sup> Andrée Chedid tente « *de les dire autrement* »<sup>2046</sup>. Elle réécrit l'héritage qui

---

<sup>2035</sup> *Ibid.*, p.159.

<sup>2036</sup> Andrée CHEDID, *La Femme verticale*, Flammarion, 1998, p.92.

<sup>2037</sup> *Ibidem.*

<sup>2038</sup> Yvonne KNIBIEHLER et Martine SAGAERT, *Les Mots des mères*, *op.cit.*, p.1033.

<sup>2039</sup> *À la rencontre d'Andrée Chedid*, « Dix questions posées à l'auteur », Interview réalisée par le service littéraire des Éditions Flammarion en septembre 1991, p.2.

<sup>2040</sup> Nicole GREPAT-MICHEL, « Andrée Chedid et Vénus Khoury-Ghata : entre Orient et Occident », dans l'ouvrage de Christiane CHAULET ACHOUR (Dir.), *Itinéraires intellectuels entre la France et les rives sud de la Méditerranée*, Karthala, p.335.

<sup>2041</sup> Yvonne KNIBIEHLER et Martine SAGAERT, *Les Mots des mères*, *op.cit.*, p.1032.

<sup>2042</sup> Andrée CHEDID, *Les Saisons de passage*, *op.cit.*, p.15.

<sup>2043</sup> *Ibid.*, p.93.

<sup>2044</sup> *Ibid.*, p.235.

<sup>2045</sup> *Ibid.*, p.235-236.

<sup>2046</sup> *Ibid.*, p.236.

la constitue, à la fois dans sa fragilité et dans sa pérennité<sup>2047</sup> car, comme sa mère, elle préfère « *l'avenir qui reste à accomplir.* »<sup>2048</sup>

C'est en partie ce que nous retrouvons pour les écrivaines de notre corpus de textes qui mettent à l'épreuve l'histoire intime, familiale et maternelle mais aussi l'histoire collective plus vaste. En écrivant, elles rendent visibles ce qui les constitue et qu'elles réinterprètent activement dans leurs œuvres littéraires. L'écriture devient alors une possibilité d'appropriation de l'héritage, « la porte d'entrée » du passé et donc, de l'imaginaire.

### 1.3. Les écrivaines du corpus

Kaoutar Harchi, Jeanne Benameur et Carole Martinez sont trois écrivaines contemporaines d'origine méditerranéenne qui questionnent la langue et l'héritage, qui interrogent sans cesse la thématique de l'origine de l'*être* pour vivre libre et en conscience. Elles semblent guidées par l'enfance et par l'histoire familiale. Elles sont préoccupées par la filiation et ce qui nous relie. Elles sont nourries par leurs expériences vécues et le passé d'avant elles, mais aussi par leur héritage culturel et littéraire, comme par la mémoire collective. Et c'est ce qu'elles traduisent dans leurs textes littéraires à travers les personnages de filles. En effet, dans les romans qui font l'objet de ce travail de recherche, les trois héroïnes opèrent un retour à la mère et nous pourrions en déduire que c'est en partie ce que les écrivaines défendent. Comme leurs personnages de filles, elles sont des héritières, héritières de leur mère et de leur lignée. Et si elles se confrontent à l'héritage maternel, c'est qu'elles ne veulent plus fuir. Elles défendent le lieu<sup>2049</sup> d'où elles viennent, ce lieu réel, symbolique et incarné, le lieu secret, intime, sensible qu'elles fouillent avec leurs mots. Comme Soledad, Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez descendent « *dans la fosse, là où le temps s'entortille, se pelotonne, là où reposent les fils coupés.* »<sup>2050</sup> Non pas pour s'y enterrer mais pour s'y (re)trouver et (re)naître à nouveau. Leurs écrits nous disent qu'il est possible, par la narration, de reconstruire une identité, l'héritage devenant alors source de création et de partage.

---

<sup>2047</sup> *Ibidem.*

<sup>2048</sup> Andrée CHEDID, *Le Cœur demeure*, Stock, 1999.

<sup>2049</sup> Pour reprendre l'expression de Lieve JORIS, écrivaine néerlandaise qui creuse, elle aussi, dans son incroyable dernier roman *Fonny* [Arles, Actes Sud, 2019], la question de la famille et de l'héritage.

[Écouter à ce propos l'émission de Laure Adler, « L'Heure bleue », *France Inter*, 07/06/2019, <https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-07-juin-2019?fbclid=IwAR0iSwMC1DnKtFLBcuMjEUFgu9dTcQeLo9s412Qg3Ufv7vXUcdL8zf72hjw>, consulté le 07/06/2019]

<sup>2050</sup> Carole MARTINEZ, p.19.

### 1.3.1. Kaoutar Harchi

Cette écrivaine a des origines marocaines qu'elle tait ou disons, dont elle parle peu. Elle ne revendique aucune appartenance, elle se positionne sans. Pourtant, elle enquête sans relâche (elle est sociologue) sur des questions d'ordre social ou culturel. Elle est marquée par la question du parcours des individus.<sup>2051</sup> Et nous pourrions même avancer l'hypothèse suivante : s'il est vrai que Kaoutar Harchi s'efface toujours derrière les personnages (de fiction), les écrivains (dans son essai) comme les individus (dans ses études sociologiques), il s'agit toujours de la même quête des origines qu'elle questionne. Et plus particulièrement peut-être dans ses romans<sup>2052</sup>, où son écriture est « *brutale, sauvage* »<sup>2053</sup>, et laisse toute la place à « *notre part commune d'inhumanité* »<sup>2054</sup>. « *Sismique, [Kaoutar Harchi] s'aventure au centre du séisme, là où s'écroulent – pour mieux se reconstruire peut-être – les âmes et les corps.* »<sup>2055</sup> Dans chaque roman, les mêmes thématiques sont abordées « *laissant présager si ce n'est une obsession à tout le moins un monde intérieur où la famille, la place de la femme dans la société, les rapports entre sexes, la sexualité, la jeunesse, l'origine... se déploient, sur fond de relégation sociale et de banlieue* [dans son roman *Zone cinglée*<sup>2056</sup>], *de tragédie ancrée dans l'histoire franco-algérienne* [dans son roman *L'Ampleur du saccage*<sup>2057</sup>]. »<sup>2058</sup> Dans le récit qui concerne notre travail de recherche, *À l'origine notre père obscur*, la focale se resserre sur des personnages, des femmes et des hommes le plus souvent enfermés dans la résignation et la tradition. Certes, il n'y a aucune référence à un pays, ni à un lieu, ni à une histoire, ni à une temporalité. Mais, Kaoutar Harchi, en se resserrant sur l'individuel, donne à son récit une portée universelle. Elle raconte la quête originelle, la quête d'amour en direction de « *la Mère* » d'abord, puis de ce « *père obscur* ». Cette quête traduit sans nul doute les aspirations de l'écrivaine. Elle dit aussi et de façon concomitante, le nécessaire retour aux origines et la rupture indispensable, pour nous permettre d'*aller* à la rencontre de qui nous sommes.<sup>2059</sup> Par l'écriture, Kaoutar Harchi

---

<sup>2051</sup> Entretien de Kaoutar Harchi, artiste associée aux Ateliers Médicis, *Ateliers Médicis*, 25/08/2017, <https://www.youtube.com/watch?v=2gm2ISM72u8>, consulté le 15/07/2018. Annexe 6.

<sup>2052</sup> Pour reprendre les propos de Mustapha HARZOUNE, Musée de l'histoire de l'immigration, <http://www.histoire-immigration.fr/l-origine-notre-pere-obscur>, consulté le 03/08/2019. Annexe 6.

Dans ses romans, ce que le lecteur ressent d'abord, c'est l'ambiance, lourde, le poids d'une malédiction ou d'un drame originel ; le poids du passé et de l'héritage. Dans ses textes fictionnels, la tragédie se déroule, dans sa logique implacable.

<sup>2053</sup> *Ibidem.*

<sup>2054</sup> *Ibidem.*

<sup>2055</sup> *Ibidem.*

<sup>2056</sup> Kaoutar HARCHI, *Zone cinglée*, Arles, Actes Sud, 2009.

<sup>2057</sup> Kaoutar HARCHI, *L'Ampleur du saccage*, Arles, Actes Sud, 2011.

<sup>2058</sup> Mustapha HARZOUNE, Musée de l'histoire de l'immigration, <http://www.histoire-immigration.fr/l-origine-notre-pere-obscur>, *art.cit.* Annexe 6.

<sup>2059</sup> Pour reprendre la formule de Kaoutar HARCHI dans son roman *À l'origine notre père obscur*.

tente de briser la malédiction des origines en offrant à son héroïne l'opportunité de s'affranchir de la Loi, d'élargir son passé et de faire reculer l'horizon, de le rendre moins obscur. Son propos a une portée générale puisque, dit-elle, nous sommes dans un roman, c'est-à-dire dans une œuvre de représentation. « *C'est à chacun de construire sa vérité.* »<sup>2060</sup> Et nous pourrions même en déduire qu'elle nous invite à plonger dans la mémoire familiale pour s'en « désaffilier », en conscience et en actes, comme elle tâche de le faire, dans ses écrits, à l'instar du personnage de fille dans le roman *À l'origine notre père obscur*.

Kaoutar Harchi ne cesse d'interroger le lien à l'héritage et les possibilités d'émancipation, notamment dans la création littéraire. Ainsi, quand on lui dit : « *Il y a une écorchure dans chacun de vos personnages ; tous parlent de là. Malgré tout, votre écriture est presque calme, seuls les corps bouillonnent jusqu'à l'explosion. Les phrases courtes millimètrant le récit et rien ne déborde. Pas de morale, pas de jugement, pas de réponse. Comment expliquer ce paradoxe ?* », elle répond : « *En fait, c'est tout moi ! Calme, douce, en maîtrise, mais pas de tout ! Et puis je suis une Arabe, je suis sauvage. C'est dans mes gènes !* »<sup>2061</sup> Les paroles<sup>2062</sup> de Kaoutar Harchi témoignent, d'une certaine façon, de la genèse de son écriture et de son style littéraire si particulier, hérité car « dans les gènes ». Dans un entretien accordé au *Nouveau Magazine Littéraire*, elle expliquera qu'elle se sent liée par ses études, ses recherches, ses expériences littéraires, mais aussi par son nom, son prénom et son attachement à « certaines origines, selon l'expression désormais consacrée »<sup>2063</sup>. Elle le sait car elle perçoit les formes de « culturisation ».<sup>2064</sup> Elle pense que ses origines sont « susceptibles de précéder [son] texte. »<sup>2065</sup> Elles influenceraient son écriture et seraient sans doute présentes (malgré l'absence

---

<sup>2060</sup> Entretien avec Kaoutar Harchi, voir Annexe 6.

<sup>2061</sup> « Kaoutar Harchi : mes personnages viennent du désaccord », Revue Ballast, *art.cit.* Annexe 6.

<sup>2062</sup> C'est un peu ironique (du moins nous pouvons l'imaginer ainsi).

<sup>2063</sup> La réponse de Kaoutar HARCHI est précisément la suivante :

« *Si la sincérité m'est aujourd'hui autorisée, je dirais que j'avais à l'esprit, en écrivant ce récit, le souvenir de mes expériences littéraires précédentes ainsi qu'une connaissance sociologique du fonctionnement du champ littéraire et intellectuel – liée à la thèse que je menais alors. Dit d'une autre manière, j'avais cette surconscience qu'au regard de la thématique abordée, mon prénom et mon nom – révélant certaines « origines », selon l'expression désormais consacrée – étaient susceptibles de précéder mon texte.* » [Entretien avec Kaoutar Harchi, « Comment écrire sur la couleur sans servir un imaginaire racial ? », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, jeudi 20 septembre 2018, <https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/idees/kaoutar-harchi-comment-ecrire-couleur-sans-servir-imaginaire-racial>, consulté le 28/09/2018] Annexe 6.

<sup>2064</sup> Entretien avec Kaoutar Harchi, Annexe 6.

Elle précisera d'ailleurs : « *Je n'ai pas d'ancrage de cet ordre-là, dans un territoire précis. Je pose un regard sociologique sur le monde. Il s'agit d'une forme de reconversion de mon travail de sociologue (hérité de Pierre Bourdieu et de Fatima Mernisi) sous la forme littéraire, c'est-à-dire avec une esthétique qui est une autre manière de dire les choses. Il s'agit de politiser ces questions-là, les rapports hommes-femmes notamment, mais de ne pas les rattacher à un territoire, à une société ou à un groupe spécifique. C'est une forme de résistance. Une approche politique et non « culturelle ». Mon positionnement est un peu critique, ou disons qui tire vers la déconstruction mais, en me positionnant contre, je m'y réfère encore un peu.* »

<sup>2065</sup> Entretien avec Kaoutar Harchi, Annexe 6.

de marqueurs), en creux, dans son roman *À l'origine notre père obscur*. Plus, pour Kaoutar Harchi, « *écrire se conçoit comme une activité déterminée, notamment, par un contexte social de production.* »<sup>2066</sup> Écrire, c'est « *faire surgir un univers mental, une imagerie collective indexée à un espace, un temps, des manières d'agir, des croyances.* »<sup>2067</sup> Et c'est particulièrement vrai concernant les textes littéraires qui constitueraient « *un ensemble de savoirs* »<sup>2068</sup> variant selon la position à partir de laquelle parle l'écrivain(e) et permettant le maintien d'un système de représentations socio-politiques qui fabrique (par la reconduction ou par la transformation) un ordre symbolique des rapports sociaux. C'est pourquoi Kaoutar Harchi, ne cesse de s'interroger sur la liberté de création, sur l'importance de l'héritage et de la filiation, sur le pouvoir des mots, à partir d'elle et de son expérience personnelle, mais pas seulement<sup>2069</sup>, car, pour elle, il est important aujourd'hui « *de se confronter en conscience aux procédés de racialisation au sein des mondes de l'art et d'y répondre de manière productive, artistiquement, c'est-à-dire politiquement.* »<sup>2070</sup>

Pour cette auteure, comme pour Jeanne Benameur et Carole Martinez, le langage, instrument premier et fondamental, est à la fois ce qui relie et ce qui autorise la rupture. Et la langue d'écriture est essentielle pour l'héritière à même de transmettre à son tour.

### 1.3.2. Jeanne Benameur

Chez cette écrivaine, l'écriture « *puise dans les couches les plus profondes de l'être.* »<sup>2071</sup> Jeanne Benameur vient d'une famille « *à la langue tue où l'on ne disait pas grand-chose.* »<sup>2072</sup> Fille d'un père arabe et d'une mère italienne, elle a grandi dans la langue française. Avec la langue maternelle, l'italien, langue de l'enfance et transmise par sa mère, elle entretient, dit-elle, « *un rapport étrange* »<sup>2073</sup>. Cette langue se retrouve dans son roman *Laver les ombres*, dans la langue de Romilda la mère, langue secrète et tue elle aussi. Comme pour Lea, c'est sa mère qui lui a appris à lire et à écrire avant qu'elle aille à l'école. Son premier rapport à l'écrit vient d'elle. « *Écrire c'est refaire alliance avec son silence intime.* »<sup>2074</sup> L'écriture est au centre

---

<sup>2066</sup> *Ibidem.*

<sup>2067</sup> *Ibidem.*

<sup>2068</sup> *Ibidem.*

<sup>2069</sup> Ce questionnement est évidemment central à la fois dans ce travail de recherche et dans le travail d'écriture des écrivaines en Méditerranée comme ailleurs.

<sup>2070</sup> Entretien téléphonique avec Kaoutar Harchi mené le 05/10/2019.

<sup>2071</sup> Jeanne BENAMEUR, « Entretien », *Écrire est ma seule façon d'accepter de vivre*, <http://fr.calameo.com>, consulté le 22/07/2014. Annexe 6.

<sup>2072</sup> *Ibidem.*

<sup>2073</sup> *Ibidem.*

<sup>2074</sup> *Ibidem.*

de sa vie, dans la musique de la langue de sa mère, dans sa voix, dans la parole intime, secrète, qui provoque le bouleversement intérieur.

*« J'ai été une enfant à la langue « tue », moi aussi, une enfant « ravie » au temps, sidérée par la violence des humains. Je ne pouvais plus rejoindre. Les mains disjointes devant le monde, je sais ce que c'est et je ne veux pas prier. Je fais route autrement. Avec mes mots. C'est pauvre mais je vais. »<sup>2075</sup>*

Jeanne Benameur creuse sans cesse la question de l'héritage et avec elle, celle de l'émancipation, se demandant ce qui nous rend libre et si c'est nécessaire de l'être pour vivre.<sup>2076</sup> Dans une écriture ciselée toujours, souvent « grattée jusqu'à l'os », Jeanne Benameur tisse des liens avec l'héritage, en conscience. L'écriture est, pour elle, le chemin de la liberté. Elle part « dans la langue »<sup>2077</sup> qui est sa façon de reconnaître ce que nous ne comprenons pas, ce que nous ne devinons pas mais qui nous habite, malgré nous parfois, avant nous sans aucun doute. Il faut qu'elle se fasse entendre. Il faut qu'elle dise, coûte que coûte, ses désirs, ses craintes, son présent mais aussi le passé qui la constitue. Écrire est pour elle « une épreuve fertile »<sup>2078</sup>, « une tentative désespérée mais jamais désespérante »<sup>2079</sup> qui lui permet de partager ses émotions avec autrui, c'est-à-dire avec les lecteurs. « La syntaxe c'est la façon d'être au monde. »<sup>2080</sup> Pour écrire, Jeanne Benameur se fie à ce qu'elle a vécu et notamment son histoire personnelle et intime, « une étrange histoire »<sup>2081</sup> qu'elle réécrit pour la faire vivre et pour la quitter aussi. C'est ce va-et-vient entre passé et présent qui est à l'œuvre dans son écriture. Elle dira d'ailleurs qu'elle a retissé l'histoire familiale en écrivant. Écrire, c'est donc revenir à l'héritage. Écrire, c'est « enrichir les liens avec les siens. » D'ailleurs, à partir de ses livres, elle a renoué avec sa fratrie, témoignant ainsi que quelque chose était possible, que l'héritage pouvait être fécond pour toutes et tous.

---

<sup>2075</sup> Jeanne BENAMEUR, *Comme on respire*, [2003], Thierry Magnier, 2011, p.31.

<sup>2076</sup> Question qui est centrale dans son roman *L'Enfant qui* [Jeanne BENAMEUR, Arles, Actes Sud, 2017]. Dans ce roman, trois existences sont évoquées, trois vies à la charnière : l'enfant, la grand-mère et le père. De la mère, nous ne saurons que l'essentiel. Ces trois personnages sont mis en mouvement par l'absence (de la mère). L'enfant surtout, qui fuit et se cherche, en suivant le chant de la langue maternelle enfoui dans sa mémoire. Et l'enfant est un peu chacun d'entre nous face à l'absence et au silence de l'héritage. Jeanne Benameur, là encore, sonde à la fois ce qui enferme (l'héritage tu) et ce qui libère (l'héritage en partie dévoilé). Certes le mystère humain demeure insondable mais l'imaginaire, la fiction et la langue sont les portes qui ouvrent la voie et qui mettent en mouvement, chacun d'entre nous, vers *l'être-soi*.

<sup>2077</sup> Entretien avec Jeanne Benameur, « L'Épreuve fertile du langage », *op.cit.* Annexe 6.

<sup>2078</sup> *Ibidem.*

<sup>2079</sup> *Ibidem.*

<sup>2080</sup> *Ibidem.*

<sup>2081</sup> *Ibidem.*

Dans son roman *Laver les ombres*, Jeanne Benameur reprend, là encore, les morceaux épars de l'histoire familiale, de l'histoire maternelle. Elle y affirme la nécessité de dire, d'écrire et de créer. Comme Lea son héroïne, elle danse mais avec les mots pour vivre. Comme Lea, Jeanne Benameur « *n'échappe pas à la seule forme de liberté qu'on s'est donnée à soi-même.* »<sup>2082</sup> Elle (re)crée la mère et son héritage.

### 1.3.3. Carole Martinez

Pour Carole Martinez, hériter, c'est être dépositaire d'une tradition orale et méditerranéenne. Elle s'en explique dans plusieurs de ses entretiens<sup>2083</sup> et l'inscrit même dans son premier roman *Le Cœur cousu*. En effet, Carole Martinez a grandi à Paris, en partie dans la loge de concierge de sa grand-mère, « *dans un espace minuscule, une pièce unique à la fois cuisine, séjour et chambre où cette femme [lui] concoctait paellas, polentas et couscous, où elle déployait dans le parfum des épices des histoires merveilleuses.* »<sup>2084</sup> Ainsi, Carole Martinez a « *grandi dans la proximité physique d'une immense conteuse.* »<sup>2085</sup> Elle emploiera même une image forte pour signifier l'importance de la transmission et de l'héritage de son aïeule puisqu'elle dira qu'elle a « *tété son lait, ses mots, sa force. Elle était terriblement superstitieuse et son imagination devait sans doute parfois la rendre un peu folle.* »<sup>2086</sup> Carole Martinez a adoré son enfance dans ce lieu qui était comme un autre monde, un monde merveilleux où tout était possible. Sa grand-mère, qui lui « *semblait tellement puissante, un peu sorcière* », était « *la toute première de la famille à avoir obtenu son certificat d'études, la toute première à savoir lire et écrire.* » « *À la charnière de l'oral et de l'écrit* »<sup>2087</sup>, détentrice « *d'une culture orale qui avait traversé les siècles dans le secret, de mère en filles, de bouche à oreille* »<sup>2088</sup>, elle connaissait les prières et

---

<sup>2082</sup> Thierry GUICHARD, « Les chemins de la liberté », *art.cit.* Annexe 6.

<sup>2083</sup> Voir notamment l'entretien du Magazine *Livres Hebdo*, « Pour écrire, on n'a besoin de rien », du 03/07/2015, <https://www.livreshebdo.fr/article/carole-martinez-pour-ecrire-na-besoin-de-rien>, consulté le 09/03/2016. Annexe 6.

Ou encore l'entretien sur le site Unidivers.fr, par Marie-Anne STURLINO, <https://www.unidivers.fr/carole-martinez-entretien/>, consulté le 09/03/2016. Annexe 6.

Celui du Journal *La Croix*, « Le succès de bouche à oreille : Carole Martinez, la conteuse au fil d'or », par Marie-Valentine CHAUDON, le 15/08/2012, <https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Carole-Martinez-conteuse-au-fil-d-or- NP -2012-08-15-842769>, consulté le 09/03/2014. Annexe 6.

Pour finir, l'entretien « Vous avez interviewé Carole Martinez, Prix Goncourt des lycéens 2011 » par Cédric GARROFÉ, *20 minutes*, publié le 19/03/13 à 00h00, Mis à jour le 20/03/13 à 12h57, <https://www.20minutes.fr/vousinterviewez/1121449-20130319-20130319-interviewez-carole-martinez-auteure-litterature-enfance-jeunesse-prix-goncourt-lyceens-2011>, consulté le 28/09/2014. Annexe 6.

<sup>2084</sup> Carole MARTINEZ, l'entretien « Vous avez interviewé Carole Martinez, Prix Goncourt des lycéens 2011 » par Cédric GARROFÉ, Annexe 6.

<sup>2085</sup> *Ibidem.*

<sup>2086</sup> *Ibidem.*

<sup>2087</sup> *Ibidem.*

<sup>2088</sup> *Ibidem.*

les contes que s'étaient murmurés les femmes qui l'avaient précédée. Sa grand-mère lui a donc transmis un patrimoine extraordinaire, à l'origine de sa création littéraire. Carole Martinez est « *le rejeton d'une tradition orale.* »<sup>2089</sup> Elle a « *grandi dans un désert de 10m<sup>2</sup>* »<sup>2090</sup> qui a nourri son imaginaire et qu'elle transmet à son tour, nous contant une incroyable histoire à la fois intime et universelle, comme sa grand-mère l'a fait avec elle. Carole Martinez est donc la première de la lignée à être capable de fixer la légende familiale sur le papier.<sup>2091</sup>

Dans son roman (et nous y reviendrons), Carole Martinez reprend la fonction ancestrale dont elle a héritée : celle de conteuse. Elle est à l'image de son aïeule, mais aussi de Frasquita, qui en devenant mère (d'Anita) se met à parler, à raconter des histoires à sa fille. « *Mais cela depuis le premier jour. Dès avant sa naissance, Anita, ma sœur aînée, baigna dans un univers de mots. Frasquita lui raconta son histoire parmi tant d'autres. Elle brodait des récits sur les objets les plus quotidiens dont elle ne parvenait jamais à épuiser toutes les possibilités narratives.* »<sup>2092</sup> À son tour, Anita deviendra conteuse, tout comme Soledad (la dernière fille) mais qui choisira de conter l'histoire familiale et les légendes ancestrales par écrit. À son tour, Carole Martinez se fait conteuse.

*« L'Espagne du Cœur Cousu est un pays fantasmé. Comme Soledad, la narratrice de cette histoire, j'écris une terre que je ne connais pas, celle, mystérieuse, des origines. J'ai tenté de broder un roman autour de Frasquita Carasco, mon aïeule, autour de son exil ancien, de cette femme déracinée, de la mère de ma lignée. Rien n'a jamais été écrit dans la famille. Avant ma grand-mère, c'était même le désert : pas de photos, pas de textes, pas de traces, rien que quelques documents officiels conservés avec soin. Mais ce vide n'était pas silencieux bien au contraire, il débordait de possibles, de personnages mythiques qui semblaient venir d'avant l'invention de l'écriture, alors qu'à peine trois ou quatre générations nous séparaient. Frasquita Carasco, mon héroïne, est arrivée jusqu'à moi portée par le murmure des femmes. Racontée, déformée, sublimée par des analphabètes. Mon aïeule a été pétrie par des voix. »*<sup>2093</sup>

Carole Martinez a choisi, en écrivant, de maintenir vivante la mémoire familiale et d'en faire quelque chose de plus grand, de plus vaste. Son roman est une façon de se saisir de l'héritage, de le réinterpréter et de l'ouvrir, comme Soledad, vers l'avenir.

Ainsi, à travers les six exemples d'écrivaines (non représentatifs bien-sûr de la richesse, de la complexité et des nuances de la littérature féminine méditerranéenne et de son rapport avec

---

<sup>2089</sup> *Ibidem.*

<sup>2090</sup> *Ibidem.*

<sup>2091</sup> *Ibidem.*

<sup>2092</sup> Carole MARTINEZ, p.100.

<sup>2093</sup> Stéphanie JOLY, « Entretien avec Carole Martinez ». Annexe 6.

la notion d'héritage), nous pourrions dire que l'histoire intime et familiale est en partie constitutive de l'acte d'écriture. L'héritage maternel en particulier. En effet, qu'elle soit réelle ou imaginaire, symbolique ou littérale, c'est toujours à la mère et à son héritage qu'il faut revenir pour *être* véritablement. L'écriture est alors une possible expression de *soi* et une ouverture sur le monde. Elle permet de saisir et d'inscrire la culture orale féminine transmise de femme en femme dans l'espace méditerranéen. Et c'est ce que nous allons à présent aborder.

## 2. Oralité et transmission du patrimoine féminin

Les écrivaines, comme nous l'avons rapidement vu avec Assia Djebar ou Carole Martinez, s'efforcent d'inscrire les voix des femmes et avec elles, l'héritage culturel féminin méditerranéen, reprenant alors et par écrit la tradition orale des conteuses. En effet, une des fonctions ancestrales exercées par les femmes, et les mères en particulier, est la transmission orale des histoires familiales, légendaires ou mythiques, tirées d'un patrimoine culturel méditerranéen. Dans leurs œuvres littéraires, les écrivaines renouent avec cette culture traditionnelle, transmise de génération en génération et qui demeure toujours en vigueur aujourd'hui. Pour exemple, et pour débiter notre réflexion sur la question de l'héritage et de l'oralité dans la littérature féminine méditerranéenne (et plus particulièrement dans les œuvres de notre corpus), un extrait du roman de Leïla Sebbar illustre les contes transmis entre une mère et ses filles.

*« Le soir, elle racontait des légendes à ses filles. Elle s'asseyait près d'elles, sur le lit, elle leur apprenait une courte prière, la Fatiha qu'elles devaient ensuite, chaque soir, redire toutes les trois lorsque la mère venait les embrasser, et souvent après la récitation en chœur, elle restait dans la chambre pour répéter un conte qu'elles étaient toujours au moins deux à réclamer parce qu'il les terrifiait, et la mère, devant l'anxiété de ses filles, acceptait de parler encore dans la pénombre, satisfaite de l'effet produit et contente du prétexte pour rester un peu près d'elles [...] »<sup>2094</sup>*

Pour le personnage maternel, il s'agit évidemment de partager un temps récréatif, un temps essentiel qui renforce le lien mère-enfants. Mais la mère inculque par là même à ses filles un ensemble de valeurs et de représentations idéologiques et symboliques. En leur racontant « *une histoire terrifiante* », elle leur permet de développer leur imaginaire et d'apaiser les angoisses et les peurs réelles. *In fine*, elle assoit d'une certaine façon son « pouvoir » maternel en renforçant son emprise sur sa progéniture.

---

<sup>2094</sup> Leïla SEBBAR, *Fatima ou les Algériennes au square*, op.cit., p.229-230.

De telles légendes témoignent d'un patrimoine oral méditerranéen, comme un nœud fait au temps. Ce patrimoine est d'une richesse exceptionnelle. Il est la mémoire vivante incarnée traditionnellement par les mères. Dans le propos suivant, nous aborderons cette culture orale transmise de génération en génération et dont les filles sont les héritières. Nous interrogerons cet héritage fondamental dans l'espace méditerranéen ainsi que la façon dont il s'inscrit dans les textes littéraires.

## 2.1. Culture orale et transmission de l'histoire des femmes dans l'espace méditerranéen, la spécificité maternelle

### 2.1.1. Le patrimoine littéraire féminin

Autour du bassin méditerranéen, des circonstances historiques, culturelles et sociales ont favorisé l'épanouissement et la permanence d'une culture spécifique et exceptionnellement riche<sup>2095</sup>, qui demeure orale du fait de l'absence d'écriture. Les femmes ont entretenu et cultivé ce patrimoine littéraire féminin. Depuis des millénaires, elles transmettaient la langue maternelle, et avec elle, les rudiments d'une culture qui permettait d'assoir leurs ascendants dans la lignée et dans la communauté dans laquelle elles vivaient.<sup>2096</sup> Cette culture orale se composait (et se compose encore aujourd'hui) de légendes, de mythes fondateurs, d'histoires, de contes, de berceuses, de comptines, de chants, souvent associés à des jeux, de gestes, de comportements, voire d'images. Ce patrimoine oral est chargé de « *la puissance affective* »<sup>2097</sup> des mères. Il traduit des mythes, des croyances, des cultes et des rites souvent très populaires. Il représente une partie de l'imaginaire méditerranéen et permet de comprendre les enjeux socio-culturels féminins et masculins, qui ont traversé cette aire géographique depuis les temps les plus anciens. La majeure partie du patrimoine oral du répertoire des femmes traite de thèmes majeurs : à savoir des rapports nature/culture, des rapports hommes/femmes, de l'organisation familiale, etc. Ces thématiques, pour universelles qu'elles soient<sup>2098</sup>, nous font entrer dans un système de représentations propres à la culture méditerranéenne.

---

<sup>2095</sup> Voir Camille LACOSTE-DUJARDIN, « Teryel » l'ogresse et féminités dévorantes en culture kabyle », dans l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations*, op.cit., p.88.

<sup>2096</sup> Voir Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations*, op.cit. p.12.

<sup>2097</sup> *Ibidem.*

<sup>2098</sup> Voir Camille LACOSTE-DUJARDIN, « Teryel » l'ogresse et féminités dévorantes en culture kabyle », dans l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations*, op.cit., p.88-89.

La transmission orale par les femmes a, « *au-delà de leur rôle récréatif, trois fonctions essentielles : transmettre [...] aux enfants surtout, un savoir et une façon d’appréhender le monde ; inculquer un ensemble de représentations, à valeur symbolique, instrument d’un consensus nécessaire au maintien des structures sociales en place ; enfin, être un moyen de pouvoir et d’action idéologique entre les mains de ceux qui transmettent.* »<sup>2099</sup> D’autre part, la transmission maternelle, qui constitue l’essentiel de cette culture orale, celle des récits, des contes, des fables, des chants (véritable patrimoine de la société), joue un rôle essentiel dans la construction de l’enfant et son ouverture au monde. En effet, elle lui offre « *des potentialités d’action* »<sup>2100</sup>. D.W. Winnicott a mis en évidence cette part créative du lien entre la mère et l’enfant. La mère a un rôle déterminant dans le processus de construction de l’enfant. En lui transmettant ce patrimoine culturel oral<sup>2101</sup>, elle favorise son épanouissement et développe sa créativité. D.W. Winnicott a défini un espace intermédiaire, un espace transitionnel, une troisième aire appelée aussi espace paradoxal parce qu’il se situe entre la réalité extérieure et la réalité intérieure, entre le dedans et le dehors. « *Cet espace va jouer un rôle essentiel dans les processus de représentation et de symbolisation et va permettre [...] à l’enfant un premier mouvement vers l’indépendance* »<sup>2102</sup>, et la construction de sa psyché. C’est d’abord dans le bain mélodique constitué par la voix de la mère, les berceuses qu’elle lui chante, les récits qu’elle lui conte, que se construit le psychisme de l’enfant, (même avant la rencontre avec le regard et le sourire maternel). La mère, dans ses interactions avec l’enfant, en lui transmettant la culture orale, en lui ouvrant un espace d’expérimentation ludique, lui offre la possibilité de développer des potentialités créatrices et artistiques.<sup>2103</sup> Elle apparaît donc comme un facteur décisif pour la construction individuelle et pour l’accès à l’autonomie.

### 2.1.2. Le rattachement aux racines orales de l’histoire des femmes

Au-delà de la construction identitaire et individuelle, au-delà de l’histoire familiale intime et particulière, c’est évidemment une culture et une histoire collective qui est transmise par la mère et plus largement par les femmes, considérées comme les garantes de la mémoire collective. Il y a en Méditerranée une formule consacrée qui attribue à la mère la place de

---

<sup>2099</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>2100</sup> Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations*, *op.cit.*, p.23.

<sup>2101</sup> Voir *Ibidem*.

<sup>2102</sup> Jean-François RABAIN, *Le Maternel et la construction psychique de l’enfant*, <http://www.societe-psychanalytique-de-paris.net>, consulté le 25/08/2014.

<sup>2103</sup> *Ibidem*.

« *gardienne de la mémoire* »<sup>2104</sup>. La mère sauvegarde et préserve l'héritage méditerranéen entendu comme fondamental car il serait le fondement même de notre culture, son point d'origine. Et la mère a pour fonction de répéter cet héritage pour le transmettre et pour le perpétuer.

Le patrimoine méditerranéen est donc constitué d'histoires ou de contes transmis par les femmes. Il est également composé de chants traditionnels.<sup>2105</sup> Ainsi, et pour ne prendre qu'un exemple, Houria Aïchi chante l'Algérie depuis trente ans. Comme Nora Aceval le fait avec les contes de ce même pays, elle porte et transmet l'histoire de son pays. Et ce sont les femmes de sa famille (les mères en particulier) et les histoires algériennes qui lui ont inspiré ses textes. Houria Aïchi est chanteuse anthropologue, elle collecte les chants traditionnels pour les scander à son tour aux quatre coins du monde. Pour elle, tout a commencé au cœur des montagnes berbères algériennes, dans l'Aurès. Elle chante le répertoire de « sa tendre enfance » (mais pas uniquement, son répertoire s'est étendu à tout le pays) parce qu'elle vient d'une société traditionnelle où le chant féminin est une donnée très importante (les femmes chantent beaucoup entre elles, et à différents moments). Ce sont les femmes qui lui ont donné de la matière à travailler.<sup>2106</sup> Elles sont des femmes « bardes ». Houria Aïchi récolte ses chants<sup>2107</sup> lors de moments de convivialité où la parole se libère entre les femmes. Il s'agit d'une culture ancestrale, d'un art nécessaire car « *l'art est profondément politique. Il n'a de sens que dans son rapport à la société et à la politique évidemment.* »<sup>2108</sup> Les chants traditionnels transmis par Houria Aïchi « *sont aussi beaux qu'ils sont forts en histoires et en symbolique* ». <sup>2109</sup> Ils témoignent du patrimoine ancestral des femmes, un patrimoine vivant.<sup>2110</sup> D'ailleurs, Hélène Cixous dira du chant qu'il est « *la première musique : celle de la première voix d'amour, que toute femme préserve vivante.* »<sup>2111</sup> Pour elle, « *dans la parole féminine comme dans l'écriture ne cesse jamais de résonner ce qui, de nous avoir jadis traversé, touché imperceptiblement,*

---

<sup>2104</sup> Abdellatif CHAOUITE, « Mères du Sud à l'épreuve de l'immigration » dans l'ouvrage d'Andrée DORE-AUDIBERT et Souad KHODJAD, *Être femme en Méditerranée, Du mythe à la réalité, op.cit.*, p.39.

<sup>2105</sup> Nous y reviendrons notamment avec les œuvres littéraires d'Assia Djebar et de Jeanne Benameur.

<sup>2106</sup> Elle dira que, quand elles chantent avec les femmes, elles chantent ce qui leur fait plaisir, c'est-à-dire des chants qui ont du sens pour elles. Des chants qui importent.

<sup>2107</sup> Et nous pouvons faire (nous y reviendrons) le parallèle avec Sarah, un des personnages d'Assia Djebar, dans son recueil de textes, *Femmes d'Alger dans leur appartement, op.cit.*

<sup>2108</sup> Houria AÏCHI, dans l'émission de France Culture, « Houria Aïchi et la collecte de chants algériens », par Derwell QUEFFELEC, le 23/01/2020, <https://www.franceculture.fr/musique/houria-aichi-et-la-collecte-de-chants-algeriens>, consulté le 23/01/2020.

<sup>2109</sup> *Ibidem.*

<sup>2110</sup> Lire notamment et à ce sujet, *Aurès, 1935* de Thérèse RIVIERE et Germaine TILLION, Hazan, 2018.

Et écouter « Chants Mystiques d'Algérie » d'Houria AÏCHI, *Accords Croisés*, 2017.

<sup>2111</sup> Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse*, [1975] Galilée, 2010, p.47.

*profondément, garde le pouvoir de nous affecter* »<sup>2112</sup> demeure le chant des femmes, le chant des mères. C'est de lui que jaillit « *le bon-lait-de-mère* »<sup>2113</sup> qui permet l'écriture.

Le patrimoine méditerranéen est également constitué de contes. Chaque conte est relié à toutes les histoires antérieures selon les lois vivantes. Il est un apprentissage qui dit la destinée de tout un chacun autour de cette « *mer du milieu* »<sup>2114</sup>, selon l'expression de Jihab Darwiche, conteur (et écrivain) de Méditerranée. Un destin particulier qui forme un Tout, porté et conté par les mères. Le conte est une manière de se relier aux vies antérieures, aux destinées historiques ou mythiques, qui font les femmes et les hommes de Méditerranée. En transmettant des bribes d'histoires et de légendes, les mères gardent vivant ce patrimoine culturel immense. Elles sèment et cultivent ces trésors inépuisables, ces merveilles de fantaisie, autant populaires que mythiques. Elles transmettent symboliquement, littérairement, les racines de Méditerranée. Ainsi, l'écrivaine Nora Aceval (qui a notamment retranscrit et traduit dans un ouvrage les contes « licenciés » du Maghreb<sup>2115</sup>) témoigne de l'importance des histoires maternelles, et d'un conte en particulier qui lui a laissé un souvenir immense, celui de « *La Chéchia magique* »<sup>2116</sup>, transmis par sa mère Ghéziel pendant une période sombre, la Guerre d'Algérie. Et Nora Aceval révèle à la fois la valeur inestimable de la légende et l'importance de la mère comme conteuse exceptionnelle et de ce fait, comme gardienne de la mémoire culturelle en Méditerranée. Ainsi,

---

<sup>2112</sup> *Ibid.*, p.47-48.

<sup>2113</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>2114</sup> Voir l'ouvrage de Jihad DARWICHE, *Contes de la Méditerranée*, Albin Michel, 2005.

<sup>2115</sup> Voir l'ouvrage de Nora ACEVAL, *Contes libertins du Maghreb*, Al Manar, 2008.

Nora Aceval a écrit d'autres ouvrages sur le même principe (c'est-à-dire en retranscrivant la parole des femmes et les contes méditerranéens) comme *La Chamelle et autres contes libertins du Maghreb* [Al Manar, 2011], *La Science des femmes et de l'amour* [Al Manar, 2009] ou encore l'ouvrage dont nous avons déjà évoqué le héros populaire Djha : *La Femme de Djha, plus rusée que le diable !* [Al Manar, 2013]. Mais ici le héros est une héroïne, puisqu'il s'agit de la femme de Djha qui est au centre du récit.

Leïla Sebbar a préfacé ces ouvrages, inscrivant par-là même l'importance des contes comme vecteur d'identité et de mémoire à la fois intime et collective. Ainsi, dans l'ouvrage *La Chamelle et autres contes libertins du Maghreb*, elle écrira dans la Préface intitulée « Nora Aceval, conteuse des deux rives » : « *Nora Aceval est née de ces rencontres singulières, baroques, si rares dans l'Algérie coloniale, union amoureuse, celle de mes père et mère, considérée comme contre nature, la Bête et la Bête... Nora Aceval est née de ces Hauts Plateaux rudes, steppiques, d'une mère nomade, fille de tribu et d'un père colon français d'origine espagnole, habitée par les croyances locales et profondément scientifique [...]. Je suis née sur ces Hauts Plateaux dont je ne saurais rien si je n'avais un jour entendu le rire de Nora Aceval, sa belle voix de conteuse, son visage de femme d'Afrique du Nord.* » [*Ibid.*, p.7-8] Cette rencontre est fondamentale pour Leïla Sebbar car elle lui permet d'accéder à cette part inconnue, sa mémoire, son héritage tu. Entre les deux femmes, se produit « *le miracle de l'amour fraternel* » [*Ibid.*, p.8], Nora Aceval devient alors, comme les femmes d'Afrique du Nord qui peuplent ses textes littéraires, ses sœurs étrangères.

Les contes transmis par les femmes et retranscrits par Nora Aceval disent l'imaginaire méditerranéen « *comme s'il s'agissait du réel quotidien, domestique, une sorte d'initiation à la vie même.* » [*Ibid.*, p.10] Ils permettent aussi (comme le fait Leïla Sebbar) de (re) faire le chemin jusqu'à soi et de raccommoder le passé trop mutique.

<sup>2116</sup> Nora ACEVAL, « La Chéchia magique » dans la Revue *Méditerranée, Contes des deux rives*, Revue des arts de la parole, « La Grande Oreille », N°54, juillet 2013, p.16.

« Avec mes frères et sœurs, nous riions à chaque « Khaless ! Payé ! » répété par ma mère, notre « maman-conteuse » qui savait tromper notre peur et notre faim par ses histoires. Blottis contre elle, nous étions conscients que dans ce récit la moralité de Djha était douteuse, mais la manne rapportée par sa chéchia nous enchantait. Djha était notre ami et nous avions le sentiment d'apprendre à ne pas nous laisser duper. À travers d'autres facéties, nous nous réjouissions d'apprendre que tout-laissé-pour-compte dans ce monde peut se relever et triompher de l'injustice. Ainsi ce conte, comme beaucoup d'autres, a permis de supporter et de dépasser cette période douloureuse. »<sup>2117</sup>

Les contes mettent en scène des héroïnes ou héros populaires (comme ici Djhab) mais aussi des personnages merveilleux (comme les djinns), des figures mythiques féminines d'une puissance incomparable (comme Teryel l'ogresse, « *troublante image féminine* »<sup>2118</sup>, femme géante anthropophage), des divinités (comme la déesse Thalassa, « *femme primordiale et tenante de la filiation matrilineaire* »<sup>2119</sup>). Ce répertoire oral et féminin est rempli de personnages qui défient la norme imposée, de personnages en quête de liberté qui illustrent autant de mondes imaginaires et partagés de part et d'autre de la Méditerranée. Les légendes contées témoignent d'une mémoire ancestrale féminine. Par la voix des mères, des femmes, et des filles, les histoires rapportent un autre monde, secret, clandestin. « *Parole subtile qui dit plus qu'elle ne dit, chacune le sait.* »<sup>2120</sup> Les mères, par leur récit oral, nous rattachent à l'histoire des femmes. « *Miracle toujours recommencé d'une parole libre échappée au temps et aux mœurs. Sans tabou ni censure.* »<sup>2121</sup> Ainsi, nous pourrions confirmer, qu'au sein de l'espace méditerranéen, les femmes ont gardé et transmis un héritage immense, comme une affirmation féminine possible de contre-pouvoir au patriarcat, affirmation liée en partie à la maternité.<sup>2122</sup>

Et cette oralité ou rattachement aux racines orales de l'histoire des femmes est « *un marqueur de l'écriture au féminin.* »<sup>2123</sup> Les écrivaines sont les héritières. Elles ont repris « *le geste ancestral féminin du récit oral* »<sup>2124</sup>, transmis de génération en génération. Elles se sont faites, à leur tour, conteuses, révélant des secrets féminins, perpétuant des histoires ancestrales, sauvant cette mémoire culturelle d'un possible oubli. « *Il faut mesurer la fragilité de ce qui demeure.* »<sup>2125</sup> C'est maintenant la fonction des écrivaines. Nous y reviendrons.<sup>2126</sup>

---

<sup>2117</sup> *Ibidem.*

<sup>2118</sup> Voir Camille LACOSTE-DUJARDIN, « Teryel, l'ogresse » et... », *op.cit.*, p.87-101.

<sup>2119</sup> Anne ANGELOPOULOS, « La Fille de Thalassa », dans la Revue *Méditerranée, Contes des deux rives*, *op.cit.*, p.47.

<sup>2120</sup> Nora ACEVAL, « Introduction », dans *Contes libertins du Maghreb*, *op.cit.*, p.11.

<sup>2121</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>2122</sup> Voir Camille LACOSTE-DUJARDIN, « Teryel, l'ogresse » et... », *op.cit.*, p.87-101.

<sup>2123</sup> Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et l'écriture*, *op.cit.*, p.12.

<sup>2124</sup> Andrée DORE-AUDIBERT et Souad KHODJA, *Être femme au Maghreb et en Méditerranée*, *op.cit.*, p.66.

<sup>2125</sup> Nora ACEVAL, « Introduction », dans *Contes libertins du Maghreb*, *op.cit.*, p.13.

<sup>2126</sup> C'est l'objet de notre propos suivant et du dernier chapitre 3.3. Écrire.

## 2.2. L'oralité inscrite dans « l'économie du roman »<sup>2127</sup>

Les écrivaines transcrivent l'oralité dans leurs textes littéraires pour rendre compte des voix des femmes en Méditerranée. Certes, il ne s'agit pas d'un « oral parlé », pour reprendre la formule de Carmen Boustani<sup>2128</sup>, puisque l'oralité est imbriquée dans un texte écrit, une narration littéraire. Certes, l'oralité est, par définition, ce qui est émis, transmis, énoncé de vive voix. C'est un code ou discours qui est sonore. L'oralité est donc diffusée par la parole et se transmet de génération en génération, de bouche en bouche. L'oralité s'oppose à ce qui est scriptural, c'est à dire écrit dans un texte.<sup>2129</sup> Pourtant, elle s'inscrit bien dans les œuvres littéraires féminines méditerranéennes, c'est-à-dire que la langue orale (et la langue des mères en particulier) se retrouve dans les textes : au niveau paraverbal ou lexical par exemple. En effet, « *on la rencontre autant dans le style indirect que dans le dialogique.* »<sup>2130</sup> Et cette oralité se lit également dans la ponctuation (exclamative, interrogative) comme dans la sonorité des mots étrangers (dans la langue des mères plus justement<sup>2131</sup>). Ainsi, dans leurs textes, les écrivaines nous font lire ce qui jamais n'a été écrit : l'héritage culturel féminin.

En Méditerranée, l'oralité inscrite dans les œuvres des auteures revêt une importance spécifique et témoigne de la « sororité » des femmes, de leur créativité et de leur imaginaire aussi. Cette inscription est également le signe d'une véritable transgression : « *Ce qui n'a jamais été écrit au féminin* »<sup>2132</sup> s'écrit maintenant. L'oralité se tisse indéniablement (et nous le verrons à partir des exemples d'Assia Djebar et de Carole Martinez spécifiquement) de façon plurielle, à partir de voix multiples insérées dans le récit. Pour finir, elle renvoie à la question du féminin et à la construction identitaire.

L'oralité inscrite dans l'écriture se rapporte, de fait, aux récits archaïques existants, aux contes et légendes méditerranéens, comme une conscience féminine qui s'écrit dans un « nous » collectif et ancestral. Un « nous » hérité. Elle témoigne du rattachement des femmes aux racines orales de l'histoire du féminin. Elle dit l'héritage des écrivaines. Notre héritage. Les auteures se font conteuses et reprennent la transmission orale de femme en femme, marquant textuellement leur origine, comme un écho à l'origine de toutes les femmes de Méditerranée.

---

<sup>2127</sup> Expression de Michel RAIMOND, *Le Roman, op.cit.*

<sup>2128</sup> Voir l'ouvrage de Carmen BOUSTANI, *Oralité et gestualité, La Différence homme/femme dans le roman francophone*, Khartala, 2009.

<sup>2129</sup> Voir la définition du terme « oralité », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/oralit%C3%A9>, consulté le 13/06/2018.

<sup>2130</sup> Carmen BOUSTANI, *Oralité et gestualité, La Différence homme/femme dans le roman francophone*, Khartala, 2009, p.235.

<sup>2131</sup> Voir la première partie de ce travail de recherche.

<sup>2132</sup> Carole MARTINEZ, p.391-392.

Elles transmettent au lecteur des contes, des chants, des légendes, des proverbes parfois, soit une culture jamais écrite, rarement dévoilée. Il s'agit de la tradition orale qui peut prendre des formes diverses. En effet, « *la plupart des cultures humaines se sont développées sans autres moyens de transmission de l'information que la parole humaine et sans autre moyen de stockage que la mémoire individuelle.* »<sup>2133</sup> Cela permet de constater tout d'abord l'ampleur du domaine de la tradition orale, son entremêlement, mais aussi les problèmes soulevés pour l'étudier.<sup>2134</sup> « *La tradition orale concerne des systèmes socioculturels extrêmement différents ; elle met en jeu des phénomènes essentiels du fonctionnement mental humain, quant aux modes de communication et de mémorisation [...]* »<sup>2135</sup> Elle comporte donc de nombreux faits culturels<sup>2136</sup> et elle inclut les chants, les légendes historiques, les mythes fondateurs, les contes (appelés aussi littérature orale), les généalogies, « *mais aussi les rituels, coutumes, recettes et techniques, dont le trait commun est d'avoir été censément légués par les générations antérieures, de renvoyer au passé de la société.* »<sup>2137</sup> Dans les sociétés méditerranéennes, les mythes, les légendes, les contes et les chants (comme les rites et les coutumes d'ailleurs) constituent un héritage intégré. Et c'est pourquoi nous n'effectuons pas de distinction, surtout dans son inscription dans l'économie des romans. Ce qui importe, c'est le rattachement aux racines orales de l'histoire des femmes, qu'il soit fait par le biais des contes retranscrits (comme dans les œuvres littéraires d'Andrée Chedid, de Paula Jacques, de Saphia Azzeddine ou de Carole Martinez), par le biais de chants ou de berceuses (dans les textes d'Assia Djebar ou de Jeanne Benameur) ou encore par le biais des mythes et légendes convoqués (dans le roman de Kaoutar Harchi). Nous verrons, dans le propos suivant, les différentes formes spécifiques d'oralité, inscrite dans les œuvres littéraires.

L'écriture devient alors réécriture de la culture orale héritée. Par le recours au patrimoine de l'oralité, les écrivaines nous proposent une ouverture de l'espace d'écriture, ou disons, créent des espaces littéraires à la frontière de l'oralité, inscrivant textuellement et poétiquement le passage de la langue orale à celle écrite, le passage des contes, des chants et des légendes transmis oralement aux histoires narrées. Leurs œuvres littéraires sont comme « métissées » ou mêlées, vivantes, et susceptibles de représenter à la fois le monde traditionnel hérité et un monde nouveau qu'elles s'inventent.

---

<sup>2133</sup> Définition « Tradition orale », *Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/tradition-orale/>, consulté le 18/02/2020.

<sup>2134</sup> *Ibidem.*

<sup>2135</sup> *Ibidem.*

<sup>2136</sup> *Ibidem.*

<sup>2137</sup> *Ibidem.*

### 2.2.1. L'oralité inscrite dans la littérature féminine et méditerranéenne

Dans le roman de Paula Jacques, *L'Héritage de tante Carlotta*, sont repris les récits mythiques de la communauté juive du Caire. À travers l'histoire contée et fabuleuse de « *la juive au nombril arabe* »<sup>2138</sup>, l'écrivaine retranscrit un monde exclusivement féminin et l'héritage méditerranéen (marqué jusque dans le titre du roman). Elle inscrit l'oralité grâce au personnage d'Annette, l'institutrice du Caire. Annette se fait conteuse (elle deviendra d'ailleurs écrivaine), une passeuse d'histoires et de tradition qui témoigne de la transmission orale entre les femmes. Paula Jacques est une auteure qui saisit le flot des paroles, la vigueur de l'oralité des femmes et des histoires rapportées grâce aux nombreux dialogues et monologues croisés de ses personnages féminins qui « *exceller dans l'art de la parole [...] aisément transposable en récit.* »<sup>2139</sup>

Andrée Chedid déplace l'histoire (plusieurs de ses textes mettent en scène des personnages du passé méditerranéen ou de l'humanité même<sup>2140</sup>), mettant en son centre le *féminin*. Elle réinvestit le monde des femmes. Elle a d'ailleurs toujours reconnu ce qu'elle doit à la tradition littéraire orale de son éducation méditerranéenne et de ses racines libanaises particulièrement, véritables sources d'inspiration et de création<sup>2141</sup> car « *on pressent l'Asie, on reconnaît l'Europe, on écoute la pulsation de l'Afrique, on s'émeut des mains ouvertes de l'Orient.* »<sup>2142</sup> Elle fait revivre en mêlant, par la puissance de l'imagination, « *tous les êtres d'Afrique, d'Orient et d'Europe* »<sup>2143</sup>. Claire Gebeily dira d'ailleurs d'Andrée Chedid qu'elle « *garde intact le précieux fardeau de l'héritage oriental. Sur une âme orientale où se décante et se recueille un passé séculaire s'articule comme une aile la forme du verbe, la pensée, l'argumentation*

---

<sup>2138</sup> Paula JACQUES, *L'Héritage de tante Carlotta*, *op.cit.*, Quatrième de couverture.

<sup>2139</sup> Marc KOBER, « Femmes écrivains/femmes écrites, Récits au féminin dans l'Égypte au XX<sup>e</sup> siècle », dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et Edmond Jouve, *op.cit.*, p.90.

<sup>2140</sup> Par exemple son roman *La Femme de Job* [Arles, Actes Sud, 2017].

Le personnage féminin qui n'est pas nommé, incarne à la fois la tradition (elle est le modèle parfait de l'épouse et de la mère et le mouvement (ou le passage vers l'ailleurs par la danse)). De ce fait, Andrée Chedid infléchit la tradition ancestrale en la réécrivant. Elle souligne « *paradoxalement non la dépendance, mais l'alternative au monde des identifications.* » [Françoise COLLIN, « Andrée Chedid ou l'autre histoire », *op.cit.*, p.52] Andrée Chedid parle avec et contre l'histoire.

« *Elle ne sait plus qui elle est, ni d'où elle vient, ni où elle va. Est-elle loin, loin, à l'arrière ? Ou bien loin, loin, devant ?*

*Elle était, elle fut, elle est, elle sera : la femme de Job.*

*Elle n'a pas d'autre nom. Elle n'en désire aucun autre.* » [Andrée CHEDID, *La Femme de Job*, *op.cit.*, p.35]

<sup>2141</sup> Nicole GRÉPAT MICHEL, « Andrée Chedid et Vénus Koury-Ghata : entre Orient et Occident », *op.cit.*, p. 324-343.

<sup>2142</sup> Andrée CHEDID, *Liban*, *op.cit.*, p.5

<sup>2143</sup> Nicole GRÉPAT MICHEL, « Andrée Chedid et Vénus Koury-Ghata : entre Orient et Occident », *op.cit.*, p. 332.

*occidentale.* »<sup>2144</sup> Les nombreuses appartenances d'Andrée Chedid lui permettent de multiples possibilités d'écriture. Elle puisera dans les contes et les légendes des différentes cultures de Méditerranée pour constituer ses textes et inscrire à la fois le réel et l'héritage féminin dans la fiction. Andrée Chedid est « une femme de passage », héritière et « transmettrice » d'un monde à l'autre, de l'oral à l'écrit, de l'Orient à l'Occident, de la réalité à l'imaginaire (ou inversement).

Il en est de même pour d'autres écrivaines comme Saphia Azzeddine qui, dans son roman déjà cité *La Mecque-Phuket*, témoigne de la richesse de l'héritage féminin culturel en contes et récits, transmis de génération en génération.

« *Ma grand-mère [...] me racontait des histoires, les siennes, enjolivées ou simplement inventées, elle me transmettait quelque chose, son héritage pas clinquant mais captivant.* »<sup>2145</sup>

Les histoires et légendes transmises, ici par le biais de la grand-mère, sont essentielles, car elles permettent aux filles de s'inscrire dans une histoire individuelle. Ainsi, l'héroïne de ce roman se sent valorisée par l'histoire personnelle racontée par son aïeule, par l'histoire de sa famille « *sur des terres irakiennes puis turques, enfin marocaines.* »<sup>2146</sup>

Assia Djébar raconte aussi la transmission orale de l'histoire des femmes, au-delà de la passation des traditions séculaires, archaïques, des savoirs féminins, et de l'identité féminine, entre soumission et résignation. Toujours dans son recueil de nouvelles précédemment cité, elle témoigne de la culture orale des femmes méditerranéennes. Elle y reprend les contes ancestraux mais aussi les chants et les berceuses, portés par la voix des femmes.<sup>2147</sup> Par exemple, à travers le personnage de Sarah, elle retranscrit les chansons des femmes d'autrefois. Avec tendresse, elle suit à la trace « *les chemins de tristesse* »<sup>2148</sup> de ces chants féminins, transmis de mère en fille, à l'intérieur « *des patios ouverts sur le ciel.* »<sup>2149</sup> Ainsi,

---

<sup>2144</sup> Jean SALLES, Claire GEBEYLI, « L'œuvre d'Andrée Chedid », *Les Conférences du Cénacle*, n°3, Beyrouth, 1966, p.19.

<sup>2145</sup> Saphia AZZEDDINE, *La Mecque-Phuket*, *op.cit.*, p.183.

<sup>2146</sup> *Ibidem.*

<sup>2147</sup> Évidemment, il y a une différence entre les contes transmis et les chants, souvent accompagnés de gestes et de regards, ici partagés par les femmes ou par les mères et leur(s) enfant(s). Pour autant, et comme nous l'avons vu en introduction de ce chapitre, ce qui nous importe dans ce travail de recherche, c'est la tradition orale (et ses formes spécifiques et diverses) inscrite dans « l'économie » des romans, c'est-à-dire la transmission orale de l'histoire des femmes qui peut, comme dans le recueil de textes d'Assia Djébar (ou, nous le verrons peu après, dans le roman de Jeanne Benameur), prendre la forme de chants ou de berceuses. Là encore, il s'agit du rattachement aux racines orales de l'histoire des femmes. [Assia DJEBAR, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *op.cit.*, p.256]

<sup>2148</sup> Assia DJEBAR, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *op.cit.*, p.79.

<sup>2149</sup> *Ibidem.*

*« Deux femmes fredonnaient, quasiment sans accompagnement, des paroles quelquefois incertaines, comme si leur mémoire, par instants, faiblissait. Sarah néanmoins reconnut l'air : dans son enfance, des tantes, des cousines se mettaient soudain à battre des mains dans une cour, au beau milieu des travaux ménagers. Elles entonnaient ces mêmes chants, insistaient puérilement pour que l'une, en se levant, dessinât d'un mouvement des hanches le rythme lent et gracie... »<sup>2150</sup>*

Le recueil de nouvelles d'Assia Djebar est parsemé de chants, quatrains d'amour, magnifiques thrènes funéraires, cris, murmures de ces femmes arabes, transmises de générations en générations. Il s'agit du « *rattachement aux racines orales de l'histoire.* »<sup>2151</sup>

*« Son de la mère qui, femme sans corps et sans voix individuelle, retrouve le timbre de la voix collective et obscure, nécessairement asexuée. Car dans ce tournoiement de la défaite ayant abouti à une immobilité tragique, les modèles pour retrouver un second souffle et oxygène sont cherchés ailleurs que dans cette sorte de ventre nourricier immense où la cohorte des mères et des aïeules, dans l'ombre des patios, des gourbis, a entretenu la mémoire collective... Échos des batailles perdues du siècle passé, détails de couleurs dignes justement d'un Delacroix chez les récitantes analphabètes : les voix chuchotées de ces femmes oubliées en ont développé des fresques irremplaçables et ont tressé ainsi notre sens de l'histoire. »<sup>2152</sup>*

La culture orale, « *seule expression authentique d'une identité culturelle* »<sup>2153</sup>, certes limitée « *au terroir, au village, au saint populaire local, quelquefois au « clan »* »<sup>2154</sup>, est, pour cette écrivaine, « *concrète et ardente d'affectivité.* »<sup>2155</sup>

### 2.2.2. L'oralité inscrite dans les romans du corpus

La transmission culturelle maternelle se lit dans les trois romans de notre corpus. Elle s'écrit dans les chants, thrènes funéraires, et autres paroles ou contes retranscrits par les auteures. Par exemple, c'est ce que nous pouvons tout d'abord lire dans le roman de Jeanne Benameur<sup>2156</sup> (et

---

<sup>2150</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>2151</sup> *Ibid.*, p.256.

<sup>2152</sup> *Ibid.*, p.256-257.

<sup>2153</sup> *Ibid.*, p.257.

<sup>2154</sup> *Ibidem.*

<sup>2155</sup> *Ibidem.*

<sup>2156</sup> Jeanne Benameur fait souvent référence à la transmission culturelle maternelle dans ses œuvres, notamment la culture orale méditerranéenne, italienne plus précisément.

Dans son dernier roman *Ceux qui partent* [Arles, Actes Sud, 2019], l'oralité et la transmission s'inscrivent dans le texte par le biais des voix féminines qui chantent, bercent, récitent et transmettent la langue, la culture mais aussi ce qui constitue le féminin. Ainsi, « *Le chant de Marucca est bienfaisant. Il puise dans des airs très anciens qui se transmettent d'une ancienne à une plus jeune. Lorsque la plus ancienne sent que son chant commence à être moins sûr, l'âge venant, elle choisit parmi les plus jeunes qu'elle a entendues au cours de fêtes et de veillées, celle à qui elle transmettra. Cette lignée de femmes est appelée la lignée des Oiseaux. C'est une lignée très respectée. Ce n'est pas le sang qui les relie, c'est le don de la voix et l'intuition des routes. [...] Elles guident [...] par leurs*

comme avec Assia Djebar, ce qui importe ici, c'est le rattachement aux racines orales de l'histoire des femmes, sa transmission vocale aux personnages de filles et son inscription dans les récits). Dans *Laver les ombres*, il s'agit de la chanson transmise dont Lea se souvient :

*« Elle se retrouve, assise sur ses genoux, dans la cuisine de son enfance. [...] Sa mère chante une chanson de son pays qui rythme le mouvement de son poignet, une chanson de glaneuses, de bustes penchés vers la terre. Dans la cuisine, les épluchures des légumes tombent, régulières, sur le papier journal, et les légumes dans le grand faitout.*

*Une cadence.*

*C'est là, sur ses genoux, qu'elle a senti de tout son être ce qu'est le rythme d'un corps. Le son qui montait du ventre trouvait appui au fond de la poitrine et venait s'épanouir dans toute la pièce, en sortant de la bouche.*

*Elle a appris son corps en s'appuyant à celui de sa mère.*

*C'est là que tout a commencé.*

*Sa mère l'a éduquée par vibrations. »<sup>2157</sup>*

Du fait de cette ancienne chanson, transmise, répétée, scandée par la mère, Lea hérite à la fois d'une langue maternelle, d'une culture ancestrale alliée à un mouvement du corps dont elle fera un métier. Elle sera danseuse professionnelle. L'origine de la fille se trouve dans cet héritage vibrant, vivant que reprendra Lea pour exister, pour se trouver une place dans la vie et pour appartenir au monde.<sup>2158</sup> Lea dansera la mère pour s'appartenir. Elle transmettra à son tour, par les mouvements et la cadence du corps, cet héritage maternel. La transmission est donc aussi physique, elle est celle du monde de sa mère. Son origine.

Mais c'est sans aucun doute, le roman de Carole Martinez et ses légendes contées qui illustre le mieux l'importance de la transmission orale. Ce roman témoigne (à travers les personnages) du rôle majeur des femmes dans la transmission de la culture populaire et ancestrale méditerranéenne. Ainsi, Anita, la sœur aînée de Soledad, est celle qui « passe », celle qui « *a des contes tatoués sur les lèvres, un baiser de sa bouche, une caresse de sa main nous les imprime sur le front.* »<sup>2159</sup> Carole Martinez transcrit l'héritage culturel transmis par les femmes ainsi que toute la gestuelle et l'émotion qui s'en dégage. Les pratiques traditionnelles ancestrales des conteuses sont « entendues » dans cet extrait :

---

*chants, comme certains oiseaux guident les migrations. L'origine de la lignée des Oiseaux remonte à des temps très anciens.* » [Jeanne BENAMEUR, *Ceux qui partent, op.cit.*, p.94]

Et il y a aussi la berceuse italienne, transmise par la mère, Grazia, chantée et transmise à son tour par la fille Emilia. « *La mémoire est là.* » [Ibid., p.58] Comme un écho à la chanson transmise à Lea par Romilda dans le roman *Laver les ombres*.

<sup>2157</sup> Ibid., p.19-20.

<sup>2158</sup> Ibid., p.9.

<sup>2159</sup> Carole MARTINEZ, p.324-325.

« *Les mains des conteuses sont des fleurs agitées par le souffle chaud du rêve, elles se balancent en haut de leurs longues tiges souples, fanent, se dressent, refleurissent dans le sable à la première averse, à la première larme, et projettent leurs ombres géantes dans des ciels plus sombres encore, si bien qu'ils paraissent s'éclairer, éventrés par ces mains, par ces fleurs, par ces mots.* »<sup>2160</sup>

Dans ce remarquable extrait au rythme ternaire, la focale, telle un gros plan cinématographique, est resserrée sur les mains de conteuses. Par le geste, c'est toute une poésie qui est révélée par le biais de la métaphore filée. Carole Martinez utilise une métaphore végétale, des fleurs en particulier, pour signifier le mouvement des mains qui grandissent, vont et viennent et deviennent un élément cosmique animé. Les mains, symbole de renaissance et de régénérescence, traduisent le rêve qui est dit, transmis par la parole et les gestes, les mots et les fleurs intimement liés. C'est une superbe représentation des conteuses qui est donnée ici. Dans cet extrait infiniment pictural, se manifeste la faculté possédée par l'ordre végétal de transcrire quelque chose d'essentiel, qui touche la vie dans ses formes d'expression les plus mystérieuses. Ces transmissions, ces équivalences viennent en quelque sorte confirmer ce que laissent pressentir les multiples légendes de métamorphose : toutes reflètent une aptitude particulière du végétal (ici les fleurs) à abriter ou à révéler la poussée des forces vitales et de l'héritage ainsi que le sentiment, vivement éprouvé, d'une continuité et d'une transmission par les mains et la voix. Ce qui se transmet alors, par le biais des contes, c'est la beauté et donc l'art.<sup>2161</sup> Il s'agit d'une transmission majeure, reprise par Carole Martinez, mais aussi plus largement par les écrivaines, qu'elles inscrivent, à leur tour, dans leurs romans.

Les femmes, et plus spécifiquement les mères (Anita est la mère symbolique de ses sœurs et de son frère<sup>2162</sup>) incarnent la tradition culturelle orale. Par la voix, par une langue « *soudée au corps* »<sup>2163</sup>, les femmes racontent et transmettent des histoires millénaires. Leur héritage. « *Le roman Le cœur cousu de Carole Martinez est un exemple édifiant de cette prégnance de l'héritage mythique, de la pérennité du mythe* »<sup>2164</sup> et de son appropriation. Il s'agit d'une récréation et d'une réécriture poétique, spécifiquement du fait du personnage d'Anita qui a reçu comme « don » maternel, « la parole-mère » (lors de son initiation). Symboliquement, la transmission mère-fille concerne ici précisément l'oralité et l'héritage féminin ancestral. Anita, à sa puberté, devient alors conteuse. Elle maintient vivante l'histoire familiale ainsi que les

---

<sup>2160</sup> *Ibidem.*

<sup>2161</sup> L'art est entendu ici dans sa définition esthétique, désintéressée, non utilitaire. Il s'agit de « *l'expression dans les œuvres humaines d'un idéal de beauté.* » [Définition « Art », CNRTL, <https://cnrtl.fr/definition/art>, consulté le 18/02/2020]

<sup>2162</sup> Carole MARTINEZ, p.384.

<sup>2163</sup> Voir le roman de Zahia RAHMANI, *Musulman*, Sabine Wespieser, 2005, p.27.

<sup>2164</sup> Stéphanie CHIFFLET, « Des réminiscences mythiques dans *Le Cœur cousu* de Carole Martinez », *op.cit.*, p.11

contes et légendes dont elle a hérité. Elle est la gardienne de la mémoire. Elle est l'héritière d'une tradition orale. Elle est la passeuse. Chaque soir, elle égrènera la légende familiale. « *La voix des mères* »<sup>2165</sup> s'entendra dans sa voix et dans ses récits. Anita représente la mère symbolique et universelle, jusqu'à l'émancipation de Soledad. Et Soledad reprendra le geste ancestral des femmes de sa lignée et plus largement des conteuses en Méditerranée, qu'elle détournera. Soledad écrira. En effet, elle a reçu en héritage le don d'écriture. Elle transcrira le passage de l'oral à l'écrit. En écrivant, elle relaie l'histoire. Le don d'écriture est bien un acte de mémoire. Soledad sera celle qui fixe l'histoire familiale, qui écrira le « *récit décousu* »<sup>2166</sup>. Elle est « *le dernier vers* »<sup>2167</sup> et, avec elle, se terminera la tradition orale, du moins peut-on le penser, Soledad coud les mots ensemble, édifiant « *un monde de fables et de fantasmes tissés sans répit par les mots.* »<sup>2168</sup> Elle rebrousse le chemin, reprenant à l'envers le fil du temps, elle cherche les traces de sa mère qu'elle dépose dans son grand cahier où reposent les débris rêvés des existences de sa lignée.<sup>2169</sup> Soledad se fait écrivaine, elle témoigne et poursuit, elle se réapproprie l'histoire qu'elle fait sienne et qu'elle transmet à son tour mais autrement. Elle écrit.

Ainsi, dans les romans de Carole Martinez et de Jeanne Benameur, les héroïnes, Lea et Soledad, trouvent leur identité dans la création artistique, création qui vient de leur mère. Et cette « créativité » transmise est leur recours pour accueillir l'héritage maternel, l'histoire familiale et les fantômes du passé. Dans une tentative de sublimation par le biais de la création artistique (Lea danse) ou littéraire (Soledad écrit), les filles renouent avec leur héritage. Elles mettent en mouvement ou en écriture un patrimoine populaire et ancestral, symbolique et mythique et, avant tout, maternel. Grâce à cet héritage, elles s'ouvrent à la vie, à leur vie choisie. L'héritage est alors envisagé comme une œuvre à construire et à poursuivre.

Pour finir notre réflexion sur l'inscription de l'oralité dans l'écriture, il nous faut analyser le roman de Kaoutar Harchi, *À l'origine notre père obscur*. Et plus précisément le prologue et l'épilogue (en italique dans le texte) qui ont une portée générale, universelle. Ils convoquent mythes et légendes faisant de cette histoire une prophétie. Il s'agit alors d'une autre forme d'oralité qui se transcrit dans le texte littéraire. Le lecteur est prévenu dès les premiers mots. Le roman débute ainsi :

---

<sup>2165</sup> Carole MARTINEZ, p.439.

<sup>2166</sup> *Ibid.*, p.333.

<sup>2167</sup> *Ibid.*, p.325.

<sup>2168</sup> *Ibid.*, p.381.

<sup>2169</sup> *Ibid.*, p.439.

*« Ils prendront leur tête entre les mains et, durant de longues minutes, ils demeureront silencieux. Pour certains, de peur. Pour d'autres, d'incompréhension. Leurs yeux voudront se fermer. Leur bouche s'ouvrir. Mais plus aucun corps ne sera capable de répondre aux ordres nerveux du cerveau car face à l'acte – cet acte de la séparation que la jeune fille réalisera sans le savoir ni même le vouloir – rien ne résiste qui ne soit d'abord appelé à disparaître. Oui, tout disparaîtra. »<sup>2170</sup>*

« Ils » est une pluralité. Premier mot du roman, « Ils » caractérise « eux », « nous », « les femmes et les hommes » qui entendent cette histoire. Dès l'ouverture du roman, l'oralité est inscrite dans le mot et la trame textuelle. Le roman s'apparente à une fable philosophique et prophétique, à l'identique des fables tragiques contées depuis la nuit des temps. Ce roman est une œuvre de représentation, et de ce fait, il a une portée générale. Kaoutar Harchi dépasse l'héritage méditerranéen pour apporter une dimension universelle et intemporelle à son récit. D'emblée, elle annonce le motif « moral » de son histoire qu'elle va peu après nous conter et qu'il va nous falloir entendre, avec lequel il nous faudra désormais composer. Et l'acte annoncé, « l'acte de défiliation »<sup>2171</sup>, « l'acte de rupture »<sup>2172</sup> nous concerne toutes et tous, cette histoire devenant alors notre héritage. Le prologue et l'épilogue sont des paroles rapportées qui témoignent de l'acte à venir et de l'histoire « *aux frontières de l'irréel* »<sup>2173</sup>. L'oralité s'entend dans les mots en italique. Ainsi,

*« Durant longtemps, très longtemps, des jours et des nuits, ils revivront cette scène sans pouvoir rien y changer. [...] Ils en parleront durant des heures, prenant la parole en même temps, prêts à en venir aux mains dès lors que cette scène, la scène du grand pardon, resurgira dans leurs esprits malades. [...] Et ce sera à chaque fois la même histoire [...]. Tout le reste, ils diront, n'est que mythe et légende. »<sup>2174</sup>*

L'épilogue nous renvoie à notre propre responsabilité. Il appartient à chaque femme, à chaque homme, à tous ceux qui entendent cette histoire éternellement racontée, de construire sa propre vérité et sa morale. Kaoutar Harchi confère à son histoire une dimension presque « abstraite » tellement elle nous concerne toutes et tous, car elle dépasse le figuratif et l'anecdotique pour atteindre à l'universel et à la beauté. Cette histoire EST la légende. En nous interpellant et en marquant l'oralité dans sa structure narrative, cette écrivaine reprend « à son compte » la tradition orale des femmes pour retranscrire « *à l'encre de la tragédie et de la compassion [une] fable aussi cruelle qu'universelle [...] qui s'attache à conjurer les legs toxiques du passé pour inventer, loin des clôtures disciplinaires érigées par le groupe, un ailleurs de lumière, corps et*

---

<sup>2170</sup> Kaoutar HARCHI, p.9.

<sup>2171</sup> *Ibidem.*

<sup>2172</sup> *Ibidem.*

<sup>2173</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>2174</sup> *Ibid.*, p.162-163.

*âme habitable*. »<sup>2175</sup> Kaoutar Harchi insiste ici sur la notion de beauté : c'est la transmission de la beauté qui est à l'origine de la création artistique. D'ailleurs, c'est vrai pour les trois écrivaines de notre corpus. « *L'art fait partie de la vie humaine*. »<sup>2176</sup> Pour les écrivaines, il s'agit de l'inscrire au cœur de leurs créations car il est la réponse démocratique et artistique, par essence.<sup>2177</sup> Par la représentation et par la beauté, il permet le surgissement de nos émotions. Il transmet le réel et révèle ce qui ne peut être dit autrement (l'héritage notamment). Les écrivaines (nous y reviendrons), par le biais de leurs créations littéraires, tâchent d'atteindre à l'universel et à la beauté, pour nous transmettre, à leur tour, la tradition orale des femmes en Méditerranée.<sup>2178</sup>

Ainsi, à travers les exemples donnés dans la littérature féminine méditerranéenne, tant au niveau des écrivaines que dans les thématiques abordées et dans la trame narrative, s'inscrit, dans les œuvres littéraires, un patrimoine culturel oral le plus souvent occulté par les hommes. Cette culture orale est essentielle car elle témoigne à la fois de l'imaginaire créateur féminin et de la « sororité » des femmes. Les écrivaines ne veulent pas rompre avec cette culture féminine (ou considérée comme telle) transmise de femme en femme. Elles « *se pensent souvent en tant que transmettrices de ce patrimoine oral, tout en le traduisant dans une autre langue, et dans*

---

<sup>2175</sup> *Ibid.*, Quatrième de couverture.

<sup>2176</sup> Jeanne BENAMEUR, Rencontre au Salon du Livre de Toulon en 2017. Annexe 6.

<sup>2177</sup> Pour reprendre les termes de Boris CYRULNIK, dans sa conférence « Attachements et systèmes familiaux », le 05/02/2020, Théâtre Liberté de Toulon, dans le cadre de la thématique *Mamma Mia* (du 4/02 au 28/03/2020). Cette thématique, en lien avec celle de notre recherche, est présentée ainsi : « *On ne naît pas mère, on le devient...ou pas ! En dépit des stéréotypes autour de ce qu'on appelle « l'instinct maternel », le fait de mettre les enfants au monde, puis de les élever est-il si naturel ? À quel point être maman est-il source d'épanouissement ? Peut-on parler d'injonction à la maternité ou de choix personnel ? Et les hommes dans tout ça ? Est-ce la société, la famille ou la femme elle-même qui définit son rapport à la maternité ? Mamma Mia ! Que de questions ?* » [Présentation sur le programme de la manifestation du Théâtre Liberté, *Mamma Mia !* Théma#36, du 04/02 au 28/03/2020]

Dans le cadre de cette « Théma », Boris Cyrulnik (neuropsychiatre et directeur d'enseignement à l'Université de Toulon, connu pour avoir développé le concept de « résilience ») présente les recherches récentes en biologie, en neuro-imagerie et en psychologie qui ont amené à repenser intégralement les relations entre un enfant et son environnement, notamment le nouveau-né et sa mère. D'après lui, « *les mille premiers jours de l'enfance préverbale sont essentiels car ce sont eux qui sculptent le cerveau et lui donne une aptitude à percevoir un type de monde, ce qui donne une importance particulière à l'affection et à l'éducation* » [*Ibidem*]

C'est dans ce cadre-là, qu'il dira que l'art est une réponse démocratique, la première réponse démocratique car elle permet d'exprimer ce qui ne peut pas être transmis entre les différentes générations (comme dans notre travail de recherche, entre une mère et sa fille). Alors, l'art est la réponse, car par la représentation et la beauté qu'il transmet, il permet le surgissement des émotions, favorisant ainsi la compréhension du monde (de ses parents par exemple mais aussi, plus globalement, du monde dans lequel nous vivons). L'art permet l'apprentissage de la pensée et de la liberté. [Propos de Boris CYRULNIK, Propos résumés et apposés à notre sujet de recherche] C'est ce que défendent, pour une part, les écrivaines en Méditerranée.

<sup>2178</sup> Mais pas uniquement bien entendu. Elles nous révèlent à nous-même. Elles nous permettent également de comprendre le monde. Leurs créations nous ouvrent des voies vers d'autres possibles. Surtout, elles permettent le jaillissement des sentiments, parfois enfouis au plus profond de nous, « *parfois inconnus même de nous-même !* » [*Ibidem*] C'est pourquoi, et pour reprendre les propos de Boris Cyrulnik, la littérature est la réponse artistique, la seule réponse possible pour vivre pleinement et être libre.

*une langue écrite.* »<sup>2179</sup> L'oralité est un des marqueurs de l'écriture au féminin.<sup>2180</sup> Cette culture orale est également le signe d'une véritable transgression : les femmes révèlent ce qui n'a jamais été écrit.<sup>2181</sup> L'oralité se tisse de façon plurielle, à partir de voix multiples insérées dans le récit, notamment la voix des conteuses (comme dans les textes d'Assia Djébar ou de Carole Martinez). Elle renvoie à la question centrale du féminin et à la construction identitaire, comme une conscience féminine qui s'écrit dans un *nous* collectif et ancestral. Un *nous* hérité et tourné vers l'avenir. Car, pour reprendre les mots d'Andrée Chédid, « *toute l'aventure humaine tient, peut-être, entre ces deux pôles : liberté et liens, souffles et sage retour.* »<sup>2182</sup> Dans leurs textes, les écrivaines reviennent aux racines du féminin, aux racines universelles et singulières. Leurs écrits témoignent de l'élan vers une quête de sens, une recherche de liberté autant que d'altérité, fondamentale et fondatrice. Ils révèlent à la fois leur rattachement/leur appartenance à l'héritage tout en affirmant une volonté d'être, de devenir libre. Leur soif intense. En Méditerranée, les écrivaines fertilisent l'héritage ancestral, inscrivent leur patrimoine culturel dans le corps même de leurs œuvres, cherchant sans cesse à conquérir d'autres territoires jamais acquis, jamais conquis. Des territoires poétiques qui les inspirent. Des territoires à vif et sans limite, les seuls investis « *du pouvoir de métamorphose du langage en parole.* »<sup>2183</sup> Les seuls qui permettent enracinement et distance, où le féminin est peut-être l'unique réponse.

« *Je te sais  
Disloqué par les parcelles du monde  
Mais je te sais  
De face  
Dans la forge de ton feu.* »<sup>2184</sup>

Les écrivaines témoignent par là, de la possible mise au monde des femmes, de toutes les femmes à travers leurs personnages de filles. Les héroïnes sont revenues à l'héritage qui s'avère fondamental à la connaissance d'elles-mêmes et donc à leur construction identitaire (et à celle de leur vrai *self*). Elles l'ont, pour une part, apprivoisé. Elles peuvent maintenant se mettre au monde et se raconter. Et c'est ce que nous allons à présent aborder.

---

<sup>2179</sup> Marta SEGARRA, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, *op.cit.*, p.11.

<sup>2180</sup> Carmen BOUSTANI et Vincent JOUVE, « Introduction », *Des femmes et de l'écriture*, *op.cit.*, p.12.

<sup>2181</sup> Carole MARTINEZ, p.391-392.

<sup>2182</sup> Andrée CHÉDID, *Liban*, *op.cit.*, p.14.

<sup>2183</sup> Nicole GRÉPAT MICHEL, « Andrée Chédid et Vénus Khoury-Ghata : entre Orient et Occident », *op.cit.*, p.335.

<sup>2184</sup> Andrée CHÉDID, « Ce que nous sommes », *Poèmes pour un texte*, Flammarion, 1991, p.17.

### 3. La mise au monde des filles

Les écrivaines méditerranéennes usent, à de nombreuses reprises dans leurs textes, d'une pratique littéraire<sup>2185</sup> consistant en une réécriture de l'histoire, qu'elle soit intime et personnelle, qu'elle soit héritée et maternelle, plus élargie c'est-à-dire familiale, ou, pour finir, collective. La pratique néanmoins reste la même, il s'agit de déconstruire l'héritage « *en déployant l'imaginaire* »<sup>2186</sup> et de le rebroder en quelque sorte sur une trame narrative, sur une histoire et avec des personnages qui le portent<sup>2187</sup>, « *voire à les réinvestir dans de nouvelles formes.* »<sup>2188</sup> Dans les textes littéraires, les écrivaines déplacent l'héritage « *par sursignification et non par opposition.* »<sup>2189</sup> Elles refont l'histoire (comme le fait littéralement Carole Martinez dans son roman *Le Cœur cousu*), mais dans une autre mémoire. Pour reprendre la formule de Françoise Collin, elles la mettent sous rature<sup>2190</sup>, « *non pas en vue de plus d'exactitude mais en vue de plus de vérité ou d'une autre vérité.* »<sup>2191</sup> Cette pratique engage les écrivaines car elle oblige à une relecture de *soi* et de son héritage (qui n'est pas tâche facile) et à une nouvelle mise au monde. Et à travers les personnages de filles, elles témoignent du nécessaire travail relatif au questionnement identitaire et à l'appartenance. Elles révèlent également le pouvoir des mots et de la narration. Ainsi, Maïssa Bey, dans son roman *Cette fille-là*, met en scène un personnage de fille racontant son histoire et son héritage qu'elle doit reconstruire pour se réconcilier avec lui.

*« Le temps est venu enfin de dire.*

*Le temps est venu de me retourner, de prendre à rebours le chemin parcouru et d'aller à la rencontre de cette petite fille dont depuis si longtemps je veux effacer la trace.*

*Que je dise d'abord : cette fillette éperdue qui court dans la nuit, c'est moi.*

*Que je dise encore : il faut la suivre. [...] Revivre ces instants avec elle, en lui tenant la main pour qu'elle ne soit pas tentée de s'arrêter d'écrire. »*<sup>2192</sup>

En racontant la petite fille qu'elle a été, Malika pourra enfin s'en libérer. En effet, parler de son histoire permet à la narratrice de « se dire » et par là même de maîtriser sa parole et de se réinventer. « *Le temps est venu enfin de dire* »<sup>2193</sup>, de se révéler, pour rendre possible la

---

<sup>2185</sup> Françoise COLLIN, « Andrée Chedid ou l'autre récit de l'histoire », *op.cit.*, p.49.

<sup>2186</sup> *Ibidem.*

<sup>2187</sup> *Ibidem.*

<sup>2188</sup> *Ibidem.*

<sup>2189</sup> *Ibidem.*

<sup>2190</sup> *Ibidem.*

<sup>2191</sup> *Ibidem.*

<sup>2192</sup> Maïssa BEY, *Cette Fille-là*, *op.cit.*, p.37-38.

<sup>2193</sup> *Ibidem.*

transformation. Malika « dit » tout, la violence et les rejets subis, afin de se libérer. Il lui faut retrouver son enfance et interroger ses origines pour se comprendre et s'émanciper. Et au-delà de son histoire, Malika recherche le visage de sa mère :

« *Et le soir, seule dans mon lit, avant de m'endormir, j'inventais, au bord d'une mer balayée de reflets de lune, le visage de celle qui m'avait abandonnée et qui n'avait pas choisi mon prénom.* »<sup>2194</sup>

Pour pouvoir se déterminer autre, c'est-à-dire constituée d'un *self* propre, Malika retourne à la mère. Et cette recherche de la mère est essentielle car elle permet à l'héroïne de se fonder une identité propre, quitte à s'inventer toutes sortes de vies : elle est, tour à tour, une fille égarée par ses parents, une enfant abandonnée par une mère-fille, ou par une prostituée, ou encore par un couple mixte et illégitime. Elle est aussi une enfant volée par les bandits, au-delà de la Méditerranée. Ainsi, Malika se fabrique un passé et des origines : « *Mon histoire donc. Revue et corrigée. Comme un roman.* »<sup>2195</sup> Elle peut alors déconstruire son histoire première, et s'envisager autrement. Malika, en se racontant, s'est mise au monde et s'est inventé un avenir plus vaste, qui prend la forme d'un récit de *soi*.

Dans les propos suivants, nous adopterons plusieurs niveaux d'analyse puisque nous examinerons le récit de *soi* ou la mise au monde des héroïnes par les écrivaines, puis la voix des filles qui s'affirme à mesure que progressent les histoires et donc leur émancipation et, pour finir, le parti-pris narratif dans chaque texte de notre corpus. En effet, les œuvres littéraires sont, selon Tzvetan Todorov, à la fois des histoires et des discours. Elles sont histoires car elles évoquent un certain monde et une certaine réalité (ici méditerranéenne), des faits passés (un héritage intime et collectif) et des personnages (des filles et leurs mères pour l'essentiel) qui se confondent, pour une part, avec ceux de la vie réelle. Les œuvres sont aussi des discours (des paroles et des voix) portés par des narrateurs qui relatent les histoires aux lecteurs qui la reçoivent et la perçoivent.

### 3.1. Le récit de soi ou la mise au monde des héroïnes par les écrivaines

Pour débiter notre analyse, il nous faut d'abord revenir aux écrivaines.<sup>2196</sup> Ce sont des *personnes réelles*<sup>2197</sup> (comme les lectrices et les lecteurs d'ailleurs) et sont représentées par des

---

<sup>2194</sup> *Ibid.*, p.182.

<sup>2195</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>2196</sup> Pour la démonstration, nous nous appuyons en partie sur les propos de Vincent Jouve et de Michel Raimond, mais aussi sur ceux de Paul Ricœur.

<sup>2197</sup> Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, *op.cit.*, p.24.

*instances fictives*<sup>2198</sup> (comme les personnages, les narrateurs et les narrataires). Ainsi, les écrivaines n'appartiennent pas au monde de la fiction à l'inverse des personnages et des narrateurs qui n'existent que dans les textes littéraires.<sup>2199</sup> Pour autant, il y a une forte imbrication entre les différentes instances qui œuvrent dans le récit. Toutes sont mêlées, parfois sans y prendre garde, ici dans l'histoire de Lea, de « la Fille » et de Soledad.

Nous nous intéresserons, dans un premier temps, aux écrivaines et au récit de *soi* des héroïnes construit par les écrivaines. Mais avant toute chose, débutons par quelques éléments d'analyse. Le récit (discours oral ou écrit qui présente une intrigue<sup>2200</sup>) est « *ce qui s'offre directement au lecteur à travers la figure du narrateur, les modes de représentations de l'histoire, et le traitement de l'espace et du temps.* »<sup>2201</sup> Et le geste fondateur du récit est la narration qui prend en charge les choix techniques (comme le parti pris narratif ou encore le type de narrateur mis en scène) et l'ordonnance des événements de l'histoire contée.

Selon Paul Ricoeur, « *le récit procède d'un éclatement de la vie jusqu'à la recollection chargée de sens.* »<sup>2202</sup> Il est propice au redéploiement de *soi* et à une construction consciente. Le récit articule dialectiquement l'identité *idem* à l'identité *ipse*. L'identité narrative est le résultat d'une conquête jamais définitive, c'est-à-dire toujours en construction (ou reconstruction). Elle témoigne du fragile équilibre entre la possession de *soi* et la dépossession de *soi*.

Concernant les romans de notre corpus et pour reprendre les éléments de Paul Ricoeur, nous pourrions dire que les écrivaines élaborent le récit de *soi* des personnages de filles, leur permettant ainsi de se métamorphoser et d'une certaine façon de s'engendrer/de se mettre au monde. En effet, dans les récits construits par Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez, les événements et les faits, les émotions et les sentiments vécus par les héroïnes sont relatés successivement. Ce qui est narré par les écrivaines témoigne « *d'un temps passé* » qu'elles mettent en intrigue, agençant à leur guise l'ordonnance (chronologique ou subjective) des faits. La mise en intrigue est alors une représentation ou une imitation de la réalité, une reconstruction du passé, enrichie par la créativité et l'imaginaire des romancières. Alors, « *la transformation inhérente au récit est précisément le résultat de cette mise en intrigue.* »<sup>2203</sup> Ainsi et pour le dire différemment, mettre le passé ou l'héritage en intrigue revient à le reconfigurer ou à le réagencer pour en faire une histoire cohérente, « *où l'hétérogène et le*

---

<sup>2198</sup> *Ibidem.*

<sup>2199</sup> Et dans les histoires. [Vincent JOUVE, *La Poétique du roman, op.cit.*]

<sup>2200</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>2201</sup> *Ibidem.*

<sup>2202</sup> Paul RICOEUR, *Soi-même comme un autre*, « Préface », *op.cit.*, p.29.

<sup>2203</sup> Cécile de RYCKEL et Frédéric DELVIGNE, « La Construction de l'identité par le récit », *art.cit.*

*contingent sont rendus nécessaires.* »<sup>2204</sup> Par hétérogène et contingent est entendu tout fait ressenti comme contrariant le projet d'existence des personnages de filles, quel qu'il soit. Ces deux notions supposent également la complétude de l'*être*, c'est-à-dire, l'*être* envisagé comme un tout et pouvant se réfléchir à la fois dans le passé, le présent et l'avenir.<sup>2205</sup> En effet, le terme de totalité dit un début, un milieu et une fin (de l'*être* comme d'une histoire). Concernant le récit, le début correspond à l'état initial des personnages et que les écrivaines pensent être celui qui leur permet de dérouler l'histoire et d'être comprises. Le milieu correspond à l'action (dans le schéma narratif).<sup>2206</sup> Il contient le basculement ou renversement de l'action et donc de l'*être*. Il correspond au moment où s'opère la bascule, c'est-à-dire quand le discordant ou l'inattendu surgit. La transformation ou bascule est absolument nécessaire au récit. Elle est l'épisode majeur, discordant avec le reste. Elle est à la fois perçue comme inattendue, vraisemblable et possible. « *C'est d'ailleurs dans la mesure où le discordant est devenu vraisemblable que s'opère la purification, la catharsis.* »<sup>2207</sup> Et cette discordance dans leur destinée, les personnages de filles l'ont acceptée et l'ont considérée comme nécessaire à leur histoire. Sans elle, leur *être* au monde serait autre. Sans elle, leur identité serait autre. L'émotionnel a alors rejoint l'intelligible. La fin désigne ce qui devait arriver étant donné ce qui précède. Elle est l'état final des personnages, ici des filles. Elle est la chute de l'histoire. Le point final permettant de penser l'entière de l'histoire dans sa totalité. Les écrivaines qui racontent l'histoire des filles, choisissent de s'arrêter là, à ce moment précis où tout semble possible, du moins pour les protagonistes des romans de notre corpus. En racontant, elles ont transformé les événements vécus par les héroïnes ou antérieurement à elles en un tout intelligible et vrai, acceptable pour elles. Elles témoignent de la métamorphose grâce aux événements qu'elles viennent de raconter. Nous pourrions dire qu'il s'agit de l'enfantement des filles par le récit des écrivaines.

Ainsi, en racontant les personnages de filles, les écrivaines inscrivent dans l'histoire l'héritage perçu tout d'abord comme discordant, étranger « dans le tout momentané » de la vie des héroïnes. La mise en intrigue a alors relié entre eux les événements épars de l'héritage fragmenté, en intégrant dans le temps la diversité et le discordant. Le récit se présente ainsi comme un système organisé qui met de la cohésion là où il n'existait qu'événements dispersés

---

<sup>2204</sup> *Ibidem.*

<sup>2205</sup> Ce qui est entendu par complétude est donc la totalité et l'étendue.

<sup>2206</sup> Il faut préciser que l'action a une durée. En effet, dans un récit, « *le temps y est plein, ponctué.* » [Cécile de RYCKEL et Frédéric DELVIGNE, « La Construction de l'identité par le récit », *art.cit.*] Il n'y a pas de temps mort, c'est-à-dire sans signification. Tout concourt au déroulement de l'action.

<sup>2207</sup> *Ibidem.*

et « *masses chaotiques de perception et d'expérience de vie.* »<sup>2208</sup> En narrativisant l'héritage et donc l'histoire des filles, les écrivaines les rendent à elles-mêmes.<sup>2209</sup> Elles les mettent au monde. En effet, ce que la construction identitaire, les identifications sclérosées, le temps et les *habitus* ont sédimenté, le récit des filles va le déployer, leur permettant ainsi de s'affirmer, de se dire et de réaliser enfin qui elles sont. En racontant les filles, les écrivaines les ascrivent, leurs paroles comme leurs actes. À la fin des récits, les filles existent vraiment, dans leur singularité, dans leur vrai *self*. À l'intérieur de Lea, « la Fille » et Soledad, quelque chose de plus vaste a pris place, une grande humanité inconnue jusqu'alors et qu'elles vont tenter de faire vivre maintenant. Le récit est alors véritablement, pour elles comme pour nous, une mise au monde du *soi* et une extension du *soi* vers l'avenir et l'altérité. Alors, et pour reprendre les propos de Vincent Jouve, les romans, en transformant « *l'accidentel en exemplaire, la contingence en signification, les signes en symboles, le temps en histoire, l'espace en scène, la fragmentation en totalité* »<sup>2210</sup> revalorisent le monde et de ce fait, les personnages de filles sont saisis alors comme des absolus. Les héroïnes nous renvoient à un au-delà d'elles-mêmes.<sup>2211</sup> Et l'acte narratif de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez est donc essentiel à la mise au monde des personnages mais pas seulement, nous y reviendrons, car il permet le franchissement des frontières<sup>2212</sup> par le biais du personnage d'abord, de l'écrivaine ensuite, du lecteur enfin. La narration des écrivaines est fondamentale et « performative ». Elle crée les héroïnes en les remettant au monde et elle ouvre les possibles. Pour reprendre la formule de Michel de Certeau, « *la narrativité crée de l'histoire* »<sup>2213</sup> et donc le monde.

### 3.2. Le parti-pris narratif et le point de vue des filles

Les trois romans de notre corpus placent les personnages des filles comme centre de gravité des romans. Nous l'avons vu. D'ailleurs, pour deux textes en particulier, la voix des filles porte l'histoire : « la Fille » et Soledad sont des personnages-narrateurs. Pour autant, nous entendons,

<sup>2208</sup> Ruthellen JOSSELSO, « Le Récit comme mode de savoir », *Revue française de psychanalyse*, juillet-septembre, N°62, PUF, 1998, p. 889-893.

<sup>2209</sup> Avant de rendre, dans un deuxième temps, et nous reviendrons, à « la Mère » un mouvement, une liberté et surtout une existence. « *L'innocente femme des débuts.* » [Kaoutar HARCHI, p.76]

<sup>2210</sup> Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage, op.cit.*, p.62.

<sup>2211</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>2212</sup> Pour reprendre les mots de Jeanne BENAMEUR, dans *Ceux qui partent [op.cit., p.38]* « *un texte [littéraire] ne connaît pas de frontières.* »

<sup>2213</sup> Michel de CERTEAU, Table ronde du N°72 de *L'Arc*, consacré à Georges Duby, [Aix-en-Provence, 1978, p.83], dans l'ouvrage de Jean-Michel ADAM, *Le Texte narratif*, Nathan Université, 1994, p.6.

dès le début des trois romans, la voix<sup>2214</sup> des trois protagonistes, et alors nous adoptons leur point de vue. Le point de vue<sup>2215</sup> des filles correspond à un acte de prise de parole, un acte violent, décidé, voulu, qu'elles nous enjoignent de suivre (nous le verrons dans les propos suivants). D'une certaine façon, nous pourrions dire que c'est l'autorité d'une voix qui nous est donné à lire dès le début des textes, autorité qui ne cessera de s'affirmer tout au long des textes jusqu'à l'émancipation et l'affirmation de l'être des héroïnes. Et c'est *par* et *dans* la voix des filles que va s'inscrire leur histoire et donc leur (re)naissance. Et c'est ce que nous allons à présent aborder, c'est-à-dire le point de vue des filles et leur voix qui se fait entendre de l'incipit jusqu'au prologue, et, de ce fait, le parti-pris narratif dans les trois romans du corpus. Cette voix est essentielle car elle est le marqueur spécifique de l'identité des filles et elle témoigne de leur métamorphose, et plus précisément de ce qui nous intéresse maintenant dans notre démonstration : la mise au monde des filles.

En effet, les personnages de filles sont les sujets des histoires, nous l'avons vu et pour deux d'entre elles, les narratrices des romans. Ce sont elles qui produisent le récit. Nous avons déjà abordé la façon dont le lecteur est pris à partie, comment il entretient une relation affective avec nos héroïnes. Cela est dû, en partie, à la voix des filles qui est également révélatrice de la volonté et de la détermination des héroïnes qui transgressent le principe ancestral de « la voix tue ». En effet, les protagonistes ne sont pas « bouche cousue », elles prennent la parole dans le récit. Elles sont des personnages affirmés et déterminés ou disons avec une forte personnalité. Dès le début des romans du corpus, le lecteur est impliqué d'emblée et, de ce fait, bouleversé par cette prise de parole, car c'est par elle que l'identité des filles existe, se précise et s'affirme. Elle est d'ailleurs l'enjeu de « toute » la littérature féminine méditerranéenne<sup>2216</sup> qui fait émerger, volontairement et délibérément la voix des filles, témoignant par là même de leur quête émancipatrice, de leur recherche de liberté et d'identité.

Ainsi, et pour revenir précisément aux œuvres du corpus, Lea, « la Fille » et Soledad ont refait le voyage à l'intérieur d'elles. Maintenant elles le peuvent. Nous pourrions dire qu'elles

---

<sup>2214</sup> Par définition, la voix est « *l'agent de la parole, du langage* ». [Définition « Voix », CNRTL, <https://cnrtl.fr/definition/voix>, consultée le 18/02/2019] Le terme « voix » est entendu ici, dans ce travail, en tant que moyen d'expression. Il est la parole ou le discours prononcé par les personnages de filles.

<sup>2215</sup> Le point de vue est, pour Michel Raimond, la position du problème ou focalisation. « *Sommairement, [il désigne] l'effort que fait le romancier pour s'astreindre à présenter les éléments de sa fiction selon l'optique d'un ou de plusieurs personnages. Le décor, les événements et les êtres sont ainsi mis en perspective.* » [Michel RAIMOND, *Le Roman, op.cit.*, p.149] Ainsi, le point de vue engage chaque écrivain ou écrivaine. Et « *raconter une histoire implique forcément une certaine position de narrateur par rapport à cette histoire.* » [Ibidem] Pour finir, et c'est ce que nous verrons dans le propos suivant, le point de vue inclut nécessairement la présence d'une voix (ou d'une pluralité de voix) « *qui sonde les reins et les cœurs* ». [Ibidem] Ici, dans notre démonstration, il s'agit de la voix des filles.

<sup>2216</sup> Nous y reviendrons peu après dans le troisième chapitre de ce travail de recherche.

se sont mises au monde par leur prise de parole. Comme des enfants qui viennent de naître, elles ont pris place en entrant « *dans le temps plus vaste des vies.* »<sup>2217</sup> Elles font désormais partie du monde. Elles l'affirment et le vivent par la voix. Et parce que ça passe par la voix et parce que leur histoire est partagée, parce que c'est à la fois leur récit et tous les récits, alors, quelque chose a lieu, quelque chose de plus vaste.

Et, pour reprendre les mots de Mikhaïl Bakhtine, un des éléments les plus remarquables du modèle romanesque est la mise en scène de la parole.<sup>2218</sup> La parole entendue ici dans ce travail de recherche est la parole au sens large, que nous avons nommée dans notre démonstration la voix des filles. C'est cette voix qui parle qui va nous donner accès à l'histoire qui nous est racontée, puisqu'elle est *fictive*, toute entière sortie de l'imagination des écrivaines et qu'elle est notre seul moyen d'y avoir accès en dehors des indications qu'elle est la seule à pouvoir nous fournir. Et pour reprendre Michel Raimond, « *c'est en écoutant cette voix qui me parle que je vais de découverte en découverte, de surprise en surprise. Je ne sais où on m'emmène, mais je sais qu'on me conduit quelque part.* »<sup>2219</sup> D'autre part, c'est elle qui révèle le caractère et les désirs profonds des protagonistes.<sup>2220</sup> La voix des filles les caractérise car elle donne à lire leurs pensées intérieures, leurs errements, les envies, leurs souffrances aussi. Elle témoigne de leur identité et, dans le dernier temps du récit, de leur mise au monde. Les trois romans se font *par* et *dans* la parole de Lea, « la Fille » et Soledad. Elle est donc fondamentale car elle autorise le lecteur à entrer dans leur conscience et à réfléchir avec elles, en même temps qu'elles, à leur destinée et, quand se terminent les récits, à se projeter dans l'avenir.

Dans les trois romans de notre corpus de recherche, plusieurs formes de paroles coexistent. Un des intérêts littéraires de ces romans se situe dans l'indécision des frontières narratives et des voix rapportées (le plus souvent). Ce « flottement » ou cette « fusion » des voix narratives témoigne, en premier lieu, dans le début des histoires, de la difficile émergence de la parole des filles. Il révèle que l'énonciation n'est pas simple, que la parole doit être affirmée pour que l'identité de Lea, « la Fille » et Soledad soit entière et consolidée. Et le lecteur, placé dans une position de témoin, a, néanmoins, accès aux imprécisions et aux sentiments des personnages de filles grâce aux pensées intérieures rapportées. Puis, le lecteur suivra la métamorphose des héroïnes jusqu'à la fin des histoires et leur (re)naissance. À la fin des œuvres, la voix des filles est autre, elle est plus affirmée, plus assurée. Elle révèle l'état final des héroïnes. Elle rend

---

<sup>2217</sup> Jeanne BENAMEUR, *Ceux qui partent*, op.cit., p.166.

<sup>2218</sup> Voir l'ouvrage de Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p.152-153.

<sup>2219</sup> Michel RAIMOND, *Le Roman*, op.cit., p.137.

<sup>2220</sup> Michel ERMAN, *La Poétique du personnage de roman*, op.cit., p.71.

compte de l'affirmation de l'être. Elle permet de faire parvenir quelque chose de l'intérieur. Mais surtout, elle permet aux héroïnes d'exister vraiment. Et nous, lecteurs, nous écoutons la voix des filles. « *De toutes nos âmes défaites. Une voix est une voix, oui.* »<sup>2221</sup> La voix des filles nous porte, nous guide et nous dit que la renaissance et la paix à l'intérieur de *soi* sont possibles. « *Et nos âmes défaites doucement se blottissent dans les silences que les mots laissent entre eux. Alors nous pouvons habiter. Un peu. [...] Il suffit pour cela d'une voix et du souffle qui vient jusqu'à nous.* »<sup>2222</sup> La voix des filles permet cela. Elle porte les filles jusqu'à elles et nous porte jusqu'à nous, car, dans la voix des héroïnes, « *il y a nos vies douces ou amères mais nos vies.* »<sup>2223</sup> Dans leurs voix, il y a nous.

Nous allons à présent expliciter le parti-pris narratif et le point de vue des filles dans les trois œuvres de notre corpus. Il s'agira de nous interroger sur l'enchâssement des voix narratives (notamment dans le roman de Jeanne Benameur) et sur le narrateur c'est-à-dire sur celle/celui qui raconte l'histoire. Avant toute chose, il faut définir la notion de *parti-pris* narratif : opinion préconçue ou décision prise d'avance par les écrivaines. Elle révèle donc leur intention déterminée et manifeste dans les œuvres et dans la construction narrative. « *La locution parti-pris est tirée de l'expression prendre parti, c'est-à-dire soutenir une personne, un camp, dans une querelle ou un débat.* »<sup>2224</sup> Chacun des romans a un parti-pris spécifique qui va mettre en valeur la voix des héroïnes et donc son point de vue. Le choix de la forme n'est pas indifférent. En effet, « *raconter à la troisième personne, en restant impassible ou en intervenant dans son récit, c'est autre chose que de confier la parole dans tout le roman à un personnage qui parle à la première personne. Chacune de ces pratiques a sa logique et son esthétique.* »<sup>2225</sup> Nous pourrions dire qu'il y a globalement deux partis pris dans les œuvres de notre corpus : celui des romans de Carole Martinez et de Kaoutar Harchi (que nous allons tout d'abord étudier), c'est-à-dire le choix de la narration en *je* (l'héroïne est la narratrice de l'histoire) ; et celui du roman de Jeanne Benameur et l'enchâssement des voix narratives.

---

<sup>2221</sup> Jeanne BENAMEUR, *Ceux qui partent*, op.cit., p.158.

<sup>2222</sup> *Ibidem*.

<sup>2223</sup> *Ibidem*.

<sup>2224</sup> D'après la définition de la locution « J'ai pris le parti », *Dire ou ne pas dire*, L'Académie française, 12/2017, <http://www.academie-francaise.fr/jai-pris-le-parti-pris>, consulté le 11/09/2019.

Cette locution existe depuis le XIV<sup>e</sup> siècle avec ce sens ; au XVII<sup>e</sup> siècle, elle signifiait aussi « *choisir un métier, une profession dans les affaires ou dans les armes* », tandis que *prendre son parti* apparaît avec le sens de « *se résigner* » ou d'« *adopter une résolution* ». [*Ibidem*]

<sup>2225</sup> Michel RAIMOND, *Le Roman*, op.cit., p.141.

### 3.3. Le parti-pris narratif dans les romans de Carole Martinez et de Kaoutar Harchi

Dans le propos suivant, nous allons étudier de façon concomitante, le parti-pris de Carole Martinez et de Kaoutar Harchi qui peut être défini comme : la protagoniste parle à la première personne et elle est la narratrice de sa propre vie.

Ce choix narratif est, pour une part, représentatif de la littérature féminine méditerranéenne. La femme est sujet et voix de l'écriture. C'est elle qui porte le récit. L'émergence de la narration en *je* du personnage féminin reflète également la situation nouvelle de la femme en Méditerranée, « *et forme un état des lieux de sa progressive autonomie.* »<sup>2226</sup> Alors le parti-pris narratif correspond à la prise de parole des personnages de filles qui s'affirment, dans les œuvres littéraires comme dans la société méditerranéenne, en contant leur histoire. Ainsi, dans le roman d'Assia Djébar *Vaste est la prison*<sup>2227</sup>, la voix narrative est celle du personnage de fille qui se livre et qui tente de déchiffrer l'héritage transmis et le sentiment amoureux (ou plus justement l'impossibilité du sentiment amoureux), dans lesquels les femmes se sont enfermées, génération après génération. Il s'agit d'une narration en *je*, le personnage de fille est alors sujet-narrateur de l'histoire. C'est en majorité le cas dans les œuvres littéraires de notre corpus secondaire.<sup>2228</sup> Et c'est également le cas des romans *Laver les ombres* et *À l'origine notre père obscur*.

En effet, Carole Martinez et Kaoutar Harchi ont choisi l'*homodiégèse*, la voix de leur narrateur-personnage s'écrivant à la première personne (on parlera même de narrateurs *autodiégétiques*<sup>2229</sup>). Les deux récits provoquent alors une identification forte du lecteur. Nous nous identifions au *je percevant*<sup>2230</sup> presque immédiatement, car, étant nous-mêmes en situation de perception de signes écrits, nous nous assimilons aisément au *je* de la fille personnage-narratrice présenté en situation de perception.<sup>2231</sup> Et dire *je* est actualiser une certaine forme de présence à *soi* provoquant un effet immédiat de perception de son propre corps et de sa métamorphose (comme les héroïnes). Lire *je* provoque chez le lecteur une perception externe

---

<sup>2226</sup> Marc KOBBER, « Femmes écrivaines/femmes écrites. Récits au féminin dans l'Égypte au XX<sup>e</sup> siècle », dans l'ouvrage *Des femmes et de l'écriture*, op.cit., p.82.

<sup>2227</sup> Assia DJEBAR, *Vaste est la prison*, Albin Michel, 1995.

<sup>2228</sup> C'est le cas notamment pour les œuvres de Saphia Azzeddine, de Nina Bouraoui, d'Andrée Chedid, de Faïza Guène, de Vénus Khoury-Ghata, de Paula Jacques, de Leïla Marouane, de Lydie Salvayre ou encore de Fawzia Zouari.

<sup>2229</sup> Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, op.cit., p.25.

<sup>2230</sup> C'est-à-dire le personnage de fille qui a une perception interne de son corps, mais aussi voyant, entendant, etc.

<sup>2231</sup> Voir l'article de Béatrice BLOCH, « Voix du narrateur et identification du lecteur », *Cahiers de Narratologie*, 10.1.2001, mis en ligne le 24 octobre 2014, <https://journals.openedition.org/narratologie/6944>, consulté le 17 septembre 2019.

(comme l'imitation d'une réelle perception auditive– qui nous intéresse précisément ici– et visuelle) et interne (comme une perception de *soi-même*<sup>2232</sup>).<sup>2233</sup>

Cette écriture en *je* crée un certain effet autobiographique même si c'est une écriture fictionnelle s'identifiant à « *un texte surtout autoréférentiel, dont le référent, a priori inexistant, se crée dans le processus de l'écriture.* »<sup>2234</sup> Et ce récit en *je* traite de la vie individuelle (ici des personnages de filles) et retrace l'histoire d'une personnalité en construction qui aboutit à une véritable mise au monde du *soi*. Pour les deux textes littéraires, le discours narrativisé se superpose au discours rapporté, ou, pour le dire autrement, « la Fille » et Soledad sont les narratrices des romans.<sup>2235</sup> Pour reprendre les mots de Michel Raimond, « *un roman, depuis les origines du genre, c'est une histoire racontée par quelqu'un.* »<sup>2236</sup> Ici, dans les romans *Le Cœur cousu* de Carole Martinez et *À l'origine notre père obscur* de Kaoutar Harchi, ce sont les personnages de filles qui disposent de tous les éléments ou épisodes et qui en règlent les modalités, qui racontent donc l'histoire et, *in fine*, ce qu'elles savent d'elles-mêmes, et uniquement ce qu'elles en savent.<sup>2237</sup> Ce sont elles qui nous guident progressivement dans le récit, à mesure parfois qu'elles grandissent, qu'elles évoluent, qu'elles se dévoilent et qu'elles se métamorphosent. On parlera alors, dans les deux romans, de focalisation interne, car les narratrices-sujets des histoires adaptent leur récit à leur point de vue. Il y a une restriction de champ et bien sûr une sélection des informations données au lecteur.<sup>2238</sup> Elles ne nous dévoileront que ce qu'elles savent et dans l'intérêt de l'histoire contée. Alors, l'effet produit sera un renforcement de l'identification du lecteur aux deux héroïnes. Dès le début des textes littéraires, nous saisissons immédiatement, par la voix des filles et leur discours, leur identité malmenée, fractionnée, incomplète, leur identité en devenir. Ce sont donc elles, par leur récit, qui vont organiser le texte et qui vont le commenter. La voie narrative complète et même, par endroit, épouse, la voix de la fille. Et cette écriture en *je* témoigne du passage des filles au statut de femme-sujet, femme-active qui prend la parole dans la vie comme dans l'écriture.

---

<sup>2232</sup> La lecture permet l'expérience d'une intimité de *soi-même*, expérience de perception de son corps partageable par les lecteurs et rattachée par chacun à la prononciation/lecture du *je*. [*Ibidem*]

D'ailleurs, Béatrice Bloch précise que « *l'apparition d'une voix en je dans la narration signale l'identification du lecteur à un sujet, si lacunaire cette définition du sujet soit-elle, puisqu'elle le réduit ici, mais c'est déjà beaucoup, à être un sujet de perception.* » [*Ibidem*] Et « *le lecteur devient le support du sujet du récit.* » [*Ibidem*] Et c'est pourquoi, même s'il se donne de façon fragmentaire, le sujet fait toujours sens pour le lecteur, selon un processus d'identification partielle à une instance énonçante, ici la fille.

<sup>2233</sup> *Ibidem*.

<sup>2234</sup> Marta SEGARRA, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, *op.cit.*, p.38.

<sup>2235</sup> Dans la majeure partie des récits.

<sup>2236</sup> Michel RAIMOND, *Le Roman*, *op.cit.*, p.137.

<sup>2237</sup> Pour reprendre les mots de Michel BUTOR, *Essais sur le roman*, Gallimard, 1992, p.79.

<sup>2238</sup> Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, *op.cit.*, p.33.

Et cela entraîne une conséquence capitale : ce sont elles, les filles, qui font le récit de leur vie, de leur histoire et de leur identité en train de se construire, quelquefois après-coup, opérant un recul et une distanciation parfois avec les événements. Ce sont elles qui se mettent au monde par leur récit, dans une métaphore de l'enfantement physique et textuel, reliant le concret et l'abstrait. En effet, nous l'avons vu, au début des histoires, les personnages-narratrices ne vont pas tout révéler au lecteur ou, plus justement, vont dire, en premier lieu, les ignorances qui sont les leurs pour mieux faire état, à la fin des romans, du savoir qu'elles auront acquis, pour dire la métamorphose opérée, que nous, lecteurs, pressentons dès les premiers mots de ces textes littéraires. Dans la trame narrative, nous voyons se métamorphoser « la Fille » et Soledad, de la situation initiale à la situation finale, pour, qu'à la fin des romans, s'ouvre, pour elles, un autre possible perceptible et tangible. Les filles (re)naissent au monde. Grâce au chemin qu'elles ont parcouru, aux épreuves qu'elles ont traversées, à l'héritage qu'elles ont affronté, « la Fille » et Soledad peuvent maintenant se dire pleinement, se raconter et par là même s'engendrer.

Ainsi, dans le roman de Carole Martinez, Soledad raconte son histoire après coup. Nous percevons bien l'écart temporel entre le passé évoqué (notamment celui de sa mère et celui de ses sœurs et de son frère) et le présent de la narration. Ainsi, le très court chapitre<sup>2239</sup> intitulé « La page blanche » est une pause dans la narration de Soledad, une respiration nécessaire pour poursuivre son récit et nous conter les douleurs, « *les pires pour la fin* »<sup>2240</sup>. Le je de Soledad est alors à la fois celui de celle qui a vécu les événements et celui de celle qui raconte après-coup. D'ailleurs, Soledad erre dans les souvenirs du temps passé et des histoires qu'on lui a contées, elle ne sait plus parfois quelle est la vérité, sa véritable histoire. Dans son récit, se télescopent parfois les faits réels et ceux imaginés dans les contes et histoires orales.

*« Les contes ne sont plus que souvenirs enkystés dans mon âme. Ils errent dans ma carcasse vide et je les déterre un à un pour les jeter sur le papier. »*<sup>2241</sup>

Cela crée parfois, nous l'avons vu, un véritable brouillage identitaire chez Soledad. Et il lui faudra mettre à l'écrit tous les souvenirs, sa mémoire héritée, pour tisser le fil de son passé et revenir jusqu'à elle.

---

<sup>2239</sup> Chapitre de quatre lignes, Carole MARTINEZ, p.416, qui est le suivant :

« *Le silence de la nuit s'est posé sur ma page.*

*Du silence et rien d'autre.*

*J'entends, dans le désert de ma vie, battre mon cœur ensablé. »*

<sup>2240</sup> *Ibid.*, p.417.

<sup>2241</sup> *Ibidem.*

« *Que les fantômes qui m'habitent regagnent leur nuit, me laissant goûter mon vide intérieur !* »<sup>2242</sup>

Et confier à Soledad, le soin de raconter son histoire et celle de sa mère n'est pas anodin car alors, elle en sait plus au moment où elle raconte qu'elle n'en savait au moment où elle vivait un épisode de sa vie<sup>2243</sup> (en premier lieu, par exemple, sa naissance). Elle bénéficie du recul que lui procurent les années de vie et donc d'expérience. Ce choix narratif va donc permettre véritablement de révéler le parcours initiatique de Soledad, pour mieux faire état, quand se termine son histoire, du savoir acquis et de sa profonde métamorphose.

Dans le roman de Kaoutar Harchi, c'est « la Fille » qui raconte son histoire. Apparemment, le parti-pris narratif est le même que celui de Carole Martinez, c'est-à-dire que la protagoniste s'exprime à la première personne et qu'elle est la narratrice de sa propre vie. Mais cette vie lui apparaît par flashes, par l'émergence d'images récurrentes et par la répétition de mots liés à la temporalité (comme le connecteur temporel « souvent »). De sorte que c'est par l'accumulation de ces visions du passé que la narratrice pourra creuser le passé, le sien et celui de sa mère, et lui donner un sens. Alors, ce qui était « flou », l'est jusqu'au face à face avec son demi-frère<sup>2244</sup> et tout s'éclaire. Elle inscrit, par les mots suivants, sa prise de conscience :

« *Voilà où je suis. Voilà qui je suis. Voilà d'où je parle.* »<sup>2245</sup>

Ainsi, le parti-pris narratif permet de révéler le parcours initiatique de « la Fille » et sa mise au monde. Comme Soledad dans le roman de Carole Martinez, « la Fille » prend la responsabilité du récit. Et d'ailleurs elle n'hésite pas, nous l'avons vu, à s'adresser directement à nous, pour nous confier ses choix, ses désirs ou ses colères, et l'éveil de sa conscience. Nous sommes alors comme pris en otage par le choix narratif effectué par Kaoutar Harchi et par la voix de « la Fille ». Nous devenons, à notre tour, partis prenants dans l'histoire de l'héroïne, souhaitant que celle-ci puisse se dessiner un autre chemin après toutes les épreuves qu'elle a dû affronter seule. C'est également toute la force de ce roman et son engagement.

Dans le roman de Jeanne Benameur, le choix narratif est autre. Néanmoins, nous le verrons dans le propos suivant, il n'empêche pas l'émergence de la voix féminine, ni sa mise au monde.

---

<sup>2242</sup> Carole MARTINEZ, p.418.

<sup>2243</sup> Michel RAIMOND, *Le Roman, op.cit.*, p.141.

<sup>2244</sup> Face-à-face que nous avons précédemment étudié dans le chapitre consacré au *faire* des filles ou les dernières étapes vers la libération.

<sup>2245</sup> Kaoutar HARCHI, p.122.

### 3.4. La voix des protagonistes et le parti pris narratif dans le roman de Jeanne Benameur

Dans le roman de Jeanne Benameur, le narrateur est caché ou, pour reprendre les mots de Michel Raimond, « *il est présent, mais en coulisse.* »<sup>2246</sup> Le parti-pris narratif est donc différent de celui choisi par Carole Martinez et Kaoutar Harchi, puisqu'il s'agit d'un récit à la troisième personne du singulier. Et « *ce type de récit [...] est une forme ancienne, naïve et fondamentale du roman.* »<sup>2247</sup> C'est donc un narrateur *hétérodiégétique* qui prend la parole et qui raconte l'histoire, même s'il peut confier par moment la parole à un personnage qui déroulera alors lui-même son histoire.<sup>2248</sup> Le narrateur du récit de Jeanne Benameur a choisi l'effacement et le retrait, s'imposant un devoir de réserve et se contraignant à l'impassibilité.<sup>2249</sup> Il affiche discrétion et neutralité. Sa mission est alors de dérouler objectivement les événements de l'histoire de Lea, la fille et de Romilda, la mère. Et son but semble atteint car nous avons l'impression, d'une part, que l'histoire se déploie toute seule et, d'autre part, que les personnages principaux ont une pleine et entière place. Lea et Romilda sont au centre du roman, le narrateur s'efface complètement derrière elles. Dans le roman *Laver les ombres*, il y a un montage parallèle<sup>2250</sup> entre les deux histoires contées par le même narrateur (plus précisément entre l'histoire au présent de Lea, histoire la plus importante<sup>2251</sup> et l'histoire passée de Romilda<sup>2252</sup>). Le parti-pris est objectif et impartial mais le sensible affleure et le lecteur peut se saisir des pensées, des émotions et de l'intériorité des personnages. En effet, la focale utilisée<sup>2253</sup> dans ce texte littéraire est la focalisation interne<sup>2254</sup>, car « *le narrateur adapte son récit au point de vue d'un personnage* »<sup>2255</sup>, celui de Lea (en majorité) mais également celui de Romilda<sup>2256</sup>. Comme dans les romans de Carole Martinez et de Kaoutar Harchi, la focalisation spécifique réduit le champ et sélectionne les informations transmises. Le narrateur en sait autant que le personnage et ne peut donc raconter que le savoir qu'il détient. L'histoire est racontée à partir d'un point de vue spécifique, le plus souvent celui de Lea (du moins dans la première partie du roman). « *L'effet habituel de la focalisation interne est une identification au personnage dans*

---

<sup>2246</sup> Michel RAIMOND, *Le Roman, op.cit.*, p.138.

<sup>2247</sup> *Ibidem.*

<sup>2248</sup> Nous y reviendrons. Mais Romilda et Lea prendront la parole dans le récit pour raconter certains événements, lors « *du péril fertile de la parole partagée* » [Quatrième de couverture, Jeanne BENAMEUR].

<sup>2249</sup> Michel RAIMOND, *Le Roman, op.cit.*, p.138.

<sup>2250</sup> Une alternance de chapitres qui concernent la vie de Lea et celle de Romilda (le plus souvent, la vie antérieure de la mère, avant la naissance de sa fille).

<sup>2251</sup> Lea est le personnage central du roman.

<sup>2252</sup> Mise en scène par des tableaux insérés dans le texte. Et qui sera le secret révélé à Lea et donc au lecteur.

<sup>2253</sup> Le plus souvent même s'il n'est pas rare que dans ce récit (notamment dans les passages de descriptions) la focalisation varie d'une scène à l'autre.

<sup>2254</sup> Ainsi le parti-pris narratif de Jeanne Benameur est à la fois extérieur/intérieur.

<sup>2255</sup> Vincent JOUVE, *La Poétique du roman, op.cit.*, p.33.

<sup>2256</sup> Notamment dans les tableaux insérés dans le récit.

la perspective duquel l'histoire est présentée. »<sup>2257</sup> Le lecteur adopte donc, tour à tour, le point de vue de Lea, puis celui de Romilda. Et il peut alors s'identifier aux deux figures féminines dont il épouse, en partie, le point de vue, percevant ainsi leur intériorité et notamment l'éveil de la conscience de Lea. Et le lecteur pressent, avant les personnages, et grâce au jeu des focalisations et à alternance des récits, ce qui se passe pour les protagonistes.<sup>2258</sup>

Puis, l'instance narrative se modifie au milieu du roman de Jeanne Benameur.<sup>2259</sup> À partir de l'arrivée de Lea dans la maison de Romilda, la voix de la fille et celle de sa mère se font alors entendre. Il y a une fusion des voix narratives qui accentue l'importance de la parole échangée, partagée. Le roman se présente sous forme de structure dialogique : trois voix sont alors mêlées, celle du narrateur, celle de Lea et celle de Romilda.<sup>2260</sup> Ainsi, dans la maison maintenant, la mère et la fille, assises à la table de la cuisine se racontent :

*« Sa fille est là, devant elle.  
Elle ne peut que demander, la voix étouffée.  
Pourquoi moi, dans ton spectacle ?  
Toi ? Ton corps à toi ? Parce qu'il faut. C'est tout. Je ne peux pas expliquer. Je ne sais pas. Il faut.  
Les mains de la vieille dame serrent la tasse de café. Elle répète Pourquoi moi, sur une scène ?  
Parce que c'est toi le centre. C'est toi.  
Lea est venue jusqu'ici. Elle veut savoir. La tempête l'aide. Elle ose.  
C'est quoi la peur toujours, la menace dans tes yeux, maman, c'est quoi ? C'est ce que tu avais à me dire ? »*<sup>2261</sup>

Cet extrait marque le début du partage des voix. Nous percevons bien le mélange des voix, celle du narrateur qui observe la scène et qui la décrit, celle de la fille emportée, vive et déterminée qui trahit son bouleversement intérieur et son désir immense de savoir ce que la mère a à lui dire, et celle de la mère, plus sourde, que nous imaginons étreinte par l'émotion de sa fille retrouvée dans cette nuit de tempête. Lea dira *je*, Romilda aussi, le narrateur continuera de dérouler l'histoire à la troisième personne du singulier. Cette fusion des voix sera alors le parti-pris narratif jusqu'au secret dévoilé. Il permettra pleinement au lecteur comme aux personnages d'appréhender l'épreuve de la parole et celle de l'écoute, à mesure que l'histoire se déploie. Nous pourrons alors saisir jusqu'où Romilda pourra se raconter et jusqu'où Lea pourra

---

<sup>2257</sup> Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, op.cit., p.33.

<sup>2258</sup> En effet, il saura avant Lea les éléments de la vie antérieure de Romilda. À l'inverse, il connaîtra les raisons qui poussent Lea à retourner à sa mère : la nécessité qu'elle ressent alors de tout savoir sur ses origines et son héritage.

<sup>2259</sup> Mais la focale demeure interne, le plus souvent.

<sup>2260</sup> La forme dialogique est renforcée par l'absence de ponctuation.

<sup>2261</sup> Jeanne BENAMEUR, p. 83-84.

entendre.<sup>2262</sup> Nous percevrons sans réserve le péril fertile de la parole échangée entre la mère et la fille. Comme elles deux, nous serons « sur le fil » de l'histoire dévoilée. En équilibre entre le passé et l'avenir qui, peu à peu, se dessine. Ainsi, nous serons sollicités et notre perspicacité sera requise dans ce roman. Finalement, nous pourrions dire que nous sommes engagés pleinement dans la lecture du récit de la mère et de la fille, engagés et actifs. Là encore, toute la force de l'œuvre se trouve dans son parti-pris narratif qui est à la fois extérieur et intérieur. Puis, une fois les mots dits et la tempête achevée, chacune des protagonistes accomplira sa métamorphose, sous le regard impassible du narrateur, toujours en retrait et en retenue, témoin de la mise au monde de la fille et de la mère. Le lecteur pourra alors envisager « un nouveau pas » pour la fille tout d'abord, pour la mère ensuite.

Ainsi, le parti-pris narratif de l'écrivaine Jeanne Benameur est à la fois extérieur/intérieur (neutre et intégrant tour à tour les pensées des personnages). Dans son roman, l'écrivaine joue sur la pluralité des voix narratives pour mettre en valeur la parole partagée entre la fille et sa mère et pour offrir au lecteur les voix fécondes des deux personnages féminins.

Pour conclure, chacun des textes littéraires de notre corpus a, comme nous l'avons vu, sa spécificité littéraire et sa facture singulière. En effet, nous avons notamment étudié les deux partis-pris dans les œuvres de notre corpus : le choix de la narration en *je* (pour les romans de Carole Martinez et de Kaoutar Harchi, l'héroïne est la narratrice de l'histoire) et l'enchâssement des voix narratives (dans le roman de Jeanne Benameur). Chacun des romans a donc un parti-pris narratif qui permet la mise en valeur des voix des filles et donc leur point de vue. Chacun des romans donne au lecteur accès à l'intériorité des héroïnes (comme à leur *faire*). Ainsi, nous pourrions dire que Lea, « la Fille » et Soledad ont opéré une métamorphose *dans* et *par* le récit. Elles se sont à la fois réconciliées, pour une part, avec leur passé, et elles se sont mises au monde. Mais, comme le dit Jean-Claude Kaufmann :

« Définir et construire soi-même sa propre identité, ne laisser à personne d'autre, surtout pas à la société, le soin de dire qui l'on est et qui l'on sera. »<sup>2263</sup>

---

<sup>2262</sup> Cet instant sera « matérialisé » par la fin de la tempête, qui cède, d'un coup. [*Ibid.*, p.143] Alors Romilda reverra « la haute silhouette de Jean-Baptiste » [*Ibid.*, p.144] et la suite de l'histoire n'appartiendra qu'à elle [*Ibidem*] car il y a des choses qu'on ne peut pas partager avec sa fille, jamais [*Ibid.*, p.145]. Alors, elle accomplira sa métamorphose, seule. Au bout de la jetée, habillée comme une héroïne de roman (ou disons plus justement, comme elle imagine « l'héroïne de son roman » [*Ibid.*, p.152]), elle déchirera sa vieille histoire matérialisée par le roman qui jamais ne l'a quittée. Elle n'en a plus besoin à présent. Elle s'est libérée de son passé. Lea, elle, a pris conscience qu'il lui faut vivre une histoire propre, une histoire à elle. Elle avance vers la falaise [*Ibid.*, p.146], elle aussi, comme un écho à la quête de sa mère, elle cherche seule la fin de son passé, celui d'avec son père, pour le raccommoder et pour pouvoir trouver enfin un nouvel équilibre dans le monde.

<sup>2263</sup> Jean-Claude KAUFMANN, *La Femme seule et le prince charmant, Enquête sur la vie en solo*, Nathan, 1999, p.18.

Les filles cherchent à se forger comme des individus singuliers, en accord avec leurs aspirations. C'est à travers cette quête que les personnages ont entrepris une reconstruction et qu'elles se sont réappropriées une parole. Elles se sont affranchies de leur construction première. Elles ont maintenant une voix et un *self* propres, affirmés, qui les portent vers un avenir que nous espérons grand et heureux. Ainsi, ce qui est dit quand se terminent les histoires, est la possibilité de la reconstruction identitaire et le nouveau *soi* féminin. Mais, les personnages de filles n'en resteront pas là ! Elles vont dépasser leur mise au monde et inverser le temps. À leur tour, elles vont réhabiliter et, de ce fait, engendrer leur mère, pour lui donner un sens et une existence, vraie, pleine et entière. C'est ce que nous allons à présent aborder : la filiation inversée.

#### 4. La mise au monde de la mère<sup>2264</sup> ou la filiation inversée

Dans les œuvres littéraires féminines méditerranéennes et spécifiquement dans les romans de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez, les personnages de filles vont effectuer un retour à la mère et ce faisant, vont à leur tour la mettre au monde. En effet, en se métamorphosant, elles vont porter un autre regard sur elles-mêmes mais aussi sur leur histoire et en miroir, sur leur mère. Et ce rapport inversé à la mère est essentiel pour la formation et la consolidation de leur identité nouvelle car « *la femme, elle, devient sujet immédiatement par rapport à un autre sujet qu'elle : sa mère.* »<sup>2265</sup>

Les filles vont alors penser la mère comme une femme, c'est-à-dire que leur mère ne sera plus uniquement définie par son rôle de mère. Les héroïnes peuvent maintenant l'envisager autrement et lui inventer une histoire propre, une histoire d'avant elles, comme si elles l'avaient connue antérieurement. Elles vont alors comprendre les émois, les parcours, les errements, la vie d'avant, pour la recréer et la faire vivre à travers elles. Il s'agit d'une métamorphose de perception. Et en faisant cela, les filles vont s'ouvrir véritablement au monde de leur mère (et donc à leur héritage). Il s'agit du temps inversé où la mère devient création de la fille.

*« Même m'ayant donné la vie, la Mère était mon enfant. Et j'étais sa mère. C'est ça parfois l'amour. Ce trouble de l'ordre. De la hiérarchie. Et plus personne ne sait de qui il vient. Simplement nous savons de qui nous devons nous occuper. »*<sup>2266</sup>

Les écrivaines remettent ainsi en question la filiation à travers le parcours de leurs héroïnes. Lea, « la Fille » et Soledad, dans un bouleversement des normes traditionnelles, vont revenir à

---

<sup>2264</sup> Pierre-Louis FORT, « ... À mon tour, la mettre au monde » : *Deuil et filiation chez Annie ERNAUX*, dans la revue *Transmissions et filiations*, Revue des Sciences Humaines, Septentrion, N°301, 2011, p.107.

<sup>2265</sup> Luce IRIGARAY, *Le Temps de la différence. Pour une révolution pacifique*, Le Livre de poche, 1989, p.36.

<sup>2266</sup> Kaoutar HARCHI, p.145.

leur mère pour la recréer et la faire vivre dans des créations personnelles, artistiques ou littéraires. Et à leur tour, elles vont la mettre au monde. Alors, dans un renversement des rôles, l'écriture permettra « *le passage de la mère génitrice à la fille génitrice.* »<sup>2267</sup> En effet, et pour reprendre les propos de Luce Irigaray qui souligne les définitions plurielles des termes *mère* et *génitrice*<sup>2268</sup>, les personnages de filles vont mettre au monde autre chose que des enfants : elles d'abord, puis leur mère, mais elles vont également créer et procréer « *de l'amour, du désir, du langage, de l'art, du social, du politique, du religieux, etc.* »<sup>2269</sup> Et c'est ce que nous allons à présent aborder à travers les trois romans de notre corpus de textes.

#### 4.1. « Vivre » la mère, dans le roman de Kaoutar Harchi

Les trois personnages de filles ont un rapport compliqué à la mère, nous l'avons vu. Elles ont en commun un manque et une coupure internes. Et ce qui est dit dans leurs récits, c'est leur nécessaire travail de liaison avec la mère pour se conférer une place et une identité dans le monde. Pour cela, il leur faut retrouver la mémoire et l'héritage maternel. Pour cela, il leur faut faire « vivre » la mère à l'intérieur. C'est leur seul recours. Lea, « La Fille » et Soledad vont déjouer l'ordre du monde et recréer leur mère, symboliquement ou réellement, pour la faire exister et la réhabiliter, à leurs yeux d'abord, puis aux yeux des autres ensuite, aux yeux de tous les autres.

Ainsi, dans le roman de Kaoutar Harchi, « la Fille » tâche de réconcilier les deux mondes qui la constituent : le sien qu'elle est en train de construire et celui de sa mère-morte. Elle doit réunir, comme deux parts d'elle-même, ces deux mondes séparés, effilochés, emmurés mais bien réels<sup>2270</sup> pour achever sa métamorphose, pour terminer sa mise au monde et pour « *comprendre comment nous en étions tous arrivés là.* »<sup>2271</sup> Forte de l'histoire de sa mère, de ses mots inscrits dans le carnet intime transmis par la gouvernante, « *les mots des débuts, les mots de la jeunesse* »<sup>2272</sup>, les mots qui consolent de la tragédie vécue et de l'abandon du père, « la Fille » peut renaître à la vie. Plus libre. Car maintenant elle sait. Car maintenant elle peut. Sa vie s'élargit, grâce au monde de sa mère vivant à l'intérieur d'elle. « La Fille » porte « la

---

<sup>2267</sup> *Ibid.*, p.109.

<sup>2268</sup> Elle dira, notamment dans son ouvrage *Le Corps à corps avec la mère* [Pleine Lune, 2005], que toutes les femmes sont mères, d'une certaine façon, car toutes « *nous procréons et créons autre chose que des enfants.* » [*Ibidem*]

<sup>2269</sup> Luce IRIGARAY, *Le Corps à corps avec la mère*, Pleine Lune, 2005, p.28.

<sup>2270</sup> J'ai utilisé les mots de Jeanne Hyvrard dans son roman, *Les Prunes de Cythère* [Minuit, 1975, p.200].

<sup>2271</sup> Kaoutar HARCHI, p.161.

<sup>2272</sup> *Ibid.*, p.160.

Mère ». « *C'est elle qui est encore avec moi. Comme on dit, incorporée.* »<sup>2273</sup> « La Fille » vit « la Mère » et la ressent à l'intérieur. Sur la peau aussi.<sup>2274</sup> Ainsi,

*« Moi qui l'ai si longtemps portée à bout de bras, partageant sa souffrance d'être privée de lui et, à travers lui, de sa vie d'épouse, je comprends maintenant à quel point ainsi – comme si j'étais la mère de la Mère – c'était, dans ma poitrine, remplacer mon cœur par le sien, emplir mes poumons de l'air qu'elle respirait et, durant toutes ces années, vivre sous anesthésie, insensible à ce que je touchais, à ce que j'entendais, à ce que je voyais. La ville aux contours gondolés par les larmes qui montaient puis coulaient le long des joues. Les miennes ou les siennes, comment savoir ? Car, en vérité, je n'ai connu de la Mère que ce que la tribu a fait d'elle. »*<sup>2275</sup>

Dans cet extrait, nous pouvons noter la comparaison et la fusion avec la mère. « La Fille » se confond avec elle, jusqu'à ressentir les mêmes douleurs, jusqu'à n'être plus que « la Mère ». Or, l'héroïne comprend, après les épreuves traversées, après la famille du père rencontrée (« *la tribu* »), qu'elle n'a jamais su, jamais vécu « la Mère » véritablement. Elle ne connaissait d'elle qu'une image emplie de larmes<sup>2276</sup>, une représentation déformée par le chagrin et la folie, par l'absence du père. « La Fille » ne connaissait pas la femme derrière la mère. Alors, elle est allée chercher au plus profond d'elle-même ce qu'était « la Mère ». Elle a rassemblé les morceaux épars de la femme qu'était sa mère. Elle a refait le chemin jusqu'à elle. Comme Soledad et Lea, « la Fille » a déterré les traces de mère, son passé, son histoire d'avant elle. Ainsi, elle l'a remise au monde en lui conférant une place, vraie et entière.

Et Kaoutar Harchi entremêle les sens dans son écriture, elle lie le corps et les mots de façon à créer une fusion entre le monde extérieur et intérieur, une confusion entre « la Mère » et « la Fille ». Son langage, à la fois corporel et mental, un *langage neurologique*<sup>2277</sup> pour reprendre la formule de Chantal Chawaf, nous permet de saisir ce qui se joue dans la transmission mère-

---

<sup>2273</sup> *Ibid.*, p. 83

<sup>2274</sup> *Ibid.*, p.115.

<sup>2275</sup> *Ibid.*, p.115-116.

<sup>2276</sup> À l'identique de l'espace dans lequel elle vivait, de la ville comme de la maison. Une vie de papier.

<sup>2277</sup> Langage que Chantal Chawaf nomme « *langage neurologique* » dans son ouvrage *Maternité* [Stock, 1979, p.20].

Voilà le descriptif de son ouvrage, qu'il nous semble intéressant de noter ici, au regard de la thématique de recherche : « Avec "*Maternité*", Chantal Chawaf défait les images reçues et acceptées : ce long rythme lyrique à la fois blessé et conquérant dénonce les illusions de la jouissance et du narcissisme où l'on enferme les femmes, dénonce ce qui a toujours été occulté dans la maternité et même dans l'amour tandis que partout le monde inquiète, gronde, s'auto-détruit. La seule chance de survie, ce serait de rassembler toutes nos forces, celles des hommes et des femmes, pour bâtir une société d'amour et de vie.

*La parole sourd ici de la vie et de la chair et des gestes du quotidien mais elle s'élève à une tension, à une intensité explosives, à un texte-secousse qui ébranle et fracture les surfaces du langage et libère le feu interne, la passion, les scintillements sombres, nerveux de nos démesures, de nos infinis.* » Descriptif, Blog de Chantal Chawaf, « Premières pages, extraits et présentations », *Maternité*,

<http://www.chantal-chawaf.com/extraits/maternite.htm>, consulté le 23/06/2016.

filles, dans la mémoire des corps, mémoire héritée malgré « la Fille ». Il nous permet d’appréhender, à mesure que l’héroïne se saisit de son histoire et de l’histoire de sa mère, ce qui se produit chez les personnages, chez « la Fille » en particulier. En pensant sa mère viscéralement à l’intérieur d’elle, en la faisant vivre, celle-ci peut enfin se comprendre pleinement. Ainsi, en retournant à « la Mère », « la fille » récupère le temps passé et la mémoire d’avant la mémoire, elle défie la mort en assurant une continuité. Mais ce retour à l’origine n’est pas un lieu fixe, immuable, un retour sur *soi* qui oblige à l’immobilité et à la répétition du même.<sup>2278</sup> Il lui faut au contraire se détacher de la fusion primitive d’avec la mère<sup>2279</sup> pour trouver sa voix, sa parole propre<sup>2280</sup>, qui s’inscrit dans l’espace matriciel réinventé. Faire vivre « la Mère » dans ce qu’elle a été avant *soi*, dans ses désirs et ses renoncements, autorise enfin à s’offrir la liberté, hors du clan, hors de la maison, hors de l’héritage. À vivre pour *soi*. « La Fille » peut alors se diriger librement, en portant fièrement et tout contre sa poitrine, l’amour vivant de sa mère.<sup>2281</sup>

#### 4.2. « Danser » la mère, dans le roman de Jeanne Benameur

Lea crée, elle danse. Danser n’est pas un acte anodin. C’est, pour reprendre les mots de Jean-Louis Barrault, « *lutter contre tout ce qui retient, tout ce qui enfonce, tout ce qui pèse et alourdit ; c’est découvrir avec son corps l’essence, l’âme de la vie, c’est entrer en contact physique avec la liberté.* »<sup>2282</sup> Ce sont les mêmes mots, les mêmes mouvements, les mêmes résistances que nous pouvons retrouver dans le roman de Jeanne Benameur, à travers la chorégraphe Lea, qui danse pour tenir en équilibre et pour vivre. Elle ne sait pas faire autrement. Et pour les dix ans de sa compagnie, Lea prépare un spectacle dont le centre est la mère. « *Installer le corps de sa mère dans sa création, c’est ce qu’elle a décidé.* »<sup>2283</sup> Il s’agit de

<sup>2278</sup> Comme auparavant « la Fille » l’avait souhaité, après s’en être éloignée à l’adolescence, elle aurait voulu pouvoir y retourner « *comme on dit : rentrer chez soi* » [Kaoutar HARCHI, p. 102] et s’y établir pour toujours, figée et confondue avec « la Mère », « *dans sa douceur, dans sa touffeur, dans sa suavité* » [Ibidem]. Mais elle était « *dans l’illusion de croire que ni l’âge ni la parenté ne comptent.* » [Ibid., p.103] « La Fille » était dans « *la confusion des générations à travers la confusion des corps.* » [Ibidem]

<sup>2279</sup> Qui, nous l’avons vu, peut aboutir à une perte d’identité.

<sup>2280</sup> Pour trouver ce que Chantal Chawaf nomme « *le Haut Symbolique* » [Chantal CHAWAF, *Le Corps et le verbe. La langue en sens inverse*, Presses de la Renaissance, 1992, p.39], c’est-à-dire l’entrée du féminin dans le langage.

<sup>2281</sup> « La Fille a lu dans le carnet intime de sa mère, son amour pour l’enfant à naître. Ainsi : « *L’enfant que je porte est mon véritable amour. De lui vient peut-être cette absence de peur à l’égard de ce qui m’attend.* » [Kaoutar HARCHI, p.259]

<sup>2282</sup> Jean-Louis BARRAULT, « Entretien avec Jean-Louis Barrault », France Culture, « Les nuits de France Culture », par Philippe Garbit, 11/01/2018, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/entretiens-avec-jean-louis-barrault-34-6-fondation-de-la-compagnie-renaud-barrault-7-de-paul-claudel>, consulté le 28/09/2018.

<sup>2283</sup> Jeanne BENAMEUR, p.21.

danser la mère. Et depuis des mois, Lea « *imagine des corps pleins, ronds pour entourer le corps d'oiseau de la mère. Le lester.* »<sup>2284</sup>

*« Peu à peu viennent les images pour la scène. Le corps de sa mère, sur un panneau central. Les mouvements des danseurs, rythmés par l'angle de son coude, la stricte mesure de ses épaules qui ouvrent dans l'air l'espace exact, comme découpé d'avance, de sa silhouette.*

*Des images, des images.*

*À partir de ce corps-là.*

*Sa perfection et sa fragilité.* »<sup>2285</sup>

C'est le projet de Lea, inscrire le corps de sa mère sur une scène et dans son corps qui danse. Lea l'imagine. L'insistance est marquée par l'anaphore qui témoigne des représentations mentales que Lea construit peu à peu dans sa tête. Elle engendre Romilda la mère, dans une chorégraphie. Son désir est de remonter à l'origine biologique et sensible du monde, de son monde. Sa mission est d'engendrer la mère en la recréant dans un espace artistique, au sein d'une genèse nouvelle.<sup>2286</sup> Son désir s'exprime par la métaphore qui relie concret et abstrait. Ainsi,

*« [Lea] veut placer cette droiture du corps de la mère comme un mât en plein milieu de la scène. Un rappel. [...] C'est bien le poids d'une vieille dame, frêle, sec, qui sera le centre de gravité du spectacle. Au flux et reflux des mouvements des autres danseurs. Une vigie.* »<sup>2287</sup>

C'est dans le corps de sa mère que Lea situe sa propre création. Le champ lexical employé est celui de la mer<sup>2288</sup> : la mère est un phare au milieu des vagues, une sentinelle dans la turbulence du monde. Malgré la vieillesse du corps, la fragilité et la sécheresse, Romilda est celle qui guide toujours. Elle est celle qui demeure, solide et droite, vivante. Par la représentation métaphorique et artistique, la mère de Romilda devient autre. Elle se déploie. Sa fille lui confère alors une puissance et un point d'ancrage éternel. Elle fait de sa vulnérabilité une force inaltérable.

---

<sup>2284</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>2285</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>2286</sup> D'ailleurs, le texte littéraire sera « mis en danse » par Karine Saporta en 2009. Le spectacle chorégraphique et littéraire, inspiré donc du roman de Jeanne Benameur, s'intitule « L'enfance (ou les plages du temps) ». Il met en scène la nécessité mystérieuse qui pousse une jeune femme à s'exprimer à travers le langage du corps, à travers la danse. « *L'œuvre littéraire se reflète dans l'œuvre chorégraphique avec une remarquable intensité. À tel point que Karine Saporta, la chorégraphe et Lea, l'héroïne de Laver les ombres finissent par se confondre comme dans un vertige.* » [Descriptif du spectacle, à retrouver notamment sur le site de Karine Saporta, <http://www.saporta-danse.com/>, consulté le 03/12/2016.] La création ici chorégraphique et la création littéraire se rejoignent dans une création commune, partageable. Cela dit, notamment, et nous y reviendrons, que la création littéraire participe du même mouvement que celui de la danse.

<sup>2287</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>2288</sup> « mât », « flux », « reflux », « vigie ».

Quelque chose s'est inversé. Lea, en dansant la mère, retrouve ce qui était caché, enfoui et même interdit et le dépasse par la création en le faisant entrer dans un univers à la fois symbolique, métaphorique et artistique. « *De toute sa force, elle imagine. Dans le corps de sa mère, elle pénètre, elle se lève. Elle insuffle la danse. Parce que la danse, c'est ça. C'est toujours ça. Des corps qui se relèvent.* »<sup>2289</sup> Le monde se renverse. C'est Lea qui donne la vibration.<sup>2290</sup> Lea veut créer, inverser les matrices.<sup>2291</sup> Pour se sauver. Pour sauver la mère surtout. Lea engendre un nouveau pas, une justesse pour tenir l'équilibre du monde. Elle s'arrime au corps de la mère. Parce que c'est la mère qui est au centre, au centre de la vie de Lea<sup>2292</sup>, « *à la croisée du vertical et de l'horizontal.* »<sup>2293</sup> Lea se lève dans le corps de sa mère. Elle intègre le mouvement, « *ce temps archaïque d'avant le langage.* »<sup>2294</sup> Par la danse, Lea crée un langage d'avant les mots, un langage vibrant, intime et sensible qui pénètre l'intérieur des corps. C'est la mémoire d'avant la mémoire. L'effort de création de Lea est une véritable mise au monde. Et nous le ressentons dans le choix des mots et le rythme des phrases, saccadées, courtes, souvent nominales qui traduisent l'urgence et la violence de la création, sa force aussi. La langue de Jeanne Benameur martèle les pulsations de vie par ses mots choisis, son tissage de sonorités, de métaphores et d'images.

Le cheminement souterrain de la danse surprend, explique Jeanne Benameur<sup>2295</sup>, sans qu'on puisse le contrôler. Lea danse la mère et bouleverse la filiation. Par le corps, elle revisite les liens qui l'unissent à Romilda, pour comprendre, pour redéfinir, pour partager, pour se protéger, pour être ensemble, malgré tout, malgré les mots. Pour demeurer vivantes. Ensemble.

*« Dans sa tête, elle invente une danse. Juste pour elle et sa mère. [...] Pour qu'elles restent à l'air libre toutes les deux. Qu'elles demeurent. Vives. [...] Dans sa tête, avec la danse, elle revisite le corps de sa mère. Comme un nageur. Elle écarte tout. De ses épaules solides, elle pousse le mouvement des bras, large. Elle redessine, dans le ventre de la mère, des voies neuves. Elle est son enfant. Et seul un enfant peut cela. Elle chasse à présent toute l'horreur parce qu'elle est, elle, présente dans le ventre qui lui a donné la vie et qu'elle le rend à la vie. De tout son amour. Elle consacre. Son unique baptême, il est là. Elle se reconnaît fille de. Et cette femme-là, allongée, qui ose enfin parler, c'est sa mère.*

<sup>2289</sup> Jeanne BENAMEUR, p.134.

<sup>2290</sup> *Ibid.*, p.133.

<sup>2291</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>2292</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>2293</sup> *Ibid.*, p.134.

<sup>2294</sup> Jeanne BENAMEUR, « Entretien », *Écrire est ma seule façon d'accepter de vivre*, <http://fr.calameo.com>, consulté le 22/07/2014. Annexe 6.

<sup>2295</sup> *Ibidem.*

*Elle veut que sa mère respire large.  
Danser c'est trouver ce qui lisse et ce qui broie, ensemble, dans chaque  
mouvement. »*<sup>2296</sup>

Dans cet extrait, Lea donne vie à sa mère, dans la métaphore filée de la mer, de l'enfantement de la mère/mer (enfantement physique, symbolique et textuel). La voie sensorielle, du tactile et du mouvement (les verbes d'action utilisés sont signifiants : « écarte », « pousse », « redessine », « chasse », « rend », « consacre », etc.) se rattache à la matrice et à l'acte de la naissance, ainsi qu'à l'amour partageable entre la fille et la mère. Par la danse, Lea plonge, métaphoriquement et symboliquement dans les entrailles de Romilda/Suzanne pour la laver de toutes les horreurs vécues. Lea « baptise »<sup>2297</sup> sa mère et la fait renaître à la vie. Lea est une exploratrice de l'invisible, grâce à la danse. En faisant cela, elle peut enfin se reconnaître et s'inscrire dans une continuité, dans une lignée d'amour. Alors, dans une sorte de sublimation du corps de la mère, Lea retrouve Romilda et s'engage, à travers la danse, dans une transmission bouleversée, une résonance inversée. C'est à la fois un apaisement pour elle, pour sa mère, et une délivrance.

Jeanne Benameur fait lien entre la danse et l'écriture. « *Danser c'est écrire avec tout son corps.* »<sup>2298</sup> Quand Lea danse, elle inscrit en elle les mots de sa mère. Elle écrit avec son propre souffle, « *au secret de son corps* »<sup>2299</sup> et les mots alors trouvent leur place dans sa conscience. Lea devient, en dansant la mère, « *une bête puissante.* »<sup>2300</sup> Jeanne Benameur dira d'ailleurs à ce propos (lors d'une rencontre) : « *Écrire, c'est aller chercher quelque chose du mouvement intérieur, réfléchir mieux, donner libre cours à nos facettes et porter un questionnement.* »<sup>2301</sup> C'est exactement ce que fera Lea par le biais de la danse, comme un écho à l'écrivaine et à son acte créateur.

---

<sup>2296</sup> Jeanne BENAMEUR, p.135.

<sup>2297</sup> Selon l'étymologie du terme, « baptême » signifie au XI<sup>e</sup>s. liturgique *batesma* « sacrement destiné à laver le péché originel et à faire chrétien celui qui le reçoit. »

[CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/bapt%C3%A4me>, consulté le 28/09/2019] « Sacrement que l'Église administre à un enfant ou à un adulte par le symbolisme de l'eau et au nom de la Trinité, afin de l'introduire dans la communauté chrétienne en le purifiant du péché originel. Baptême par aspersion (de toute une assemblée), par immersion (du corps), par infusion (en versant de l'eau sur la tête) » [Ibidem].

Lea détourne le sacrement religieux, elle consacre le baptême de sa mère en dansant et en remettant au monde sa mère, lavée de toutes les souffrances qu'elle a endurées.

<sup>2298</sup> Jeanne BENAMEUR, p.137.

<sup>2299</sup> Ibidem.

<sup>2300</sup> Ibidem.

<sup>2301</sup> Jeanne BENAMEUR, Rencontre au Salon du Livre à Toulon, Septembre 2017. Annexe 6.

#### 4.3. « Écrire » la mère, dans le roman de Carole Martinez

De même que Romilda, la mère, a encouragé Lea, la fille, à pratiquer la danse et lui a donc fait faire le premier pas dans cette discipline (en lui transmettant notamment, par le biais des chants, un rythme, un mouvement qui imprimera son corps, son être tout entier<sup>2302</sup>), lui permettant à la fois de se protéger et de se révéler, de même Soledad, la narratrice du roman de Carole Martinez, a hérité de sa mère, du don de l'écriture. Alors, toujours dans une création artistique, mais littéraire cette fois, la protagoniste va tisser l'histoire d'avant elle, c'est-à-dire l'histoire de sa mère. En écrivant, elle va la remettre au monde. D'ailleurs, entre les pages de son cahier, elle a glissé le morceau d'étoffe appartenant à Frasquita. « *Le parfum de [sa] mère s'échappe du nom brodé. Après toutes ces années, il erre encore dans la trame du tissu.* »<sup>2303</sup> L'écriture de Soledad fait appel aux sens et aux images inscrites dans les corps (le sien et celui de sa mère) et fait fusionner le physiologique, le sensible et le linguistique dans la métaphore du texte littéraire. La mère (et son odeur « *de pierres, de terre sèche, de sel, de sable* »<sup>2304</sup>) se mêle à la trame du texte. Dans une redistribution des rôles mère/fille, la fille engendre la mère. Par l'écriture. Pour se défaire de la malédiction, de cette lignée de femmes qui enchaînent les femmes, pour exister enfin, Soledad met sa mère en mots. Elle choisit de la tuer, symboliquement, par l'écriture.

*« Il me faut t'écrire pour que tu disparaisses, pour que tout puisse se fondre au désert, pour que nous dormions enfin, immobiles et sereins, sans craindre de perdre de vue ta silhouette déchirée par le vent, le soleil et les pierres du chemin.*

*Ô mère, il me faut ramener des profondeurs un monde enseveli pour y glisser ton nom, ton visage, ton parfum, pour y perdre l'aiguille et oublier ce baiser, tant espéré, que jamais tu ne m'as donné !*

*Il me faut te tuer pour parvenir à mourir...enfin.*

*Mon lumineux cahier sera la grande fenêtre par où s'échapperont un à un les monstres qui nous hantent.*

*Au désert ! »*<sup>2305</sup>

Dans cet extrait, Soledad apostrophe sa mère morte (« t' », « tu », « ton », « te »). Nous pouvons d'ailleurs noter l'accumulation (« ton nom », « ton visage », « ton parfum ») qui témoigne de l'importance de la mère, de son omniprésence malgré la mort et de son emprise totale sur sa descendance. Soledad, la narratrice, travaille dans son récit la matière pour constituer la mère, empruntant les images au domaine humain, végétal, minéral et viscéral.

---

<sup>2302</sup> C'est ce que nous avons vu dans le chapitre consacré à l'oralité et à la transmission du patrimoine féminin.

<sup>2303</sup> Carole MARTINEZ, p. 20.

<sup>2304</sup> *Ibidem.*

<sup>2305</sup> *Ibid.*, p.21.

Cette écriture tissée dans différents matériaux consiste à retrouver ce qui est enfoui pour pouvoir s'en défaire. « *Ô mère* » traduit la douleur de Soledad, son regret, car il lui faut tuer la mère pour vivre. Sa culpabilité est grande mais il faut lui refermer la plaie vive laissée par ce baiser jamais donné. Son cahier d'écriture comparé à une fenêtre ouverte sera son seul recours. Et le lecteur ressent l'oscillation affective vécue par Soledad, qui se cherche une place, quand débute le roman, dans les histoires sans cesse répétées et réinventées.

Soledad utilise aussi l'écriture, don maternel, pour dénoncer la condition des femmes. Elle refuse la transmission, elle rompt avec les normes et perturbe ainsi les schémas traditionnels. À travers son récit, Soledad se réapproprie l'oralité à des fins « subversives ». En effet, loin de renforcer le maintien des archaïsmes qui entrave la marche des femmes, la narratrice écrit pour se libérer et libérer les nouvelles générations de femmes de la transmission traditionnelle féminine. Écrire la mère devient alors le moyen de se réapproprier une parole, une sensibilité, une histoire, une manière d'être au monde, en revendiquant une part occulte, minorée, de son identité. Écrire, c'est fonder, générer l'identité. Ainsi le féminin se réapproprie le maternel pour en faire un acte de naissance du monde et de soi-même. Soledad réécrit sa mère, pour restaurer le lien, pour se réparer et se libérer. L'écriture permet d'incorporer l'héritage maternel et de renouer avec lui.

Alors, par l'écriture, Soledad devient mère, une mère symbolique, une mère créatrice et fondatrice. Elle est alors « *la mère de [ses] sœurs aînées, la grand-mère de [ses] neveux, de [ses] nièces.* »<sup>2306</sup> Et après avoir tué symboliquement sa mère, Soledad la fait renaître *par et dans* le récit. Elle écrit sur sa mère pour à son tour la mettre au monde, en lui donnant une pleine existence, en la réhabilitant, en la gardant vivante, d'une certaine façon, pour lui octroyer le salut. Alors peut surgir, comme pour la narratrice du roman de Kaoutar Harchi, l'amour tant espéré. Ainsi, quand se termine l'histoire, Soledad a fini de dérouler le fil du temps. Elle a retrouvé sa mère et les traces laissées « *trente ans auparavant dans le sable de ce pays.* »<sup>2307</sup> Soledad a uni par l'écriture la mère morte et la petite fille, l'adolescente et la femme qu'elle a été. Soledad lui a fabriqué une vie de papier, une vie à elle.

À la fin du roman, Soledad ne sait pas où ses pas la porteront encore mais elle est allée jusqu'au bout des contes familiaux. Maintenant et à tout jamais le fil sera coupé. Soledad peut alors mêler sa voix avec celles de ses aïeules. Par sa prière, surgit la voix des mères et les paroles tant attendues. Alors s'écrit ce qui n'a jamais été dit, ce qui n'a jamais existé : le baiser de la mère à la fille.

---

<sup>2306</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>2307</sup> *Ibid.*, p.439.

« *Mon nom est Frasquita Carasco. Mon âme est une aiguille.  
 Tes feuilles lancées au désert, les voici réunies, reliées dans un livre que tu pourras  
 refermer à jamais sur mon histoire.  
 Soledad, ma fille, sens ce vent sur ton visage.  
 C'est mon baiser.  
 Celui que jamais je ne t'ai donné.* »<sup>2308</sup>

Ce dernier extrait fait écho aux premiers mots du roman, et à Soledad. C'est Frasquita qui prend la parole par la voix de la fille. Pour une part, la prophétie annoncée dans le Prologue s'est accomplie. Le sable qui traversait Soledad est retourné au désert. Mais Soledad a transcendé la prédiction. C'est elle, par sa métamorphose, par son accomplissement de l'*être* et par son écriture, qui a tari la malédiction et l'écoulement sableux. Par sa voix et sa prière, par son écriture et ses mots, renaît la mère, et avec elle, se referment à jamais les histoires et le désamour des mères. Avec elle, s'envolent, une à une, les pages des traditions archaïques et les débris rêvés de nos existences.<sup>2309</sup> Avec elle, s'ouvrent tous les possibles, pour les filles comme pour le lecteur. Maintenant, nous pouvons vivre pleinement.

Écrire la mère, à partir d'elle, pour *soi*, pour ses descendants, pour toutes les femmes, tel est l'enjeu de la littérature féminine. Les écrivaines mettent en scène ce que Dominique Viart nomme « *le récit de filiation* »<sup>2310</sup>, dans lequel elles s'interrogent sur « *les liens de filiation, le processus et l'objet de la transmission, enfin sur l'identité du narrateur comme héritier problématique.* »<sup>2311</sup> Car « *la question de la filiation (lien de parenté unissant un descendant à ses ascendants) et de la transmission (conçue comme un effet de ce lien, transmettre ayant pour sens « faire passer, laisser à ses descendants un bien matériel ou moral* »)<sup>2312</sup> est au cœur des textes littéraires féminins. Et c'est particulièrement vrai dans notre corpus de texte, primaire et secondaire. En effet, savoir d'où l'on vient et le comprendre est essentiel, voire vital pour pouvoir agir et être libre. En Méditerranée, les écrivaines s'interrogent sur ce qui nous a été transmis pour renouer, symboliquement, avec les liens de filiation. Dans leurs textes, à travers leurs héroïnes, elles deviennent la fille de... la petite-fille de..., comme nous l'avons vu dans les romans de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez.

Pour terminer et pour illustrer ce que peut être l'acte d'écriture de la mère, les mots de Delphine de Vigan, dans son roman autobiographique *Rien ne s'oppose à la nuit* :

<sup>2308</sup> *Ibid.*, p.439-440.

<sup>2309</sup> *Ibid.*, p.439.

<sup>2310</sup> Dominique VIART, *Anthologie de la littérature française : Romans et récits depuis 1980, op.cit.*, p.11.

<sup>2311</sup> Carine TRÉVISAN, « Préface », dans la revue *Transmissions et filiations*, Revue des Sciences Humaines, Septentrion, N°301, 2011, p.7.

<sup>2312</sup> *Ibidem.*

« J'écris ce livre parce que j'ai la force aujourd'hui de m'arrêter sur ce qui me traverse et parfois m'envahit, parce que je veux savoir ce que je transmets, parce que je veux cesser d'avoir peur qu'il nous arrive quelque chose comme si nous vivions sous l'emprise d'une malédiction, pouvoir profiter de ma chance, de mon énergie, de ma joie, sans penser que quelque chose de terrible va nous anéantir et que la douleur, toujours, nous attendra dans l'ombre. [...] À la fois pour moi-même et pour mes enfants— sur lesquels pèse, malgré moi, l'écho des peurs et des regrets— je voulais revenir à l'origine des choses. Et que de cette quête, aussi vaine fût-elle, il reste une trace. »<sup>2313</sup>

Là encore, il est dit l'emprise et la malédiction qui pèsent sur les filles. Là encore, il est dit la nécessité de renverser le monde et de transmettre la vie plutôt que la mort et la douleur.<sup>2314</sup> Par l'écriture, il s'agit de laisser une trace vivante et sensible. L'écriture est alors pensée comme une possibilité de partage et de transmission. Elle « est envisagée comme une façon de donner, tout aussi efficiente que n'importe quelle autre forme de don. »<sup>2315</sup> Dans un bouleversement de la filiation et de la transmission, l'écriture est un don à la mère, une manière de la ressusciter (comme dans le roman de Carole Martinez), « dans la perspective d'une filiation inversée où la fille devient la mère de la mère. »<sup>2316</sup> Elle est aussi un don que l'on se fait à soi et aux autres. L'écriture devient alors, pour reprendre les mots d'Andrée Chedid, un don entre « liberté et liens, souffles et sage retour »<sup>2317</sup>, un don entre intime et universel. L'écriture permet surtout de remettre la mère au monde. Dans les textes « fabriqués » par les filles, la mère et la fille sont ainsi reliées dans la recreation personnelle (comme dans le roman de Kaoutar Harchi), et dans la création artistique, que ce soit la danse (comme dans le roman de Jeanne Benameur), ou l'écriture (dans le roman de Carole Martinez), « ultime témoignage de la transmission de l'une à l'autre. »<sup>2318</sup>

Dans leurs romans, Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez effectuent un travail de reliaison et de redistribution des places générationnelles. Elles tentent de mettre à distance les fantômes du passé qui envahissent leurs héroïnes puisque la famille, leur famille n'est plus « le groupe auquel on appartient mais ceux qui nous hantent. »<sup>2319</sup> L'écriture a, pour

<sup>2313</sup> Delphine de VIGAN, *Rien ne s'oppose à la nuit*, JC. Lattès, 2011, p.274-275.

<sup>2314</sup> Nous pouvons d'ailleurs noter dans cet extrait l'opposition entre deux champs lexicaux, celui de la mort (« peur », « douleur », « emprise », « malédiction », « terrible », « ombre », « peurs », « regrets », etc.) et celui de la vie (« force », « énergie », « chance », « joie », « quête », etc.) qui témoigne du combat de la fille, la narratrice de l'histoire, qui veut vivre, revenir à l'origine des choses et à sa mère pour pouvoir s'en libérer.

<sup>2315</sup> Pierre-Louis FORT, « ... À mon tour, la mettre au monde » : *Deuil et filiation chez Annie ERNAUX*, dans la revue *Transmissions et filiations*, Revue des Sciences Humaines, Septentrion, N°301, 2011, p.120.

<sup>2316</sup> *Ibidem*.

<sup>2317</sup> Andrée CHEDID, *Liban*, op.cit., p.14.

<sup>2318</sup> *Ibidem*.

<sup>2319</sup> *Ibid.*, p.9.

elles, une fonction réparatrice « *mais aussi de différenciation, par la mise en jeu d'affiliations et d'appartenances multiples.* »<sup>2320</sup> Dans leurs textes littéraires, elles écrivent les mères et l'héritage transmis pour restaurer les liens et transformer la relation mère-fille, pour ouvrir un autre espace « *partageable* »<sup>2321</sup>, « *la seule grâce possible* »<sup>2322</sup> entre les mères et les filles. Mais surtout pour que les héroïnes puissent se saisir de leur destinée et transmettre à leur tour, autrement, par le biais de la création.

« Écrire la vie », se mettre au monde, inverser les places, les rôles, l'écriture autorise tout, permet tout. L'écriture de ces trois écrivaines ouvre les portes de l'imagination, donne une liberté de penser et des idées qui invitent à rester éveillé, à rompre avec les règles sociales, à s'affranchir de l'héritage maternel tout en se l'appropriant et en l'inventant, l'héritage devenant alors ouverture sur le monde. En effet, « *écrire c'est savoir hériter.* »<sup>2323</sup> Pour Dominique Viart, l'écriture a comme enjeu de restituer le lien par-delà ce qui a été défait, c'est-à-dire par-delà la mémoire brisée reçue en partage.<sup>2324</sup> L'écriture est alors réinterprétation active de l'héritage et conquête de la liberté et de l'altérité, leur permettant ainsi de laisser une empreinte dans le temps.

L'écriture est pour Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez, comme pour la majorité des écrivaines en Méditerranée, un espace symbolique, rattaché au maternel et qui tient du savoir oral. L'écriture est, nous dit Jeanne Benameur, « *une façon d'être au monde* »<sup>2325</sup>, qui permet de se réapproprier le monde, d'exister, de participer et d'écrire la vie. C'est ce que nous allons à présent aborder dans le dernier chapitre de notre travail de recherche.

## CHAPITRE 9 – ÉCRIRE<sup>2326</sup> : UNE FAÇON PARTICULIÈRE D'ÊTRE AU MONDE<sup>2327</sup> ET D'OUVRIR LA VOIE

*« Écrire ? – Oui. C'est le moyen d'investigation le plus intime, le plus puissant, le plus économique, le supplément le plus magique, le plus démocratique. Du papier, de l'imagination, et en vol. »*<sup>2328</sup>

---

<sup>2320</sup> *Ibidem.*

<sup>2321</sup> Jeanne BENAMEUR, p.157.

<sup>2322</sup> *Ibidem.*

<sup>2323</sup> Voir l'ouvrage de Dominique VIART, *Anthologie de la littérature contemporaine française, op.cit.*, p.11.

<sup>2324</sup> *Ibidem.*

<sup>2325</sup> Jeanne BENAMEUR, p.11.

<sup>2326</sup> « Écrire » est pris dans le sens « *d'action d'écrire* » et par extension « *d'action de composer un ouvrage littéraire.* » [Définition « Écrire », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9criture>, consulté le 17/11/2019]

<sup>2327</sup> Expression empruntée, en partie, à Jeanne BENAMEUR, *Comme on respire* [2003], Thierry Magnier, 2011, p.11.

<sup>2328</sup> Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, [1975] Galilée, 2010, p.25.

Écrire est « *le plus sûr et le plus universel des moyens d'évasion* »<sup>2329</sup>. Il est aussi celui qui permet d'exister, en réalité<sup>2330</sup> (pour reprendre les propos d'Hélène Cixous). Ainsi, par l'écriture<sup>2331</sup>, les auteures méditerranéennes se disent et se proclament<sup>2332</sup>, dans une pratique « *d'une richesse inventive extraordinaire* »<sup>2333</sup> où « *la beauté ne sera plus interdite.* »<sup>2334</sup> Par l'écriture, les femmes déconstruisent l'histoire individuelle et singulière pour fonder l'universel. Elles ouvrent un espace de liberté. En effet, elles ont une façon très précise et poétique de dire l'universel contenu en chaque vie retranscrite dans leurs récits, agissant sur le monde par leurs mots, agissant sur leurs vies par leurs phrases agencées en histoire. « *C'est ça, le rôle de l'écriture, quand elle mérite de s'appeler littérature. Un rôle de purification : de catharsis.* »<sup>2335</sup> Les auteures s'agrandissent en écrivant. En fait (et pour le dire autrement), la création<sup>2336</sup> littéraire permet la mise au monde de *soi* (c'est-à-dire de celle ou de celui qui écrit) car elle « *colmate la brèche, répare la meurtrissure, et permet de redevenir soi-même, totalement* », écrit Boris Cyrulnik dans *Un merveilleux malheur*.<sup>2337</sup> Ce qui engendre plusieurs questionnements relatifs à l'origine de l'écriture, à son ancrage, mais aussi relatifs aux enjeux de la création.

« *Le livre naît de ma plume de romancière autant que de mon histoire et de la chair des mots ; les mots qui me façonnent et que j'agence, qui me créent autant qu'ils peuvent me briser. Il naît d'une émotion, de la rencontre de soi – ou de quelqu'un de soi – avec un autre ou quelque chose d'autre (personnage, intrigue...) qu'on ne sait nommer et ne saurait stigmatiser d'une étiquette ou enfermer dans une généralisation. Chaque livre est particulier et unique, même s'il lui arrive de s'acoquiner avec un autre au cœur d'un même sujet.* »<sup>2338</sup>

---

<sup>2329</sup> *Ibidem.*

<sup>2330</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>2331</sup> Le mot « Écriture » est pris dans le sens de « *fait d'écrire* », c'est-à-dire de « *manière de s'exprimer par écrit* ». [Définition « Écriture », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9criture>, consulté le 17/11/2019]

<sup>2332</sup> Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, op.cit., p.38.

<sup>2333</sup> *Ibidem.*

<sup>2334</sup> *Ibidem.*

<sup>2335</sup> Dans son compte-rendu des *Années*, Nathalie Crom reproduit ces paroles d'Annie Ernaux : « *Je suis venue au monde pour cela, pour dire ce qui m'est arrivé [...]. C'est difficile, c'est lourd, mais c'est un devoir. Mon devoir. Pour que d'autres puissent s'avouer peut-être [...]: vous me donnez envie de parler de moi. C'est ça, le rôle de l'écriture, quand elle mérite de s'appeler littérature. Un rôle de purification : de catharsis.* » Nathalie CROM, « Rencontre avec Annie Ernaux, écrivain de la mémoire offerte », *Télérama* n° 3031, 17 mars 2008.

<sup>2336</sup> Le mot « Création » est pris dans le sens « *d'acte, de fait de créer* ». [Définition « Création », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/cr%C3%A9ation>, consulté le 17/11/2019] Ici, et dans la majeure partie de nos propos, il s'agira de la création littéraire.

<sup>2337</sup> Boris CYRULNIK, *Un merveilleux malheur*, Odile Jacob, 1999, p.175.

<sup>2338</sup> Marie BORIN et Serge BÉDÈRE, « Acte d'écrire et création littéraire, dialogue entre un psychanalyste et une écrivaine », *Le Coq-héron*, 2006/2 (n° 185), p. 134-144. <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2006-2-page-134.htm>, consulté le 10/09/2019.

Le livre naît, d'après Marie Borin, de *soi*. Il retranscrit le plus souvent une expérience vécue, par *soi* ou par l'autre, expérience qui inspire et permet l'acte d'écriture. Chaque livre a son histoire propre. Chaque livre possède « *son étincelle initiale, sa genèse, son Journal d'écriture, ses ébauches-brouillons, ses énièmes « dernières versions »...* »<sup>2339</sup> Souvent, il surgit d'un chaos intérieur « *mais dont l'ordre serait strict et prédéterminé, ou d'un duel mais sans adversaire si ce n'est [soi-même].* »<sup>2340</sup> L'être est alors entièrement requis— possédé presque— par le livre, les mots que cherche le livre, le ou les personnages à qui il veut donner vie, le style dont il veut se parer.

Il en va ainsi pour les écrivaines de notre corpus et c'est pourquoi nous questionnerons, dans le propos suivant, l'origine de leurs romans, origine singulière, à la fois intime et enrichie de la confrontation avec le monde et d'autres individus, en l'occurrence d'autres femmes. D'autant qu'en Méditerranée, les enjeux de l'acte d'écriture sont considérables, surtout pour les femmes. Et pour les écrivaines méditerranéennes, il s'agit, pour reprendre les mots de Vénus Khoury-Ghata, « *d'une mise à feu, un règlement de comptes avec un monde créé par l'homme aux mesures de l'homme qui a inventé la guerre, hérissé la planète de barbelés et fait croire à la femme qu'elle n'a pas de salut en dehors de lui.* »<sup>2341</sup> Que l'écriture soit « *une prise directe avec soi-même pour compenser des manques, ou affrontements avec les mots, ou même dénonciation d'un ordre établi.* »<sup>2342</sup> Qu'elle prenne ses racines à l'intérieur ou à l'extérieur, l'acte d'écriture est un révélateur de *soi* permettant une véritable mise au monde, permettant de trouver sa propre voie/voix.<sup>2343</sup>

Dans la suite de notre démonstration, nous reprendrons à notre compte les propos d'Annie Ernaux (en les appliquant aux écrivaines méditerranéennes, et en particulier à Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez). Ainsi, dans *Le Vrai lieu*, elle explique ce que peut être, pour elle, l'écriture, son origine et ses enjeux :

« *Écrire la vie. Non pas ma vie, ni sa vie, ni même une vie. La vie, avec ses contenus qui sont les mêmes pour tous mais que l'on éprouve de façon individuelle : le corps, l'éducation, l'appartenance et la condition sexuelles, la trajectoire sociale, l'existence des autres, la maladie, le deuil. Je n'ai pas cherché à m'écrire, à faire œuvre de ma vie : je me suis servie d'elle, des événements, généralement ordinaires, qui l'ont traversée, des situations et des sentiments qu'il m'a été donné de connaître, comme d'une matière à explorer pour saisir et mettre au jour quelque*

---

<sup>2339</sup> *Ibidem.*

<sup>2340</sup> *Ibidem.*

<sup>2341</sup> Vénus KHOURY-GHATA, « Préface », dans Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et de l'écriture, op.cit.*, p.5.

<sup>2342</sup> *Ibidem.*

<sup>2343</sup> *Ibidem.*

*chose de l'ordre d'une vérité sensible. J'ai toujours écrit à la fois de moi et hors de moi, le « je » qui circule de livre en livre n'est pas assignable à une identité fixe et ma voix est traversée par les autres voix, parentales, sociales, qui nous habitent. »*<sup>2344</sup>

Les écrivaines méditerranéennes, poussées par un besoin impérieux de trouver leur parole propre, de s'affirmer dans le contexte socioculturel qu'est la Méditerranée et plus largement le monde, de témoigner et de transmettre, d'ouvrir la voie et de donner la voix à toutes les femmes, révèlent ce qui est arrivé, ce qui existe, ce qui pourrait advenir. Par leur création, elles nous donnent à lire surtout ce qui peut être autrement. Elles écrivent la vie et le monde en chaque vie. Au plus près des mots et des sensations, au plus près de la vie et du monde, tendues vers une exigence de vérité et d'esthétique, elles « ont l'insolence »<sup>2345</sup> et le courage « de dire haut ce que d'autres pensent tout bas. »<sup>2346</sup> Elles s'exposent et se mettent au monde. Par là même, mettent au monde le lecteur<sup>2347</sup> car « ce qui est important, [...] c'est que le lecteur découvre quelque chose sur lui-même. Que quelque chose se passe chez le lecteur, [...] qu'il y ait de la pensée sur lui-même ou sur le monde. »<sup>2348</sup> Par l'écriture, elles se projettent, elles nous projettent dans l'avenir possible. « C'est devant soi, l'écriture, toujours devant soi. »<sup>2349</sup>

Ainsi, dans la suite de notre propos, il va s'agir de réfléchir à ce que peut être l'écriture pour les écrivaines en Méditerranée. Et dans quelle mesure leur langage et leur création leur permettent de se libérer des tutelles patriarcales et maternelles notamment, et, de conquérir le monde. L'écriture est un multiple engendrement, elle a donc une véritable valeur performative car elle permet la (re)naissance, nous l'avons vu, des personnages de filles, celles des écrivaines, et, dans un dernier mouvement, celle du lecteur engagé dans le processus de lecture et invité par les écrivaines à sortir de sa propre histoire pour aller à la rencontre de lui-même comme du monde. Ainsi, pour le dire autrement, l'écriture est donc une mise au monde par les écrivaines, pour les écrivaines, pour les femmes de Méditerranée (et d'ailleurs), pour le lecteur. L'écriture permet également de s'engager et d'ouvrir des perspectives. Elle est le lieu à *soi*, le lieu

---

<sup>2344</sup> Annie ERNAUX, *Le Vrai lieu*, Gallimard, 2014, p.7.

<sup>2345</sup> Vénus KHOURY-GHATA, « Préface », dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et de l'écriture, op.cit.*, p.5.

<sup>2346</sup> *Ibidem*.

<sup>2347</sup> Le lecteur, comme déjà dit précédemment, est entendu, dans ce travail de recherche, dans son sens générique. Il représente toutes celles et ceux qui lisent. [Définition « Lecteur », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/lecteur>, consulté le 02/11/2019]

<sup>2348</sup> Mathieu GOSZTOLA, « Écrire la vie d'Annie Ernaux », *La Cause Littéraire*, Décembre 2013.

<http://www.lacauselitteraire.fr/ecrire-la-vie-annie-ernaux>, consulté le 28/09/2019.

<sup>2349</sup> Annie ERNAUX, *Le Vrai lieu*, Gallimard, 2014, p.32.

partageable. C'est ce que nous allons aborder à présent, en débutant par la (re)naissance des écrivaines par l'écriture.

## 1. Se mettre au monde

« *Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre. Alors jailliront les immenses ressources de l'inconscient.* »<sup>2350</sup>

L'écriture est tendue dans un double mouvement car elle est à la fois engendrée par la recherche identitaire et elle provoque la quête de *soi*. Elle est alors une véritable investigation mouvante et intime, mais partageable. Elle est confrontation infinie à *soi*. Dans ce sens, elle est synonyme de renouveau et de recréation de *soi*, c'est-à-dire de métamorphose pour celles qui créent, par l'écriture. C'est ce que nous allons à présent aborder dans le propos suivant, c'est-à-dire comment la création est une façon d'apprendre à vivre avec *soi*, une manière de se reconnaître et d'*être*. Comment écrire est une mise au monde par les écrivaines, pour les écrivaines. Comment écrire peut être une possibilité de vivre, parfois la seule, pour les auteures en Méditerranée. Comment écrire est « le vrai lieu »<sup>2351</sup> partageable, comme l'écrit Jeanne Benameur :

« *Le poème de notre vie nous appartient. C'est peut-être la seule chose qui nous appartienne, encore faut-il en faire la quête. Parce que j'ai compris, de tout mon être, que l'alphabet est la seule et paradoxale chance qui m'était donnée pour faire lien avec les autres, tous les autres, dans le silence tissé par les mots justes, j'écris.* »<sup>2352</sup>

### 1.1. L'engendrement

« *L'écriture est conçue, ressentie comme « une véritable mise au monde »*<sup>2353</sup>, littéralement. Et le lien entre l'écriture et la maternité se fait sentir, viscéralement, dans « *le choix des mots, les sonorités, le rythme de la phrase.* »<sup>2354</sup> Pour Hélène Cixous, il faut que la femme s'écrive pour se libérer. L'écriture est ce qui « *lui permettra d'effectuer les ruptures et les*

---

<sup>2350</sup> Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, op.cit., p.45.

<sup>2351</sup> Annie ERNAUX, *Le Vrai lieu*, op.cit., p.32.

<sup>2352</sup> Jeanne BENAMEUR, *Notre nom est une île*, Bruno Doucey, 2011, p.58.

<sup>2353</sup> Monique SAIGAL, *L'Écriture : lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf et Annie Ernaux*, Rodopi, Amsterdam, 2000, p.68.

<sup>2354</sup> *Ibidem*.

*transformations indispensables dans son histoire.* »<sup>2355</sup> L'écriture est ce qui lui permettra de « réaliser » son être-femme, « en lui rendant accès à ses propres forces. »<sup>2356</sup>

*« Individuellement : en s'écrivant, la femme fera un retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place, le malade ou le mort, et qui si souvent est le mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions. À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole. »*<sup>2357</sup>

Hélène Cixous recherche « la maternité dans l'écriture. »<sup>2358</sup> Dans son texte-manifeste, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*<sup>2359</sup>, elle déclare que, dans toute écrivaine, « il y a toujours, plus ou moins de la mère qui répare et alimente, et résiste à la séparation [...] ». <sup>2360</sup> Elle lie le processus d'écriture au processus d'enfantement : « La pulsion de gestation-tout comme l'envie d'écrire : une envie de se vivre dedans, une envie du ventre, de la langue, du sang. »<sup>2361</sup> Pour

---

<sup>2355</sup> Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, op.cit., p.45.

<sup>2356</sup> *Ibidem.*

<sup>2357</sup> *Ibidem.*

<sup>2358</sup> *Ibid.*, p.48.

L'écriture se conçoit pour Hélène Cixous « comme l'expression d'un rapport particulier à « la mère. [...] Par la grâce de ce réenchantement de la langue, devenir plus d'une, en l'occurrence à la fois sa mère et son enfant, sa fille et sa sœur, voilà ce qu'opère la magie de l'écriture féminine, point de passage, accélérateur de particules, maelström d'identités. » [Préface de Frédéric REGARD, « AA ! », *Ibid.*, p.16-17]

<sup>2359</sup> *Le Rire de la Méduse* a été publié en 1975, dans un numéro spécial de L'Arc consacré à « Simone de Beauvoir et la lutte des femmes ». Ce texte a été traduit en anglais (et publié dans la Revue *Signs*). Il est très vite devenu un texte fondateur, s'inscrivant alors « dans la mythologie des grands essais féministes, alimentée en particulier par les Anglaises Mary Wollstonecraft et Virginia Woolf (dont les esprits surgissent discrètement dans le manifeste). » Préface de Frédéric REGARD, « AA ! » [*Ibid.*, p.9]

Ce texte est aujourd'hui toujours aussi intéressant. C'est un texte fondateur, un texte politique (il s'agit d'un manifeste, c'est-à-dire d'« un texte tourné vers une réalité extérieure objective, dans laquelle il cherche à rendre concrètement palpable une offensive » [*Ibid.*, p.12]), un texte théorique (puisqu'il énonce les principes qui l'animent et en premier, le fameux concept d'« écriture féminine » ou d'écriture « à l'encre blanche »), et un texte poétique, qui rend compte « de la puissance « différentielle » du style féminin, ce style où il n'est de rire qu'à écrire. S'écrire. » [*Ibid.*, p.22] Ce texte est donc majeur, se concevant comme un manifeste qui ne se contente pas d'exprimer une ironie radicale à l'égard du patriarcat régnant. Ce texte réclame, propose et expérimente « un nouveau style féminin ». « Je parlerai de l'écriture féminine : de ce qu'elle fera. » [Hélène CIXOUS, *Ibid.*, p.37] D'autre part, Hélène Cixous est née à Oran (en juin 1937). Dans ses textes, elle pense la Méditerranée, l'Algérie en particulier, dans le lien à la mère, Ève Klein, qu'elle inscrit au centre de nombreux de ses romans. Son œuvre littéraire est hantée par une quête de mémoire, de « la vie au-delà de la vie. » [Hélène CIXOUS, *Ève s'évade. La ruine et la vie*, Galilée, 2009, p.208] Ainsi, dans plusieurs romans (et notamment celui précédemment cité, *Ève s'évade*), elle retranscrit les souvenirs de sa mère, « une histoire qui se passe dans un lointain présent et qui commence toujours par çamerappelle. » [*Ibid.*, p.175] Les souvenirs sont « l'un après l'autre les trésors endormis de son logis. » [*Ibidem*] Hélène Cixous (la fille) dit la transmission essentielle (entre la mère et la fille) pour conjurer « l'Oubli », le morceau de « moi perdu ». La mémoire de mère, l'histoire de sa vie est l'Histoire et la Mémoire car « avec ma mère, c'est plutôt une gigantesque mémoire, donc quantité de livres virtuels, qui pourrait disparaître : nous avons vécu soixante-dix ans ensemble ! » [Émission de France Culture, « Hélène Cixous/Eve s'évade », par Alain VEINSTEIN, *Du jour au lendemain*, le 28/09/2009, <https://www.franceculture.fr/emissions/du-jour-au-lendemain/helene-cixous-eve-sevade>, consulté le 10/12/2014]

<sup>2360</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>2361</sup> *Ibid.*, p.64.

Hélène Cixous, écrire, c'est utiliser la « *languelait* »<sup>2362</sup>, transmise d'écrivaine en écrivaine.<sup>2363</sup> Écrire est donc étroitement et entièrement associé à la vie. Pour Hélène Cixous, l'écriture est capitale. Elle est le « *souffle, la respiration, une nécessité impérieuse.* »<sup>2364</sup> Nous pourrions dire que l'acte d'écriture de cette auteure participe du corps et de la survie. D'ailleurs, elle affirme que « *c'est le monde de l'écriture qui est originaire* »<sup>2365</sup>, c'est lui la source, la source de qui elle est, comme la source du monde qui l'entoure. Le lien entre la fécondité et l'écriture est présent dans nombre de ses textes, pouvant même donner une impression de débordement ou d'excès.<sup>2366</sup> Écrire est une nécessité vitale. Écrire est Tout. L'auteure avance même l'idée que parler serait « *écrire oralement* »<sup>2367</sup>, c'est-à-dire que parler « *c'est de l'écriture* »<sup>2368</sup>. Pour Hélène Cixous, l'écriture préexiste à tout.

À sa suite, le lien entre l'enfantement de *soi* et l'écriture est manifeste et s'inscrit dans les récits féminins méditerranéens. L'écriture est pensée comme un acte fondateur qui permet à la fois d'*être* et de se remettre monde car elle est ce qui permettra d'accéder à l'autonomie, au sens étymologique du terme : « *le droit de se régir par ses propres lois.* »<sup>2369</sup> L'écriture fonde l'unité de l'*être*<sup>2370</sup> et l'indépendance des êtres. Pour ce faire, les écrivaines doivent trouver au fond de leur « antre » les mots pour dire, enfantant alors des récits qui, à leur tour, s'enfanteront eux-mêmes en rencontrant les lectrices/lecteurs.

« *Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte— comme au monde, et à l'histoire—, de son propre mouvement.* »<sup>2371</sup>

<sup>2362</sup> C'est-à-dire le « *bon lait de mère* », Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse*, op.cit., p.48.

La femme qui écrit, « *écrit à l'encre blanche.* » [Ibidem]

<sup>2363</sup> Ainsi, Marguerite Duras occupe une place importante dans l'élaboration par Hélène Cixous de la notion d'écriture féminine : aux côtés de Colette (par exemple). Elle est d'ailleurs présentée dans *Le Rire de la Méduse* comme la seule écrivaine française ayant laissé « inscrire de la féminité » dans son œuvre. Hélène Cixous, bien que leurs écritures soient très différentes, mettra en valeur « *la filiation littéraire qui existe entre elles, la «languelait» se transmettant d'écrivaine à écrivaine.* » [Voir l'article « Parcours d'une archi-écrivaine » par Sarah-Anaïs CREVIER GOULET, *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, N° 231, 2010, p. 36-37, <http://id.erudit.org/iderudit/61851ac>, consulté le 30/11/2014]

<sup>2364</sup> Voir l'article « Parcours d'une archi-écrivaine », *art.cit.*

<sup>2365</sup> *Ibidem.*

<sup>2366</sup> *Ibidem.*

<sup>2367</sup> *Ibidem.*

<sup>2368</sup> *Ibidem.*

<sup>2369</sup> Étymologie « Autonomie », CNRTL, <https://cnrtl.fr/etymologie/autonomie>, consulté le 20/02/2020.

<sup>2370</sup> Car elle permet de prendre conscience du *moi* fondamental, de cette part en chacun de nous qui fait de nous une personne autonome, différente de tous les autres. [François MAURIAC, *Journal I*, Grasset, 1934, p.70]

<sup>2371</sup> Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse*, op.cit., p.37

L'écriture est ce qui fonde celles qui s'y emploient, dans un remuement intérieur. Et elle permet « *que d'autres femmes, d'autres souveraines inavouées, s'écrient alors : moi aussi, je déborde, mes désirs ont inventé d'autres désirs, mon corps connaît des chants inouïs [...].* »<sup>2372</sup> Cette langue des sens est celle aussi de Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez. Elle est d'ailleurs l'une des caractéristiques principales de l'écriture féminine<sup>2373</sup> en Méditerranée et nous la retrouvons chez Hélène Cixous<sup>2374</sup> comme chez Nina Bouraoui ou chez Assia Djebar. En effet, la plupart de ces œuvres littéraires se définissent par une écriture sensorielle, c'est-à-dire qui requiert les sens et le corps, en rapport avec les personnages (de filles en particulier), avec leur intériorité et leurs émotions, leurs états d'âme, leurs passions, leurs tourments, leur quête d'identité... L'écriture semble surgir des profondeurs de l'être et est liée au corps féminin, à l'enfance, aux « blessures indicibles » et à la recherche identitaire. Nous pourrions la qualifier d'écriture-corps, inscrite dans la violence des sensations. Carole Martinez dira d'ailleurs à ce sujet :

*« J'écris avec mon corps de femme. L'écriture, c'est un acte fondateur. Il est plein de possibles. J'écris avec mon corps féminin sur mon corps de femme. »*<sup>2375</sup>

Pour elle, l'écriture est toujours sensorielle car liée au désir et au corps.

*« Quand je commence un roman, je laisse monter le désir, je me retiens. Puis je me lance au moment où cela devient insupportable. Plus j'avance dans le roman, plus j'écris souvent, longtemps, plus je me laisse envahir et à la fin je n'en peux plus, cela devient obsessionnel, il faut que je m'en débarrasse pour vivre de nouveau. »*<sup>2376</sup>

L'écriture se situerait alors dans « l'autre » des auteures, où se jouerait sans cesse, dans un constant double travail, la langue et le corps, le corps et les écrivaines engagées physiquement et entièrement dans la création (ou l'acte d'écriture). L'écriture traduirait alors un processus allant de l'intérieur à l'extérieur, de l'oral à l'écrit, du non-dit au dire, des sens aux mots, du maternel à soi, de soi à l'autre, de l'intime à l'universel. Pour reprendre l'expression d'Assia

---

<sup>2372</sup> *Ibidem.*

<sup>2373</sup> La première à en parler est d'ailleurs Hélène CIXOUS dans son texte-manifeste *Le Rire de la Méduse*, *op.cit.*

<sup>2374</sup> Voir la citation qui précède.

<sup>2375</sup> Carole MARTINEZ, Entretien mené au salon de livre de Paris, en mars 2015. Annexe 6.

<sup>2376</sup> « Vous avez interviewé Carole Martinez, Prix Goncourt des lycéens 2011 » par Cédric GARROFÉ, *20 minutes*, *art.cit.* Annexe 6.

Djebar<sup>2377</sup> dans son roman *L'Amour, la fantasia*<sup>2378</sup>, l'écriture se nourrirait de « l'inter-dit » qu'elle permettrait de révéler. En effet, cette écriture féminine et incarnée agirait contre le double interdit fixé sur le corps et la parole féminine<sup>2379</sup> et permettrait de se révéler<sup>2380</sup>, c'est-à-dire de se mettre au monde. Ainsi, Assia Djebar inscrit sa propre histoire d'écriture à la fois dans son histoire intime, dans ses creux et dans son corps, et dans celle de toutes les femmes « *du passé lointain ou récent* ». <sup>2381</sup> Son écriture rendrait vastes les prisons et permettrait d'aller à la recherche d'une « *vacance originelle* »<sup>2382</sup>, premier pas vers la vérité de *soi* et la liberté, premier pas vers la découverte de son *self* propre.

*« J'écris pour me frayer un chemin secret [...]. Ayant perdu [...] ma richesse de départ [...] celle de l'héritage maternel, et ayant gagné quoi, sinon la simple mobilité du corps dénudé, sinon la liberté. »*<sup>2383</sup>

L'écriture est donc intimement associée aux sens et au corps dans lequel elle puise sa force, son essence. Ainsi, pour Nina Bouraoui, l'écriture est pareillement sensorielle, inscrite au plus profond de l'*être*, elle est un acte réflexif et sensible qui permet la mise au monde de *soi*. Elle aurait la même origine charnelle que l'amour. En effet, pour elle, l'écriture et l'amour

*« absorbent les mêmes forces, ils viennent du même brasier. L'écriture est un acte presque sexuel, le plus intime qui soit. Chaque publication est un vrai drame : je ne possède mes livres que lorsque que je les écris. Ensuite, le livre appartient à ceux qui le lisent. Je me vois plus comme une artiste que comme une intellectuelle. Mes livres viennent de mon corps, et pas seulement de ma tête. De mon tourment plutôt que de mon intelligence. Quand j'étais enfant, j'étais un cancre à l'école, mais je peignais des choses étranges et abstraites. Ce que je ne suis pas parvenue à contrôler par la peinture, je l'ai fait en écrivant. Quand j'ai rédigé ma première nouvelle à l'âge de 9 ans, j'ai ressenti une vraie ivresse, une grande puissance. Encore une histoire de désir masculin, peut-être... [...] Avec les mots, j'ai ouvert la*

---

<sup>2377</sup> Ainsi et pour exemple, le recueil d'Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, développe le lien entre le corps et la parole des femmes, frappés tous deux d'interdit.

« *Mots du corps voilé, langage à son tour qui si longtemps a pris le voile.* » [Assia DJEBAR, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, « Ouverture », *op.cit.*, p.8]

« *Cette contrainte du voile abattu sur les corps et les bruits raréfie l'oxygène même aux personnages de fiction.* » [Ibidem]

Ce recueil de textes marque l'importance du dire et de l'écriture également. Nous y reviendrons.

<sup>2378</sup> Assia DJEBAR, *L'Amour, la fantasia*, *op.cit.*, p.254.

<sup>2379</sup> Nous y reviendrons.

<sup>2380</sup> En même temps qu'elle permet de révéler la voix des femmes (nous y reviendrons) et qu'elle invite les lecteurs à découvrir ce que furent et ce que sont encore aujourd'hui les histoires et les langues et écritures. [Voir notamment l'article de Fatima AHNOUCH, « Assia Djebar : le chant sacré », dans l'ouvrage de Pierrette RENARD et de Nicole de PONTCHARA, *L'Imaginaire méditerranéen*, *op.cit.*, p 284-289]

<sup>2381</sup> Assia DJEBAR, *Vaste est la prison*, *op.cit.*, p.172.

<sup>2382</sup> *Ibid.*, p.115.

<sup>2383</sup> *Ibid.*, p.172.

*porte sur un monde très violent. Au début, j'écrivais comme si j'avais une arme à la main, je pointais mes phrases sur les autres, ou sur moi. »<sup>2384</sup>*

Dans ses textes, Nina Bouraoui retranscrit ses sensations.<sup>2385</sup> C'est une écriture du corps. Son style littéraire témoigne de ce qu'elle est, de ce qu'elle vit, de ce qu'elle traverse. Il révèle ses errements intérieurs. Et, à chaque texte, son *self* profond est bouleversé, modifié. Elle avance dans la vie par l'écriture, qui est « *une négociation avec soi-même.* »<sup>2386</sup> Jeanne Benameur, dans un remarquable texte, témoigne poétiquement elle aussi, de ce qu'est l'écriture et comment elle lui permet de s'engendrer, chaque fois un peu plus.

*« Je me bats.*

*Des peurs qui me tirent par les cheveux. Je sais. Il s'agit de traverser.*

*Oui, parfois j'ai le corps douloureux. Oui j'ai l'impression d'épuiser toutes mes forces.*

*De quelle archaïque épreuve s'agit-il chaque fois au fond de moi ? Un remuement profond m'occupe tout entière. C'est opaque. Il faut accepter d'y aller sans savoir. Accepter l'inconnu qui m'attend à l'intérieur de moi-même. Accepter de faire connaissance.*

*À chaque texte je fais connaissance un peu plus. Je me transforme. Comme la falaise est découpée par les vagues, ruinée parfois par la tempête, je me cisèle. »<sup>2387</sup>*

La métaphore de la tempête est utilisée pour témoigner du remuement intérieur qui recrée, dans un éternel mouvement à l'œuvre. Jeanne Benameur dira d'ailleurs dans un entretien qu'elle écrit sur la tempête<sup>2388</sup>, et avec un plaisir énorme, parce qu'elle sait de quoi elle parle en réalité : elle affine ce qu'elle éprouve à l'intérieur d'elle-même.<sup>2389</sup> « *C'est ainsi que naît la fiction.* »<sup>2390</sup> Elle poursuivra ainsi : « *C'est pour ça que la question autobiographie ou fiction, pour moi, ne se pose pas. C'est tout qui y passe quand tu écris. Tu fais feu de tout bois.* »<sup>2391</sup> Pour Jeanne Benameur, écrire c'est écrire !<sup>2392</sup> Mais il faut qu'il y ait, à chaque fois, une transformation. « *La transformation, elle passe par moi, par le corps, par des tas de filtres.* »<sup>2393</sup> Par l'écriture,

---

<sup>2384</sup> Nina BOURAOUI, « Écrire, c'est retrouver ses fantômes », interview de Dominique SIMONNET, *L'Express*, publié le 31/05/2004, [https://www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes\\_819681.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes_819681.html), consulté le 21/09/2019.

<sup>2385</sup> Voir les articles de Marta SEGARRA, « Réappropriation de l'Orient : Nina Bouraoui » [dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et d'Edmond JOUVE, *Des femmes et de l'écriture, op.cit.*] et de Mounira CHATTI, « D'elle à je : trajectoire poétique et identitaire dans l'œuvre de Nina Bouraoui » [dans l'ouvrage d'Hafid GAFIÏTI et d'Armelle CROUZIÈRES-IGENTHON (Dir.), *Femmes et écriture de la transgression, op.cit.*]

<sup>2386</sup> *Ibidem.*

<sup>2387</sup> Jeanne BENAMEUR, *Comme on respire, op.cit.*, p.25.

<sup>2388</sup> La tempête est une métaphore récurrente dans ces textes. Voir, à ce sujet, son entretien avec Thierry GUICHARD, « Les Mots en partage », *Le Matricule des anges*, N°120, Février 2011. Annexe 6.

<sup>2389</sup> Mais, pour qui lirait sans faire attention, il ne s'agirait que d'une simple tempête. [Jeanne BENAMEUR, Entretien avec Thierry GUICHARD, « Les Mots en partage », *art.cit.* Annexe 6]

<sup>2390</sup> *Ibidem.*

<sup>2391</sup> *Ibidem.*

<sup>2392</sup> *Ibidem.*

<sup>2393</sup> *Ibidem.*

Jeanne Benameur fait connaissance avec son *être* profond, son vrai *self*. À chaque texte, elle s'invente et se met au monde. À chaque texte, elle existe un peu mieux. Avec l'écriture, elle cherche quelque chose.

*« Paradoxalement, je cherche le lieu où il n'y a pas le langage. L'enfant, étymologiquement, c'est celui qui ne parle pas. Il me semble qu'avec l'écriture, je vais chercher quelque chose qui est de ce temps-là et de cette façon-là d'être au monde, quand il n'y a que du corps, des perceptions intenses et où il n'y a pas de langage pour dire. Où le corps est directement pris dans ce monde. Quelque chose m'appelle de ce côté-là.*

*C'est étrange de se dire que le langage ne sert qu'à ça : retrouver l'endroit où il n'y a pas de langage. J'écris avec ça, j'écris avec du blanc, du silence. C'est à l'intérieur de ce qui ne se dit pas qu'on va se rencontrer. C'est, paradoxalement, les mots qui vont y mener. Il faut que les mots soient justes pour que le lieu soit partageable.*

*Parfois, j'écris un mot seul dans la phrase, parce qu'il a une vibration, je la sens, j'ai besoin de la sentir. J'ai besoin de laisser l'espace dans l'écriture pour que les vibrations des mots se sentent. »<sup>2394</sup>*

Dans les propos de Jeanne Benameur, tout est révélé : l'origine de l'écriture et la puissance des mots, le corps et les sensations requises pour dire, l'écrit<sup>2395</sup> comme lieu partageable qui est sa façon d'être au monde et de renaître dans le lieu sans langage, dans le lieu sauvage, humain. C'est ce qui l'intéresse profondément et c'est ce qu'elle creuse sans relâche.<sup>2396</sup>

De même, pour Kaoutar Harchi, l'écriture fictionnelle est sensible et permet d'être. Dans un entretien accordé à la revue Ballast et en réponse à la question posée : « Vous êtes sociologue, ce qui nécessite de plonger constamment dans le réel. Comment en êtes-vous arrivée à l'écriture de romans, et donc à faire le choix de la fiction ? »<sup>2397</sup>, elle affirmera que, pour sa part, il s'agit d'une pulsion de vie, une impulsion première qui l'a conduite à écrire de la littérature.<sup>2398</sup> C'est « une quête de l'autre, un désir critique, aussi. Entre le sociologue et l'écrivain, il existe une relation incestueuse, c'est certain. La méthode de travail, le rapport à la langue, à l'imaginaire, à l'institution, permettent toutefois le contrôle de cette relation afin que la production de savoirs nouveaux, d'une part, et la création littéraire, de l'autre, ne pâtissent pas du trouble originel, mais, au contraire, s'en nourrissent. Aucun savant ne porte sur la réalité un point de vue uniquement savant. »<sup>2399</sup> Mais, en écrivant de la fiction, c'est-à-

---

<sup>2394</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>2395</sup> L'écrit, entendu dans ce travail de recherche, est « ce qui est écrit », Définition « Écrit », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9crit>, consulté le 02/11/2019.

<sup>2396</sup> *Ibidem.*

<sup>2397</sup> « Kaoutar Harchi : mes personnages viennent du désaccord », Revue Ballast, *art.cit.* Annexe 6.

<sup>2398</sup> Et qui, dit-elle, est « exactement celle qui m'a menée à devenir chercheuse en sciences sociales » [*Ibidem.*]

<sup>2399</sup> *Ibidem.*

dire en restant dans la création<sup>2400</sup>, ce qui l'intéresse vraiment, c'est ne pas trop s'éloigner du monde tout en ne sombrant pas « *dans une forme de théorisation ou d'écriture scientifique ou d'écriture comme ça démonstrative.* »<sup>2401</sup> Et c'est en partie ce qui se joue dans le roman de notre corpus, *À l'origine notre père obscur*, grâce à l'ajout du prologue et l'épilogue qui sont autonomes par rapport au texte, y compris dans leur fabrication et dans leur confection. Ces textes essaient de saisir et de retranscrire une forme de Loi générale (agissant sur des groupes plus vastes comme les familles, les sociétés). Ce sont des surplombs presque mythiques<sup>2402</sup> qui sont là pour redonner du souffle à l'histoire singulière de « la Fille ». Pour Kaoutar Harchi, il s'agit de fuir l'anecdotique.<sup>2403</sup> Elle dira d'ailleurs qu'elle « *fait œuvre de littérature* »<sup>2404</sup>, grâce à ces textes-là qui lui ont ouvert « *des possibilités esthétiques* »<sup>2405</sup> et qui, par ailleurs, l'ont autorisée à dire ce qui ne pouvait pas être révélé jusque-là. Écrire lui a été nécessaire pour se mettre au monde.

*« Les personnages avaient pour fonction de me représenter. J'étais absente alors que j'y étais finalement, à travers eux. J'ai vraiment distribué, dans mes personnages, mes questionnements, mes pensées, tout ce qui m'habitait alors mais que je n'ai jamais dit. J'ai évolué, je vois clairement maintenant et je peux en parler, rétrospectivement. Il y a, c'est vrai, un dédoublement de l'auteure, une division, de moi, là où je ne me sentais pas à ma place. »*<sup>2406</sup>

Pour Kaoutar Harchi, l'écriture se nourrit de son histoire intime et des histoires du monde.

*« Je crois que, pendant un certain temps, écrire m'a permis de régler mes comptes... avec beaucoup de choses. C'était entre moi et moi-même. Il est vrai que plus j'avance, plus je me tourne vers l'extérieur, vers le monde dans lequel je vis. [...] Si je parviens à trouver des réponses à ma propre situation, c'est déjà une très bonne chose ! »*<sup>2407</sup>

Ainsi, l'écriture est, pour les écrivaines méditerranéennes, une façon de se nourrir, d'exister. « *L'écriture est un creusement de l'être* »<sup>2408</sup>, le lieu d'une exploration de *soi* lucide et sans complaisance. Totale. Elle est aussi « *un refuge, une complainte qui chanterait les peines, les*

---

<sup>2400</sup> Entretien de la Librairie Mollat, « Kaoutar Harchi vous présente son ouvrage « *À l'origine notre père obscur* » aux éditions Actes Sud ». Annexe 6.

<sup>2401</sup> *Ibidem.*

<sup>2402</sup> C'est ainsi que Kaoutar Harchi les définit.

Entretien téléphonique avec Kaoutar Harchi mené le 05/10/2019. Annexe 6.

<sup>2403</sup> *Ibidem.*

<sup>2404</sup> *Ibidem.*

<sup>2405</sup> *Ibidem.*

<sup>2406</sup> *Ibidem.*

<sup>2407</sup> « Kaoutar Harchi : « Mes personnages viennent du désaccord », *art.cit.* Annexe 6.

<sup>2408</sup> Jeanne BENAMEUR, <http://fr.calameo.com>, *art.cit.* Annexe 6.

*séparations ou les absences.* »<sup>2409</sup> Elle est primordiale, fondatrice et inscrite dans « l'antre » de chaque auteure car elle permet « *d'organiser le désordre intérieur, d'apaiser les conflits, de vaincre le temps ravageur, le temps perdu, celui de toutes les destructions, de toutes les amertumes qu'elles soient collectives ou individuelles.* »<sup>2410</sup> Du moins, elle tendrait à cela.

Nina Bouraoui s'en explique. Pour elle, l'écriture est une façon de retrouver ses fantômes<sup>2411</sup> et de faire la paix avec. Elle lui permet d'être vraiment. Elle tiendra d'ailleurs ces propos dans un entretien :

*« Longtemps, j'ai eu du mal à communiquer avec les autres. J'ai commencé à écrire, à parler et à aimer en même temps, quand j'étais enfant. Née d'une mère française et d'un père algérien, j'ai passé les quatorze premières années de ma vie en Algérie, pays dont je ne possédais pas la langue. J'étais une enfant sauvage, réservée, solitaire, et j'ai commencé à écrire sur moi pour compenser cette fuite de la deuxième langue, pour me faire aimer des autres, pour me trouver une place dans ce monde. C'était une forme de quête identitaire. L'écriture, c'est mon vrai pays, le seul dans lequel je vis vraiment, la seule terre que je maîtrise. »*<sup>2412</sup>

L'écriture est une manière pour les écrivaines d'être reliées aux autres, de participer au monde, d'inventer un chemin, de transformer la vie. Elle est le vrai lieu. Le seul lieu possible.<sup>2413</sup> Nina Bouraoui va d'ailleurs plus loin encore quand elle revient sur son roman *Le Bal des murènes*, publié en 1996.<sup>2414</sup> Pour elle, ce livre est tellement violent qu'elle ne peut pas le relire. Il la gêne. Néanmoins, c'est un livre qui lui a été nécessaire. Il lui a fallu en passer par là, par l'écriture de cette violence, de cette déchirure, qui était peut-être un peu la sienne, celle de l'enfance et de la douleur, pour exister véritablement. Ainsi,

*« Comme si j'avais dû extraire de moi une violence qui n'était pas la mienne, un secret caché dans ma mémoire. Nous sommes dépositaires de secrets que nous ignorons et qui font néanmoins souffrir. Dans Le Bal des murènes, je ne sais pas*

---

<sup>2409</sup> Pierrette RENARD, Nicole de PONTCHARA, *L'Imaginaire méditerranéen*, Maisonneuve et Larose, 2000, p.289.

<sup>2410</sup> *Ibidem.*

<sup>2411</sup> Nina BOURAOUI, «Écrire, c'est retrouver ses fantômes», Interview de Dominique SIMONNET, *L'Express*, publié le 31/05/2004, [https://www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes\\_819681.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes_819681.html), consulté le 21/09/2019.

<sup>2412</sup> *Ibidem.*

<sup>2413</sup> Nous reviendrons, dans les propos suivants, à l'écriture comme vrai territoire.

<sup>2414</sup> Nina BOURAOUI, *Le Bal des murènes*, Fayard, 1996.

*« C'est flagrant, elle ne m'aime pas. Elle embrasse les cheveux, le col des chemises, le revers de la robe de chambre, l'habit mais jamais la peau. Elle occulte les joues, le front, le cou, les mains... Ses baisers ratés finissent par un bruit idiot qu'elle fait aussi pour appeler son chien de la cuisine au jardin, de la chambre au salon... Ces baisers-là sont des gifles et des coups de poing, des blâmes, ils souillent mon besoin naturel de douceur... Ma mère n'est pas l'amante et ne le sera jamais, elle est la teigne et la cible de mes rêves, je la vénère et la déteste... Elle est indécente, j'ai honte de sa chair, de mon origine, de notre air de famille, de la poche où j'ai baigné. J'ai honte de la haïr et de l'aimer tant, à en vouloir me pendre. »* [Nina BOURAOUI, *Le Bal des murènes*, op.cit., Quatrième de couverture]

*quelle est la part de vérité. Peut-être est-ce aussi pour cela que j'écris : pour refaire l'histoire ? Je n'ai pas d'enfants et je n'en veux pas. Je ne veux pas transmettre cette culpabilité malgré moi. »<sup>2415</sup>*

Pour cette auteure, l'écriture est salvatrice malgré la souffrance. Elle permet de se révéler malgré l'histoire tue, malgré les secrets de famille, malgré la mémoire fracturée. Ce qu'elle dit est fort : dans ses textes littéraires, Nina Bouraoui s'enfante, pourrait-on dire, tout en refusant la maternité et la transmission, à l'identique de son héroïne Nina dans son roman *Garçon manqué*.

*« Je suis double. Par ma nationalité, mon métier, ma personnalité. Quand j'écris, j'ai à nouveau 7 ans [Garçon manqué], 12 ans [La Voyeuse interdite], 16 ans [La Vie heureuse] ou 20 ans [Poupée Bella]... Je rattrape ma vie par l'écriture... »<sup>2416</sup>*

Nina Bouraoui se fabrique par l'écriture : elle récupère son enfance, son adolescence, elle retrouve son histoire, et, *in fine*, elle renaît dans ses histoires de papier.<sup>2417</sup>

---

<sup>2415</sup> Nina BOURAOUI, « Écrire, c'est retrouver ses fantômes », Interview de Dominique SIMONNET, *L'Express*, art. cit.

<sup>2416</sup> *Ibidem*.

<sup>2417</sup> Dans cet entretien, Nina Bouraoui répond à la question suivante : « Huit romans en treize ans, et toujours cette même écriture violente, singulière, toujours les mêmes thèmes, l'amour, les filles, l'Algérie, comme si vous tourniez sans cesse autour de vous-même ? » [*Ibidem*]

« J'avais gardé de l'Algérie une idée fantasmée, celle du bonheur absolu. C'est un pays sublime, le lieu de mes premiers chocs esthétiques, de mes premiers désirs, des sensations fortes, y compris la peur... J'avais une expérience charnelle de la terre algérienne : la mer, les Aurès, les montagnes de l'Atlas que j'avais parcourues avec ma sœur et ma mère. Nous étions deux petites filles, accompagnant une femme blonde au volant d'une voiture bleue dans le désert. Oui, c'était une image du bonheur... Il m'a fallu me remettre de cette nostalgie-là. Et puis, le temps a tout recouvert. Aujourd'hui, vingt-trois ans après ce départ, je suis une femme occidentale et j'adore la vie. Mais il y a parfois une forme de sensualité orientale, une gravité dangereuse et typiquement algérienne qui me traverse. Ce peuple est un étrange mélange d'intelligence fulgurante, d'humour noir, de poésie et d'autodestruction. Ce pays fort, viril, fier, bouillonnant tombe souvent du côté de la tristesse et des excès. Sans doute parce qu'il n'a pas eu beaucoup de chance dans l'Histoire. Si je n'étais pas traversée par cette identité, peut-être n'écrirais-je pas ? » [*Ibidem*]

Elle dira également que son écriture comme son identité fracturée lui viennent de l'enfance : « Tout naît là, dans l'enfance. Petite, je voyais bien où était la force : du côté des hommes, de cette oppressante forêt d'hommes. Je voyais comment, dans la rue, ma mère, puis ma sœur étaient la proie d'un désir masculin permanent. Je n'en ai pas ressenti de la répulsion envers les hommes, non. J'ai voulu être comme eux : anonyme comme un homme, puissante comme un homme. Du côté de la force et du pouvoir. Quand je faisais les courses avec mon père, je mettais un jogging, j'avais les cheveux très courts et une apparence androgyne, et j'étais très fière. Je me disais : « La vraie vie est de ce côté-là ! » » [*Ibidem*]

Elle dira également au sujet de son homosexualité dont elle fait souvent le sujet de ses textes littéraires : « Mais peut-être aimais-je aussi ce secret, cette transgression ? La vie homosexuelle, c'est aussi une manière de prendre un chemin de traverse, de prolonger la jeunesse en ne suivant pas la route normale du mariage et des enfants. Je trouve magnifique d'aimer la même personne et de vivre avec elle, mais je suis opposée au mariage homosexuel, ce n'est pas cela qui nous donnera plus de respect. Que les homos aient des droits comme tout le monde. Mais si on est homosexuel, ce n'est pas pour mimer les autres ! L'homosexualité n'est pas une alternative à l'hétérosexualité. C'est autre chose, une autre forme d'amour. » [*Ibidem*] Ce qui est intéressant dans ces propos est que sa sexualité comme son écriture sont une façon de ne pas suivre la destinée commune. Il s'agit d'un autre chemin, d'un autre possible... L'écrivaine fait écho aux personnages des œuvres littéraires féminines méditerranéennes qui se sont ouverts d'autres voies. En effet, la sexualité n'est pas une identité. « Je pense que le désir et la sexualité ne sont pas dissociables de l'amour. » [*Ibidem*]

De façon similaire, l'écriture est ce qui permet à Leïla Sebbar d'aller à la source la plus souterraine.<sup>2418</sup> Par la fiction et par la création, elle retourne à son histoire qu'elle recompose. Elle comble les silences. « *La fiction permet les détours nécessaires sur ce chemin ardu, les avancées et les reculs, l'illusion de savoir et de comprendre...* »<sup>2419</sup> Ce faisant, elle se met au monde en « suturant » ce qui a été séparé.<sup>2420</sup> L'écriture permet le cheminement intérieur et la quête incessante de son identité (elle-même à l'origine de son écriture). « *Il s'agit de dire, d'écrire le trou de la langue du père, de la sourdre et vivre dans la langue de la mère pour retrouver et réconcilier, par la métaphore de la naissance, les deux corps comme deux rives brouillées par l'histoire coloniale.* »<sup>2421</sup> Leïla Sebbar dira d'ailleurs que l'écriture empêche l'éclatement de *soi*, autorisant par là même, d'*être* et de vivre pleinement. Vraiment.

« *Écrire me permet de résister à une sorte de mélancolie qui m'empêcherait de vivre, de désirer, d'aimer. Écrire me permet d'échapper aux effets meurtriers de l'image qu'on cherche souvent à me renvoyer de cet entre-deux, cette division première mortifère... Tout cela lié à l'Algérie coloniale et post-coloniale où je ne suis jamais à ma place, où j'ai chaque fois à conquérir une liberté, ma liberté que je dois préserver, c'est là aussi ma résistance par la fiction, le livre, l'écriture, pour ne pas être fragmentée, en morceaux...exclue.* »<sup>2422</sup>

Pour Carole Martinez aussi, écrire permet d'aller à la source souterraine et de retrouver l'enfance. C'est d'ailleurs ce qu'elle dit de façon métaphorique et symbolique dans son roman *La Terre qui penche*.<sup>2423</sup> En faisant d'une rivière, la Loue, un personnage central, une vieille âme tourmentée, remplie de larmes et de colère, mais d'où jaillit la source des souvenirs et de la mémoire, elle définit l'écriture comme un bouillonnement intérieur duquel surgit l'enfantement de *soi*. Carole Martinez expliquera d'ailleurs qu'elle a construit son roman « *autour du lit de la Loue et du pouvoir poétique qu'a une petite fille de métamorphoser les souvenirs mauvais.* »<sup>2424</sup> Elle transforme le monde qui l'entoure et ce faisant, se met au monde, en prenant sa source dans les profondeurs de son *être*, dans sa Loue intérieure. Carole Martinez

---

Nina Bouraoui s'est trouvé une place, une vraie place : l'écriture. Dès ses dix-huit ans, elle a écrit, d'abord pour se faire aimer. Aujourd'hui, elle écrit parce qu'elle a aimé. [*Ibidem*] Son écriture est donc liée maintenant à ses expériences d'*être* au monde qu'elle réinvente dans ses textes littéraires, se construisant et se déconstruisant sans cesse.

<sup>2418</sup> Réponses de Leïla SEBBAR, le 17 septembre 2019. Annexe 6.

<sup>2419</sup> *Ibidem*.

<sup>2420</sup> Voir notamment l'ouvrage de Leïla SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, suivi de *L'Arabe comme un chant secret*, *op.cit.*

<sup>2421</sup> Nourredine SAADI, « La Langue fantôme », dans l'ouvrage de Leïla SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, suivi de *L'Arabe comme un chant secret*, *op.cit.*, p.257.

<sup>2422</sup> *Ibidem*.

<sup>2423</sup> Carole MARTINEZ, *La Terre qui penche*, Gallimard, 2015.

<sup>2424</sup> *Ibid.*, p.362.

reprend d'ailleurs les thématiques déjà inscrites dans son premier roman, *Le Cœur cousu*, sujet de notre recherche. Ainsi,

*« Il se peut que je m'invente une mémoire, que, n'ayant plus ni aiguille, ni tissu, ni mains, j'aie brodé cette histoire dans mon esprit, puisque c'est tout ce qui me reste. Il est terrible de tant vieillir par-delà la vie et ne plus parvenir à démêler le vrai du faux. [...] »*

*Au début de la mort, les souvenirs nous obsèdent, nous les ressasons sans cesse, mais, chaque fois que nous revoyons une bribe de notre existence, nous la déformons, nous remodelons notre passé et, imperceptiblement, il s'éloigne. Au fil du temps, nous reconstruisons notre vie pour lui donner une consistance, une cohérence. Nous romançons, et il me semble que cette réécriture commence de notre vivant, déjà. »<sup>2425</sup>*

Ce que nous révèle Carole Martinez est que, par l'écriture, nous récrivons notre vie, nous nous armons en comprenant le passé, nous le digérons en le réinventant sans cesse. De ce fait, nous tenons notre héritage à distance pour pouvoir être dans la vie et nous émanciper. D'ailleurs, le roman se clôt sur ces mots :

*« Quitte ton trou, vieille âme, nous ne sommes pas mortes ici ! Tu t'es égarée en enfance. Il est temps pour toi de t'en aller à ton tour. Cesse de ressasser et de hanter ces lieux, il faut partir, vieille âme ! »<sup>2426</sup>*

Et il n'est pas anodin que ces paroles soient prononcées par le personnage de fille qui, à la fin du texte, est « *une femme à présent* »<sup>2427</sup>, une femme libre, qui sait lire et surtout qui peut écrire. « *Je peux écrire mon nom, je peux écrire en mon nom.* »<sup>2428</sup> La protagoniste s'est mise au monde par l'acte d'écriture, comme le fait l'écrivaine qui peut « *faire la nique aux diables* »<sup>2429</sup> et briser les chaînes. Par l'écriture, la vie continue, plus vaste, plus forte indéniablement. Carole Martinez dira, dans un entretien accordé au Magazine *20 minutes*, que l'écriture est « *un mécanisme de défense : j'ai peur donc je brode, je souffre donc je recouds, je suis impuissante donc je rejoue la vie à ma guise.* »<sup>2430</sup>

Pour Kaoutar Harchi, l'écriture permet de se découvrir et de découvrir qui nous sommes, profondément, car c'est en écrivant que nous pouvons atteindre réellement nos pensées les plus secrètes.

---

<sup>2425</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>2426</sup> *Ibid.*, p.359.

<sup>2427</sup> *Ibid.*, p.358.

<sup>2428</sup> *Ibidem.*

<sup>2429</sup> *Ibidem.*

<sup>2430</sup> « Vous avez interviewé Carole Martinez, Prix Goncourt des lycéens 2011 » par Cédric GARROFÉ, *20 minutes*, art.cit. Annexe 6.

« *Quand j'écris, je me découvre une tendance forte [...] à la désobéissance, au refus, à la remise en cause. Mes personnages viennent de là, du désaccord. Je crois que cela peut s'expliquer par le fait que je me sens moi-même venir d'un environnement où il valait mieux – et où il vaut toujours mieux – être d'accord. C'est la situation de millions d'hommes et de femmes. Ma littérature est en réaction à cela. Mon rapport au corps, [...] la vie que je mène n'est qu'une réponse à cela. Raconter le sexe, les corps en manque, [...] les femmes qui s'aiment, les femmes qui aiment des hommes qui ne les aiment pas, les hommes qui ne s'aiment pas, les enfants que personne ne sait aimer, les animaux qu'on n'aime jamais assez, le malheur qu'on aime trop, voilà, il semble que cela constitue ma mythologie personnelle.* »<sup>2431</sup>

Kaoutar Harchi pense que l'écriture et la littérature plus généralement, participent de la mise au monde de *soi*, en engendrant à la fois la réflexion et la quête du vrai *soi*. « *C'est infiniment complexe mais en tant que femme qui écrit, j'ai été et je suis toujours dans ces questionnements. Et je reviens souvent à la notion de liberté car il me semble qu'elle est concurrencée, dans la tradition islamique par exemple, par la notion d'héritage, voire de dette. Il ne faut pas être par héritage, ou pire, par dette, par contrainte : il faut être par choix. Je suis convaincue que la littérature, et les arts en général, ont vocation à accompagner ce type de réflexion.* »<sup>2432</sup>

Ainsi, nous pouvons affirmer que l'écriture est une mise au monde<sup>2433</sup>, celle de l'écrivaine qui se pense, se réfléchit et s'invente dans sa littéraire. Et celle qui écrit « *s'expose.* »<sup>2434</sup> « *En vérité, elle le signifie avec son corps. D'une certaine manière, elle inscrit ce qu'elle dit, parce qu'elle ne refuse pas à la pulsion sa part indisciplinaire et passionnée à la parole. Son discours, même « théorique » ou politique, n'est jamais simple ou linéaire, ou « objectivé généralisé : elle entraîne dans l'histoire son histoire.* »<sup>2435</sup> C'est ce que fait chaque écrivaine de Méditerranée, à partir de son vrai territoire<sup>2436</sup>, elle s'engendre. Pour Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi, Carole Martinez, pour Assia Djebar, Leïla Sebbar ou encore Nina Bouraoui, l'écriture est le vrai lieu<sup>2437</sup>, qui permet toutes les audaces, toutes les libertés. Et c'est ce que nous allons à présent aborder.

<sup>2431</sup> « Kaoutar Harchi : « Mes personnages viennent du désaccord », Revue Ballast, *art.cit.* Annexe 6.

<sup>2432</sup> *Ibidem.*

<sup>2433</sup> D'abord, il faut le rappeler, elle est celle des héroïnes (dans les œuvres féminines méditerranéennes) en quête de liberté, et que l'on suit, pas à pas, page après page, dans la conquête de leur liberté. Elle est aussi celle du personnage maternel dans un bouleversement des rôles : la fille-écrivaine dévie, elle écrit la mère pour la sauver et la garder vivante. Mais l'écriture est également la mise au monde des écrivaines.

<sup>2434</sup> Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse*, *op.cit.*, p.47.

<sup>2435</sup> *Ibidem.*

<sup>2436</sup> Vénus KHOURY-GHATA, « Préface », dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et de l'écriture*, *op.cit.*, p.6.

<sup>2437</sup> Annie ERNAUX, *le Vrai lieu*, *op.cit.*

## 1.2. Le lieu à soi

Pour reprendre les mots d'Annie Ernaux, l'écriture est le vrai lieu<sup>2438</sup>, ancré dans « *le lieu, géographique, social, où l'on naît et celui où l'on vit.* »<sup>2439</sup> Il est le lieu immatériel, assignable nulle part contenant tous les autres lieux, rêvés ou occupés.<sup>2440</sup> Le lieu imaginaire qui permet l'évasion et la recreation de *soi*. Le seul territoire qui permet « *d'être ailleurs* »<sup>2441</sup> tout en habitant *soi*. Entièrement.

*« L'image qui me vient toujours pour l'écriture, c'est celle d'une immersion. De l'immersion dans une réalité qui n'est pas moi. Mais qui est passée par moi. Mon expérience est celle d'un passage et d'une séparation du monde social. »*<sup>2442</sup>

L'écriture est la vraie place, le seul territoire où l'on peut vivre sans être limité, séparé, morcelé. Il en est de même et de façon peut-être plus particulière, pour les écrivaines méditerranéennes. C'est tout d'abord ce qu'écrit Vénus Khoury-Ghata en préambule de l'ouvrage collectif, *Des femmes et de l'écriture*.<sup>2443</sup> Nous pouvons également le retrouver chez d'autres écrivaines qui révèlent ce lieu situé au carrefour de tous les autres lieux, à l'intersection de l'intime et du collectif, entre l'ici et l'ailleurs, entre *Soi* et l'*Autre*, entre la réalité et l'imaginaire. Le lieu de « l'entre » ou, pour reprendre une expression déjà utilisée, le lieu de « l'antré ». Le lieu de « l'inter-dit ». Leur lieu, celui qu'elles défendent, écrivent et vivent. Le lieu où elles sont le plus.<sup>2444</sup> En témoignent les mots forts, entiers, sans concession de Jeanne Benameur : « *Je vis par, avec, à travers l'écriture. [...] C'est là ma vie.* »<sup>2445</sup> L'écriture est son vrai territoire car il la rend libre et lui permet d'être entièrement, au plus près de son *moi* profond.<sup>2446</sup> Il en est de même pour de nombreuses écrivaines en Méditerranée.

Ainsi, Malika Mokeddem exprime, dans son roman *Le Siècle des sauterelles*, à travers la voix

---

<sup>2438</sup> *Ibidem*.

La citation exacte et entière est la suivante : « *L'écriture est « mon vrai lieu ». De tous les lieux occupés, le seul immatériel, assignable nulle part, mais qui, j'en suis certaine, les contient tous d'une façon ou d'une autre.* » [*Ibid.*, p.12]

<sup>2439</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>2440</sup> *Ibidem*.

<sup>2441</sup> *Ibid.*, p.65.

<sup>2442</sup> *Ibidem*.

<sup>2443</sup> Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et de l'écriture*, *op.cit.*, p.6.

<sup>2444</sup> Pour reprendre l'expression d'Annie ERNAUX, dans *Le Vrai lieu*, *op.cit.*, p.111.

<sup>2445</sup> Jeanne BENAMEUR, Entretien avec Thierry GUICHARD, « Les Chemins de la liberté », *art.cit.* Annexe 6.

<sup>2446</sup> D'ailleurs, c'est la découverte majeure de son travail d'analyse notamment avec la psychanalyste Claudie Cachard, un travail magnifique qui influe alors sur tout ce qu'elle fait et qui lui permet de dire et de prendre entièrement conscience que l'écriture est son vrai lieu, que sa vie est dans l'écriture et qu'elle y a droit. Elle ajoutera : « *Pour moi, la psychanalyse, c'est une affaire de confiance entre deux êtres humains où simplement par l'accueil structuré la parole va réussir à opérer un « bougé » comme disait Lacan. On sent que ça bouge dedans. Ça permet de gagner en liberté.* » [*Ibidem*]

de ses personnages, son « vrai lieu »<sup>2447</sup>, l'écriture. Elle nous donne à lire une véritable déclaration de principes de ce qu'est l'écriture.<sup>2448</sup> Pour elle, l'écriture permet le retour à *soi* et l'ouverture sur un monde plus vaste, plus dépouillé aussi. L'écriture fait « *un nœud au temps.* »<sup>2449</sup> Elle est un « *nomadisme de l'esprit.* »<sup>2450</sup> Elle est le territoire possible. Le seul. Ainsi,

*« Il me faut retrouver mon seul territoire maîtrisé, mon seul refuge, l'écriture. [...] Je veux retrouver les steppes et l'humilité, la sobriété de leur horizontale nudité, leur langue de silence. Je ne veux plus chevaucher comme une imagination débridée. Je veux marcher. Marcher comme écrire. Écrire le pas de mots, les mots des pas, sur ces seuils hauts, les plateaux, socle du désert. Et entrer dans la quiétude de l'écrit, sur ces lieux ouverts, je ne veux entrer dans rien mais tout embrasser, à la fois. Je veux dépouiller ma vie de ses fardeaux. Je la veux comme un seuil, ma vie, ouverte et traversée de contrastes. Je la veux tissée d'écrits, métissée dans sa mémoire par toutes ses admirations et par l'oralité. »*<sup>2451</sup>

Les propos poétiques de Malika Mokeddem sont en accord avec ceux de la majorité des écrivaines, l'écriture est le vrai territoire<sup>2452</sup>, le lieu à *soi* qui révèle aussi le lien entre l'écriture et l'oralité, le silence et la voix. Malika Mokeddem témoigne également du mouvement lent de l'écriture, mouvement fondateur qui permet de se délester de ce qui pèse, de ce qui broie, mouvement qui autorise à traverser la vie, pas à pas, et de demeurer éveillée, vivante.

*« Écrire c'est gagner une page de vie, c'est reprendre un empan de souffle à l'angoisse, c'est retrouver, au-dessus du trouble et du désarroi, un pointillé d'espoir. L'écriture est le nomadisme de mon esprit, dans le désert de ses manques, sur les pistes sans autre issue de la nostalgie, sur les traces de l'enfance que je n'ai jamais eue. »*<sup>2453</sup>

Les mots de Malika Mokeddem sont à mettre en résonance avec ceux de Jeanne Benameur qui, dans son long poème dernièrement publié, *L'Exil n'a pas d'ombre*<sup>2454</sup>, atteste de l'écriture comme vrai territoire.

*« Je marche Je marche  
Je marche Tu marches.*

---

<sup>2447</sup> Expression empruntée à Annie Ernaux, dans *Le Vrai lieu*, *op.cit.*

<sup>2448</sup> Voir l'analyse de Marta SEGARRA, « Identité sexuelle et ambiguïté générique : Malika Mokeddem », dans son ouvrage *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, *op.cit.*, p.55-76.

<sup>2449</sup> Malika MOKEDDEM, *Le Siècle des sauterelles*, Ramsay, 1992, p.162.

<sup>2450</sup> *Ibid.*, p.154.

<sup>2451</sup> *Ibid.*, p.121-122.

<sup>2452</sup> Vénus KHOURY-GHATA, « Préface », dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et de l'écriture*, *op.cit.*, p.6.

<sup>2453</sup> Collectif, *Malika Mokeddem*, L'Harmattan, 2003, p.352.

<sup>2454</sup> Jeanne BENAMEUR, *L'Exil n'a pas d'ombre*, Bruno Doucey, 2019.

*Est-ce que nous marchons ?*

*Cette route n'est pas une route.  
Une route mène les pas  
Comme les ruelles d'un village mènent quelque part.  
À un puits  
Une maison  
Un lieu qu'on nomme.*

*Rien ne me conduit.  
Est-ce que ce sont mes pas  
Qui créent la route ?  
Est-ce que lorsqu'on ne sait pas  
C'est sans fin ? [...]*

*Je marche [...]*

*Je parle toute seule.  
Je chante.  
Pour que ma voix conduise mes mots quelque part.  
Est-ce que tous les mots qui sont à l'intérieur passent par notre bouche ?*

*Dans ma main, le caillou que j'ai ramassé.  
Je le jette.  
Loin.  
Fort.  
Je n'entends pas le bruit qu'il fait en tombant sur cette terre.  
Le caillou est un mot. [...]*

*Je marche. Je fais aller mes pieds devant moi. [...]  
Ici il n'y a que le silence  
Et le silence encore.  
Je marche Tu marches.  
Est-ce que nous marchons ? »<sup>2455</sup>*

Pour Jeanne Benameur, l'écrivaine est celle qui lit, celle qui écrit. Elle est celle qui marche. Celle qui fait aller ses pas devant, pas à pas, mot après mot. Son territoire est l'écriture, son endroit à elle, le seul lieu qui fasse lien entre l'extérieur et l'intérieur. Il est le seul lieu d'entière liberté. Pour elle, il est situé « *au fond de la poitrine.* »<sup>2456</sup> L'écriture devient alors telle « *une maison qui tiendrait toutes [les] questions sous son toit.* »<sup>2457</sup> « *Une maison du silence doux pour chaque geste.* »<sup>2458</sup> L'écriture est comme « *un corps pour appuyer [les] corps* »<sup>2459</sup>, le sien,

---

<sup>2455</sup> *Ibid.*, p.9-12

<sup>2456</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>2457</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>2458</sup> *Ibidem.*

<sup>2459</sup> *Ibidem.*

le nôtre aussi. Elle est le lieu nommé qui quête l'horizon.<sup>2460</sup> L'écriture permet de franchir le pas. Elle ouvre des portes immenses, intimes et universelles que plus rien ne peut refermer.<sup>2461</sup>

*« Je veux  
Découvrir.  
Je veux  
Continuer l'aventure  
Du livre.  
Découvrir ?  
Découvrir. »<sup>2462</sup>*

L'écriture autorise la liberté, une liberté complète, entière, une liberté secrète, une liberté personnelle qui appartient à celles qui tentent l'aventure. L'écriture transforme et ouvre des espaces inconnus jusqu'alors. Alors, écrit poétiquement Jeanne Benameur,

*« J'ai écouté résonner chaque mot jusqu'au fond de mes os.  
J'ai vu des choses que mes yeux ne peuvent pas voir.  
C'était des images que chaque mot apportait avec lui. [...]  
Je rêvais.  
Je rêvais.  
C'était les mots.*

*Je me découvrais.  
Neuve aussi.  
Et neuf mon regard sur chaque chose  
Quand je revenais  
De mes rêves.  
C'est cela vivre. »<sup>2463</sup>*

L'écriture est un espace à la fois hors du monde et dans le monde. Hors et dedans *soi*. Mais il est toujours un lieu propre, singulier. Un lieu construit, fabriqué par les rêves, pas à pas.

*« Je peux l'écrire  
Et l'écrire encore  
Il est dans ma tête  
Il est dans mes mains  
Tout mon corps est tatoué  
À l'intérieur  
Des signes. [...]  
Mon corps est écrit  
Mon corps pourtant  
Est bien celui d'une femme. »<sup>2464</sup>*

---

<sup>2460</sup> Jeanne BENAMEUR, *L'Exil n'a pas d'ombre*, op.cit., p.29.

<sup>2461</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>2462</sup> *Ibidem.*

<sup>2463</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>2464</sup> *Ibidem.*

L'écriture est le lieu de tous les possibles. « *Il n'y a pas d'autre lieu comme celui-là en fin de compte.* »<sup>2465</sup>

« *Dans la vie, on est lié à plein d'autres gens. On n'engage pas que soi. Et c'est ça qui est merveilleux dans l'écriture, on peut tout essayer. Les personnages peuvent faire tout ce qu'on veut. Dans l'écriture, on ne cesse de conquérir de la liberté pour soi-même.* »<sup>2466</sup>

L'écriture permet « *l'élargissement d'un territoire intérieur* »<sup>2467</sup> que les écrivaines méditerranéennes<sup>2468</sup> explorent sans relâche. Elle est « *le lieu de rencontre avec soi-même.* »<sup>2469</sup> Mais elle témoigne aussi de l'existence d'un autre monde car elle révèle d'autres possibles. L'écriture, moitié dehors, moitié dedans, est au seuil des mondes. L'écriture est le lieu de l'élaboration et de l'expérimentation de *soi* et des autres. Elle est le lieu de la liberté. Un lieu partageable où la parole est possible.

Ainsi, l'écriture est véritablement une (re)naissance pour les écrivaines car elle les projette en avant et au-delà d'elles-mêmes. L'écriture s'impose comme le lieu à *soi*, un lieu essentiel, à la fois intime et universel. L'écriture est l'ailleurs de la découverte, de l'expérience formatrice, la plus vaste qui soit. Elle permet l'aventure de l'imaginaire portée par la voix et le geste des écrivaines. Elle est sans cesse réitérée et réinventée par le tissage des récits, l'agencement des mots, par l'harmonie et l'esthétique présentes dans chaque texte littéraire.

À travers leurs œuvres littéraires, les écrivaines méditerranéennes donnent à lire les récits d'une mise au monde, celle de la femme en devenir. L'écriture permet tous les possibles et toutes les créations comme le montre Jeanne Benameur dans le poème suivant :

« *Mais j'écris  
Et la force me vient  
De l'écriture même.* »<sup>2470</sup>

L'écriture « *est la possibilité même du changement, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation [de soi comme] des structures*

---

<sup>2465</sup> Sylvain PRUDHOMME, Émission avec Augustin TRAPENARD, « Comme Sylvain Prudhomme », *Boomerang*, <https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-06-novembre-2019>, consulté le 06/11/2019.

<sup>2466</sup> *Ibidem.*

<sup>2467</sup> *Ibidem.*

<sup>2468</sup> Mais évidemment c'est une phrase de portée générale qui concerne toutes les écrivaines et tous les écrivains, d'hier comme aujourd'hui.

<sup>2469</sup> Sylvain PRUDHOMME, Émission avec Augustin TRAPENARD, « Comme Sylvain Prudhomme ».

<sup>2470</sup> Jeanne BENAMEUR, *L'Exil n'a pas d'ombre*, *op.cit.*, p.36.

*sociales et culturelles.* »<sup>2471</sup> Et c'est ce que nous allons à présent aborder, c'est-à-dire l'écriture comme engagement et ouverture des possibles.

## 2. S'engager et ouvrir des perspectives

La littérature « *avant d'être de la littérature* »<sup>2472</sup> parle du monde, l'invente, le combat souvent. Elle l'interroge et le dévoile, s'en moque parfois, mais toujours elle l'interprète.<sup>2473</sup> C'est pourquoi, dans le propos qui suit, il s'agira d'interroger ce que disent les écrivaines dans leurs créations littéraires et quel est le rôle qu'elles s'accordent dans nos sociétés.

En effet, dans leurs textes, les écrivaines nous donnent à voir les différentes formes d'émancipation féminine en donnant la parole à celles qui la vivent et qui l'éprouvent, c'est-à-dire les personnages de filles. Ainsi, pour reprendre les propos de Kaoutar Harchi, les personnages ont souvent pour fonction de les représenter. Ils osent et posent les questionnements, les pensées, c'est-à-dire tout ce qui habite les écrivaines.<sup>2474</sup> Kaoutar Harchi précisera d'ailleurs qu'il y a, entre ses personnages et elle, un vrai dédoublement, une division d'elle-même, précisément là où elle ne se sent pas à sa place.<sup>2475</sup> Elle ajoutera que penser la question féminine dans son roman *À l'origine notre père obscur*, l'a touchée en lui permettant de se découvrir « *aussi une certaine dimension.* »<sup>2476</sup> Elle a eu « *besoin de passer par d'autres femmes pour pouvoir [se] retrouver [elle]-même* »<sup>2477</sup>, mais aussi pour dire et faire preuve d'audace en évoquant notamment « *la problématique des lois religieuses, c'est-à-dire, des lois que l'on hérite, que l'on reproduit sans se demander si ces lois peuvent véritablement être les nôtres.* »<sup>2478</sup> Son roman est né « *de cette volonté de donner à voir aux lecteurs une évolution, une métamorphose qui est en fait l'évolution et la métamorphose que l'on a tous été amené à vivre, c'est-à-dire comment, un jour, cesser d'être la fille de nos parents, le fils de nos parents et comment devenir un adulte autonome, toujours rempli d'amour pour les parents en question mais libéré aussi d'une certaine façon de leur regard.* »<sup>2479</sup>

---

<sup>2471</sup> Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse*, *op.cit.*, p.42-43.

<sup>2472</sup> Émilie BRIERE et Mélanie LAMARRE, « Un roman parle du monde », *Avant-propos de la Revue des Sciences Humaines*, N°299, Octobre 2011, p.3.

<sup>2473</sup> Voir l'ouvrage de Philippe MURAY, *Désaccord parfait*, Gallimard, 2000, p.24-25.

<sup>2474</sup> Kaoutar HARCHI, Entretien téléphonique avec Kaoutar Harchi mené le 05/10/2019, *art.cit.* Annexe 6.

<sup>2475</sup> *Ibidem.*

<sup>2476</sup> Entretien de la Librairie Mollat, « Kaoutar Harchi vous présente son ouvrage « *À l'origine notre père obscur* » aux éditions Actes Sud ». Annexe 6.

<sup>2477</sup> *Ibidem.*

<sup>2478</sup> *Ibidem.*

<sup>2479</sup> *Ibidem.*

Les récits des écrivaines n'aboutissent pas toujours à des résultats comparables, néanmoins, leur engagement est toujours conséquent, car écrire est une façon de se découvrir une tendance forte « à la désobéissance, au refus, à la remise en cause. »<sup>2480</sup> Leurs personnages comme leurs récits plus largement, « viennent de là, du désaccord. »<sup>2481</sup> Les auteures réinvestissent la position de l'écrivain engagé car leurs textes ne sont pas dénués d'une certaine « idéologie » ; les critiques effectuées, sont, majoritairement, sous-tendues par une conscience politique empreinte de féminisme. Écrire est « une forme de résistance. Une approche politique et non « culturelle ». »<sup>2482</sup> Par l'écriture, elles se positionnent et déconstruisent les schémas traditionnels. Écrire est leur manière de « répondre de manière productive, artistiquement, c'est-à-dire politiquement. »<sup>2483</sup> Et même si elles ne se reconnaissent pas toujours dans cette posture, même si elles ne conçoivent pas toujours l'écriture et la littérature plus largement comme un combat politique, pour autant leurs mots ont une vocation démonstrative, critique et poétique. Avec les mots, elles agrandissent le monde. Elles s'engagent pleinement. Par l'écriture, elles ne cessent de conquérir des espaces de liberté. Pour elles-mêmes en premier lieu.

*« Dans l'écriture, on ne cesse de conquérir de la liberté pour soi-même. J'ai l'impression que, livre après livre, on ose de nouvelles choses. [...] Ce sont des petites conquêtes, peut-être invisibles pour les autres, mais avec soi-même. »*<sup>2484</sup>

L'écriture est envisagée comme un dévoilement, une audace et parfois comme une arme. Elle traduit l'engagement des écrivaines dans le monde. Héritières d'une histoire littéraire qui les précède et à laquelle elles appartiennent, elles poursuivent ce que d'autres avaient construit poétiquement avant elles. Elles ont « l'audace » des femmes qui écrivent. Elles font « preuve de littérature »<sup>2485</sup>, pour reprendre l'expression de Kaoutar Harchi. C'est la tentative première de l'écriture : s'engager, oser et combattre pour appartenir poétiquement au monde. C'est ce que nous aborderons dans un premier temps, puis, nous verrons dans un second temps, que l'écriture permet à la fois de donner la voix à toutes les femmes, mais aussi de nous ouvrir la voie.

---

<sup>2480</sup> *Ibidem.*

<sup>2481</sup> *Ibidem.*

<sup>2482</sup> Kaoutar HARCHI, Entretien téléphonique avec Kaoutar Harchi mené le 05/10/2019. Annexe 6.

<sup>2483</sup> *Ibidem.*

<sup>2484</sup> Sylvain PRUDHOMME, Émission avec Augustin TRAPENARD, « Comme Sylvain Prudhomme ».

<sup>2485</sup> Entretien téléphonique avec Kaoutar Harchi mené le 05/10/2019. Annexe 6.

## 2.1. L'engagement

En préambule de notre réflexion, un poème de Jeanne Benameur traduit la force des mots écrits :

*« Je n'ai pas d'armes.  
Et que crèvent ceux qui les fabriquent.  
Je n'ai pas d'armes.  
J'écris des mots.  
Pour que lève la pâte qui multiplierait autre chose.  
Pour que le sang batte fort.  
Vivant.  
Je suis sûre qu'avec les mots, on vit. »<sup>2486</sup>*

Jeanne Benameur n'est pas à proprement parler une guerrière, elle n'a pas d'armes. Elle n'en veut pas. Elle rejette fermement cette idée, voire elle s'insurge contre. Pour autant, elle met en regard les armes et les mots, révélant la puissance de l'écriture. Pour elle, la langue d'écriture serait l'arme la plus efficace.<sup>2487</sup> Détournant les Évangiles et « la multiplication des pains »<sup>2488</sup>, elle explique les raisons de son acte d'écriture, un acte engagé et volontaire, un acte vivant, un acte fertile et sensible. Cet acte est symbole de partage, de fraternité, d'humanité et de paix. Il témoigne du « miracle » de l'écriture qui permet de vivre libre, agrandi et éveillé. Jeanne Benameur dira d'ailleurs qu'il s'agit de son travail, de son combat : écrire, c'est-à-dire « *faire que ce soit juste pour toucher la vraie question au cœur de celui qui lit. Et le faire réfléchir.* » Elle ajoutera : « *moi, je veux que le lecteur réfléchisse, pas qu'il s'apitoie. La déploration, ça m'ennuie. [...] Ce qui m'intéresse, c'est comme on s'en sort.* »<sup>2489</sup> Pour elle, la littérature est la solution. Le livre. Les mots écrits. Elle dit : « *C'est une bombe ! C'est énorme le langage ! C'est notre corps, c'est nous ! Pour moi, la littérature est là. Le politique et le poétique*

---

<sup>2486</sup> Jeanne BENAMEUR, *Comme on respire, op.cit.*, p.6.

<sup>2487</sup> Jeanne BENAMEUR, Entretien avec Thierry GUICHARD, « Les Mots en partage », *art.cit.* Annexe 6.

Et de ce fait, la lecture aussi serait pensée comme une arme qui « *multiplierait autre chose* » [Jeanne BENAMEUR, *Comme on respire, op.cit.*, p.6.] et qui permettrait de vivre pleinement.

<sup>2488</sup> Les quatre Évangiles reprennent « la multiplication des pains », c'est-à-dire le miracle accompli par Jésus. [Mathieu, chapitre 14, versets 14-21, chapitre 15, 32-38 ; Marc, chapitre 6, versets 34-44, chapitre 8, 1-9 ; Luc, chapitre 9, versets 12-17 ; Jean, chapitre 6, versets 5-14]

Ainsi, et pour ne citer qu'un exemple, l'Évangile de Jésus-Christ selon Saint Mathieu [chapitre 15, versets 32-38] : « *Jésus, ayant appelé à lui ses disciples, dit : Je suis ému de compassion envers la foule, car voici trois jours déjà qu'ils demeurent auprès de moi, et ils n'ont rien à manger ; et je ne veux pas les renvoyer à jeun, de peur qu'ils ne défaillent en chemin. Et ses disciples lui disent : D'où aurions-nous dans le désert assez de pains pour rassasier une si grande foule ? Et Jésus leur dit : Combien avez-vous de pains ? Et ils dirent : sept, et quelques petits poissons. Et il commanda aux foules de s'asseoir sur la terre. Et ayant pris les sept pains et les poissons, il rendit grâce et les rompit et les donna à ses disciples, et les disciples à la foule. Et ils mangèrent tous et furent rassasiés ; et ils ramassèrent, des morceaux qui étaient de reste, sept corbeilles pleines. Or ceux qui avaient mangé étaient quatre mille hommes, outre les femmes et les enfants.* » [Ibidem]

<sup>2489</sup> Jeanne BENAMEUR, Entretien avec Thierry GUICHARD, « Les Mots en partage », *art.cit.* Annexe 6.

*marchent ensemble.* »<sup>2490</sup> Elle poursuit en ces termes : « *La littérature est éminemment politique. C'est là qu'on prend sa force intérieure, ce que j'appelle son poème intérieur.* »<sup>2491</sup>

Avec les mots et avec la littérature, on peut alors habiter le monde, d'une manière forte, vraie et entière. Avec les mots, on peut entrer véritablement dans le monde, c'est-à-dire, s'engager pleinement.

L'écriture est, pour les auteures en Méditerranée, en particulier pour Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez, un moyen d'action admirable et total par lequel les femmes agissent, s'engagent et combattent. Par les mots. L'écriture est leur combat. Elles se sont emparées du mode d'expression jusqu'alors principalement réservé aux hommes : l'écriture, dans des perspectives communes et relatives à leur rôle social, à leur statut de femme, d'épouse, de mère. En raison de ces différents statuts, l'écartèlement entre deux mondes : traditionnel et moderne, a davantage d'incidences sur elles. Elles se font maintenant entendre par le biais de leurs créations littéraires. Dans cet espace d'écriture, elles dénoncent l'occultation et l'oppression que subit le corps féminin dans la société traditionnelle, elles revendiquent une voix et un regard, un pouvoir féminin, et, sans cesse, elles questionnent l'identité féminine. Avec leurs textes, les écrivaines méditerranéennes s'approprient une parole, conquièrent une autonomie nouvelle en tant qu'individus et femmes créatrices. Elles participent plus largement à « *dévoiler et à déconstruire les jeux et enjeux de pouvoir au fondement des relations de genre.* »<sup>2492</sup> Leur engagement est « *un engagement contre tous les silences. [...] C'est un acte de liberté et d'affirmation de soi.* »<sup>2493</sup>

Dans leur espace d'écriture, les femmes (comme Assia Djébar, Malika Mokeddem, Maïssa Bey et Leïla Sebbar, comme Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez) utilisent leur plume comme moyen d'action pour marquer de leurs empreintes la Méditerranée. Il s'agirait, pour reprendre les propos de Fawzia Zouari, « *de démontrer que les Méditerranéennes savent parler à partir d'un lieu unique, revendiquer en même temps qu'une condition digne, un héritage commun.* »<sup>2494</sup>

---

<sup>2490</sup> *Ibidem.*

<sup>2491</sup> *Ibidem.*

<sup>2492</sup> Isabelle CHARPENTIER-CARPO, *L'Interdit de la virginité transmis par les mères dans l'aire maghrébine*, dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l'épreuve du genre, Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, chapitre 17, *op.cit.*, p.143.

<sup>2493</sup> Maïssa BEY, dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l'épreuve du genre, Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, Presses EHESP, 2012, chapitre 17, *op.cit.*, p.144.

<sup>2494</sup> Fawzia ZOUARI, *Pour un féminisme méditerranéen*, L'Harmattan, 2012, p.9.

En écrivant, les femmes s'exposent et repensent la question du féminin. Elles abordent autrement la quête identitaire. Par les mots, elles s'affrontent et affrontent le monde. Vénus Khoury-Ghata, dans la Préface de l'ouvrage de Carmen Boustani et d'Edmond Jouve, témoigne de ce que sont les textes littéraires écrits par des femmes en Méditerranée. « *Une mise à feu* »<sup>2495</sup> symbolique. Les femmes n'ont pas d'armes mais elles ont dorénavant l'écriture.

*« Scandaleuses, les romancières algériennes pour avoir dénoncé les massacres d'innocents, les Libanaises pour avoir dit halte à une guerre inexplicable. [...] Tirées, tels des moineaux, par des francs-tireurs, elles restèrent silencieuses, mais prirent la plume une fois terminée la guerre, écrivirent des romans, des récits dignes d'être salués. [...]*

*Comment ne pas parler aussi des romans écrits par des femmes des arrière-pays de la Méditerranée, où le crime d'honneur est une simple formalité, le hijab un complément de regard, la burka nécessaire pour transformer une femme en prison ambulante. J'ai lu leurs romans à travers mes larmes, des larmes de rage, et protégé avec elles cette capacité commune à écouter les battements du cœur de l'enfant à naître, du bulbe prêt à percer la terre, de faire parler le pain, de redonner vie au puits, celui des ustensiles apprivoisés depuis des millénaires par nos mains qui savent pétrir, laver, lisser, rapiécer, redonner vie, guérir. Les mêmes gestes pour cuisiner, jardiner et écrire. Les mêmes pour élaguer un rosier et nettoyer un texte de ses redondances, le même pour évincer gras les vers de terre et les adjectifs adipeux. »*<sup>2496</sup>

Le propos de Vénus Khoury-Ghata, comme un écho au texte de Jeanne Benameur (en préambule de ce chapitre), reprend les mêmes thématiques, les mêmes images, pour dire la puissance de l'écriture féminine en Méditerranée. Les créations littéraires féminines témoignent de l'engagement total des écrivaines, de leur détermination à dire, quoiqu'il leur en coûte. Avec leurs mots fertiles, leurs mots comme des armes, les écrivaines dénoncent l'asservissement, la violence, la soumission, les traditions qui entravent, l'emprise des mères, la tyrannie des pères, l'oppression, les assignations liées à leur sexe, l'héritage, etc. Elles se dévoilent et mettent en scène les femmes, pour les rendre visibles. L'écriture permet de libérer la parole pour que toutes les femmes puissent s'élancer, à leur tour, dans l'épreuve fertile de la parole libre. « *Écrire est un présent et un futur, non un passé.* »<sup>2497</sup> Écrire est un combat permanent tournée vers soi, tourné vers l'autre. Écrire est un engagement permanent tourné vers l'avenir, le leur, le nôtre. En écrivant, les femmes s'approprient une parole contre tous les silences, contre toutes les violences. Elles revendiquent, par le biais de leurs œuvres littéraires, un espace de liberté. Écrire

---

<sup>2495</sup> Vénus KHOURY-GHATA, « Préface », dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et de l'écriture*, op.cit., p.6.

<sup>2496</sup> *Ibidem.*

<sup>2497</sup> Annie ERNAUX, *Écrire la vie*, op.cit., p.7.

est pour elles un acte fort, le plus fort qui soit, un acte total, de liberté et d'affirmation de qui elles sont.<sup>2498</sup> Leur parole est subversive au regard des valeurs dominantes encore en état dans la société méditerranéenne. Elle existe et s'invente dans chaque nouvelle création littéraire. C'est pour elles la meilleure manière de résister.

Ainsi, Nina Bouraoui, s'engage entièrement dans l'écriture. Elle précise d'ailleurs dans un entretien qu'elle n'est pas « *une provocatrice.* » « *Je suis militante à ma manière : j'écris. Écrire, c'est un acte de résistance. À l'intérieur de moi, il se mène un vrai combat dans l'écriture : c'est une guerre ! Et tant mieux ! Avoir choisi le métier d'écrire est aussi une manière de rester en terre sauvage.* »<sup>2499</sup> Il en est de même pour Kaoutar Harchi, pour qui l'écriture est envisagée comme une arme. Elle considère sa propre pratique d'écriture comme une « littérature combat ». Et c'est ce qu'elle confirme dans son essai, *Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne*, où elle affirme que la littérature est, pour elle, comme pour d'autres écrivain(e)s, une littérature de combat.<sup>2500</sup> Pour toutes les auteures, écrire est une forme de résistance nécessaire.<sup>2501</sup> Une manière de se confronter au monde. Avec les mots, tout devient possible. « *Oui, la parole c'est un acte. C'est l'étymologie en grec de « poésie » : faire.* »<sup>2502</sup> Avec les mots, on peut.<sup>2503</sup> Pour Carole Martinez, l'écriture est aussi une façon de combattre. Mais combattre quoi ?

*« Combattre ses peurs, combattre le monde qui nous entoure. Combattre la mort. Combattre notre angoisse existentielle. Combattre pour des causes sans doute. Après est-ce que l'écriture est puissante ou pas ? Moi je pense qu'en fait elle est puissante sur le monde mais que sa puissance est à retardement. Donc, c'est pas une kalachnikov, c'est quelque chose, l'écriture, qui va se mêler, un fil en fait qui va se mêler au tissu des autres, de ceux qui lisent, et avec ce fil-là, les autres vont se construire et vont construire le monde. Donc forcément oui, ça a une force sur le monde puisque ça a une force sur l'imaginaire des autres, sur leurs sensations, sur leurs façons de décoder le monde et ça les aide vraiment dans leurs tissus profonds et intimes, personnels, ça raccommode, ça se mêle à des choses extrêmement singulières de soi et ça fait quelque chose. Oui ça va changer le monde puisque ça va changer un tout petit peu chacun. Donc, oui. »*<sup>2504</sup>

---

<sup>2498</sup> Maïssa BEY, dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l'épreuve du genre, Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, chapitre 17, *op.cit.*, p.144.

<sup>2499</sup> Nina BOURAOUI, « Écrire, c'est retrouver ses fantômes », *op.cit.*

<sup>2500</sup> Voir à ce sujet l'Entretien de Kaoutar HARCHI, par Claire TOMASELLA, « Écrire dans une autre langue que la sienne », *Nonfiction, Le Quotidien des livres et des idées*, <https://www.nonfiction.fr/article-9076-ecriredans-une-autre-langue-que-la-sienne.htm>, consulté le 03/08/2019. Annexe 6.

<sup>2501</sup> *Ibidem.*

<sup>2502</sup> Jeanne BENAMEUR, « Les mots en partage », Thierry GUICHARD, *art.cit.* Annexe 6.

<sup>2503</sup> Jeanne BENAMEUR, expression employée dans de nombreux romans (dont *Laver les ombres*) et dans les entretiens également.

<sup>2504</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 novembre 2019. Annexe 6.

Tel est l'enjeu de l'écriture : écrire pour résister et combattre, écrire pour *être* et vivre libre, écrire pour hériter et transmettre à son tour. L'écriture est, pour reprendre les propos d'Hélène Cixous, « *l'acte [...] qui marquera la Prise de la Parole par la femme, donc son entrée fracassante dans l'Histoire qui s'est toujours constituée sur son refoulement. Écrire pour se forger l'arme antilogos. Pour devenir enfin partie prenante et initiante à son gré, pour son droit à elle, dans tout système symbolique, dans tout procès politique.* »<sup>2505</sup> Pour Hélène Cixous, « *il est temps que la femme marque ses coups dans la langue écrite et orale.* »<sup>2506</sup> À sa suite, les écrivaines s'engagent car écrire c'est aussi avoir hérité d'une tradition et d'une histoire littéraire. Ainsi, les écrivaines actuelles comme Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez, réaffirment « *ce que les écrivaines antérieures avaient mis en œuvre, mais peut-être en les enrichissant, les nuancant et par conséquent les rendant plus complexes.* »<sup>2507</sup> Elles sont les héritières de toutes les histoires contées qu'elles dépassent en écrivant. Et nous l'avons vu, leurs représentations, notamment celles des personnages maternels, accentuent à la fois « *la contradiction et l'ambivalence de la maternité et des rapports mère-fille.* »<sup>2508</sup> Et plus justement, la quête émancipatrice des personnages de filles semble aboutir dans les romans actuels, nous révélant ainsi que l'émancipation est possible. Les textes littéraires ne sont plus seulement des manifestes et des critiques violentes de nos sociétés mais nous révèlent les chemins de la liberté. Ainsi, l'écriture devient un moyen privilégié de transmission, en nous donnant à lire des représentations de la femme et ses possibilités d'émancipation. En effet, les écrivaines « *construisent par l'écriture des représentations durables et largement diffusables de ce qu'elles sont ou veulent être : en écrivant, elles proposent des figurations romanesques de leur position, et en signant, elles affirment publiquement leur identité d'écrivain.* »<sup>2509</sup> L'écriture est transmission, car elle permet « *de représenter – au double sens des représentations imaginaires et de la représentation politique – l'état de femme non liée.* »<sup>2510</sup> L'écriture est un hymne au féminin comme un moyen de transmission, de transgression et de transformation. Elle est une prise de conscience qui s'écrit et qui se dévoile encore aujourd'hui, car si les sociétés ont changé, portées par « *le tournant majeur dans les modalités de la dépendance féminine, lié à différents facteurs : bouleversements économiques consécutifs à la révolution industrielle, transformation des règles de transmission patrimoniale, accès des filles*

---

<sup>2505</sup> Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse*, op.cit., p.46.

<sup>2506</sup> *Ibidem.*

<sup>2507</sup> Marta SEGARRA, *Leur Pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, op.cit., p.151.

<sup>2508</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>2509</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p.314.

<sup>2510</sup> *Ibidem.*

au système éducatif, pénétration progressive des revendications féministes, déclin des normes religieuses [surtout en Occident] »<sup>2511</sup>, il n'en demeure pas moins que les droits des femmes sont sans cesse remis en cause, partout dans le monde. Et les voies d'émancipation que les femmes se sont ouvertes au fil des siècles ont bien trop souvent été coupées au bout de quelques décennies. Ainsi, les romans d'Assia Djebar ou encore de Leïla Sebbar (pour ne citer qu'elles), mais aussi les textes plus contemporains de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez, illustrent remarquablement la remise en question des droits des femmes. Leurs héroïnes encouragent chacun d'entre nous à rester attentifs. Ainsi, le roman de Kaoutar Harchi, *À l'origine notre père obscur*, « a une origine un peu particulière »<sup>2512</sup>, nous l'avons vu précédemment. C'est de l'énergie et de la force des femmes rencontrées au détour d'une rue que le roman est né. Kaoutar Harchi s'en explique dans un entretien et révèle que c'est à la sortie de la publication de *L'Ampleur du saccage*, son précédent roman (toujours chez Actes Sud)<sup>2513</sup>, qu'elle a rencontré, par hasard, place Vendôme, des femmes qui manifestaient. En échangeant avec certaines d'entre elles, elle a su le pourquoi de cette manifestation organisée par des associations féministes avec la volonté de soutenir une jeune femme qui avait été agressée. Et peut-être, dit-elle, *parce qu'elle n'avait jamais vu autant de femmes réunies en un même endroit, porteuses d'une énergie qu'elle a trouvée très belle. Ces femmes étaient dans quelque chose de très militant parce qu'elles étaient là pour soutenir cette jeune fille. Elles étaient là pour demander des comptes au Ministère de la Justice.* »<sup>2514</sup> Kaoutar Harchi a été touchée, portée par cette énergie déployée dans la rue pour la défense des droits d'une femme, par cette solidarité féminine. Elle a d'ailleurs mené des entretiens auprès de ces femmes.<sup>2515</sup> Et elle a découvert cet univers féminin, comme un écho à sa propre identité.

*« Et, au fur et à mesure de l'écriture de ce roman, je repensais assez régulièrement aux entretiens que j'avais faits avec ces femmes qui avaient accepté de se prêter au jeu de l'entretien et je me souviens de l'une d'elle qui avait évoqué la problématique de la religion. [...] c'est là que je me suis dit qu'il serait peut-être possible de faire quelque chose d'intéressant entre mon propre texte, qui est inscrit du côté du profane et le texte de la Genèse, qui lui est un texte sacré avec tout ce qu'il charrie d'interdits, de tabous mais aussi de lois éternelles, intemporelles, et donc de fascination pour un auteur. Et je me suis rendu compte effectivement qu'un certain nombre de textes, d'extraits, de citations de la Genèse évoquaient le féminin, la*

<sup>2511</sup> *Ibid.*, p.302.

<sup>2512</sup> Kaoutar HARCHI, Entretien de la Librairie Mollat. Annexe 6.

<sup>2513</sup> « Un roman qui était centré sur la problématique de la condition masculine, sur la problématique de la virilité, de la masculinité. C'était des choses qui l'intéressaient beaucoup et qui continuent de l'intéresser aujourd'hui encore. » [*Ibidem.*]

<sup>2514</sup> *Ibidem.*

<sup>2515</sup> *Ibidem.*

*féminité, le corps de la femme, la maternité, le corps de la mère et très rapidement j'ai souhaité effectivement mettre en place un lien ou un liant entre ces deux textes-là, en extrayant des citations du texte de la Genèse et en les insérant dans mon propre texte. Et c'est vrai qu'au fur et à mesure, s'est construit, de manière quasi-automne, le destin de cette jeune fille qui est appelée à se libérer et à devenir une femme. Et ces citations qui étaient le défi qu'elle devait relever, qui étaient l'épreuve qu'elle devait surmonter. Et j'ai trouvé ça intéressant, ça m'a beaucoup parlé et puis ça me permettait aussi d'évoquer la problématique des lois religieuses, c'est-à-dire, des lois que l'on hérite, que l'on reproduit sans se demander si ces lois peuvent véritablement être les nôtres. Et c'est ce qui m'intéressait en fait, de pouvoir vraiment rester dans le cadre de la création, [...] Et voilà, le roman est né de toutes ces expériences, de toutes ces questions. »<sup>2516</sup>*

Le roman de Kaoutar Harchi témoigne de sa volonté de dire le monde tel qu'il est et tel qu'il pourrait être. Elle nous lègue son audace et sa résistance. À travers la voix de « la Fille », nous avons envie, à notre tour, de devenir un être autonome et libre, porteur d'un héritage (parental, familial, sociétal) mais, d'une certaine façon, libéré et doté d'un libre arbitre. D'être, à l'image de « la Fille ». Voire de devenir un personnage leader, « un être charismatique qui [serait] capable à la fois de se libérer lui-même de ses anciennes prisons et qui serait capable avec lui d'entraîner toutes les femmes qui seraient désireuses elles aussi de s'affranchir de ce qui jusque-là les limitait, les condamnait à un certain vécu, à une certaine histoire. »<sup>2517</sup> D'être « une Antigone des temps modernes ».<sup>2518</sup> À l'image des personnages de filles des œuvres littéraires. À l'image des écrivaines de notre corpus qui ont marqué et qui continuent d'inscrire de leurs empreintes, la Méditerranée. Avec leurs mots, les écrivaines interrogent le monde, combattent, dénoncent, luttent et cherchent des réponses... Dans leur espace d'écriture, elles s'érigent contre « le narcissisme communautaire », déconstruisent « les mythes de domination » et se veulent « une parole d'ouverture et une porte d'espoir. »<sup>2519</sup> Elles sont les *Nouvelles Antigones* de la Méditerranée, résistantes, vivantes par les créations littéraires qu'elles nous transmettent pour qu'à notre tour nous puissions aller dans le monde et nous affranchir de toutes les entraves, intimes et collectives. Pour que nous puissions faire nôtres les mots de la Tunisienne Amal Claudel :

*« Je déclare Désobéissance  
et incendie ! »<sup>2520</sup>*

---

<sup>2516</sup> *Ibidem.*

<sup>2517</sup> *Ibidem.*

<sup>2518</sup> Expression d'Amal CLAUDEL, « Les nouvelles Antigones de la Méditerranée, ou comment résister aux obscurantismes du XXI<sup>e</sup> siècle », <http://www.lesnouvellesantigones.org/les-nouvelles-antigones-de-la-mediteranee-ou-comment-resister-aux-obscurantismes-du-xxieme-siecle/>, consulté le 26/08/2015.

<sup>2519</sup> Fawzia ZOUARI, *Pour un féminisme méditerranéen*, op.cit., p.76.

<sup>2520</sup> Amal CLAUDEL, « Les nouvelles Antigones de la Méditerranée, ou comment résister aux obscurantismes du XXI<sup>e</sup> siècle », art.cit.

Et alors qu'encore aujourd'hui, les rives de la « *Mare Nostrum* » semblent en proie au chaos et à la confusion (guerre en Syrie, crise économique, dictatures financières ou militaires, obscurantisme religieux sans parler du drame des migrants, faisant de la Méditerranée un immense cimetière...) « *il y a une société civile, où les femmes jouent un rôle de premier plan. Des femmes qui se sont battues et qui se battent encore pour la liberté d'expression, les droits humains, la dignité, et qui font entendre leur voix.* »<sup>2521</sup> Femmes engagées, les écrivaines méditerranéennes « *dénoncent les injustices, informent, créent, en un mot [...] résistent, au sein de leurs sociétés, face aux menaces et aux intimidations. Elles sont pour nous des "lucioles", [...] : elles éclairent notre époque en s'exprimant librement* », *remettant la parole au cœur de la cité.* »<sup>2522</sup>

Les écrivaines représentent l'espoir des femmes qui luttent contre les tentatives de fermeture culturelle, présente en Méditerranée aujourd'hui. Elles nous ouvrent les portes de l'imagination, nous donnent une liberté de penser et des idées qui nous invitent à rester éveillés, à rompre avec les formes d'oppression sociale, à nous affranchir de notre « *part d'otage.* »<sup>2523</sup> En Méditerranée, les écrivaines, par leur voix, nous ouvrent la voie, nous permettent à notre tour de prendre la parole. En Méditerranée, la question de l'écriture cristallise les enjeux de liberté et de pouvoir. Elle est essentielle car elle témoigne des revendications et des engagements en cours dans nos sociétés. Elle est une affirmation du féminin. Écrire est à la fois donner la voix et ouvrir la voie. C'est ce que nous allons à présent aborder.

## 2.2. La voix

L'engagement des écrivaines est « *un engagement contre tous les silences. [...] C'est un acte de liberté et d'affirmation de soi.* »<sup>2524</sup> Il s'agit, pour reprendre les termes de Fawzia Zouari, « *de démontrer que les Méditerranéennes savent parler à partir d'un lieu unique, revendiquer en même temps qu'une condition digne, un héritage commun.* »<sup>2525</sup> Le postulat sur lequel repose

---

<sup>2521</sup> *Ibidem.*

Le projet culturel *Les Nouvelles Antigones* est une « *tentative de comprendre le monde chaotique dans lequel nous vivons, en l'observant à travers le regard singulier des femmes des sociétés méditerranéennes. En croisant le politique et le poétique, ce projet met en lumière ces blogueuses engagées, journalistes citoyennes ou poétesses, qui remettent la parole au cœur de la Cité.* » [*Ibidem*]

<sup>2522</sup> *Ibidem.*

<sup>2523</sup> Jeanne BENAMEUR, *Otages intimes*, Arles, Actes Sud, 2015.

<sup>2524</sup> Maïssa BEY, dans l'ouvrage d'Yvonne KNIBIEHLER, Francesca ARENA et Rosa Maria CIO LOPEZ, *La Maternité à l'épreuve du genre, Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, chapitre 17, *op.cit.*, p.144.

<sup>2525</sup> Fawzia ZOUARI, *Pour un féminisme méditerranéen*, *op.cit.*, p.9.

notre démonstration de recherche est que les écrivaines méditerranéennes, « *bien que très différentes entre elles, avec des styles, des goûts, des habiletés et des buts distincts, partagent des préoccupations et des thèmes communs.* »<sup>2526</sup> Toutes semblent nous crier (à travers la voix de leurs héroïnes) : la parole pour seul salut.

L'espace d'écriture est aussi le moyen d'offrir un lieu de parole aux femmes pour transmettre « *des vérités sourdes* »<sup>2527</sup> pour offrir à toutes la possibilité de s'élancer à leur tour dans l'avenir.<sup>2528</sup> En effet, pour les écrivaines méditerranéennes, écrire est une arme extrêmement efficace dans le combat pour la libération des femmes. Ainsi, nous l'avons vu, Assia Djébar nous donne à lire dans ses œuvres, la voix réprimée des femmes d'hier et d'aujourd'hui. Comme elle, les écrivaines méditerranéennes sont des « passeuses d'exception ». Andrée Chédid, Maïssa Bey, Carole Martinez... Les voix féminines sont nombreuses à puiser dans les réalités historiques et culturelles de la Méditerranée et s'illustrent magistralement comme des passeuses entre les deux rives.<sup>2529</sup> Elles sont, pour reprendre les mots d'Assia Djébar, des narratrices porteuses de langues, de récits et d'histoires.<sup>2530</sup> Elles sont les porte-voix des femmes, de toutes les femmes sans alphabet.<sup>2531</sup> Elles sont les porteplumes « *d'un héritage fabulé de mères en filles.* »<sup>2532</sup> La nouvelle cause des écrivaines est probablement là, dans la transmission des voix féminines, parce qu'elles sont dépositaires « *d'une histoire commune, de combats et de défis similaires, d'un être au monde identique, les Méditerranéennes se doivent de transgresser la question des femmes pour celle plus large de la Méditerranée.* »<sup>2533</sup> Il leur faut formuler, en quelque sorte, une nouvelle espérance pour toutes les femmes car écrire, nous dit Vénus Khoury-Ghata, donne de nouvelles possibilités, apporte un pouvoir important, nécessaire, « *pouvoir qu'elles exercent sur elles-mêmes pour s'obliger à écrire, à tracer noir sur blanc ce que d'autres n'osent avouer, suscitant la désapprobation, voire le scandale. Elles s'exposent.* »<sup>2534</sup> En faisant cela, les écrivaines donnent de la voix et prennent la parole. On les dit scandaleuses<sup>2535</sup>, scandaleuses et coupables « *d'avoir soulevé le couvercle de la marmite,*

---

<sup>2526</sup> Marta SEGARRA, *Leur Pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, op.cit., p.9.

<sup>2527</sup> Assia DJEBAR, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op.cit., p.254.

<sup>2528</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>2529</sup> Fawzia ZOUARI, *Pour un féminisme méditerranéen*, op.cit., p.68.

<sup>2530</sup> Wolfgang ASHOLT, Mireille CALLE-GRUBER, Mireille COMBE, *Assia Djébar, littérature et transmission*, Presse de la Sorbonne, 2010, p.9.

<sup>2531</sup> *Ibidem.*

<sup>2532</sup> *Ibidem.*

<sup>2533</sup> Fawzia ZOUARI, *Pour un féminisme méditerranéen*, op.cit., p.12.

<sup>2534</sup> Andrée DORE-AUDIBERT et Souad KHODJA, *Être femme au Maghreb et en Méditerranée, Du mythe à la réalité*, op.cit., p.34.

<sup>2535</sup> Vénus KHOURY-GHATA, « Préface », dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et de l'écriture*, op.cit., p.5.

*fait déborder le jus, et éclaboussé tout ce qui [les] entoure.* »<sup>2536</sup> Mais, en écrivant, elles osent se dévoiler et prendre la parole pour révéler la voix des femmes en Méditerranée. Alors elles se font légion, portant la voix des femmes, de celles qui n'ont pas peur d'être femme.<sup>2537</sup>

Ainsi, toute œuvre littéraire est une prise de position, un engagement, un risque. Elle est encore aujourd'hui un acte décisif dont les enjeux sont multiples et complexes. Et dans la littérature féminine méditerranéenne, les enjeux sont nombreux.

Ainsi, Assia Djébar écrit à partir des histoires individuelles des femmes pour que toutes les femmes s'élancent dans le monde<sup>2538</sup>, vivantes et fortes. La littérature est, pour cette écrivaine, « *le corps vivant de cette promesse de transmission.* »<sup>2539</sup> Par l'écriture, Assia Djébar donne vie à toutes les voix féminines. Elle est le double du personnage de Sarah, dans la nouvelle *Femmes d'Alger dans leur appartement*.<sup>2540</sup> Pour Assia Djébar, écrire est une arme efficace et essentielle dans le combat pour l'émancipation féminine. Écrire permet aussi de retrouver les mémoires enfouies, l'écho, la musique ancienne, notre vibration intime.<sup>2541</sup> Pour ce faire, elle transcrit, dans ces textes littéraires, d'autres langues, non verbales, faites d'images, d'odeurs, de musique, de langage du corps et des langues dont seules les femmes ont la clé : la mémoire (l'histoire) profonde et silencieuse d'un récit réprimé. À travers la voix d'un autre personnage féminin, Hafça, Assia Djébar se lie aux femmes algériennes. Elle dit *nous*, un *nous* de solidarité et d'union :

« Elle répétait très souvent « nous » avec un accent passionné. Elle disait ce mot avec une particulière énergie, si bien que je me mis à me demander, vers la fin, si ce mot nous désignait nous deux seules, et non pas plutôt les autres femmes, toutes les femmes de notre pays. »<sup>2542</sup>

Dans ses textes littéraires, Assia Djébar mêle sa voix à celle de ses sœurs et transmet l'idée que notre salut viendra de la solidarité et de la connaissance qui permet la résistance.

Leïla Sebbar fait de même et, revenant sur son héritage, elle expliquera d'où lui est venu son désir de donner de la voix malgré l'éducation reçue de ses parents. Dire *je* lui a été difficile,

---

<sup>2536</sup> *Ibidem.*

<sup>2537</sup> Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse*, *op.cit.*, p.67.

<sup>2538</sup> Assia DJEBAR, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *op.cit.*, p.9.

<sup>2539</sup> Wolfgang ASHOLT, Mireille CALLE-GRUBER, Mireille COMBE, *Assia Djébar, littérature et transmission*, *op.cit.*, p.9.

<sup>2540</sup> Personnage qui travaille dans un laboratoire de l'institut de recherches musicales et qui étudie les « haoufis » de Tlemcen, chants des femmes d'autrefois qu'elle retranscrit. [Assia DJEBAR, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *op.cit.*]

<sup>2541</sup> *Ibid.*, p.25.

<sup>2542</sup> *Ibid.*, p.159.

pour autant ce *je* a été nécessaire et salvateur pour s'appartenir et se lier à une histoire intime et collective à la fois.

*« J'ai reçu, de mes parents instituteurs laïques en Algérie, jusqu'en 1970, une éducation stricte, fondée sur des principes républicains (hérités de la Révolution française) sur lesquels on ne transige pas : Liberté, Égalité, Fraternité... et aussi Tolérance, Générosité, Bienveillance (qualités de ces instituteurs « Hussards de la République »). Mais aussi, côté fille : discrétion, modestie (on ne se met pas en avant, on ne « fait pas l'intéressante », on ne parle pas « à tout va », on ne s'exhibe pas, on ne rit pas trop fort, on ne dit pas « moi je »...). Autant d'obstacles à l'expression de soi. Je n'ai pas reçu d'éducation religieuse, pas de confession, pas de lecture de la Bible ou du Coran, pas de « Commandements » absolus, divins... Je crois avoir écrit je dans un texte autobiographique, pour la première fois, dans la revue Sorcières fondée dans les années 70/80 par Xavière Gauthier. Un texte où je parlais de moi, de mon enfance en Algérie dans la maison d'école, « L'école des garçons indigènes » de mon père, à Hennaya, près de Tlemcen. Je parlais de Aïcha, la femme arabe qui aidait ma mère dans la maison. L'enfance est revenue en force avec les livres collectifs que j'ai dirigés. Je pouvais dire je, protégée en quelque sorte par les autres auteurs et auteures qui parlaient de leur enfance en Algérie française et coloniale. J'ai compris, alors, que l'enfance, pour moi, a été la source de mes fictions et que le je m'a permis de réfléchir à mon lien à cette Algérie coloniale, le pays de mon père que je n'ai connu que dans la langue française du colonisateur et non dans la langue du peuple de mon père et de mon père, de son histoire, de sa religion, de ses légendes, de ses crises... Réfléchir aussi aux liens croisés, toujours, entre l'Algérie et la France, le pays de ma mère où mon père est mort. »<sup>2543</sup>*

Leïla Sebbar, en donnant de la voix, ouvre la voie aux femmes, à toutes les femmes, qu'elles se nomment Dalila ou Shéhérazade, dont elle retranscrit, dans ses fictions, les parcours, les errances et les espérances. Elle relie les différentes générations de femmes affrontant le monde, la tradition archaïque, les modèles familiaux. *« Elle rapproche des hommes et les femmes par-delà leurs différences culturelles ; elle fait le pont entre les rives méditerranéennes, dans un brouillage réfutant toute idée d'origine exclusive. »<sup>2544</sup>*

D'une manière sensiblement identique, pour Carole Martinez, l'écriture est un enchantement, une émotion et un émerveillement sans cesse renouvelé. Mais son projet littéraire est de donner la parole aux femmes, à différents moments de l'histoire. Son roman est une œuvre polyphonique où chaque femme, à un temps donné, raconte sa propre histoire prise dans la grande.<sup>2545</sup> En réutilisant les légendes de son enfance et les récits de sa grand-mère espagnole,

---

<sup>2543</sup> Réponses de Leïla SEBBAR, le 17 septembre 2019. Annexe 6.

<sup>2544</sup> Martine MATHIEU-JOB, « De l'arabe perdu à la vocation trouvée : un parcours d'écriture », dans l'ouvrage de Leïla SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, op.cit., p.227.

<sup>2545</sup> Entretien avec Carole MARTINEZ, *Carole Martinez, Poétesse du féminin*, <http://inspireexiste.wordpress.com>, consulté le 22/07/2014. Annexe 6.

elle retrace l'histoire de Frasquita Carasco (son arrière-grand-mère, Carrasco, de son vrai nom), à travers la voix d'une cadette fictive, Soledad. L'Espagne que Carole Martinez raconte dans son roman est un pays fantasmé.

*« Comme Soledad, la narratrice de cette histoire, j'écris une terre que je ne connais pas, celle mystérieuse, des origines. J'ai tenté de broder un roman autour de Frasquita Carasco, mon aïeule, autour de son exil ancien, de cette femme déracinée, de la mère de ma lignée. »*<sup>2546</sup>

Carole Martinez donne voix à son aïeule, mais aussi aux femmes de sa lignée car, dit-elle, *« rien n'a jamais été écrit dans ma famille. »*<sup>2547</sup> Aucune trace, juste quelques documents officiels. *« Mais ce vide n'était pas silencieux, il débordait de possibles, de personnages mythiques qui semblaient venir d'avant l'invention de l'écriture. [...] Frasquita Carasco, mon héroïne, est arrivée jusqu'à moi portée par le murmure des femmes. [...] J'ai inventé, rempli les trous, joué avec ce personnage magnifique, trop grand pour moi, fort de ce qu'il avait traversé, la mer, les sables, le temps, et tout ça sans savoir ni lire ni écrire. Tout cela par la force de la tradition orale. »*<sup>2548</sup> Et Carole Martinez de conclure : *« Ai-je réparé quelque chose en lui offrant ce tombeau de papier ? »*<sup>2549</sup> Par l'écriture, Carole Martinez donne voix aux muettes de l'histoire. Elle dira d'ailleurs qu'elle voulait *« écrire la voix des femmes, celle qu'on n'entend pas, qu'on ne considère pas. La voix des filles aussi. Ce sont les filles qui libèrent les mères. C'est cela que je veux dire, que la parole des filles peut libérer toutes les femmes. »*<sup>2550</sup> Et c'est pourquoi Carole Martinez ne cesse de mettre en scène le féminin et la puissance de vie.<sup>2551</sup>

*« Je suis issue d'une tradition matriarcale puisque l'histoire de Frasquita c'est l'histoire de mon aïeule et qu'après ça, les femmes ont été terribles dans la famille. Donc, j'ai été élevée par ma grand-mère. J'ai été élevée par une conteuse. J'ai été élevée par une femme minuscule et forte, pleine d'histoires. C'est elle que j'ai voulu raconter, ses racines, et tout ce qu'elle m'a dit des femmes qui l'avaient précédée. C'est pour cela, je pense, que je m'intéresse aux femmes. Et puis, je m'intéresse aux femmes comme d'autres, je trouve que tellement de choses ont été tenues secrètes, sont restées silencieuses pendant des siècles. Quand on approche l'histoire des femmes, on s'aperçoit qu'elle est pleine de non-dits, elle est pleine de choses à peine révélées et de murmures. Donc en fait, c'est beaucoup plus intéressant pour une romancière de se pencher sur une histoire pleine de trous, et l'histoire des femmes est pleine de trous. Il y a beaucoup de choses à broder d'où l'intérêt que j'ai, je pense, pour les femmes. Puis, j'ai l'impression qu'il y a toute*

---

<sup>2546</sup> Entretien de Carole Martinez, par Stéphanie JOLY, *art.cit.* Annexe 6.

<sup>2547</sup> *Ibidem.*

<sup>2548</sup> *Ibidem.*

<sup>2549</sup> *Ibidem.*

<sup>2550</sup> Carole MARTINEZ, Entretien mené au Salon du Livre de Paris, en mars 2015. Annexe 6.

<sup>2551</sup> Et c'est vrai dans tous ses textes publiés, romans adultes comme littérature jeunesse.

*une part du féminin qui est restée enfermée dans la maison puisque le territoire extérieur était historiquement le lieu des hommes, et la maison, le lieu qui a été donné et laissé aux femmes. Et que dans cette maison, des liens particuliers pouvaient se tisser dans un petit espace, petit espace qui est aussi celui de l'écriture. Tout ça, ça m'émeut beaucoup et ça m'intéresse : faire parler ce qui jamais n'a pu parler, et raconter ces liens tissés dans le nid, d'où l'importance du fil, de la filiation, l'importance du textile, sachant que le textile est quand même à l'origine du mot « texte », sur le plan étymologique. »<sup>2552</sup>*

C'est pourquoi Carole Martinez explore l'amour maternel et le lien mère/fille, les sentiments des filles-narratrices, éperdues d'amour pour leur mère, en particulier celui d'une fille désespérée de ne jamais avoir reçu le moindre baiser de sa mère et qui se reconstruit grâce à l'écriture, Soledad. « *Le récit n'est plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture.* »<sup>2553</sup> Carole Martinez reprend la célèbre phrase produite en 1963 par Jean Ricardou, à propos d'un texte de Claude Ollier : « *Le roman n'est désormais plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture.* »<sup>2554</sup> Elle s'approprie une phrase qui s'appliquait au nouveau roman pour mettre l'accent sur la métamorphose opérée par les écrivaines en matière de style romanesque. De même que le nouveau roman était une révolution littéraire, de même Carole Martinez insiste sur le côté novateur de son écriture. Comme ses sœurs en littérature, elle crée une sorte de nouveau roman féminin-féministe, dans la mesure où elle retranscrit la voix des femmes (et en partie de son aïeule) et que « *la voix des femmes est une révolution. Sawt al-mar' a thawra.* »<sup>2555</sup> Et c'est d'autant plus vrai que son personnage de fille, Soledad, va écrire ce qui n'a jamais été écrit, comme Carole Martinez le fait dans son premier roman *Le Cœur cousu*, où elle a mis en mots et par écrit ce qui alors n'était transmis qu'oralement. Elle écrit ce qui jamais n'a été écrit auparavant. Par l'écriture, par la voix, s'opère une véritable révolution à la fois intime, collective et poétique. En effet, pour elle, l'écriture est « *une revanche du féminin.* »<sup>2556</sup>

---

<sup>2552</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 Novembre 2019. Annexe 6.

<sup>2553</sup> *Ibidem.*

<sup>2554</sup> Jean RICARDOU, *Pour une théorie du nouveau roman*, 1971, p. 105.

Jean RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, le Seuil, 1967, p.166.

Jean Ricardou invite le lecteur à se convertir d'une certaine façon non pas à « *l'écriture d'une histoire mais l'histoire d'une écriture.* » [*Ibid.*, p. 166] Enfin, selon Jean Ricardou, Claude Ollier n'écrit plus une fiction du monde physique mais une physique de la fiction. Il dira également que Marcel Proust comme Jorge Luis Borges font apparaître le « *fantastique de l'écriture.* » [*Ibid.*, p.136] Ce qui est également intéressant au regard du roman de Carole Martinez et de ses propos.

[Jean VERRIER, Jean RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, dans l'ouvrage de Pierre KUETZ (Dir.), *Langue française*, N°7, 1970, « La description linguistique des textes littéraires », p. 107]

<sup>2555</sup> La traduction est : sawt al-mar' a thawra. Cette phrase a figuré sur les pancartes brandies lors des mobilisations féministes en Tunisie et en Égypte en 2011-2012. [Cette phrase est tirée de l'image de couverture de l'ouvrage *Socialisations, identités et résistances des romancières du Maghreb*, d'Isabelle CHARPENTIER, Christine DÉTRETZ et Abir KRÉFA (Dir.), L'Harmattan, 2013]

<sup>2556</sup> Carole MARTINEZ, Entretien mené au Salon du Livre de Paris, en mars 2015. Annexe 6.

*« C'est pour moi une grande fierté. En cela, je me différencie de la lignée des femmes de ma famille. J'écris. Je viens d'une lignée de filles-mères où la folie a pris une place très importante. Une malédiction familiale. Mais là encore c'est quelque chose qui est tu. Ma lignée familiale est habitée par des filles qui se sont suicidées (en silence) parce que folles, ou considérées comme telles, parce qu'isolées, cachées, exclues. Mais écrire, ça ouvre un autre chemin. D'ailleurs la création et l'art en général, ça nous ouvre le chemin. Je crois que l'écriture fige les choses. Elle les fait exister. »<sup>2557</sup>*

D'une certaine façon, il en est de même pour Kaoutar Harchi qui, consolidée et agrandie par l'écriture, se tourne vers l'extérieur et le monde dans lequel elle vit.<sup>2558</sup> Par l'écriture, elle traduit, elle aussi, la voix des femmes et leur combat pour la liberté. Par l'écriture, elle déplace nos frontières intimes, qui nous condamnaient jusqu'alors à un certain vécu, à une certaine histoire.<sup>2559</sup> Dans son roman *À l'origine notre père obscur*, Kaoutar Harchi dit *je*, par l'entremise de la narratrice. Elle utilise différentes histoires pour traduire une réalité et comprendre le passé. C'est sa manière de faire émerger les voix féminines.<sup>2560</sup> D'autant qu'elle a ajouté<sup>2561</sup> au récit de « la Fille », un prologue et un épilogue, écrits à la troisième personne du pluriel qui donnent à son texte une dimension universelle, un souffle à l'histoire singulière de « la Fille ».<sup>2562</sup> En effet, il y a, dans son roman, deux histoires distinctes :

*« Celle de la jeune fille avec une fin ouverte et une histoire plus générale car elle va essayer de se détacher de l'histoire particulière pour envisager les groupes de femmes et les groupes d'hommes. Ainsi, on pourrait dire que le texte central est un texte improbable, dans ce qu'il a de miraculeux, dans sa résolution, dans la métamorphose opérée par la jeune fille. Et le prologue et l'épilogue sont des textes probables, c'est-à-dire qu'ils ressemblent à la règle sociale, politique, humaine que peuvent vivre les individus encore aujourd'hui. »<sup>2563</sup>*

Le texte central traduit nos aspirations singulières à mesure que s'opère la métamorphose de « la Fille », le prologue et l'épilogue sont des textes qui transcrivent les voix des femmes et des hommes, qui témoignent de notre humanité, de nos limitations et de notre avenir commun, partageable. Ils nous projettent dans l'universel. Il s'agit d'une expérience fondatrice. Et là encore, par l'écriture, par les voix inscrites dans le roman, s'opère une véritable révolution.

---

<sup>2557</sup> *Ibidem.*

<sup>2558</sup> Carole MARTINEZ, Entretien revue *Ballast*, *art.cit.* Annexe 6.

<sup>2559</sup> Entretien de la Librairie Mollat, « Kaoutar Harchi vous présente son ouvrage « *À l'origine notre père obscur* » aux éditions *Actes Sud* ». Annexe 6.

<sup>2560</sup> Entretien de Kaoutar Harchi, *littera05*, *art.cit.* Annexe 6.

<sup>2561</sup> Dans son roman *À l'origine notre père obscur*.

<sup>2562</sup> Entretien téléphonique avec Kaoutar Harchi mené le 05/10/2019. Annexe 6.

<sup>2563</sup> *Ibidem.*

C'est également le cas pour Jeanne Benameur, dont l'écriture est la « *colonne vertébrale* »<sup>2564</sup>, la « *seule façon d'accepter de vivre* »<sup>2565</sup>, avec *soi* et avec les autres. Écrire est « *une épreuve fertile* »<sup>2566</sup> pour tenter « *de retrouver avec un lecteur que je ne connais pas, un partage d'émotions que j'aurai réussi à mettre en forme de telle façon que l'autre puisse y entrer aussi et vivre avec moi hors du temps, hors de l'espace, cette communion-là. C'est un état de grâce qui est recherché, [...], une tentative désespérée.* »<sup>2567</sup> Mais « *avec l'espérance que ça atteigne d'autres.* »<sup>2568</sup> Jeanne Benameur fait un travail remarquable sur la langue, pour trouver, dit-elle, la forme la plus juste, pour emmener le lecteur dans sa façon d'*être* au monde. Pour tisser des liens avec lui. Pour l'embarquer loin, hors et dans le monde. Écrire c'est aussi « *entrer dans la langue pour permettre au corps de s'exprimer autrement qu'avec les coups. Aller plus loin, argumenter. Parler cette lutte. On a les mots pour ça.* »<sup>2569</sup> Écrire c'est veiller et donner de la voix. Écrire, c'est mettre en mots sa rage, pour qu'elle soit fertile et partageable.

« *Au fond de nous les mots. Ils sont notre réserve secrète.  
Je prends force.  
Je lis. J'écris.  
Parce que je suis semblable. Cet air-là, je veux bien le partager, oui.  
L'air qui entoure chaque mot, c'est le silence réfléchi de celui qui a écrit.* »<sup>2570</sup>

Pour Jeanne Benameur, l'écriture naît « *d'une émotion forte, d'un bouleversement intérieur suscité par une nouvelle, une rencontre, un paysage.* »<sup>2571</sup> Avec ses mots, elle rend hommage aux filles, aux femmes et aux mères, berceau de l'identité et de la langue. Et dans le même mouvement, avec ses mots, elle révèle qui elle est. Par l'écriture, elle peut maintenant dire ce qui l'habite, ce qui nous habite toutes et tous. Par l'écriture, elle s'explore sincèrement, entièrement. Texte après texte, elle porte une extrême attention « *à chaque vertèbre pour que la colonne vertébrale tienne et après, [elle peut] y aller.* »<sup>2572</sup> Par l'écriture, elle est au plus près d'elle-même. Et elle sait dorénavant qu'elle peut « *aller dans son imaginaire.* »<sup>2573</sup> Il lui a fallu du temps, des années d'écriture pour ça.<sup>2574</sup> Maintenant, elle a la sensation que ça tient.<sup>2575</sup> Par

---

<sup>2564</sup> Jeanne BENAMEUR, *Comme on respire*, op.cit., p.17.

<sup>2565</sup> *Ibidem.*

<sup>2566</sup> Jeanne BENAMEUR, Entretien « L'Épreuve fertile du langage », op.cit. Annexe 6.

<sup>2567</sup> *Ibidem.*

<sup>2568</sup> *Ibidem.*

<sup>2569</sup> *Ibidem.*

<sup>2570</sup> Jeanne BENAMEUR, *Comme on respire*, op.cit., p.18.

<sup>2571</sup> Jeanne BENAMEUR, Entretien *Calameo*. Annexe 6.

<sup>2572</sup> Jeanne BENAMEUR, Entretien de Thierry GUICHARD, *art.cit.* Annexe 6.

<sup>2573</sup> *Ibidem.*

<sup>2574</sup> *Ibidem.*

<sup>2575</sup> *Ibidem.*

l'écriture, elle est aussi au plus près de nous car elle marche, avec les mots, au plus près de la complexité des choses, avec la difficulté, la confusion parfois des sentiments. En décrivant fidèlement, justement, poétiquement, les questions qui nous traversent toutes et tous, elle nous autorise, à notre tour, à marcher dans la vie, agrandis, plus forts. En nous ouvrant le lieu à *soi*, elle nous ouvre la porte de la vie. Dans un entretien intitulé « Les mots en partage »<sup>2576</sup>, elle dira d'ailleurs que le roman vient de l'imprégnation dont elle a besoin pour écrire. Quand elle ressent des choses très fortes par le biais des gens. « *Ça passe par de l'humain, alors je remets de l'humain. Je redonne en recréant, avec tout ce que je suis.* »<sup>2577</sup> Pour elle, « *tout le mouvement humain* »<sup>2578</sup> passe dans le roman. La voix, le corps, les émotions, les désirs, les aspirations et les déchirures, tout est dans le roman. Il donne forme à ce que chacune et chacun éprouve. Il est le lieu partageable qui nous relie. Il est l'espoir d'une mise en mouvement. « *Mon espérance, c'est vrai, c'est que les gens qui vont me lire soient bougés, qu'ils acceptent d'être bougés.* »<sup>2579</sup> Et c'est ce que nous allons à présent aborder, la voie ouverte, partageable avec le lecteur.<sup>2580</sup>

### 2.3. La voie

Les écrivaines nous ouvrent un espace de liberté, nous ouvrent la vie en l'écrivant.<sup>2581</sup> Ainsi, dans leurs textes, chacune, chacun d'entre nous peut se retrouver et peut également s'en trouver agrandi car les écrivaines ont une façon très précise et poétique de dire l'universel contenu en chaque vie retranscrit dans leurs récits, agissant sur le monde par leurs mots, agissant sur nos vies par leurs phrases agencées en histoire. Au même titre que la création littéraire permet la mise au monde de soi, nous l'avons vu, elle engendre celle du lecteur. Elle est une invitation à l'inconscient, de l'écrivaine comme du lecteur.<sup>2582</sup> L'œuvre littéraire est alors une véritable investigation mouvante et intime mais partageable car elle est confrontation infinie à *soi* comme à l'autre. Dans ce sens, elle est synonyme de renouveau et de recréation, c'est-à-dire de métamorphose. Et c'est pourquoi nous pouvons affirmer que les écrivaines nous ouvrent la voie, par l'écriture. Le lecteur, engagé alors dans le processus de lecture, est invité par les écrivaines

---

<sup>2576</sup> « Les mots en partage », Jeanne BENAMEUR, Entretien de Thierry GUICHARD, *art.cit.* Annexe 6.

<sup>2577</sup> *Ibidem.*

<sup>2578</sup> *Ibidem.*

<sup>2579</sup> *Ibidem.*

<sup>2580</sup> Le lecteur, nous l'avons vu, est entendu dans son sens générique, il représente toutes celles et ceux qui lisent, CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/lecteur>, consulté le 02/11/2019.

<sup>2581</sup> Annie ERNAUX, *Écrire la vie*, Gallimard, 2011, p.7.

<sup>2582</sup> Marie BORIN et Serge BÉDÈRE, « Acte d'écrire et création littéraire, dialogue entre un psychanalyste et une écrivaine », *Le Coq-héron*, 2006/2 (n° 185), p. 134-144. <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2006-2-page-134.htm>, consulté le 10/09/2019.

à sortir de sa propre histoire pour aller à la rencontre de lui-même comme du monde.<sup>2583</sup> L'œuvre littéraire devient le lieu de l'expérimentation du lecteur, celui de l'élargissement intérieur<sup>2584</sup> comme du monde que nous pouvons explorer sans relâche, par la lecture. En effet, les écrivaines partagent leur territoire, leur lieu à elle, à travers leurs œuvres littéraires. Grâce à l'objet livre, il y a quelque chose qui existe vraiment, réellement, en dehors des écrivaines d'une certaine façon, un lieu où le lecteur peut entrer, « *comme dans sa vie à lui.* »<sup>2585</sup> Alors le texte littéraire se met à exister. Et un lecteur inconnu peut y pénétrer et s'y reconnaître, s'y réfléchir et s'y façonner. Et de ce fait, il peut ainsi avancer dans sa vie, allonger le pas et « re-naître ».

*« Cette idée d'entrer dans un livre n'est pas qu'un cliché. Ouvrir un livre, c'est vraiment pousser une porte et se trouver dans un lieu où il va se passer des choses pour soi. C'est comme ça que je conçois la lecture, et s'il ne se passe rien pour moi, j'oublie très vite le lieu où le livre ne m'a pas emmenée finalement. »*<sup>2586</sup>

Écrire, c'est partager avec le lecteur que l'on ne connaît pas mais avec lequel on tisse des liens secrets. Par leurs œuvres littéraires, les écrivaines nous relient au monde et nous ouvrent la voie. Elles nous permettent d'être remués pour pouvoir nous déployer. Elles nous invitent à gagner un peu d'espace pour nous reconnaître autrement, pour être plus libre. La lecture comme l'écriture peuvent être fondatrices. En effet, la lecture est une source inépuisable d'étonnement, d'écoute et de partage, une source d'émerveillement, de réflexion et d'apprentissage permettant d'acquérir une plus grande liberté au monde et une plus vaste connaissance de *soi*.<sup>2587</sup>

D'ailleurs, l'expérience de lectrice des écrivaines l'atteste : elles sont indéniablement de grandes lectrices.<sup>2588</sup> C'est notamment le cas de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez. En effet, les écrivaines sont « habitées » véritablement par leurs lectures. Les livres ont agrandi leur monde. Ils ont amplifié leur vie. Ils ont modifié leur regard posé sur nos sociétés. Les écrivaines portent en elles, à l'intérieur, toutes les histoires, tous les livres qui les ont marquées. Elles écrivent avec eux. Elles vivent avec eux. D'une certaine façon, elles sont les héritières des histoires et des œuvres littéraires qui les précèdent et qu'elles poursuivent,

---

<sup>2583</sup> Ainsi, il s'agit dans les textes littéraires d'une triple (re)naissance puisque dans une même création et dans un même mouvement, le personnage (ici les filles), l'écrivain (ici les écrivaines méditerranéennes) et le lecteur (ici, nous, les lecteurs) deviennent, grandissent et se transforment en se libérant des tutelles ancestrales, familiales, personnelles ou collectives et peuvent s'envisager dans un avenir plus vaste.

<sup>2584</sup> Sylvain PRUDHOMME, Émission avec Augustin TRAPENARD, « Comme Sylvain Prudhomme ».

<sup>2585</sup> Annie ERNAUX, *Le Vrai lieu*, op.cit., p.91.

<sup>2586</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>2587</sup> Voir notamment Romain GARY, *La Promesse de l'aube*, op.cit.

<sup>2588</sup> Là encore, c'est en majorité le cas pour les écrivaines et les écrivains. Voir notamment ce qu'en dit Annie ERNAUX, *Le Vrai lieu*, op.cit., p.52.

poétiquement, en écrivant à leur tour. Ainsi, pour Jeanne Benameur, lire est un acte aussi fondateur qu'écrire. « *C'est une expérience, la lecture.* »<sup>2589</sup> Très tôt, la lecture l'a fait vibrer et l'a fait vivre pleinement car alors elle découvre qu'elle n'est pas folle, que ce qu'elle éprouve porte un nom, que cela existe en dehors d'elle et cela s'appelle la passion. Jeanne Benameur témoigne de son expérience de lectrice, « militant » sans cesse pour la lecture et sa nécessaire pratique pour *être* dans le monde. Carole Martinez dira de même. D'ailleurs, dans un entretien, elle révélera qu'elle a toujours beaucoup lu, surtout à l'adolescence et que les livres l'ont, pour une part, façonnée. Quand elle écrit, dit-elle, elle se met dans la position du lecteur idéal, essayant de se surprendre, de s'agrandir et de s'embarquer totalement dans la suite de l'histoire.<sup>2590</sup> Carole Martinez affirmera qu'il n'y a « *rien de mieux qu'un livre pour développer, la concentration, l'imaginaire et la sensibilité.* »<sup>2591</sup> Il en est de même pour Kaoutar Harchi qui a publié *Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne*, tiré de sa thèse *La Formation de la croyance en la valeur littéraire en situation coloniale et postcoloniale. Étude des trajectoires des écrivains algériens francophones Assia Djébar et Kateb Yacine*<sup>2592</sup>, et met en son centre cinq écrivains algériens de langue française : Kateb Yacine, Assia Djébar, Rachid Boudjedra, Kamel Daoud et Boualem Sansal. Et si l'objet premier était à visée universitaire, « *il se transpose dans un heureux mélange de rigueur dans la réflexion et d'accessibilité dans l'exposé.* »<sup>2593</sup> Il traduit aussi l'importance de la lecture au service d'une réflexion intellectuelle puissante.

Ainsi, pour les écrivaines, et pour reprendre la très juste formule d'Annie Ernaux, « *le livre [est] l'ouverture sur le monde.* »<sup>2594</sup> Annie Ernaux précisera d'ailleurs être certaine « *qu'une grande partie de [ses] modèles et de [ses] règles morales, [lui] sont venues de la lecture, par l'identification à des héroïnes.* »<sup>2595</sup> Et elle ajoutera qu'il lui paraît impossible « *qu'on puisse écrire sans avoir beaucoup lu. En lisant, insensiblement, il apparaît comme possible de faire la même chose.* »<sup>2596</sup> La lecture est véritablement un acte fondateur, engendrant le lecteur et qui peut, dans un second temps, engendrer l'écriture, comme c'est le cas pour la majorité des

---

<sup>2589</sup> Jeanne BENAMEUR, Entretien avec Thierry GUICHARD, *art.cit.* Annexe 6.

<sup>2590</sup> « Vous avez interviewé Carole Martinez, Prix Goncourt des lycéens 2011 » par Cédric GARROFFÉ, *20 minutes, art.cit.* Annexe 6.

<sup>2591</sup> *Ibidem.*

<sup>2592</sup> « En France, entre 1950 et 2009, complétée d'une analyse du parcours et de l'œuvre de Rachid Boudjedra, de Boualem Sansal et de Kamel Daoud. »

<sup>2593</sup> Mabrouck RACHEDI, « Littérature : les écrivains africains et la langue française », *Jeuneafrique*, le 15/11/2016, <https://www.jeuneafrique.com/mag/373336/culture/litterature-ecrivains-africains-langue-francaise/>, consulté le 28/09/2017.

<sup>2594</sup> Annie ERNAUX, *Le Vrai lieu*, *op.cit.*, p.52.

<sup>2595</sup> *Ibidem.*

<sup>2596</sup> *Ibidem.*

auteures méditerranéennes. En effet, les écrivaines ne pourraient rien écrire si elles n'avaient pas au préalable beaucoup lu, pas seulement des livres, « *mais aussi la vie, le temps qui passe, les évènements proches et lointains qui ont lieu, et les autres, tant dans leurs paroles que dans leurs agissements, leur comportement, leur visage et leur corps, et soi-même, pétri dans la même pâte, la même glaise, la même boue que tous les autres.* »<sup>2597</sup> Les écrivaines n'écriraient rien si elles ne procédaient pas « *à une lecture continue du monde – lecture qui brasse les cinq sens, qui scrute le banal autant que l'exceptionnel, observe pareillement le beau et le laid, le bon et le mauvais, se penche sur l'énigme du bien autant que sur celle du mal (car, au fond, aucun des deux « ne va de soi ») ; lecture plurielle, zigzagante, radicante et proliférante. Lecture vivace, qui est un processus d'interprétation intellectuelle et affective du monde.* »<sup>2598</sup> D'autre part, lire est déjà écrire, car lire est une interprétation du monde. Lire est « *un travail d'éclaircissement par débroussaillage et démêlement de significations à la fois éparses et enchevêtrées, un effort d'explication.* »<sup>2599</sup> Lire est alors un déplacement de sens mis au jour, une réorientation et une transformation. Lire, c'est fabriquer un sens nouveau. Lire, c'est imaginer. Lire c'est fabuler.<sup>2600</sup> Lire permet donc d'écrire.

Et à leur tour, par l'écriture, par l'existence de leurs créations littéraires, les écrivaines nous autorisent à lire, à nous lire, à découvrir cette voix intérieure, singulière et universelle car mugissant en chacune et chacun de nous<sup>2601</sup>, « *qui inlassablement « crie en silence » pour qu'enfin on se lise autrement.* »<sup>2602</sup> Par l'écriture, les écrivaines nous ouvrent le monde. Elles font de l'écrit un territoire partageable. Paradoxalement, elles nous autorisent à nous (re) plonger dans notre « antre » pour nous penser et, d'une certaine façon, pour nous recréer. L'écriture se fait alors transmission. À travers leurs œuvres, les écrivaines nous apprennent que la littérature peut nous rattraper, nous sauver, même quand nous sommes irrécupérables car elle nous autorise à entrer dans des histoires plus vastes que la nôtre, à nous sortir de nous-mêmes pour vivre des aventures plus grandes et, en même temps, à opérer une réflexion sur nous, au plus près de notre *être* le plus intime. La littérature révèle combien les secrets intimes peuvent être partagés. La littérature peut être révélatrice pour nous. Elle devient alors « *un lieu de confiance, où l'on pourrait s'entendre soi-même à voix basse, chuchotante, murmurante..., un lieu secret du « dire » quand les mots brûlent les lèvres et que la parole secrète ne peut se*

---

<sup>2597</sup> Sylvie GERMAIN, *Les Personnages*, Gallimard, 2004, p.39.

<sup>2598</sup> *Ibid.*, p.39-40.

<sup>2599</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>2600</sup> *Ibidem.*

<sup>2601</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>2602</sup> *Ibid.*, p.38-39.

*contenir.* »<sup>2603</sup> Les écrivaines nous initient à la lecture en créant une brèche qui ouvre sur un lieu de partage, un territoire convivial qui pourrait nous appartenir. Leurs œuvres littéraires deviennent alors un lieu refuge qui nous permet de revenir à nous-mêmes et de combler un peu, en les partageant, les béances, les peines, les séparations, les absences. La littérature permet ainsi d'organiser notre désordre intérieur, de nous apaiser, de nous comprendre enfin, « *de vaincre le temps ravageur, le temps perdu* »<sup>2604</sup>, de nous envisager dans l'avenir, en confiance et en conscience. Elle a pour vocation de « *transformer les vicissitudes de la douleur, de les alléger, de les atténuer en portant l'imagination du lecteur dans un univers d'enchantement, de rêves et d'espoir, le faisant, ainsi, voyager [...]* »<sup>2605</sup> Les œuvres littéraires nous invitent aussi à découvrir notre propre héritage comme « *notre mémoire culturelle séculaire, des Orient et des Occidents qui nous habitent, faisant, ainsi, vibrer notre conscience de Méditerranéens.* »<sup>2606</sup> Elles « *nous [ravissent] à nous-mêmes le temps d'un enchantement fabuleux, en nous portant à la limite de notre sensibilité.* »<sup>2607</sup>

Et en effet, si nous interrogeons les mécanismes à l'œuvre dans le processus de lecture, nous comprenons alors que lire est un outil essentiel pour interpréter le monde, pour structurer les expériences, qu'elles soient individuelles ou collectives, et pour construire des connaissances.<sup>2608</sup>

La place du lecteur<sup>2609</sup> est une vraie place, sensible et active. À propos des romans de notre corpus, le lecteur qui adopte une démarche réelle, affective, interprétative<sup>2610</sup> et réflexive, peut

---

<sup>2603</sup> Fatima AHNOUCH, « Assia Djébar : le chant sacré », dans l'ouvrage de Pierrette RENARD et de Nicole de PONTCHARA, *L'Imaginaire méditerranéen*, op.cit., p.289.

<sup>2604</sup> *Ibidem.*

<sup>2605</sup> *Ibidem.*

<sup>2606</sup> *Ibid.*, p 287.

<sup>2607</sup> *Ibid.*, p 289.

<sup>2608</sup> Voir le dossier de Marie GAUSSEL, « Lire pour apprendre, lire pour comprendre », Dossier de veille de IIFÉ, N°101, Mai 2015, ENS de Lyon, <https://edupass.hypotheses.org/files/2015/06/101-mai-2015.pdf>, consulté le 19/10/2019.

<sup>2609</sup> Le lecteur est entendu dans son sens générique, il représente toutes celles et ceux qui lisent, CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/lecteur>, consulté le 02/11/2019.

<sup>2610</sup> Pour ce faire, le lecteur intègre les données explicites des textes littéraires et il utilise ses propres références, sa culture, ses expériences pour mieux comprendre les significations implicites nécessaires à l'interprétation. Alors, « *le mouvement de l'interprétation textuelle va [...] d'une extraction contrainte des informations délivrées à une interprétation personnelle et sensible* » [Maryse BIANCO, « Propositions pour une programmation de l'enseignement de la compréhension en lecture », *Conseil supérieur des programmes*, Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, 2014, dans le dossier de Marie GAUSSEL, « Lire pour apprendre, lire pour comprendre », Dossier de veille de IIFÉ, N°101, Mai 2015, ENS de Lyon, <https://edupass.hypotheses.org/files/2015/06/101-mai-2015.pdf>, consulté le 19/10/2019] La lecture nécessite de construire un rapport au monde et aux savoirs, tout autant qu'un rapport à nous-mêmes, nous rendant ainsi capable d'élaborer des connaissances, à partir des œuvres lues. C'est un engagement véritable, un acte fort et vital, un outil extraordinaire pour interpréter et structurer l'expérience singulière ou partagée. Alors, la construction de sens devient le fruit d'une interaction entre le texte et nous. La lecture est un va-et-vient didactique. [*Ibidem*] Toute lecture étant plurielle et dialectique, sensible et intime. Elle est axée sur différentes activités complémentaires comme la participation ou la distanciation. [*Ibidem*]

alors vivre une expérience sans pareil, une sorte de re-mise au monde. En lisant, il se met à l'œuvre grâce à son investissement psychoaffectif. Il se construit en réagissant au texte, ou plus justement se met au monde car il découvre alors « *des émotions, des schèmes de comportement qui se dérobent à la perception dans le temps réel de [sa] vie.* »<sup>2611</sup> La lecture devient une « expérience intime » du fait du processus d'identification que nous pouvons ressentir face aux personnages de filles, dans les romans de notre corpus. En effet, tout lecteur qui remarque les personnages de mères et de filles, s'en trouvera modifié car il découvrira en eux matière à émotions, à rêverie ou à réflexions<sup>2612</sup>, matière à grandir, matière à exister davantage et toujours autrement. Ainsi, la lecture provoque une transformation culturelle et identitaire<sup>2613</sup>, la nôtre. Nous pouvons affirmer que les écrivaines, Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez, grâce à l'écriture, nous ont ouvert la voie. La littérature a opéré en nous une véritable métamorphose car, en faisant écho à notre existence, elle nous transforme.

De manière personnelle, lire les trois romans du corpus a déclenché un véritable processus d'identification. J'ai éprouvé les émotions de Lea, de « la Fille » et de Soledad, parfois violemment, sensiblement toujours. J'ai également ressenti les émotions des personnages maternels, et en particulier celui de Romilda (sans aucun doute du fait du choix de la narration mise en place par Jeanne Benameur). Durant la lecture des textes littéraires, j'ai été à la fois moi-même, à la fois elles, les filles comme les mères. Je me suis appropriée leurs intentions (que j'ai parfois réinventées), leurs sentiments, leurs désordres intérieurs et leurs histoires. Je me suis mise à leur place à de nombreuses reprises. J'ai été « la Fille », dans le roman de Kaoutar Harchi, farouche et volontaire, une fille en quête de liberté. Je pourrais même aller jusqu'à affirmer que j'ai éprouvé véritablement, dans ma chair et dans mon être tout entier, le secret révélé entre Romilda et Lea, dans le roman de Jeanne Benameur. J'ai vu le père tomber de la falaise. J'ai dansé, par la pensée. J'ai partagé pleinement le poids du passé et la malédiction familiale de Soledad, dans le roman de Carole Martinez. J'ai fait mien son chapitre remarquable intitulé « À la nuit, dans la cour »<sup>2614</sup>, répétant et vivant sans relâche ses mots et sa prière se terminant par « *Opposant à la réalité une résistance têtue, nos mères ont fini par courber la*

---

En lisant les textes littéraires, nous faisons alors l'expérience d'une « réalité fictive » [*Ibidem*] car nous découvrons des émotions, des sentiments que nous n'aurions jamais perçus dans le quotidien de notre existence. Et nous le savons, la fiction est « un puissant agent stimulateur d'émotions et d'imagination, ainsi que d'autres processus cognitifs qui permettent aux humains de faire partie d'un contexte social, d'une communauté. » [*Ibidem*]

<sup>2611</sup> *Ibidem*.

<sup>2612</sup> Sylvie GERMAIN, *Les Personnages*, *op.cit.*, p.34.

<sup>2613</sup> Elle relève d'un phénomène d'illusion référentielle. [Voir Maryse BIANCO, « Propositions pour une programmation de l'enseignement de la compréhension en lecture », *op.cit.*]

<sup>2614</sup> Carole MARTINEZ, p.391-392.

*surface du monde du fond de leur cuisine. Ce qui n'a jamais été écrit au féminin.* »<sup>2615</sup> Oui, je pourrais affirmer que ces mots m'ont agrandie, fortifiée et modifiée. Et qu'ils ont, dans un même mouvement, opéré un changement sensible tout autour de moi, auprès de mes proches, de mes amies. Je les ai vus à l'œuvre.

La lecture des trois romans a fait écho à ma vie. Elle m'a permis indéniablement de m'engager autrement dans le monde, de comprendre ce qui, jusqu'alors, avait été indéchiffrable et inaudible. La voix des femmes inscrite dans *Laver les ombres*, *Le Cœur cousu* et *À l'origine notre père obscur* m'a plongée dans des sentiments (quelquefois) inconnus que j'ai éprouvés profondément et sans réserve. Et cette expérience de lecture a modifié incontestablement mon rapport au monde. Les œuvres littéraires de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez ont permis de m'interroger sur ma propre émancipation, sur la place que j'occupe dans ma famille, mais aussi dans la société méditerranéenne pour une part, sur ma vie menée, sur mes désirs et mes frontières intérieures, sur ma réalité de femme, mais aussi sur mon héritage maternel comme paternel<sup>2616</sup> et sur la transmission, thématique qui ne cesse de m'intéresser. En même temps que les personnages de filles, je me suis questionnée sur la relation à la mère. Suis-je entravée ou même conditionnée par mon lien à ma mère ? Quel est mon héritage ? Est-ce que j'accomplis une destinée propre, choisie ? Est-ce que j'opère la même référence identitaire sur ma fille ? A-t-elle la possibilité de s'affranchir et de grandir librement ? J'ai été affectée, positivement et sensiblement, par la lecture qui m'a, à la fois, autorisée à être à l'œuvre, à mettre en place une reconfiguration et un retour sur mon histoire intime, mais aussi à envisager l'avenir sous un regard neuf. La lecture m'a projetée dans le monde plus vaste en m'ouvrant des possibles inenvisageables jusque-là. Par la lecture, j'ai opéré un repli et un « dépli » fondamental. Je peux dire, telle Lea, « la Fille » ou Soledad que j'ai changé d'état, de regard et de voix. Je peux dire que je suis une héritière et qu'à mon tour, je suis une « passeuse » d'un héritage augmenté par ma participation active dans la vie. Je peux dire que je suis en parfait accord avec ce que les écrivaines ont dit. Théoriquement, c'est vrai. De manière personnelle, la métamorphose s'est effectuée.<sup>2617</sup> Par la lecture. Par l'écriture.

---

<sup>2615</sup> *Ibid.*, p.392.

<sup>2616</sup> J'ai écrit un petit texte publié chez Bleu Autour, intitulé « Lettre à ... » dans l'ouvrage de Martine MATHIEU JOB et de Leïla SEBBAR (Dir.), *L'Algérie en héritage* [Bleu Autour, 2020] dans lequel j'évoque mon héritage paternel et mon lien à l'Algérie et plus largement à la Méditerranée.

<sup>2617</sup> Bien évidemment, l'effet est considérablement renforcé par le travail de recherche et le creusement, pendant plusieurs années, des romans et des thématiques à l'œuvre dans les récits. Pour moi, la thèse est absolument et entièrement une mise au monde.

En définitive, nous pouvons affirmer que l'écriture permet d'agir sur le monde, en se recréant d'abord, en recréant l'histoire à la fois singulière et collective, en agrandissant notre imaginaire, en tissant des liens profonds et intimes<sup>2618</sup>, en modifiant notre regard, en nous offrant tous les possibles. En effet, la littérature fonde l'universel en s'offrant à notre liberté de lecteur et en nous ouvrant la vie.<sup>2619</sup>

Ainsi, dans cette dernière partie de recherche, nous avons abordé la thématique de l'émancipation. Et nous l'avons envisagée sous un double aspect. En premier lieu, au sein des textes narratifs, par le biais des personnages de filles en quête de liberté. Lea, « la Fille » et Soledad se sont affirmées comme sujet de leurs actes, de leurs désirs, mais aussi de leur avenir. Elles existent maintenant pour elles-mêmes. Pleinement. Pour autant, elles sont revenues sur l'héritage transmis qu'elles ont pensé, réfléchi, « digéré » et raccommo­dé, pour reprendre les termes de Carole Martinez.<sup>2620</sup> Et de ce travail opéré sur elles, est né leur renaissance, leur création. Parallèlement, elles ont effectué un travail majeur de liaison et de redistribution des places générationnelles. Elles ont mis à distance les fantômes du passé et recréé la mère, symboliquement, pour vivre libre. Elles ont inversé les places, les rôles, pour restituer le lien par-delà la mémoire brisée reçue en partage. Lea, « la Fille » et Soledad ont réinterprété activement leur héritage pour apprendre un « *nouveau pas* »<sup>2621</sup> et « *en faire [leur] danse.* »<sup>2622</sup> Ensuite, nous avons envisagé la thématique de l'émancipation au niveau des écrivaines, à travers l'écriture et l'engagement de Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez. Ces auteures défendent des valeurs partagées par d'autres écrivaines méditerranéennes, dont, en premier lieu, la nécessité de l'émancipation féminine, tout en donnant, chacune, une forme littéraire spécifique à leur engagement. À travers les personnages de filles, les écrivaines ont mené des batailles, véritables conquêtes de liberté et d'altérité, leur permettant ainsi de laisser une empreinte dans le temps, car « *écrire c'est sans doute raccommo­der. Oui, écrire c'est aussi réparer pour [soi]. Et c'est consolateur.* »<sup>2623</sup> L'écriture a une fonction réparatrice, pour soi comme pour les autres, et permet d'ouvrir un espace vaste et « *partageable* »<sup>2624</sup>, « *la seule*

---

<sup>2618</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 Novembre 2019. Annexe 6.

<sup>2619</sup> Annie ERNAUX, *Écrire la vie, op.cit.*, p.7.

<sup>2620</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 Novembre 2019. Annexe 6.

<sup>2621</sup> Jeanne BENAMEUR, p.156.

<sup>2622</sup> *Ibidem.*

<sup>2623</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 Novembre 2019. Annexe 6.

<sup>2624</sup> Jeanne BENAMEUR, p.157.

*grâce possible.* »<sup>2625</sup> Alors, l'écriture devient le point de jonction entre héritage et quête émancipatoire.

Et l'accent a été mis sur l'acte de conscience et de résistance des héroïnes comme des écrivaines, qui, conjointement, engagent une nouvelle manière d'être au monde, une façon plus libre, en conscience et en actes. Les personnages de filles comme les écrivaines, s'exposent, affrontent et prennent alors le pouvoir, comme « *une compensation à un pouvoir politique féminin souvent absent en Méditerranée.* »<sup>2626</sup> Les œuvres littéraires sont le témoin d'une prise de parole féminine.

L'écriture permet également la transmission d'un être au monde féminin. Ainsi, l'écriture a une valeur performative puisque, dans une même création, un même mouvement, une triple (re)naissance est à l'œuvre : celle du personnage (ici les filles), celle de l'écrivain (ici les écrivaines méditerranéennes) et celle du lecteur (ici, nous, les lecteurs).

Et cette triple renaissance nous permet d'affirmer que les écrivaines sont, en Méditerranée, des « passeuses » d'exception car les enjeux de l'acte d'écriture sont considérables, surtout pour les femmes, qui, mises en mouvement par le besoin immense de dire et de s'affirmer mais aussi de transmettre, d'ouvrir la voie et de donner la voix à toutes les femmes, « *ont l'insolence* »<sup>2627</sup> et le courage de se dévoiler. Au plus près des mots et des sensations, au plus près de la vie et du monde, tendues vers une exigence de vérité et d'esthétique aussi, elles se projettent dans le monde, et par là même, elles nous projettent dans l'avenir. Possible et partageable.

Les mots de Carole Martinez en clôture de notre réflexion :

*« J'avais envie de ce souffle-là parce que j'étais convaincue qu'il y avait une énorme force dans le féminin. Une force archaïque, une force étouffée par des siècles, mais une force souterraine. Et ce côté-là était, comme ce qui n'avait pas été encore écrit, tout ce qui n'avait pas été dit, comme si ce silence-là faisait partie du même univers. »*<sup>2628</sup>

Ces mots témoignent de la puissance de l'écriture qui révèle et partage poétiquement l'existence d'un nouveau féminin. Ainsi, l'écriture est une quête émancipatrice, une exploration souterraine<sup>2629</sup> et véritable qui métamorphose les êtres, et de ce fait, le monde. « *Le geste d'écrire est une délivrance* »<sup>2630</sup>, pour les écrivaines comme pour nous.

---

<sup>2625</sup> *Ibidem.*

<sup>2626</sup> *Ibidem.*

<sup>2627</sup> Vénus KHOURY-GHATA, « Préface », dans l'ouvrage de Carmen BOUSTANI et Edmond JOUVE, *Des femmes et de l'écriture*, op.cit., p.5.

<sup>2628</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 Novembre 2019. Annexe 6.

<sup>2629</sup> *Ibidem.*

<sup>2630</sup> Sylvie GERMAIN, *Les Personnages*, op.cit., p.41.

## CONCLUSION

« *Tous les personnages sont des dormeurs clandestins* »<sup>2631</sup> nourris des rêves et des pensées des écrivain(e)s. Des dormeurs enfouis dans les plis de leur mémoire. « *Des dormeurs embués de nuit, pénétrés de chants lointains et de murmures, et tressaillant d'un désir de jour, de chants audibles, de langage intelligible.* »<sup>2632</sup> Les personnages de fiction naissent de cela.

*« Tels des dormeurs se réveillant soudain sous l'intrusion d'un songe, ce météore de désir. Ils naissent d'un éclair de désir déchirant nos brumes mentales où errent des cortèges de silhouettes évanescences, arrachant aux cours de nos rêveries une de ces silhouettes pour la jeter, hagarde et solitaire, à la lisière de notre conscience. Ils naissent de la condensation d'images floues, fugaces, sous le feu d'un regard qui, bien que très intimement nôtre, se dérobe à nos propres yeux. Ils viennent d'un rapt commis là-bas, aux confins de notre imaginaire où, furtivement, dérivent des rêves en archipel, des éclats de souvenir et des bribes de pensée. Et ils savent des choses dont nous ne savons rien. »*<sup>2633</sup>

En littérature, les personnages connaissent des choses inconnues, des choses secrètes, des choses enfouies profondément et nous les révèlent. Ils sont alors le vecteur privilégié par lequel se manifeste à la fois la vision du monde des écrivains (ici des écrivaines) et une façon d'être au monde. Ils nous proposent des possibilités de vie, de sens, des possibilités de rencontres aussi. Ils soulèvent des questions inattendues, jamais envisagées parfois. Ils nous suggèrent des pistes dérobées, des chemins détournés « *pour renouveler notre exploration du réel qui est si dense et si complexe qu'il reste toujours inépuisable.* »<sup>2634</sup>

*« Ils pointent le langage, cette lymphe sonore où nous baignons en permanence, comme un horizon vers lequel nous remettre en route. Ils distendent et distordent tout, introduisant (ou plutôt révélant) de l'inconnu dans ce qui paraissait évident. Et notre propre langue nous redevient ardue, difficile. Il nous faut la revisiter, refaire connaissance avec elle, nous confronter à nouveau à ses lois et à ses exigences, parcourir avec attention ses labyrinthes. »*<sup>2635</sup>

En littérature, les personnages nous invitent, d'une certaine façon, à réapprendre la langue, en renaissant à notre conscience, autrement. Ils nous incitent au rêve, dans les plis de notre mémoire. Ils nous permettent de nous élancer « *dans la splendeur de [notre] scène intérieure, grande ouverte sur le plus extrême des dehors.* »<sup>2636</sup> C'est particulièrement le cas dans la

---

<sup>2631</sup> Sylvie GERMAIN, *Les Personnages*, op.cit., p.14.

<sup>2632</sup> *Ibidem.*

<sup>2633</sup> *Ibid.*, p.15-16.

<sup>2634</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>2635</sup> *Ibidem.*

<sup>2636</sup> *Ibid.*, p.23.

littérature féminine contemporaine méditerranéenne avec les personnages des mères et des filles, « *partie mémorielle de nous-mêmes* »<sup>2637</sup> traduite « *en présence littéraire, parlante et signifiante.* »<sup>2638</sup>

En effet, en Méditerranée, c'est parce que les statuts, les places, les rôles, les possibilités d'action des mères et des filles sont sans cesse interrogées que leurs représentations sont majeures (en littérature comme dans d'autres créations artistiques). Les enjeux sont considérables et concernent des questions diverses comme celles liées à l'héritage, à l'histoire, au politique, à la religion, à la culture, à la société, etc. Des questions qui mêlent à la fois le singulier ou l'intime et le collectif. Aujourd'hui, nous l'avons vu dans ce travail de recherche, il existe des combinaisons inédites d'éléments archaïques, traditionnels et d'innovations récentes, parfois émancipatrices, autour de ces interrogations majeures qui témoignent de l'évolution de nos sociétés et de la place de la femme, des rapports de sexe et/ou de domination, mais aussi de la construction de l'identité, ou de l'émancipation. Et c'est pourquoi, dans la littérature féminine méditerranéenne, une large place est accordée aux personnages de mères et, à travers elles, aux personnages de filles en quête d'identité et de liberté. Dans les œuvres littéraires, ce qui est révélé, c'est le lien mère-fille et la trame complexe de sentiments, de tensions parfois, de confusion le plus souvent. C'est un fait, la relation mère-fille opère une fascination. Elle est surtout un enjeu pour l'avenir des filles, dans les œuvres littéraires comme dans nos sociétés.

Dans la première partie de notre travail de recherche, nous avons tout d'abord analysé la thématique de la maternité et ses représentations sous l'angle de la littérature et plus particulièrement à partir de trois œuvres majeures de la littérature féminine contemporaine méditerranéenne. Nous avons notamment étudié les représentations maternelles s'opérant, se modifiant et s'incarnant dans les figures singulières que sont les mères en Méditerranée, spécifiquement depuis trois romans contemporains : *Laver les ombres*, *À l'origine notre père obscur* et *Le Cœur cousu*. En effet, la littérature féminine méditerranéenne, lieu où s'élaborent et se traduisent les mutations des sociétés, particulièrement en Méditerranée, permet d'interroger et de mettre en relief l'identité féminine. Dans leurs œuvres, les écrivaines traduisent littéralement la question de la construction identitaire, mais aussi de la transmission, de l'héritage et de l'émancipation féminine à travers, en premier lieu, des personnages

---

<sup>2637</sup> Pour reprendre la formule de Michel ONFRAY. [« L'Animal, cette partie mémorielle de nous-mêmes », *Le Devoir*, article du 14/11/2012, <https://www.ledevoir.com/societe/363906/1-animal-cette-partie-memorielle-de-nous-memes>, consulté le 10/12/2019]

<sup>2638</sup> Sylvie GERMAIN, *Les Personnages*, op.cit., p.35.

maternels. Les mères sont le point de départ, le point d'ancrage des héroïnes des textes littéraires. Dans leurs récits, les écrivaines exposent des représentations diverses, marquées par les changements en cours, les évolutions comme les tensions et les contradictions de nos sociétés. La littérature constitue un lieu de dépassement des catégorisations et les représentations (qui sont en adéquation avec ce qui existe véritablement dans nos sociétés mais souvent maintenues dans le non-dit). La littérature contribue à leur dévoilement. Et les œuvres de notre corpus (primaire et secondaire), riches de toutes les contributions antérieures et fortes de leurs spécificités, donnent à voir les représentations de la maternité en ses répétitions et différences, en ses contradictions, en ses ambivalences : mères puissantes, mères effacées, bonnes mères, mauvaises mères. La maternité est donc pensée comme fondamentale, incontournable. Elle est la seule spécificité indiscutable du *féminin*<sup>2639</sup>, puisqu'elle est le fondement de l'identité féminine, socialement et individuellement. En attestent, dans les romans du corpus primaire, les personnages maternels, Romilda, « la Mère » et Frasquita, qui dépassent le binarisme traditionnel. Ce sont trois femmes fortes et magnifiques, pour autant trois mères empêchées, qui n'ont pu (du moins spécifiquement pour deux d'entre elles) aller au bout de leur quête, au bout de leurs aspirations, au bout de leurs désirs. Pour finir, nous avons pensé la maternité à travers la question de la mémoire, de l'héritage et de leur transmission, car les mères sont les garantes de la culture méditerranéenne, culture qui leur a été inculquée et qu'elles transmettent à leur tour. Cette passation de l'histoire individuelle et collective est l'enjeu de la littérature. Dans ce travail de recherche, nous avons étudié la transmission comme passation de savoir-faire, de traditions et de coutumes, et surtout comme partage de l'histoire des origines (à la fois intime et collective) qui fonde les êtres. La mère incarne alors un monde fertile et fondateur pour les personnages de filles. Un monde à la fois créateur et destructeur. Et ce qui importe avant toute chose, c'est le lien à la mère, unique relation et relation universelle à la fois, permettant la construction du *soi*. Dans les romans de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez, nous avons abordé cette question centrale, à travers les personnages de mères-monde et dans leur relation avec leur fille-héroïne. Ainsi, Romilda, « la Mère » et Frasquita incarnent des mères-monde, perçues (en premier lieu par leurs filles) aux frontières du mythe et du réel. À travers elles, c'est la Méditerranée, sa culture et son héritage qui est dit. Elles sont surtout (et de fait) le lieu de l'origine des héroïnes. Ainsi, la passation en jeu entre les mères et les filles concerne, pour une part, l'héritage familial et/ou méditerranéen (héritage à la fois sublimé et archaïque), et, plus spécifiquement encore, l'identité féminine (qui

---

<sup>2639</sup> Voir l'ouvrage de Geneviève DERMENJIAN, Jacques GUILHAMOU et Martine LAPIED, *La Puissance maternelle en Méditerranée, Mythes et représentations*, op.cit., p.12.

sous-tend la construction identitaire ainsi que les possibilités d'action des filles). Il s'agit d'un *je* transmis, inscrit en chacune. La littérature féminine méditerranéenne retrace la filiation et ses enjeux et permet le passage, d'une identité à l'autre, d'une langue à l'autre, d'un monde à l'autre, en ouvrant une brèche dans notre imaginaire et dans notre inconscient. Les personnages de filles, comme leurs mères avant elles, sont des héritières, héritières de leurs mères et des générations antérieures. Les filles vont devoir composer avec leur héritage pour se mettre au monde. Et les œuvres de notre corpus nous révèlent ce que sont les possibilités d'action des héroïnes, en présentant comme point de départ ou d'origine, des personnages maternels, puissants et défaillants à la fois. En effet, nous l'avons vu, l'héritage maternel est, pour une part, toujours subi par les filles<sup>2640</sup> car la mère étant le *pivot central* de nos sociétés, elle détient une puissance incontestable sur ses descendants et ses filles en particulier.<sup>2641</sup> Alors, comment les filles peuvent-elles se construire dans cette relation à la mère ? Comment peuvent-elles s'affranchir de l'héritage maternel et des valeurs transmises par la mère sans la renier ?

C'est ce que nous avons traité dans la deuxième partie de ce travail de recherche, reposant sur les personnages de filles en quête d'émancipation. En effet, il s'agit pour les écrivaines, dans leurs œuvres littéraires, de dire les filles, d'expliquer la construction de l'identité des protagonistes, de dévoiler leurs possibilités d'action et leur destinée (du moins en partie). Les textes, spécifiquement *Laver les ombres*, *À l'origine notre père obscur* et *Le Cœur cousu*, sont porteurs d'un « *champ de possibilités stratégiques* »<sup>2642</sup> puisqu'ils nous révèlent les logiques, les articulations et les engendrements des structures fondamentales de l'identité féminine à travers les personnages de filles. Alors, nous avons analysé de façon concomitante, la place qu'a la crise identitaire dans l'économie de ces textes de prose narrative et le cheminement symbolique effectué par les personnages de filles et leur métamorphose. Nous avons questionné la notion de l'identité en regard de la littérature, dans son expression et ses possibles résolutions. Nous avons cheminé auprès de Lea, de « la Fille » et de Soledad, presque pas à pas, dans leur quête de leur *moi* profond et de leur liberté. Et si les romans de notre corpus nous permettent d'appréhender véritablement la question de l'identité féminine et les processus de construction attendants, c'est qu'ils mettent en scène des états de crise, c'est-à-dire des états problématiques où se déploient les conditions de la construction/destruction/reconstruction de l'identité des personnages de filles. Ils illustrent le passage (souvent radical) d'un état à un autre. Cette transformation est inscrite dans la trame narrative des récits. Et nous avons montré que les

---

<sup>2640</sup> Voir Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, *op.cit.*, chapitre 17.

<sup>2641</sup> Andrée DORE-AUDIBERT, SOUAD KHODJA, *Être femme au Maghreb et en Méditerranée*, *op.cit.*

<sup>2642</sup> Michel FOUCAULT, dans l'ouvrage de Nathalie HEINICH, *États de femme*, *op.cit.*, p.13.

personnages de filles ne sont les protagonistes de ces récits que parce qu'elles opèrent un changement d'état (dans le corpus premier en particulier, mais plus largement dans la littérature féminine méditerranéenne). Et en effet, Lea, « la Fille » et Soledad se trouvent dans un état critique (ou de trouble) perceptible dès le début des romans. Toutes les trois vont affronter une crise majeure qui va faire vaciller leur première identité. Toutes les trois vont s'exposer, se choisir un destin et se construire une identité nouvelle, tendue vers l'accomplissement du *soi*. Toutes les trois vont donc passer de l'état de fille lié à la mère à un état féminin autonome ou accompli (du moins en partie). Pour ce faire, les filles vont affronter la mère et l'héritage qui entrave et les empêche d'*être* véritablement.

Dans la deuxième partie du travail de recherche, nous avons, par conséquent, questionné les personnages de filles en construction, en quête d'émancipation. Nous avons envisagé plusieurs aspects : d'abord celui de la construction identitaire féminine, puis la notion d'héritage remis en question et, pour finir, la révolte des filles (toujours en lien avec les personnages maternels). Nous avons fait nôtres les propos de Nathalie Heinich, pour comprendre ce qui structure et façonne l'espace des possibles pour les filles, les déplacements d'un état à un autre, en observant en même temps le travail qu'opère la littérature.<sup>2643</sup> Dans un premier temps, nous avons axé notre réflexion sur la constitution de l'identité féminine qui sous-tend le lien à la mère et, pour une part, le poids, la trace et l'incidence de l'héritage transmis. Nous avons étudié la première identité des personnages de filles (ou l'*être*-fille) dans les romans de notre corpus. En effet, quand les romans débutent, les personnages de filles semblent être les continuums des personnages de mères, à l'image de Soledad et de sa destinée inscrite sous la peau. Pour les personnages de filles, il leur faut sortir du registre de la mère, symboliquement et narrativement, sortir de la mère-refuge, « sortir de *soi* » pour aller vers l'inconnu, vers l'autre et donc *in fine* vers *soi*. Et c'est pourquoi, dans un deuxième temps, nous avons analysé le *faire* des héroïnes car, comme pour les personnages maternels<sup>2644</sup>, les personnages de filles sont représentés par leur sphère d'action ou rôles.<sup>2645</sup> Nous avons alors étudié les stratégies narratives mises en place par les écrivaines pour dire la construction identitaire féminine et pour représenter l'idée de la métamorphose des filles dans leurs textes littéraires, hors de la mère. Nous avons vu comment l'*être* et le *faire* des personnages sont essentiels pour identifier les personnages de filles, pour les caractériser et témoigner de leur mise en mouvement engendrée par un élément déclencheur,

---

<sup>2643</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p.12.

<sup>2644</sup> Voir la partie I de ce travail de recherche et le chapitre concernant Le *faire* des mères.

<sup>2645</sup> Voir l'ouvrage de Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, op.cit.

entraînant une crise identitaire majeure, nœud<sup>2646</sup> de l'intrigue des histoires. Les textes littéraires deviennent alors l'expression de cette crise.<sup>2647</sup> Dans les trois romans, Lea, « la Fille » et Soledad vont se redéfinir, confrontées à de nombreux symptômes comme le doute, l'obsession, la colère, le désarroi, ou encore la révolte. Elles vont endosser successivement plusieurs rôles et plusieurs états. Dans un dernier temps de la réflexion, nous avons analysé la révolte des filles et la mise à distance de l'héritage maternel. En effet, les personnages de filles ont mené ce que nous avons appelé « une guerre de libération ». Les filles ont modifié, irrémédiablement, leur *être*-fille. Et quand se terminent les romans, elles doivent acquérir un nouvel *être* au monde, hors du modèle traditionnel féminin représenté par la mère. Par leur révolte et leur refus opposé au monde, elles ont modifié leur inscription dans « *le système symbolique de places* »<sup>2648</sup>, dans lequel leur identité évoluait jusqu'alors. Les filles ne sont plus celles qu'elles étaient au début des histoires. Et, nous l'avons vu, leur cheminement réel et symbolique est inscrit dans la structure même des récits.<sup>2649</sup> Et, il y a une véritable « filiation » narrative entre les œuvres de notre corpus. En effet, Lea, « la Fille » et Soledad ont toutes trois affronté le moment ultime de crise (qui a fait éclater l'ordre du monde en même temps que leur identité première<sup>2650</sup>). Mais les filles ne se sont pas laissées engoutir, elles ont agi, elles se sont révoltées contre leur destinée. Elles ont franchi une étape fondamentale. Leur révolte a été à la fois une forme de dénonciation de la situation inégalitaire des femmes et une résistance intime, personnelle. Leur révolte a été, surtout, une stratégie pour affronter le monde grouillant « *de fantômes, de prières, de dons qui sont autant de plaies.* »<sup>2651</sup> Par leur refus, Lea, « la Fille » et Soledad ont bravé la société, leur communauté, leur lignée. Elles se sont opposées à la mère et à son héritage. Elles se sont affranchies des conventions sociales et familiales qui les avaient jusque-là enfermées, amoindries, niées. Lea, « la Fille » et Soledad ont maintenant acquis une vraie force intérieure. La force des affranchies. La force de celles qui sont en colère et qui, par cette colère, se sentent transportées, galvanisées et douées d'une détermination « *inarrêtable* ».<sup>2652</sup> Résolument et profondément, les filles ont opéré leur métamorphose.

À travers les personnages, les écrivaines représentent les évolutions actuelles dans nos sociétés. À partir d'eux, Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez nous ont ouvert

---

<sup>2646</sup> Voir Françoise REVAZ, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, op.cit., p.195.

<sup>2647</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit., p.285.

Voir en particulier le sixième chapitre, intitulé « États de crise », p.283-299.

<sup>2648</sup> *Ibidem*.

<sup>2649</sup> Dont découleraient toutes les histoires, d'après Vincent Jouve [*La Poétique du roman*, op.cit., p. 46].

<sup>2650</sup> Quand débutent les œuvres littéraires. Voir le schéma narratif dans les trois romans du corpus. Annexe 4.

<sup>2651</sup> Carole MARTINEZ, p.379.

<sup>2652</sup> Voir le roman de Sylvain PRUDHOMME, *Par les routes* [op.cit., p.156] et le personnage de Marie.

d'autres possibles, en dehors de « *la stérilité ou la reproduction à l'identique.* »<sup>2653</sup> En effet, et pour reprendre les mots de Kaoutar Harchi, les filles sont sorties véritablement du ventre de la mère et se sont mises au monde. Du fait de la révolte menée, les protagonistes sont pleinement sujets et actants de leur vie. Leur *faire* a modifié leur *être* au monde. La littérature et les romans de notre corpus en particulier, rendent compte de la quête émancipatrice des filles et de leur recherche de liberté, car la littérature ouvre tous les possibles, nous poussant toujours, à travers la voix des protagonistes, à travers les chemins qu'elles se sont forgés, à franchir les barrières et à nous créer un univers plus vaste.<sup>2654</sup> Et c'est pourquoi, dans la troisième partie de ce travail de recherche, nous avons traité de l'émancipation féconde des personnages de filles et, parallèlement, de la quête profonde, intime et universelle des écrivaines en Méditerranée.

En effet, la littérature féminine méditerranéenne est marquée par l'expression des désirs d'émancipation des personnages de filles. À travers les protagonistes des œuvres littéraires, les écrivaines vont revendiquer une parole et une liberté d'*être*. Elles vont dévoiler les femmes, les voix comme leurs corps et afficher leurs désirs. Ainsi, les textes de notre corpus (primaire et secondaire) sont traversés par une quête de liberté et de modernité. La littérature fait exploser ce qui était immuable, elle dévoile ce qui était tu, elle pose *in fine* la question de la (re) définition du féminin. C'est l'émergence d'un nouvel *être-femme*. La troisième partie de notre réflexion a suivi la quête émancipatrice des héroïnes. Nous avons analysé cette recherche d'un nouveau féminin qui s'affirme comme sujet. Nous avons alors étudié le dénouement des œuvres littéraires et l'état final des filles. Puis, nous avons abordé la question de la création artistique/littéraire, point de jonction entre héritage et quête émancipatoire. En effet, dans les romans de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez, les filles ont pris leur envol. Pour se constituer un nouveau chemin, les personnages de filles ont réécrit l'histoire transmise par leur mère spécifiquement. Les protagonistes sont revenues à la mère et au passé qui « sédimente » pour s'en libérer, et pour s'engendrer. Les filles témoignent de la nécessité d'une mémoire et de ses traces, du besoin d'une origine fondatrice autre que le manque, l'absence ou le désamour. Alors, nous avons montré que, de la transmission maternelle et de l'héritage (ici méditerranéen), naît la création artistique. La mère et son héritage deviennent alors un espace symbolique, source de créativité et d'écriture.

La question de l'émancipation a donc été envisagée non seulement au sein des textes narratifs, par le biais des personnages en quête de liberté, mais encore au niveau des écrivaines, à travers l'écriture et l'engagement de Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez. En effet,

---

<sup>2653</sup> *Ibid.*, p.338.

<sup>2654</sup> Andrée CHEDID, *Liban, op.cit.*, p.5.

ces auteures défendent des valeurs partagées par d'autres écrivaines méditerranéennes, tout en donnant, chacune, une forme littéraire spécifique à leur engagement. L'accent a été mis sur l'acte de conscience et de résistance des héroïnes et des auteures, qui engage nécessairement une nouvelle manière d'être au monde. Le geste d'écriture est alors une délivrance<sup>2655</sup>, pour les écrivaines comme pour nous. En effet, nous avons vu que l'écriture en tant que puissance et possibilité de l'être est une thématique centrale des œuvres de notre corpus et plus largement de la littérature féminine contemporaine méditerranéenne, car elle représente l'espoir des femmes qui est là, du fait de l'existence même de ces œuvres littéraires, témoin d'une prise de parole féminine qui enfin s'écrit.

*« Et c'est en écrivant que [l'écrivaine] découvre l'étendue de sa non-maîtrise, et surtout combien sa mémoire recèle de plis, de strates et d'échos dont [elle] ne soupçonnait pas l'existence. Des souvenirs depuis longtemps sombrés dans l'oubli entrent parfois en éruption sous l'effet de l'écriture, ce condensateur d'énergie psychique et mentale. [...]*

*Le geste d'écrire permet tout à la fois de « lire » les failles pointées par l'apparition de personnages dans l'esprit de [l'auteure], de décrypter les palimpsestes de sa propre imagination et de sa mémoire, et, ce faisant, de mesurer à quel point [elle] sous-estimait l'ampleur des limons déposés en [elle] par le temps, charriés en [elle] par la foule des autres. Et, donc, de mesurer à quel point [elle] surestimait sa connaissance et sa maîtrise de soi. [...]*

*Le mouvement de fabulation mis en branle sous la poussée des personnages [ici la mère et la fille] prend l'allure d'un processus de translation. Car il s'agit bien de cela : opérer un transfert de restes (de résidus, d'émotions, de sentiments, de concrétions de désir, de reliquats de souvenirs demeurés radiants) du dedans de notre chair vers l'extérieur, des pénombres de l'oubli vers la blancheur de la page, de l'informulé vers le langage. »<sup>2656</sup>*

L'écriture est une translation permettant la reconstitution de soi dans le monde. Ainsi l'héritage n'est plus entendu comme ce qui est transmis par les générations précédentes engendrant la répétition « éternelle » du même schéma et donc des traditions ancestrales, mais comme une ligne de force engendrant la création. En ce sens, les notions d'émancipation et d'héritage ne sont ni contradictoires ni incompatibles. Au cœur des créations littéraires, elles sont consubstantielles de l'être. Dans leurs romans, Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez effectuent un travail de reliaison et de redistribution des places générationnelles. L'écriture a, pour elles, une fonction réparatrice mais aussi de différenciation et de singularité,

---

<sup>2655</sup> Sylvie GERMAIN, *Les Personnages*, op.cit., p.41.

<sup>2656</sup> *Ibid.*, p.55-56.

« par la mise en jeu d'affiliations et d'appartenances multiples. »<sup>2657</sup> Leur quête intime et profonde est sans aucun doute d'ouvrir un espace possible et partageable.<sup>2658</sup>

Nous avons donc clos notre réflexion sur l'écriture comme un enjeu de restitution par-delà ce qui a été défait, pour ouvrir les portes de l'imagination, pour nous inviter à rester éveillés, en conscience, sur nous-même comme sur le monde. L'écriture est alors réinterprétation active de l'héritage et conquête de la liberté et de l'altérité, permettant ainsi aux écrivaines de laisser une empreinte dans le temps. Nous avons alors affirmé que l'écriture féminine en Méditerranée, est « une façon d'être au monde »<sup>2659</sup>, de participer, de s'engager mais aussi de transmettre et d'ouvrir les possibles. Elle est une mise au monde par l'écrivaine, pour l'écrivaine, pour le lecteur. Elle a une valeur performative.

En Méditerranée, les écrivaines sont des héritières et des « passeuses »<sup>2660</sup> d'exception car, au plus près des mots et des sensations, au plus près de la vie et du monde, tendues vers une exigence de vérité et d'esthétique aussi, elles se projettent dans le monde, et par là même, elles nous projettent dans un avenir possible et partageable. Dans leurs œuvres littéraires, elles nous transmettent la mémoire souvent secrète des femmes et effectuent une ouverture sur la nouveauté et la liberté. Leur manière d'être au monde par l'écriture et de concevoir la vie, aboutit à des textes qui disent que demain est envisageable pour toutes et tous.

« [Les écrivaines sont des] femmes qui maîtrisent les secrets de l'alchimie du verbe, qui ont su, par leur langue, envoûter le dictionnaire, faire naître, en leur chaudron, des œuvres puissantes, parfois étranges, toujours violemment singulières. Leurs voix toujours vivaces hantent les bibliothèques et le cœur des lecteurs, leurs chants se tissent en nasses pour mieux nous pêcher l'âme ; elles [...] s'écrivent dans la pierre. Elles sont nos très grandes sœurs, ces [...] femmes évoquées. Elles sont nos très grandes sœurs autant que des icônes de la littérature, des quatre coins [de la Méditerranée] elles sont, à nous, venues. Impérieuses ou fragiles, prophétesses, guérisseuses, fées, ermites ou guerrières. Certaines ont fait ployer le réel [...]. Toutes ont changé des vies par la force de leurs livres. Comme toutes se sont elles-mêmes tricoté un destin.

Ce ne sont pas des muses, ce sont des créatrices. Elles font jaillir les mots à partir de leur cœur. Elles se sont battues seules, souvent, trop souvent seules. Longtemps les femmes qui écrivaient étaient escamotées de bonne heure. Aujourd'hui les murs tremblent de leurs voix englouties qui refluent en échos. [...] Leurs écrits portent

---

<sup>2657</sup> *Ibidem.*

<sup>2658</sup> Jeanne BENAMEUR, *Laver les ombres*, p.157.

<sup>2659</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>2660</sup> Il faut rappeler que Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez ont été (avant de se consacrer entièrement à l'écriture, pour Jeanne Benameur et Carole Martinez) ou sont toujours (Kaoutar Harchi) des enseignantes, c'est-à-dire des femmes dont la fonction est la transmission d'un savoir. Et il nous semble que ce métier a à voir avec l'acte qu'elles poursuivent par l'écriture (et leurs créations littéraires) et leur volonté (nécessité ?) de passation. Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez sont des passeuses d'exception, transmission qu'elles exercent donc de diverses façons.

*l'espoir autant que les maléfices, ils fascinent, se transmettent. Pour un grand nombre d'entre elles, sur des générations. [...] Convoquées, elles surgissent, ces autrices qui ont su changer le papier en rêves, transformées à leur tour en personnage de contes. Sorcières et légendaires. Écrivaines et mythiques, toutes appartiennent déjà à l'histoire collective. »<sup>2661</sup>*

Pour elles, écrire est vécu comme une conquête, une liberté et une audace. Écrire, c'est oser davantage. C'est mener des batailles en utilisant des mots déjà utilisés, des mots-vétérans que les écrivaines choisissent pour composer et construire leurs histoires.<sup>2662</sup> Car les mots peuvent se comparer à « *de vieux soldats au service de la langue depuis des siècles.* »<sup>2663</sup> Écrire, c'est utiliser des mots qui n'arrivent pas tout neufs, des mots qui ont déjà servi dans bien des luttes avant celles des écrivaines actuelles.<sup>2664</sup> Alors choisir un mot plutôt qu'un autre, c'est faire entrer dans son livre un mot-vétéran, un mot-bataille, « *avec toute une histoire, toute une mémoire* »<sup>2665</sup> collective essentielle. Les écrivaines sont héritières de mots et de récits qu'elles transmettent à leur tour. Dans un élan poétique, elles nous ouvrent la voie, « en leur langue », vers tous les possibles. Alors leurs œuvres littéraires deviennent, pour nous lecteurs, autant de mondes arpentés, autant de pays reconnus, autant de voix écoutées, autant de vies vécues.<sup>2666</sup> Peut-être y a-t-il, dans la littérature, dans ce lieu plus que dans aucun autre endroit, davantage de possibles, davantage d'acuité, davantage de conscience, davantage de liberté. Ce qui rend envisageable la multitude des chemins qui s'offrent à nous dans l'existence. La littérature nous donne de l'audace, de l'appétit et de la curiosité pour vivre dans le monde qui nous entoure.<sup>2667</sup> Pour reprendre les propos de Nathalie Heinich<sup>2668</sup>, le matériau romanesque offre de grandes possibilités en termes d'approfondissement psychologique, d'individualisation des caractères, de richesse des situations et permet de révéler à la fois les structures singulières et collectives de l'imaginaire. C'est particulièrement vrai pour les romans de Jeanne Benameur, de Kaoutar Harchi et de Carole Martinez, mais aussi pour les œuvres littéraires choisies en dehors du corpus primaire (En insérant ces autres œuvres, nous avons conforté et approfondi notre démonstration). Ainsi, les trois romans de notre corpus primaire, augmentés par les textes du corpus secondaire, nous ont fait voyager dans l'imaginaire féminin méditerranéen, en nous

---

<sup>2661</sup> Chloé DELAUME, « Préface », de l'ouvrage *Les Sorcières de la littérature* de Taisia KITAIKAIA et Katy HORAN, Autrement, 2019 (pour la traduction française), p.4.

<sup>2662</sup> Voir le roman de Sylvain PRUDHOMME, *Par les routes*, op.cit., p.84-85.

[Et surtout le personnage de Marie qui réfléchit à ce qu'est l'écriture (elle est traductrice), mais aussi à sa confection et sa transmission, et à son effet sur le lecteur]

<sup>2663</sup> *Ibidem.*

<sup>2664</sup> *Ibidem.*

<sup>2665</sup> *Ibidem.*

<sup>2666</sup> *Ibid.*, p.135.

<sup>2667</sup> *Ibidem.*

<sup>2668</sup> Nathalie HEINICH, *États de femme*, op.cit.

livrant le combat des écrivaines pour la liberté, à travers la voix des personnages de mère et de fille. L'écriture est alors un hommage aux femmes, à toutes les femmes, qu'elles soient filles, mères, épouses, militantes, analphabètes, amantes, solitaires... L'écriture des femmes en Méditerranée aspire à la tolérance, à l'ouverture, au partage. À l'image d'Assia Djébar illustrant pleinement ces enjeux, entre continuité et rupture, entre héritage et avenir :

« *Depuis si longtemps déjà  
Toujours entre corps et voix  
Et ce tangage des langages  
Dans le mouvement d'une mémoire à creuser  
À ensoleiller  
Risques de mon écriture  
D'envol  
D'exil  
D'incessants départs  
Repères dans le sable ancestral  
Écrire est une route  
À ouvrir... »<sup>2669</sup>*

Les œuvres littéraires féminines contemporaines de notre corpus primaire et de notre corpus secondaire sont des œuvres achevées. Elles sont une fin en soi. Leur espace-papier est clos et limité par des frontières parfaitement identifiables, qui ont une fonction démarcative. Elles ont une valeur littéraire indéniable, une valeur performative et une valeur significative. Pour autant, elles ont engendré de la part de leurs auteures d'autres quêtes, d'autres « creusements ». Pour ne prendre qu'un exemple parmi les auteures de notre corpus secondaire et parce qu'elle nous a accordé plusieurs entretiens en 2017 et 2019, nous avons choisi Leïla Sebbar qui, inlassablement, depuis la publication de son premier roman, *Fatima ou les Algériennes au square*, en 1981, continue son travail de recherche des origines. Hélène Lafon écrira d'ailleurs à son sujet et dans une magnifique Préface intitulée « Outremer »<sup>2670</sup> :

« *D'abord le bleu.  
Le bleu des yeux du père. Le bleu pour toujours ; ce bleu. Outremer ; outre monde.  
[...] Mais on ne se remet pas tellement de ce bleu des yeux du père, parce que les  
pères et les filles, on sait ce que c'est. Les filles, les pères.  
Ensuite le présent. Le présent de l'urgence et du désir, un présent qui ne finit pas,  
un présent à perpétuité, du côté de l'imminence, de la virulence, de la violence, un*

---

<sup>2669</sup> Assia DJEBAR, *Ces Voix qui m'assiègent ...en marge de ma francophonie*, Albin Michel, 1999, p.11.

<sup>2670</sup> Dans l'ouvrage de Leïla SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, suivi de *L'Arabe comme un chant secret*, *op.cit.*

[Voir également Annexe 6]

*présent cuisant [...] pour dire le monde, pour le tisser dans la lumière vibrante et tremblée du mitan des jours.*  
*Ensuite les pays. Deux. L'Algérie et la France. Et les langues. Deux. L'arabe et le français. [...]*  
*Ensuite les corps. [...]*  
*Corps du père qui rit en arabe avec les hommes au jardin. [...]*  
*Corps de la mère, la mère comme un corps étranger vêtu à la mode française, et la trinité des filles jaillie, émanée du corps de la mère, érigée dans sa langue, éduquée, dressée, aimée. [...]*  
*Ensuite du temps qui passe, les vies qui passent, l'histoire passe, la guerre et d'autres luttes, en corps à corps, et ça sépare les vies, ça les strie, les scarifie, les coupe, les noue, les tranche, les emmêle.*  
*Ensuite la fille écrit, écrira, a écrit. L'aînée. Traversée. Traversière. Qui n'oublie pas. Qui gratte et veut savoir et cherche et persiste, tandis que le père se tait de l'autre côté du téléphone. Comme on se tait dans les familles. Elle a pourtant tout, l'aînée, et un mari, et deux enfants, elle a pourtant tout, mais elle ne s'en contente pas. L'aînée ne se contente pas ; elle se cogne et continue ; elle persiste et écrit, inscrit, tisse et noue ce qui fut et ce qui ne fut pas, qui eût pu être mais ne fut pas, à quoi l'on pourrait croire, à quoi l'on voudrait croire, au point de ne plus savoir tout à fait ce qui fut et ce qui ne fut pas. Qui sait. Comment savoir.*  
*Ce serait un voyage. [...]*  
*D'abord il y eut le bleu. Le bleu pour toujours. Ce bleu. »<sup>2671</sup>*

Cette Préface témoigne de la quête et du cheminement de Leïla Sebbar. Elle révèle poétiquement (de façon un peu ésotérique dira t'elle, d'ailleurs<sup>2672</sup> !) du voyage par l'écriture dans les plis de la mémoire, la sienne et celle de sa famille, son père, sa mère, celle des vies qui passent. Livre après livre, Leïla Sebbar continue d'écrire ce qui a été défait, dit-elle, « *séparé de manière grave par l'Histoire et la politique.* »<sup>2673</sup> Lors de la conférence inaugurale du Laboratoire Babel en octobre 2017<sup>2674</sup>, et en réponse aux questions posées<sup>2675</sup>, elle dira que, d'écrit en écrit, elle construit sa mémoire. Pour autant, elle ne la retrouve pas, car il y a des blancs, dit-elle, « *des blancs partout, tout le temps, dans cette histoire, dans cette mémoire : la rupture généalogique, la rupture de filiation, dans le manque de la langue. Ce sont des blancs qui s'accumulent et la fiction c'est merveilleux, c'est vrai, c'est miraculeux la fiction ! La fiction permet de, non pas remplir ces blancs, parce qu'on est toujours dans l'incertitude, mais en tous*

<sup>2671</sup> Hélène LAFON, Préface « Outremer », *ibid.*, p.13-15.

<sup>2672</sup> Voir Annexe 6.

<sup>2673</sup> Nourredine SAADI, « La Langue fantôme », dans l'ouvrage de Leïla SEBBAR, *Je ne parle pas la langue de mon père*, suivi de *L'Arabe comme un chant secret*, *op.cit.*, p.257.

<sup>2674</sup> À retrouver sur le site du Laboratoire BABEL, <http://babel.univ-tln.fr>, Conférence inaugurale du Laboratoire BABEL, présentée par Martine SAGAERT, le 11/10/2016, Écrivaine, Interview de Françoise Navarro ».

À retrouver également sur le site de France Culture conférence.

La retranscription de cette conférence est en partie présentée en Annexe 6.

<sup>2675</sup> Notamment la question suivante : « *Dans un entretien, vous racontez, je cite : « Je construis ma propre mémoire à travers les personnages que je mets en scène, et la fiction m'aide à retrouver l'Algérie parce que je sais que dans la réalité, je ne la retrouverai pas complètement. » » [Ibidem]*

les cas, de proposer quelque chose. »<sup>2676</sup> Elle ajoutera d'ailleurs que si sa relation au monde, à son monde et à son histoire n'est pas plus apaisée (qu'elle ne sera jamais apaisée), néanmoins, par l'écriture, elle commence à savoir des choses.

*« C'est ça, oui, je commence à savoir des choses. Alors je peux vivre, je peux vivre si je sais un peu, je peux vivre. Je sais un peu aussi de moi alors que je ne savais rien de moi. J'ai toujours pensé que je n'avais rien à dire. Quand j'ai commencé à écrire, je ne me suis plus arrêtée.<sup>2677</sup> [...] Donc, je crois que j'ai trouvé mon mode d'être et mon mode d'être, c'est d'écrire et d'écrire sur des sujets obsessionnels bien sûr. Si bien que, d'une certaine manière, chaque livre est une variante. Et on peut dire probablement que je suis dans la répétition, oui je suis dans la répétition, c'est vrai ! »<sup>2678</sup>*

Leïla Sebbar ne cesse d'écrire pour se fabriquer une identité car, dit-elle, « l'identité est multiple, l'identité est complexe. On est en permanence dans l'analyse de son identité et de l'identité des autres. »<sup>2679</sup> Sans cette quête identitaire, elle n'écrirait plus. « Si on a la réponse c'est la fin de l'intranquillité et on n'écrit plus. Vous voulez que je n'écrive plus ?! »<sup>2680</sup> Son dernier texte publié est un recueil de nouvelles intitulé *Dans la chambre*.<sup>2681</sup> Il témoigne des mêmes questions, toujours présentes chez elle, comme celles « des histoires minuscules dans la violence de l'Histoire. »<sup>2682</sup> Ainsi, la nouvelle « Les trois sœurs » raconte « trois femmes séquestrées volontaires dans la maison interdite. Inconnues. Secrètes. Ensemble, toujours. Enveloppées dans des étoffes, de la tête aux pieds, comme des femmes voilées. »<sup>2683</sup> Leïla Sebbar s'écrit. Elle s'imagine aller avec ses sœurs, « ensemble, seules, sur les rivages, au crépuscule. »<sup>2684</sup> Elle s'incorpore au récit, elle et sa mémoire, elle et ses souvenirs recréés.

*« Sur la table en bois de cèdre, incrusté de nacre, au pied du figuier, à l'heure de la sieste, l'eau de la fontaine, je l'entends depuis toujours. J'écrirais.  
La maison.  
Les sœurs avec les servantes. Les enfants des marins au long cours.  
La mer, la seule mer.  
Et le cimetière marin. »<sup>2685</sup>*

---

<sup>2676</sup> Leïla SEBBAR. [*Ibidem*]

<sup>2677</sup> Elle a écrit depuis plus de soixante ouvrages.

<sup>2678</sup> Leïla SEBBAR, Conférence inaugurale du Laboratoire BABEL. Annexe 6

<sup>2679</sup> *Ibidem*.

<sup>2680</sup> *Ibidem*.

<sup>2681</sup> Leïla SEBBAR, *Dans la chambre*, *op.cit.*

<sup>2682</sup> *Ibid.*, Quatrième de couverture.

<sup>2683</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>2684</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>2685</sup> Leïla SEBBAR, *Dans la chambre*, *op.cit.*, p.43-44.

Par l'écriture, elle continue de tisser le fil des origines, elle se relie au monde. Elle écrit sans relâche des romans, des nouvelles, des essais, des carnets de voyages. Elle continue également de diriger des ouvrages, dont le dernier, *L'Algérie en héritage*<sup>2686</sup> témoigne de sa quête inlassable des origines.

Pour les écrivaines de notre corpus, là encore le travail engagé dans les romans *Laver les ombres*, *À l'origine notre père obscur* et *Le Cœur cousu*, se poursuit, mais de manière diverse. En effet, Kaoutar Harchi poursuit son engagement auprès des femmes (travail à l'origine de notre roman<sup>2687</sup>), mais par le biais de la sociologie (qui semble être une étape essentielle pour elle). Elle prépare également un récit à partir d'enquêtes menées dans les maisons d'arrêt du Nord de la France sur la question de la lecture et de l'écriture en prison.<sup>2688</sup> Ainsi, nous pourrions dire qu'elle continue de penser le monde d'aujourd'hui, de le questionner à travers différents champs de recherche dont le point commun se situerait dans « *le placement* »<sup>2689</sup>, c'est-à-dire dans les places qui nous préexistent d'une certaine façon et qui nous façonnent. Car « *même s'il n'y a évidemment pas de calque à établir entre la recherche initiale et la seconde, dans tous les cas, on observe des dominations. Dans tous les cas, on observe une forme de volonté de définir, de manière très légitime ce qu'est le livre, le bon livre, [...] dans un autre cas, ce qu'est la nécessité de lire ; et d'essayer de comprendre comment ça résiste, comment ça tente malgré tout de déployer, ou ne serait-ce que de conserver une marge de manœuvre.* »<sup>2690</sup> Kaoutar Harchi tente de démontrer ce que peuvent les femmes (et les hommes) et ce qu'elle peut, elle, en tant que chercheuse, sociologue et écrivaine. Son désir est de mettre en place des travaux et des approches diverses permettant de dire le monde, pour rompre avec une certaine idée de la production du savoir voilé par des rapports de forces, des rapports de pouvoir. Son travail se situe là, qu'il soit fictionnel et littéraire ou sociologique, à travers ce qu'elle est et les expériences sociales qui l'ont forgée. « *En essayant de faire rupture* »<sup>2691</sup> car c'est tout ce qu'elle sait faire. Elle dit d'ailleurs qu'elle a toujours eu beaucoup de mal avec la notion de continuité, « *de quelque chose qui serait pré-écrit à l'avance.* »<sup>2692</sup> Kaoutar Harchi viendrait de là, de la nécessité de rompre pour exister. Et d'une certaine façon, nous pouvons

---

<sup>2686</sup> Martine MATTHIEU-JOB et Leïla SEBBAR, *L'Algérie en héritage*, *op.cit.*

<sup>2687</sup> Voir Annexe 6.

<sup>2688</sup> Entretien « Kaoutar Harchi, sociologue de la littérature », par Lauren BASTIDE, dans l'émission de France Inter, *Les Savantes*, le 28 juillet 2018, <https://www.franceinter.fr/emissions/les-savantes/les-savantes-28-juillet-2018>, consulté le 30/04/2019.

<sup>2689</sup> *Ibidem.*

<sup>2690</sup> *Ibidem.*

<sup>2691</sup> *Ibidem.*

<sup>2692</sup> *Ibidem.*

faire l'hypothèse qu'elle prolonge, dans ses textes et dans ses recherches sociologiques, cette nécessaire rupture. Ce sentiment précoce, elle l'a eu, dit-elle, pour de multiples raisons, il y a des années. Rester où elle était née (dans sa famille, dans sa ville d'origine), n'était pas une bonne chose alors. Elle avait un souci fondamental avec la question des origines, donc elle a considéré qu'il était temps de partir pour se construire une identité propre. Et depuis, elle poursuivrait cette quête de séparation ou de « désaffiliation ». Pour elle, écrire (de la littérature comme de la sociologie) permet alors de penser le départ et la séparation originelle d'avec sa famille. Écrire est, de ce fait et paradoxalement, une façon de préserver les liens, familiaux en premier lieu. Écrire donne alors un sens au départ originel car écrire est « *une affirmation de l'existence publique.* »<sup>2693</sup>

La sociologie offrirait, à Kaoutar Harci, des possibilités d'émancipation car elle lui permettait, dit-elle, de se renseigner sur l'espace dans lequel nous vivons et dans lequel nous nous trouvons. La sociologie dessine un horizon nouveau. Elle est une manière de lever des déterminations qui pèsent sur nous, d'un point de vue très matériel, très immédiat et très concret.<sup>2694</sup> Et c'est cette idée de bénéficier de leviers et de pouvoir, d'en construire pour *soi* de manière parfois très intime, qui l'intéresse. Sinon, sans la sociologie, nous serions complètement dépourvus, elle-même le serait, dit-elle. Nous serions dépourvus d'armes. La sociologie permet la compréhension du monde et la résistance. La littérature aussi, pour une part, permet cela. Il y a d'ailleurs des liens très forts entre les deux domaines. Sa thèse de sociologie (de la littérature) dont nous avons déjà parlé, et les difficultés ou questions repérées<sup>2695</sup> lui font dire, d'une certaine façon, que « *le fait littéraire apparaît comme un analyseur du social des plus importants, parce que, par définition, la littérature se présente comme apolitique, comme asociale. C'est un appareil idéologique, comme dirait Althusser, qui dénie le pouvoir qu'il possède et qui, de cette manière-là, redouble ce pouvoir et s'affirme de manière encore plus violente.* »<sup>2696</sup> Kaoutar Harchi ressent le besoin de constituer les questions qu'elle se pose sans cesse et qui l'intéressent<sup>2697</sup> en objet d'études, ce qui est une manière de ne pas demeurer seulement sur des observations ou sur des sentiments, ou sur des formes de constats récurrents mais d'essayer de comprendre ces éléments-là (comme la question entre fait littéraire et fait

---

<sup>2693</sup> *Ibidem.*

<sup>2694</sup> *Ibidem.*

<sup>2695</sup> Et qui la fascinent toujours. « *Cette sorte de difficulté incroyable à tracer un trait, à mettre en place une sorte de démarcation entre ce qui serait de la littérature et ce qui serait de l'ordre social contesté.* » [Kaoutar HARCHI, *Ibidem*]

<sup>2696</sup> *Ibidem.*

<sup>2697</sup> Les questions sont diverses et concernent les rapports hommes/femmes, les rapports de force, les rapports de domination, les questions de places (comme nous l'avons vu), mais aussi les rapports sociaux avec les migrations notamment.

social, la question des rapports de domination), et qui établit une cohérence interne dont le champ littéraire permet l'étude et la compréhension. Pour une part, nous avons repris à notre compte les propos de Kaoutar Harchi dans ce travail de recherche, en interrogeant, à notre tour, la littérature féminine méditerranéenne.

Pour Jeanne Benameur et Carole Marinez, la réflexion s'affine. D'autres textes poursuivent la quête débutée dans les romans *Laver les ombres* et *Le Cœur cousu*.

Ainsi, Jeanne Benameur, poursuit son chemin littéraire et, dans son dernier roman *Ceux qui partent*, elle fouille, comme à son habitude, avec délicatesse, finesse et précision, la question de l'héritage, ce qui ancre ou au contraire ce qui avance sur le chemin de la liberté pour (re)vivre. Jeanne Benameur explore ces voyages forcés ou voulus, contraints ou souhaités qui ont présidé aux destinées de l'humanité, depuis la nuit des temps, et qui trouvent un écho dramatique aujourd'hui, notamment en Méditerranée. Dans ce roman, il est question de soi, de l'autre et de l'ailleurs. Il nous permet également de mesurer l'exceptionnelle empathie de l'auteure pour celles et ceux qui partent, sont partis, partiront, par nécessité ou par choix ; ce lancinant questionnement qui tente de cerner, sous les chairs, les peurs, les résolutions, les envies, les espoirs face à l'exil, face à la terre des ancêtres laissée-abandonnée, face à ce saut dans l'inconnu. Ce roman nous rappelle ce que peut la littérature.

« Est-ce que toute sa vie désormais sera soumise aux deux envies contraires ? C'est cela alors "émigrer". On n'est plus jamais vraiment un à l'intérieur de soi. »<sup>2698</sup>

Jeanne Benameur choisit de poser son regard et sa sensibilité sur Ellis Island, ce minuscule bout de terre américain qui a vu passer tant d'exilés, ce lieu chargé d'histoires et d'émotions en tout genre. Le roman est dédié « à ceux des miens que je n'ai pas connus qui ont osé un jour le départ et dans les pas de qui je marche. »<sup>2699</sup> Puis, sont inscrits les mots de Barbara Cassin : « Plutôt que les racines, je cultiverais l'ailleurs, un monde qui ne se referme pas, plein de « semblables » différents, comme soi pas comme soi. »<sup>2700</sup> Le paratexte est très révélateur. Il lie l'intime à l'universel et retrace la quête de Jeanne Benameur sur les chemins de l'écriture. Elle est celle qui vient, qui marche et qui trace la route vers la liberté, par l'écriture. Elle devient alors, comme Leïla Sebbar, une *traversière*. À l'identique des personnages de son dernier roman, elle fait partie de celles et ceux qui partent et qui vont.

---

<sup>2698</sup> Jeanne BENAMEUR, *Ceux qui partent*, op.cit., p. 13.

<sup>2699</sup> *Ibid.*, p.4.

<sup>2700</sup> *Ibid.*, p.6.

*« Et elle pressent que le changement immense qui traverse les vies qui émigrent passera par elle, elle ne sait pas encore comment mais elle pressent oui, dans cet instant suspendu, que ce qu'on nomme départ passe et repassera toujours par son corps à elle. »<sup>2701</sup>*

Le roman débute par une photo, un face à face entre un photographe amateur, le jeune Andrew Jonsson et ceux qu'il a choisi d'immortaliser, Donato et Emilia Scarpa, père et fille en provenance d'Italie. Là encore, se retrouvent les origines italiennes de Jeanne Benameur. Dans ce texte, nous sommes en 1910, à New York. L'étau se resserre sur les émigrants, car, après une période d'accueil massif de femmes, d'hommes et d'enfants, en provenance des quatre coins d'Europe, l'Amérique n'en veut plus. Le focus est mis sur les personnages du père et de la fille, Donato et surtout d'Emilia. C'est Emilia qui a souhaité quitter la terre natale. Là encore, le personnage de fille est en quête de liberté. Et là encore le personnage de fille se réalise dans la création (ici la peinture). Emilia va opérer une métamorphose. L'exil va transformer qui elle est.

*« Tout ce que l'exil fissurera, tout ce qui sera ouvert puis refermé dans leurs cœurs, parce qu'on ne peut pas vivre le cœur ouvert sur le pays d'avant n'est-ce pas, parce que le fil a bien été rompu, ce fil relié au ponton et qui se tend au fur et à mesure que le bateau s'éloigne jusqu'à ce qu'il cède pour bien signifier que ça y est, on est parti. Parce que tout ce qui va distendre les attachements et faire de leur cœur un cerf-volant que plus rien ne reliera à une main familière, tout cela n'est pas encore à l'œuvre. »<sup>2702</sup>*

L'unité de temps est très courte : une nuit. Le cadre spatial est essentiellement resserré sur l'île avec celles et ceux que l'on retient un peu avant de les laisser débarquer le lendemain. De nombreux personnages habitent ce texte : Emilia, avec sa soif de liberté et de découverte, sa sensibilité artistique ; Donato, rempli du passé et du souvenir de sa défunte femme, plein aussi de ses lectures, dont l'*Enéide* qui ne le quitte pas ; Esther, qui est la seule survivante à jamais marquée par la disparition de sa famille dans des conditions atroces ; ou encore Gabor dont le violon envoûte, et que les yeux d'Emilia subjuguent. Toutes et tous ont des projets. La nuit également s'élanche dans les rues de Manhattan, dans la chaleur des foyers cossus où Andrew tente de trouver lui aussi sa vérité. Une nuit, où vont se jouer les destins, où les corps et les âmes vont se libérer.<sup>2703</sup> Jeanne Benameur tisse lentement les fils qui relient ceux de l'île de

---

<sup>2701</sup> Jeanne BENAMEUR, *Ceux qui partent*, op.cit., p.19.

<sup>2702</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>2703</sup> Voir le billet de Nicole GRUNDLINGER, « Ceux qui partent de Jeanne Benameur », blog *Mots pour mots*, <http://www.motspourmots.fr/2019/12/ceux-qui-partent-jeanne-benameur.html?fbclid=IwAR2jG-cgh6Ue8xp1p2T3AbQDuA9ALuMxDiVMFf3oBCoT-D3kWefRD3kyZCE>, consulté le 11/12/2019.

Ellis Island à ceux d'en face et entraîne son lecteur dans une fresque foisonnante où les corps s'éveillent et les esprits se libèrent. Il est ici question de l'autre et des multiples façons de l'appriivoiser, de le comprendre, de l'aimer. Les phrases de Jeanne Benameur, grattées à l'extrême, des phrases simples et vraies, chargées en symboles et augmentées par les phrases « *des textes des anciens* »<sup>2704</sup>, résonnent profondément, s'accrochent à l'esprit, au cœur et au corps. Ce roman est très fort, important. « *Il y a dans le monde des moments arrachés à tout, des îles.* »<sup>2705</sup>

Jeanne Benameur creuse aussi la question de l'altérité et de la quête de liberté dans un texte poétique, publié, lui-aussi, en 2019, *L'exil n'a d'ombre*.<sup>2706</sup> De même, ce qui est traduit ici est l'exil et le départ. Ces deux textes disent que l'espoir est possible et partageable entre les femmes et les hommes. D'ailleurs, les titres sont emblématiques et significatifs. Dans *L'exil n'a d'ombre*, la femme qui marche, celle qui fait aller ses pieds devant elle<sup>2707</sup>, celle qui se libère malgré la peur, celle qui va vers son destin, loin, est rejointe par l'homme qui la suit. « *Pas à pas. Il entre dans sa façon d'arpenter la terre. Il la connaît par le pied.* »<sup>2708</sup> La femme et l'homme marchent alors dans la même direction, guidés par l'horizon de la liberté.<sup>2709</sup>

« *Il s'est avancé encore.  
Il a pris sa main à elle dans la sienne. [...]  
Puis elle dit Il y a cette immensité.  
Lui dit Il y a un autre air dans nos poitrines. [...]  
Ils marchent. [...]  
Ils sont devant la mer.  
Elle dit Il y a un autre horizon.  
Et lui Il y a des mondes et des mondes.  
Elle dit alors  
Je n'ai plus de livre.  
J'écrirai les mondes et les mondes  
Dans le sable  
Et sur l'eau.  
J'écrirai  
Ce qui ne se voit pas  
Ce qui ne se touche pas*

<sup>2704</sup> Jeanne BENAMEUR, *Ceux qui partent*, op.cit., p.20.

Ainsi, des phrases de l'*Énéide* habitent le personnage de Donato et résonnent durant tout le roman. « *Dans sa tête les mots viennent en latin, et subjectam more parentum aversi tenuere facem (En détournant la tête, selon la coutume ancestrale, Énéide, chant VI). Il connaît ce texte. Par cœur et l'expression est juste. La phrase est là, revenante, depuis la mort de Grazia. Et la revoilà, portée par tout ce chaos de l'arrivée.* » [*Ibid.*, p.23.]

<sup>2705</sup> *Ibid.*, p.56.

<sup>2706</sup> Jeanne BENAMEUR, *L'Exil n'a pas d'ombre*, op.cit.

<sup>2707</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>2708</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>2709</sup> Écouter l'émission *Boomerang* d'Augustin TRAPENARD, « Jeanne Benameur à la bonne heure », du 06/02/2019, <https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-06-fevrier-2019>, consulté le 06/02/2019.

*Et tes mains borderont mon corps  
Pour que je ne me perde pas  
Dans l'immensité.  
Et lui  
Regarde  
Nous sommes sous le soleil.  
Nos corps n'ont plus d'ombre. »<sup>2710</sup>*

Cela montre, de façon significative, l'évolution de Jeanne Benameur, depuis *Laver les ombres*. Ce qui était perceptible dans le roman du corpus, notamment du fait du personnage de Bruno, de son désir tenace de rejoindre Lea, celle qu'il aime<sup>2711</sup>, maintenant c'est possible, réellement, c'est inscrit dans le texte. Nous pourrions avancer l'idée que les personnages féminins se sont maintenant construits, affirmés dans leur identité et leur liberté et qu'il existe alors une possibilité de rencontre entre les femmes et les hommes, entre les femmes émancipées et les hommes désireux de les comprendre, de les aimer et de partager avec elles les chemins de la vie. Ce serait alors une joie partagée. Une liberté qui va.<sup>2712</sup>

*« Le monde était plein  
Multiple  
Et nouveau.  
Le monde était différent  
À chaque instant. »<sup>2713</sup>*

Dans ses créations littéraires, Jeanne Benameur écrit maintenant *nous*, c'est-à-dire le *nous* de la diversité des femmes et des hommes et de leur rencontre fertile. Ce n'est pas simple, dit-elle, car la règle grammaticale (ou l'usage de la langue) caractérise le *nous* comme la somme de plusieurs *je*.<sup>2714</sup> Or, pour Jeanne Benameur, écrire *nous* ce n'est pas cela. « Entrer » dans le vrai *nous*, c'est accepter d'être transformé par les autres. C'est celui qu'elle inscrit dans ses deux derniers textes publiés, le *nous* de notre richesse commune, pour dessiner l'horizon des possibles, des volontés et des rêves. Un *nous* où s'invente un espoir commun, un avenir

---

<sup>2710</sup> *Ibid.*, p.77-79.

<sup>2711</sup> Jeanne BENAMEUR, Tableau 11, « Paris, l'atelier de Bruno », p.149.

Et il faut dire également que Lea pense à Bruno, au bord de la falaise, après le passage de la tempête. Il fait partie de sa métamorphose, nous l'avons vu. En effet, elle se met à envisager sa vie avec lui. Elle y pense, avec tendresse. Avec amour. « *Elle l'imagine, devant son premier café du matin.* » [*Ibid.*, p.156] Les mots semblent annoncer que les retrouvailles entre les deux personnages sont possibles, mais rien n'est encore écrit, tout est à construire.

<sup>2712</sup> Jeanne BENAMEUR, *L'Exil n'a pas d'ombre*, *op.cit.*, p.66.

<sup>2713</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>2714</sup> Les propos de Jeanne Benameur sont les suivants : Il y a un *nous* « *du moment où il a un je qui va s'additionner à tous les autres. Or, en fait, le vrai nous, ce n'est pas ça ! Ce serait facile de dire je + je + je ... = nous.* » [Jeanne BENAMEUR, dans l'émission *Boomerang* d'Augustin TRAPENARD, « Jeanne Benameur à la bonne heure ».]

partageable. Le *nous* des fraternités reconstruites, qui rassure par ses audaces. Le *nous* qui crée de la confiance en risquant le bonheur.<sup>2715</sup>

Carole Martinez poursuit elle aussi la quête débutée avec son premier roman, *Le Cœur cousu*. Depuis, elle ne cesse de creuser la question du *féminin*, des rapports homme/femme, mais aussi celle de l'émancipation féminine, que ce soit dans ses romans *Du domaine des murmures*<sup>2716</sup> ou *La Terre qui penche*<sup>2717</sup>, ou dans des ouvrages à destination de la jeunesse où elle réenchante les contes comme dans *Le Géant chagrin*<sup>2718</sup> (à destination des plus petits) ou *La Belle et la bête*<sup>2719</sup>, ou encore dans la série BD *Bouche d'ombre*<sup>2720</sup>. Depuis qu'elle écrit, elle creuse les mêmes thématiques, de manière diverse, mais c'est le *féminin* et ses possibilités d'être, nous l'avons vu, qui l'intéresse véritablement. Elle écrit « *la voix des femmes, celle qu'on n'entend pas, qu'on ne considère pas.* »<sup>2721</sup> Elle écrit les femmes et leurs possibilités d'action, d'abord parce qu'elle-même est peuplée de femmes.<sup>2722</sup> Mais aussi parce qu'elle aime « *créer des personnages féminins.* »<sup>2723</sup>

*« Cela peut-il s'expliquer ? Je ne sais pas. Il me semble que certains peintres, certains sculpteurs, ont préféré travailler les courbes féminines et d'autres la musculature des hommes. Moi, j'aime créer des femmes et, une fois qu'elles sont*

---

<sup>2715</sup> Edwy PLENEL, « Le Manifeste de nos causes communes », le 26/02/2016, Médiapart, <https://blogs.mediapart.fr/edwy-plenel/blog/260216/le-manifeste-de-nos-causes-communes>, consulté le 06/02/2019.

<sup>2716</sup> Carole MARTINEZ, *Du domaine des murmures*, op.cit.

<sup>2717</sup> Carole MARTINEZ, *La Terre qui penche*, op.cit.

<sup>2718</sup> Carole MARTINEZ, *Le Géant chagrin*, Casterman, 2019.

Descriptif : « *Dans la ville où vivent Luce et Lucas, tout est en ordre : les rues, les panneaux, les chiens, les arbres, les dents dans la bouche des gens, les mots enfermés dans les livres, même les oiseaux sur leurs perchoirs. Le dimanche, il arrive aux deux enfants de s'échapper à vélo. Rêves au vent, ils pédalent jusqu'à l'orée de la forêt... Sans jamais oser s'y aventurer. La faute aux affreux géants qui, dit-on, vivent cachés sous les grands arbres.* » [*Ibid.*, Quatrième de couverture]

<sup>2719</sup> Carole MARTINEZ, *La Belle et la bête*, Gallimard jeunesse, 2017.

Descriptif : « *Il y avait jadis une forêt que l'on disait enchantée et où personne n'osait aller. On raconte qu'un soir d'hiver, un cavalier épuisé, surpris par une tempête, s'égara entre nuit et neige. Soudain, les arbres s'écartèrent sur le parc d'un sinistre château.* » [*Ibid.*, Quatrième de couverture]

<sup>2720</sup> Carole MARTINEZ, *Bouche d'ombre*, Casterman, 4 tomes : « Lou 1985 » (2014), « Luce 1900 » (2015), « Lucienne 1853 » (2017) et « Louise 1516 » [tous les tomes ont été dessinés par Maud BEGON].

Résumé : Paris, printemps 1985, Lou est lycéenne, en classe de première. Elle vit sa vie d'adolescente avec insouciance, entourée de ses amis. « *Elle ne s'intéresse qu'à son monde adolescent, ses amis, les fêtes, le lycée...* » Jusqu'au jour où son monde bascule après une séance de spiritisme. « *Le verre bouge et l'univers de Lou vacille...* » Son amie Marie-Rose se suicide. « *Le réel se remplit de fantômes.* » Lou aurait-elle un don ? (Don qui rappelle d'ailleurs celui de Frasquita !) Quels mystères se cachent dans le passé familial ? En effet, à partir de ce drame, Lou sera hantée par le fantôme de Marie-Rose, mais pas uniquement. Grâce à l'aide d'un psychologue et à la pratique de l'hypnose, elle accède à son passé et elle comprend notamment les raisons du suicide de son amie. Sa grand-mère et sa grand-tante lui expliquent alors que c'est vrai, elle a bien hérité d'un don, celui de voir les morts. Grâce aux séances d'hypnose, Lou suit les incroyables histoires de ses aïeules. Le dernier tome livre la clé du secret, avec un voyage final qui emporte Lou au cœur du XVI<sup>e</sup> siècle, à Issenheim, sur les pas du peintre Grunewald et au temps des chasses aux sorcières. [Descriptif de l'éditeur Casterman, op.cit.]

<sup>2721</sup> Carole MARTINEZ, Entretien mené au Salon du Livre de Paris, en mars 2015. Annexe 6.

<sup>2722</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 Novembre 2019. Annexe 6.

<sup>2723</sup> Carole Martinez, « Entretien avec Carole Martinez », entretien mené par Stéphanie JOLY, art.cit. Annexe 6.

*là, les hommes arrivent, elles en sont la matrice. Mes hommes sont modelés dans les côtes de mes héroïnes. Je joue à réécrire la Genèse. C'est d'ailleurs merveilleux de voir à quel point le masculin est entré en concurrence avec le féminin pour s'octroyer la puissance du don de vie. L'homme s'est débattu pour tenter d'arracher à la femme sa prépondérance apparente dans ce domaine. Et l'imagination (cette autre qualité tellement humaine) des anciens a élaboré des chefs d'œuvres. [Mais] il subsiste si peu de traces directes de ces muettes de l'Histoire qu'il ne nous reste qu'à les imaginer comme nous y encourageait Duby. »<sup>2724</sup>*

Le travail d'écriture de Carole Martinez répond à un besoin de dire les femmes, de leur rendre une place dans l'histoire, dans le monde. Elle me confiera qu'elle avait « *vraiment envie de créer des personnages féminins forts, énormes, qui à la base ne payent pas de mine et qui, finalement, prennent une ampleur colossale.* »<sup>2725</sup>

*« J'avais envie de ce souffle-là parce que j'étais convaincue qu'il y avait une énorme force dans le féminin. Une force archaïque, une force étouffée par des siècles, mais une force souterraine. Et ce côté-là était, comme ce qui n'avait pas été encore écrit, tout ce qui n'avait pas été dit, comme si ce silence-là faisait partie du même univers. »<sup>2726</sup>*

D'ailleurs, son prochain roman est un véritable retour aux sources et, là encore, il inscrit le *féminin* en son centre. Lors d'un entretien téléphonique<sup>2727</sup>, Carole Martinez m'a fait l'immense honneur (bonheur) de me dévoiler les principaux éléments (encore inédits) de son nouveau texte littéraire à paraître en août 2020.<sup>2728</sup> Pour l'instant, le titre retenu est *Le Parfum des roses fauves*. Il se situe du côté de la tradition espagnole, il est un continuum de son premier texte à l'étude dans ce travail de recherche. En effet, il est en lien avec le titre *Le Cœur cousu* et sa traduction espagnole : « *El corazon cocido* »<sup>2729</sup>. Carole Martinez m'expliquera que c'est lors d'une rencontre littéraire qu'une lectrice lui a donné le sens littéral de la traduction, lui révélant alors une tradition ancestrale du même nom (qui aurait véritablement existé, toujours d'après cette lectrice). Cette tradition des cœurs cousus voudrait que les femmes lettrées, en Espagne (ou dans une partie en Espagne, dans un village ou même dans une famille, Carole Martinez ne le sait pas précisément), voyant la mort arriver, se mettaient à coudre un cœur constitué de tous

---

<sup>2724</sup> *Ibidem.*

<sup>2725</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 Novembre 2019. Annexe 6.

<sup>2726</sup> *Ibidem.*

<sup>2727</sup> Pendant cet entretien, Carole Martinez a lu les premières et les dernières pages de son nouveau roman, me dévoilant alors les secrets qu'il contient et l'histoire de Lola. Cela a été un magnifique cadeau, d'une générosité absolue, venant clôturer de la plus belle des façons mon travail de recherche. Je la remercie infiniment. Je la remercie également pour avoir accepté que j'inscrive son histoire inédite dans mon travail de recherche.

<sup>2728</sup> Sortie prévue en août 2020. Pour l'instant, le titre retenu est *Le Parfum des roses fauves*.

<sup>2729</sup> Littéralement « les fils du cœur ».

les mots, de tous les secrets, de tout ce qui a façonné leur vie.<sup>2730</sup> Dans son ouvrage à paraître, Carole Martinez reprend donc le thème du tissage, du fil et par là de la transmission maternelle, comme dans *Le Cœur cousu*. En effet, dans la tradition reprise et réécrite par Carole Martinez, les femmes devaient, à l'aube de leur vie, transmettre leur cœur cousu à leur fille aînée (et qui devait les garder sans jamais les ouvrir et les transmettre à leur tour à leur descendance. Carole Martinez me dira à ce sujet : « *Comme si le cœur de mère ne devait jamais être ouvert !* »<sup>2731</sup>). Ainsi, les cœurs cousus des femmes seraient transmis de génération en génération. Carole Martinez reprend la légende (inconnue pour elle et qu'une lectrice lui a donc transmise) qu'elle réinvente, qu'elle agrandit poétiquement. Elle retourne à la filiation maternelle et à l'héritage porté de mère en fille.

L'histoire (de ce roman à paraître et que Carole Martinez m'a autorisée à dévoiler en conclusion de ce travail de recherche) se déroule en Bretagne. Un personnage de fille, prénommé Lola Dolores a hérité d'une armoire<sup>2732</sup> remplie de cœurs cousus venant d'Espagne. Sa mère est née sur les routes pendant « la Retirada »<sup>2733</sup> (et elle transporte avec elle tous les cœurs des ancêtres, son seul héritage familial). Quand débute le roman, Lola est une fille solitaire et sans désir. C'est « une vieille fille », à l'image de Soledad. Mais, à la suite de péripéties, un cœur cousu va éclater dans l'armoire<sup>2734</sup> révélant alors le secret familial auquel elle n'a jamais eu accès. Lola hésite, elle ne sait pas si elle a le droit de lire ce qu'il y a à l'intérieur de ce cœur confectionné par son aïeule. Quelqu'un d'autre pourtant, « *c'est moi en vérité* »<sup>2735</sup> me confira Carole Martinez, lui permettra de découvrir les secrets contenus dans tous les cœurs tissés dont elle a hérité et dont elle ne sait rien, ou si peu. L'histoire se termine par l'éclatement du miroir de l'armoire où une aïeule fixe étrangement Lola. Par cette image forte d'héritage brisé, Lola échappera à son destin. En effet, le personnage de fille a accompli sa métamorphose, elle sait

---

<sup>2730</sup> Ces cœurs cousus posent d'ailleurs la question suivante : Est-ce qu'un cœur bien écrit est le signe d'une vie pleine, d'une vie accomplie ? [Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 Novembre 2019. Annexe 6]

<sup>2731</sup> *Ibidem*.

<sup>2732</sup> L'armoire est l'héritage paternel. Carole Martinez me dira que, traditionnellement, quand naissait un enfant, dans les familles bretonnes, on coupait un arbre, on laissait sécher le bois et quand l'enfant se fiançait, le père lui remettait le bois pour en faire une armoire (sur laquelle on inscrivait et sculptait des éléments dessinés par la famille). Cette armoire constituait un héritage très important, parfois le seul legs dans une famille.

<sup>2733</sup> « *La Retirada* » est l'exode des Républicains espagnols vaincus en 1939 qui fuient l'Espagne de Franco. La plupart seront parqués dans les camps (Argelès, Prats notamment). Près d'un demi-million de personnes ont alors franchi la frontière des Pyrénées, souvent dans de terribles conditions. [Voir à ce sujet notamment le dossier réalisé par Cindy COIGNARD et Maëlle MAUGENDRE de l'Association *Adelante*, « La Retirada ou l'exil républicain espagnol d'après-guerre », Musée de l'histoire de l'immigration, <https://www.histoire-immigration.fr/dossiers-thematiques/caracteristiques-migratoires-selon-les-pays-d-origine/la-retirada-ou-l-exil>, consulté le 17/11/2019]

<sup>2734</sup> Il est également question d'un jardin « *qui devient complètement fou*. » Carole Martinez expliquera que c'est une métaphore des désirs de Lola, l'héroïne de son histoire (désirs/rosiers). À l'insu de la vieille fille, le jardin prend le dessus, dans un jaillissement de végétal et de nature sauvage (qui symbolise donc les désirs enfouis de Lola qui vont resurgir et naître à nouveau, plus forts, plus vrais car libérés des entraves familiales).

<sup>2735</sup> *Ibidem*.

maintenant qui elle est et d'où elle vient. Elle veut maintenant « *qu'on la dépeuple.* »<sup>2736</sup> Plus justement, et comme Soledad, elle veut se séparer des fantômes du passé qui l'empêchent d'*être*. Elle se veut libre. En accédant à son passé (symbolisé par les cœurs cousus de ses ancêtres), elle peut se défaire de l'histoire qui la précède. Et surtout, Lola peut être mère. C'est son désir. Sa volonté. Sa possibilité d'*être*. Et c'est essentiel car cela révèle que Carole Martinez a poursuivi sa quête débutée dans *Le Cœur cousu* et que maintenant, elle peut écrire un personnage de fille qui envisage la maternité comme un avenir possible et choisi<sup>2737</sup> (et pourtant, nous le rappelons, quand s'ouvre le roman, Lola était sèche et sans le moindre désir). Pour Carole Martinez, son dernier texte est la continuité de son premier roman. Elle me dira Ô combien c'est fort et important pour elle.<sup>2738</sup> Maintenant, elle a les réponses. Maintenant, elle sait. L'écriture permet le jaillissement de *soi*.<sup>2739</sup> Elle ira plus loin. La création engendre la création, dans une continuité sans cesse réitérée. En effet, *Le Cœur cousu* s'est engendré sans elle, seul. Elle ajoutera même : « *Mon héroïne s'est constituée sans moi.* »<sup>2740</sup> Lola est faite « *de bric et de broc* »<sup>2741</sup>, elle est elle bien sûr, mais elle est également façonnée par les désirs (enfouis) de l'écrivaine et par les nôtres (ceux des lecteurs). Pour Carole Martinez, Lola est un personnage qui existe bel et bien. Lola est « *notre enfant* », « *notre héroïne commune* »<sup>2742</sup>. Elle est une part de chacun(e) d'entre nous. Chez Carole Martinez, il y a l'idée forte, toujours présente, que nous créons ensemble, elle et nous. Dans ses créations, et dans cette dernière en particulier, ce sont « *nos intimités qui se mêlent.* »<sup>2743</sup> Il y a, dans les œuvres littéraires, dira t'elle, une proximité incroyable entre *nous*. Et c'est très fort. C'est ce qu'elle cherche quand elle écrit, ce partage merveilleux, sincère, bouleversant. « *Les personnages sont nos enfants* »<sup>2744</sup> me dira t'elle, me révélant que, pour elle, par l'écriture et la lecture, les personnages se changent en créatures collectives. Les mots de Carole Martinez sont puissants, beaux. Ils témoignent véritablement de l'importance accordée aux personnages, en l'occurrence, dans ce travail de recherche, aux personnages de filles comme de mères, qui sont dotés d'une épaisseur telle que nous pouvons les penser, les imaginer, les vivre et les partager « pour de vrai ». Et nous, lectrices et lecteurs, sommes pleinement associés à leur création et à

<sup>2736</sup> Carole MARTINEZ, prochain roman, sortie août 2020, dernières pages écrites.

<sup>2737</sup> Et non de façon tragique, comme elle l'a écrit dans son roman *Du domaine des murmures*. [op.cit.]

<sup>2738</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 Novembre 2019. Annexe 6.

<sup>2739</sup> Elle me dira exactement : « *On porte en nous des peurs qui ne nous appartiennent pas mais dont on hérite malgré soi. L'écriture est une nécessité, qui permet le jaillissement de soi.* » [Ibidem]

<sup>2740</sup> Ibidem.

<sup>2741</sup> Ibidem.

<sup>2742</sup> Ibidem.

<sup>2743</sup> Ibidem.

<sup>2744</sup> Ibidem.

La citation complète est « *Les personnages sont nos enfants, que l'on se partage entre le lecteur et l'auteur.* »

leur existence. Les mots de Carole Martinez rendent compte de la force de l'écriture et de la lecture comme territoire partageable, ouvrant, sans aucun doute, sur la plus belle des possibilités.

L'écriture est assurément un creusement de l'*être*, sans cesse renouvelé. C'est ce que nous révèlent les écrivaines de Méditerranée dans leurs œuvres littéraires. Dans un mouvement de va-et-vient perpétuel, dans ce mouvement intime et profond, vrai et magnifique, l'écriture est l'acte créateur qui permet de dire le monde et de l'agrandir poétiquement. Dans leurs créations littéraires, les écrivaines méditerranéennes (Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez, Saphia Azzeddine, Maïssa Bey, Nina Bouraoui, Andrée Chedid, Assia Djébar, Vénus Khoury-Ghata, Faïza Guène, Paula Jacques, Leïla Marouane, Malika Mokeddem, Lydie Salvayre, Leïla Sebbar et Fawzia Zouari, Nora Aceval, Mounira Chatti, Hélène Cixous, Touria Oulehri, Lidia Ravera<sup>2745</sup>, et tant d'autres encore, les écrivaines d'hier, d'aujourd'hui et de demain) nous invitent à réinventer nos vies, à nous réinventer. Par et dans leurs textes littéraires, créations sans limite qui autorisent à toutes les possibilités de l'*être*, nous sommes incités poétiquement à franchir nos frontières intérieures, à créer et à avancer dans le monde, à tenter l'imprudence, à l'image des mots d'Andrée Chedid :

« *Invente tes métamorphoses*

*Il est toujours temps de dépister l'éclair  
De t'arracher aux paroles stagnantes  
D'abreuver le cœur drainé par trop de soifs  
D'écarter l'écorce pour surprendre le noyau*

*Des confins de la terre et du ciel  
Jusqu'aux menées de l'âme  
Il n'y a pas de grille à la poursuite  
Ni aux fictions. »<sup>2746</sup>*

---

<sup>2745</sup> Elles sont les écrivaines (d'origine méditerranéenne) citées au cours de ce travail de recherche, celles du corpus primaire, celles du corpus secondaire, celles qui sont venues compléter et enrichir ma démonstration.

<sup>2746</sup> Andrée CHEDID, *Voix multiple*, « Métamorphose 1 », Textes réunis par Gabrielle ALTHEN et Pierre TORREILLES, *SUD*, Revue littéraire bimestrielle, 1991, p.13.

# Bibliographie

## 1. Œuvres littéraires

### 1.1. Corpus primaire

- BENAMEUR, Jeanne, *Laver les ombres*, Arles, Actes Sud, 2008.  
HARCHI, Kaoutar, *À l'origine notre père obscur*, Arles, Actes Sud, 2014.  
MARTINEZ, Carole, *Le Cœur cousu*, Gallimard, 2007.<sup>2747</sup>

### 1.2. Corpus secondaire

- AZZEDDINE, Saphia, *La Mecque-Phuket*, Léo Scheer, 2010.  
\_\_\_\_\_, *Sa mère*, Stock, 2017.  
BEY, Maïssa, *Sous le jasmin la nuit*, La Tour d'Aigues, Éditions De l'Aube, 2004.  
BOURAOUI, Nina, *Garçon manqué*, Stock, 2000.  
CHEDID, Andrée, *Les Saisons de passage*, Flammarion, 1996.  
DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, [1980] Albin Michel, 2002.  
GUÈNE, Faïza, *Kiffe kiffe demain*, Hachette littérature, 2004.  
JACQUES, Paula, *L'Héritage de tante Carlotta*, Mercure de France, 1987.  
KHOURY-GHATA, Vénus, *La Maîtresse du notable*, Seghers, 1992.  
MAROUANE, Leïla, *La Jeune fille et la mère*, Seuil, 2005.  
MOKEDDEM, Malika, *Je dois tout à ton oubli*, Grasset, 2008.  
SALVAYRE, Lydie, *Pas pleurer*, Seuil, 2014.  
SEBBAR, Leïla, *Fatima ou les Algériennes au square*, [1981], Elyzad, 2010.  
ZOUARI, Fawzia, *La Retournée*, Ramsay, 2002.  
\_\_\_\_\_, *Le Corps de ma mère*, Joëlle Losfeld, 2016.

### 1.3. Autres ouvrages écrits par les auteures

#### Auteures du corpus primaire

##### **BENAMEUR, Jeanne**

###### Romans

- \_\_\_\_\_, *Les Demeurées*, Denoël, 2000.  
\_\_\_\_\_, *Ça t'apprendra à vivre*, Denoël, 2003.  
\_\_\_\_\_, *Les Reliques* [2005], Arles, Actes Sud, 2011.  
\_\_\_\_\_, *L'Enfant qui*, Arles, Actes Sud, 2017.  
\_\_\_\_\_, *Ceux qui partent*, Arles, Actes Sud, 2019.

###### Jeunesse

- \_\_\_\_\_, *Pas assez pour faire une femme*, Thierry Magnier, 2013.

---

<sup>2747</sup> Quand la ville d'édition n'est pas mentionnée, il s'agit de Paris.

\_\_\_, *Vivre c'est risquer*, Intégrale (qui comprend quatre ouvrages toujours publiés chez Thierry Magnier : *Quitte ta mère*, 1998 ; *Si même les arbres meurent*, 2000 ; *La Boutique jaune*, 2002 ; *Une heure, une vie*, 2004), Thierry Magnier, 2013.

\_\_\_, *Le Ramadan de la parole*, [2007], Arles, Actes Sud Junior, 2014.

### Poésie

\_\_\_, *Comme on respire*, [2003], Thierry Magnier, 2011.

\_\_\_, *Notre nom est une île*, Bruno Doucey, 2011.

\_\_\_, *Il y a un fleuve*, Bruno Doucey, 2012.

\_\_\_, *La Géographie absente*, Bruno Doucey, 2017.

\_\_\_, *L'Exil n'a pas d'ombre*, Bruno Doucey, 2019.

## **HARCHI, Kaoutar**

### Romans

\_\_\_, *Zone cinglée, Sarbacane*, 2009.

\_\_\_, *L'Ampleur du saccage*, Arles, Actes Sud, 2011.

### Essai

\_\_\_, *Je n'ai qu'une langue ce n'est pas la mienne. Des écrivains à l'épreuve*, Pauvert, 2016.

## **MARTINEZ, Carole**

\_\_\_, *Du domaine des murmures*, [2011] Gallimard, « Folio », 2013.

\_\_\_, *La Terre qui penche*, Gallimard, 2015.

### Jeunesse

\_\_\_, *La Belle et la bête*, Gallimard jeunesse, 2017.

\_\_\_, *Le Géant chagrin*, Casterman, 2019.

### Bandes Dessinées

\_\_\_, *Bouche d'ombre*, Illustrations BEGON, Maud, Casterman, quatre tomes [tous publiés chez Casterman : « Lou 1985 » (2014) ; « Luce 1900 » (2015) ; « Lucienne 1853 » (2017) ; « Louise 1516 » (2019)].

## **Auteurs du corpus secondaire**

### **AZZEDDINE, Saphia**

\_\_\_, *Confidences à Allah*, Léo Scheer, 2008.

\_\_\_, *Mon père est femme de ménage*, Léo Scheer, 2009.

\_\_\_, *Bilqiss*, Stock, 2015.

### **BEY, Maïssa**

#### Romans

\_\_\_, *Au commencement était la mer* [Marsa, 1996], La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube poche, 2003.

\_\_\_, *Cette fille-là*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2001.

\_\_\_, *Surtout ne te retourne pas*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2005.

- \_\_\_, *Bleu, blanc, vert*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2006.  
\_\_\_, *Surtout ne te retourne pas*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2006  
\_\_\_, *Pierre, Sang, Papier ou Cendre*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2008.  
\_\_\_, *Hizya*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2015.

#### Nouvelles

- \_\_\_, *Nouvelles d'Algérie*, Grasset, 1998.

#### **BOURAOUI, Nina**

- \_\_\_, *La Voyeuse interdite*, Gallimard, 1991.  
\_\_\_, *Mes mauvaises pensées*, Stock, 2005.  
\_\_\_, *Avant les hommes*, Stock, 2007.  
\_\_\_, *Nos baisers sont des adieux*, Stock, 2010.

#### **DJEBAR, Assia**

##### Romans

- \_\_\_, *La Soif*, Julliard, 1957.  
\_\_\_, *Les Alouettes naïves*, Julliard, 1967.  
\_\_\_, *L'Amour, la fantasia*, JC Lattès, 1985.  
\_\_\_, *Ombre sultane*, JC Lattès, 1987.  
\_\_\_, *Loin de Médine*, Albin Michel, 1991.  
\_\_\_, *Vaste est la prison*, Albin Michel, [1995], Livre de Poche, 2002.  
\_\_\_, *Le Blanc de l'Algérie*, Albin Michel, 1996.  
\_\_\_, *Oran, langue morte*, Arles, Actes Sud, 1997.  
\_\_\_, *La Femme sans sépulture*, Albin Michel, 2002.  
\_\_\_, *La Disparition de la langue française*, Albin Michel, 2003.  
\_\_\_, *Nulle part dans la maison de mon père*, Fayard, 2007.

##### Essai

- \_\_\_, *Ces voix qui m'assiègent : En marge de ma francophonie*, Albin Michel, 1999.

#### **CHEDID, Andrée**

##### Romans

- \_\_\_, *Liban*, Seuil, 1974  
\_\_\_, *L'Autre*, [1969], J'ai lu, 1997.  
\_\_\_, *La Maison sans racines*, Flammarion, 1985.  
\_\_\_, *La Femme de Job*, Calman-Lévy, 1993.  
\_\_\_, *Romans*, Flammarion, 1998.  
\_\_\_, *La Femme verticale*, Flammarion, 1998.  
\_\_\_, *Le Cœur demeure*, Stock, 1999.  
\_\_\_, *La Cité fertile*, J'ai lu, 2000.

##### Poésie

- \_\_\_, *Poèmes* (préface de BOUSTANI Carmen), Flammarion, 2013.  
\_\_\_, *Poèmes pour un texte*, Flammarion, 1991.

## **KHOURY-GHATA, Vénus**

### Romans

\_\_\_, *Une maison au bord des larmes*, Balland, 1998.

\_\_\_, *La Maestra*, Arles, Actes Sud, 1996.

### Poésie

\_\_\_, *Anthologie personnelle*, Arles, Actes Sud, « Poésie », 1997.

## **JACQUES, Paula**

\_\_\_, *Déborah et les anges dissipés*, Mercure de France, 1991.

\_\_\_, *Les Femmes avec leur amour*, Mercure de France, 1997.

## **MAROUANE, Leïla**

\_\_\_, *La Fille de la Casbah*, Julliard, 1996.

\_\_\_, *Le Châtiment des hypocrites*, Seuil, 2001.

\_\_\_, *La Vie sexuelle d'un islamiste à Paris*, Albin Michel, 2007.

## **MOKEDDEM, Malika**

\_\_\_, *Les Hommes qui marchent*, [1990] Grasset et Fasquelle, 1997.

\_\_\_, *Le Siècle des sauterelles*, Ramsay, 1992.

\_\_\_, *L'Interdite*, Grasset, 1993.

\_\_\_, *N'Zid*, Seuil, 2001.

\_\_\_, *La Transe des insoumis*, Grasset, 2003.

\_\_\_, *Mes hommes*, Grasset, 2005.

\_\_\_, *Je dois tout à ton oubli*, Grasset, 2008.

\_\_\_, *La Désirante*, Grasset, 2011.

## **SALVAYRE, Lydie**

\_\_\_, *Hymne*, Seuil, 2011.

\_\_\_, *Sept femmes. Émily Brontë, Marina Tsvetaeva, Virginia Woolf, Colette, Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Djuna Barnes*, Perrin, 2013.

## **SEBBAR, Leïla**<sup>2748</sup>

### Romans

\_\_\_, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, [Stock, 1982], Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2010.

\_\_\_, *Les Carnets de Shérazade*, Stock, 1985.

\_\_\_, *Parle mon fils, je suis ta mère* [1984] Thierry Magnier, 2005.

\_\_\_, *Les Femmes au bain* [2006], Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2009.

\_\_\_, *Mon cher fils*, [2009], Tunis, Elyzad, 2012.

---

<sup>2748</sup> Concernant la bibliographie de Leïla SEBBAR, consulter le site de l'auteure : <http://www.leila-sebbar.fr/>, Bibliographie de 1974 à 2011 : [http://clicnet.swarthmore.edu/leila\\_sebbar/bibliographie/index.html](http://clicnet.swarthmore.edu/leila_sebbar/bibliographie/index.html), (consulté le 08/04/2019), ou encore le site de La Maison des écrivains et de la littérature : <http://www.m-e-l.fr/index.php>. Également les sites des différents éditeurs comme celui de Bleu Autour : <http://www.bleu-autour.com/listeauteur.php?idauteur=1> (consulté le 08/04/2019).

\_\_\_, *La Fille du métro. Monologue* (Illustrations de PIGNON Sébastien), Al Manar, 2014.

### Nouvelles

\_\_\_, *La Jeune fille au balcon*, Seuil, 1996.

\_\_\_, *Sept filles*, Thierry Magnier, 2003.

\_\_\_, *Dans la chambre*, (préface de PERROT Michelle), Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2019.

### Essai

\_\_\_, *Je ne parle pas la langue de mon père* [Julliard 2003, Bleu Autour 2016], suivi de *L'Arabe comme un chant secret* [2007, 2010, 2016, Bleu Autour], Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2016.

### Carnets de voyages

\_\_\_, *Mes Algéries en France* (préface de Michelle PERROT), Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2004.

\_\_\_, *Le Pays de ma mère, Voyages en France*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2013.

### En collaboration

\_\_\_, *Une enfance d'ailleurs* (recueil dirigé par Nancy HUSTON et Leïla SEBBAR), [1993], J'ai lu, 2002.

\_\_\_, *Femmes d'Afrique du Nord. Cartes Postales (1885-1930)* avec BELORGEY Jean-Michel et TARAUD Christelle, [2002], Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2010.

\_\_\_, *Une enfance algérienne* (recueil dirigé par Leïla SEBBAR), [1997], Gallimard, « Folio », 1999.

\_\_\_, *Ma mère* (textes recueillis par Leïla SEBBAR), Montpellier, Éditions Chèvre-feuille étoilée, 2008.

\_\_\_, *L'Algérie en héritage*, (recueil dirigé par Leïla SEBBAR et Martine MATHIEU-JOB), Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2020.

### Album de photographies

*Des femmes dans la maison, anatomie de la vie domestique* (avec DOAN Dominique, PÉNOT Luce et PUJEBET Dominique), Nathan, 1981.

## **ZOUARI, Fawzia**

### Romans

\_\_\_, *Ce pays dont je me meurs*, Ramsay, 1999.

\_\_\_, *La Deuxième épouse*, Ramsay, 2006.

### Essais

\_\_\_, *Pour en finir avec Shahrzad*, Aix-en-Provence, Édisud, 2003.

\_\_\_, *J'avais tant de choses à dire encore. Entretien avec Malek CHEBEL*, Desclée De Brouwer, 2017.

### **Collectifs**

*Nouvelles d'Algérie*, MAROUANE Leïla, BOUDJEDRA Rachid, SKIF Hamid, ZAOUI Amin, BENMALEK Anouar, BEDJOU Atmane, Magellan & Cie, 2009.

*De l'autre côté de la mer. Voies libres*, BESNACI-LANCOU Fatima, MOKEDDEM Malika, BEY Maïssa, ROUX Annelise, La Tour d'Aigues, Éditions De l'Aube, 2012.

*Les Poètes de la Méditerranée. Anthologie* (Préface de BONNEFOY Yves), Gallimard, 2011.

### **Autres auteures méditerranéennes contemporaines<sup>2749</sup>**

ACEVAL, Nora, *Contes libertins du Maghreb* (Dessins de PIGNON Sébastien, Préface de SEBBAR Leïla), Al Manar, 2008.

\_\_\_, *La Science des femmes et de l'amour*, Al Manar, 2009.

\_\_\_, *La Chamelle et autres contes libertins du Maghreb*, Al Manar, 2011.

\_\_\_, *La Femme de Djha, plus rusée que le diable !* Al Manar, 2013.

AZAMI-TAWIL, Bouthaïna, *La Mémoire des temps*, L'Harmattan, 1998.

CHAFIK, Nadia, *Le Secret des djinns*, Casablanca, Eddif, 1998.

CHATTI, Mounira, *Sous les pas des mères*, Éditions de l'Amandier, 2009 [format PDF, sans pagination].

CIXOUS, Hélène, *Ève s'évade. La ruine et la vie*, Galilée, 2009.

\_\_\_, *Homère est morte*, Galilée, 2014.

\_\_\_, *Hélène Cixous, photos de racines* (avec CALLE-GRUBER Mireille), Éditions des Femmes, 1994.

DELEDDA, Grazia, *Dans l'ombre, la mère*, [1<sup>ère</sup> édition, 1920, Milan, Fratelli Treves]. Autrement Littératures, 2000.

GAZIER, Michèle (textes choisis et présentés par), *Le Goût des mères*, Mercure de France, 2012.

\_\_\_, *Nativités*, Seuil, 2014.

HOUARI, Leïla, *Zeïda de nulle part*, L'Harmattan, 1985.

NEDJMA, *L'Amande*, Plon, 2004.

MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes, une enfance au harem*, Albin Michel, 1996.

OULEHRI, Touria, *La Répudiée*, Casablanca, Afrique-Orient, 2001.

SANVITALE, Francesca, *Mère et fille*, Salvy, 1993.

### **Auteures françaises (ou d'expression française) contemporaines**

DELAUME, Chloé, *Une femme avec personne dedans*, Seuil, 20012.

DE VIGAN, Delphine, *Rien ne s'oppose à la nuit*, JC Lattès, 2011.

DURAS, Marguerite, *Écrire*, Gallimard, 1995.

ERNAUX, Annie, *Écrire la vie*, Gallimard, 2011.

FERNEY, Alice, *L'Élégance des veuves*, Arles, Actes Sud, 1997.

FLEURY, Adeline, *Femme absolument*, JC Lattès, 2017.

---

<sup>2749</sup> Certaines œuvres sont traduites.

FLEUTIAUX, Pierrette, *Des phrases courtes, ma chérie*, Arles, Actes Sud, 2003.

HÉRITIER, Françoise, *Le Goût des mots*, Odile Jacob, 2013.

PELATAN, Irma, *L'Odeur de chlore*, Lille, La Contre Allée, 2019.

PETERSON, Pia, *Instinct primaire*, NiL éditions, 2013.

## **2. Ouvrages théoriques et critiques**

### **2.1. Dictionnaires, Encyclopédies et Anthologies**

ACHOUR, Christiane, *Anthologie de la littérature algérienne*, Bordas, 1990.

ACHOUR, Christiane (Dir.), *Dictionnaire des œuvres algériennes en langue française : essais, romans, nouvelles, contes, récits autobiographiques, théâtre, poésie, récits pour enfants*, L'Harmattan, 1990.

ACHOUR, Christiane, (avec la collaboration de BLANCHAUD Corine), *Dictionnaire des écrivains francophones classiques : Afrique subsaharienne, Caraïbe, Maghreb, Machrek, Océan Indien*, Honoré Champion, 2010.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, COUTY Daniel et REY, Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1984.

BENCHEIKH, Jamel Eddine, *Dictionnaire des littératures de langue arabe et maghrébine francophone*, PUF, 2000.

BONTE, Pierre, IZARD, Michel (Dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, 2000.

CHEVALIER, Jean GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont & Jupiter, 1982.

DIDIER, Béatrice, FOUQUE, Antoinette, CALLE-GRUBER, Mireille, *Le Dictionnaire universel des Créatrices*, Éditions Des femmes, 2013.

GUERICH, Salah, *Dictionnaire des mots français d'origine arabe*, Seuil, 2007 (Préface d'Assia Djebar).

MAKWARD, Christiane, COTTENET-HAGE, Madeleine, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, Karthala, 1996.

MIJOLLA, Alain de, *Dictionnaire international de la psychanalyse*, t.1 et t.2, [2002], Hachette Littérature, 2005.

SILLAMY, Norbert, *Dictionnaire de psychologie*, t.1 et t.2, Bordas, 1980.

*Trésor de la Langue Française, Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, (1789-1960)*, Gallimard, 1994.

### **2.2. Ouvrages de critique littéraire**

#### **Ouvrages généraux de référence**

ANAÏS, Sarah, CALLE-GRUBER, Mireille, CREVIER GOULET, Sarah-Anaïs, (Dir.), *Fiction des genres*, Éditions Universitaires de Dijon, « Écritures », 2013.

- ARISTOTE, *La Poétique*. Introduction, traduction nouvelle et annotation de MAGNIEN Michel, Livre de poche, 1990.<sup>2750</sup>
- BARTHES, Roland, BOOTH, Wayne C., HAMON, Philippe, KAYSER, Wolfgang, *Poétique du récit*, Seuil, 1977.
- BERGEZ, Daniel (Dir.), *Courants critiques et analyse littéraire*, [1990], Armand Colin, 2016.
- BORDAS, Éric, BAREL-MOISAN, Claire, BONNET, Gilles, DERUELLE, Aude, MARCANDIER, Christine, *L'Analyse Littéraire, Notions et repères*, [2002] Bordas, 2004.
- BORGOMANO, Madeleine, RAVOUX-RALLO, Élisabeth, *La Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle. Le roman et la nouvelle*, t.1, Armand Colin, 1995.
- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'Économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982.
- \_\_\_, *Les Règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, 1992.
- BRUNEL, Pierre, *Où va la littérature française aujourd'hui ?*, Vuibert, 2002.
- CHARPENTIER, Isabelle (Dir.), *Comment sont reçues les œuvres. Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Créaphis, 2006.
- COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Hachette Supérieur, 1992.
- FRAISSE, Luc, *Les Fondements de l'histoire littéraire, de Saint-René Taillandier à Lanson*, Champion, 2002.
- \_\_\_, *Histoire littéraire hier, aujourd'hui et demain, ici et ailleurs (L')*, Actes du Colloque du centenaire de la Revue d'Histoire littéraire de la France, 1995.
- GENGEMBRE, Gérald, *Les Grands courants de la critique littéraire*, Seuil, 1996.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Belin, 1993.
- JARRETY, Michel (Dir.), *Lexique des termes littéraires*, Le livre de Poche, 2000.
- \_\_\_, *La Critique littéraire française au XX<sup>e</sup> siècle*, PUF, « Que sais-je ? », 1998.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993.
- MIRAUX, Jean-Philippe, *Le Portrait littéraire*, Hachette, 2003.
- MURAT, Michel, *L'Histoire littéraire des écrivains*, PUPS, 2012.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le Roman*, Flammarion, 2013.
- POULET, Georges, *Les Chemins actuels de la critique*, Plon, 1967.
- \_\_\_, *La Conscience critique*, José Corti, 1971.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Seuil, 1970.
- RICALENS-POURCHOT, Nicole, *Lexique des figures de style*, Armand Colin, 2010.
- SARREY-STRACK, Colette, *Fictions contemporaines au féminin, Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*, L'Harmattan, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul, *Imaginaire*, [1940], Gallimard, 1986.

---

<sup>2750</sup> Plus spécifiquement le chapitre VII.

- TADIÉ, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, [1997] Pocket, 1998.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, [1965] Seuil, 1973.
- TOURET, Michèle, (Dir.), *Histoire de la Littérature Française du XX<sup>e</sup> siècle*, t.2, « Après 1940 », Presses universitaires de Rennes, 2008.
- VIART, Dominique, *Le Roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Hachette, 1999.
- \_\_\_, *Anthologie de la littérature française : Romans et récits depuis 1980*, Armand Colin, 2013.
- VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent*, [2005], Bordas, 2008.
- VIATTE, Auguste, *Histoire comparée des littératures francophones*, Nathan, 1980.

#### Articles/Revue

- LAVIRAILLE, Paul, « L'Analyse morpho-logique du récit », dans *Poétique*, N°19, 1974.
- RICOEUR, Paul, « L'Identité narrative », dans la Revue *Esprit*, *Comprendre le monde autrement*, juillet/aout 1988, p.295-304, <https://esprit.presse.fr/article/ricœur-paul/l-identite-narrative-12865>
- « Romancières françaises », *Le Magazine littéraire*, N°500, septembre 2010.
- « Le Roman parle du monde », *Revue des Sciences Humaines*, Septentrion, N°299, 2010.
- Actes du colloque international, *L'Héritage littéraire de Paul Ricœur*, organisé par la Chaire du Québec contemporain de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, en collaboration avec le Centre de recherche sur les arts et le langage (EHESS/CNRS) et avec le concours du Fonds Ricœur, publié en juillet 2013, *Fabula*, <https://www.fabula.org/colloques/sommaire1852.php>

#### **Ouvrages de sémiologie**

- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, [1953], Seuil, 1972.
- \_\_\_, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1972.
- \_\_\_, *S/Z*, [1970], Seuil, 1976.
- CHARAUDEAU, Patrick, *Langage et discours, éléments de sémiolinguistiques*, Gallimard, 1998.
- CORRAZE, Jacques, *Les Communications non verbales*, PUF, 1992.
- COURTES, Joseph, *Analyse sémiotique du discours*, Hachette, 1991.
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1967.
- \_\_\_, *La Voix et le phénomène*, PUF, 1983.
- \_\_\_, *Le Monolinguisme de l'autre*, Galilée, 1996.
- DERRIDA, Jacques, SHIEGLER, Bernard, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Galilée, 1997.
- DERRIDA, Jacques, ROUDINESCO, Élisabeth, *De quoi demain.... Dialogue*, Fayard, 2001.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Seuil, 1978.

#### Articles

- KEBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Le Texte littéraire : non référence, auto-référence ou référence fictionnelle ? », dans la revue *Texte*, t.1, 1982.

## Ouvrages sur la narrativité

ADAM, Jean-Michel, *Le Texte narratif*, Nathan, 1985.

BAL, Mieke, *Narratologie*, Utrecht, HES, 1984.

BERTRAND, Denis, « Éléments de narrativité », dans *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, 2000, <http://www.magarinos.com.ar/BERTRAND2.html>

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.

\_\_\_, *Nouveau Discours du récit*, [1972], Points, 1983.

KEBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1980.

LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative : le point de vue*, Corti, 1981.

MUSABIMANA-NGAYABAREZI, Laurent, *Dictionnaire illustré de la narratologie*, Edilivre, 2015.

PATRON, Sylvie, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Armand Colin, 2009.

### Articles

BRÉMOND, Claude, « La Logique des possibles narratifs », *Communication*, N°8, Seuil, [1966], 1981, p.65-82.

HEBERT, Louis, « Le Schéma narratif canonique », Université du Québec, Rimouski, *Signo* [Site internet de théories sémiotiques], « Dans le reflet de l'eau tout est déjà signe », <http://www.signosemio.com/greimas/schema-narratif-canonique.asp>

MARTI, Marc, « La Clôture narrative, propositions d'analyse théorique », *Narratologie*, N°2, Nice, 1999.

TASSEL, Alain, « La Clôture narrative, perspectives théoriques et pratiques textuelles. Les choix esthétiques de François Mauriac », *Cahiers du CNA*, N°7, Nice, 1996, p.85-99.

TODOROV, Tzvetan, « Qu'est-ce que le structuralisme ? », t.2, *Poétique*, Seuil, 1968.

## La fiction

AUDET, René, SAINT-GELAIS, Richard, *La Fiction, suite et variations*, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

CALLE-GRUBER, Mireille, *L'Effet-fiction : de l'illusion romanesque*, Nizet, 1989.

COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Seuil, 2001.

GRALL, Catherine, MACÉ, Marielle, *Devant la fiction, dans le monde*, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, [1977] Seuil, 1986.

LAVOCAT, Françoise, DUPRAT, Anne, *Fiction et cultures*, SFLCG, 2010.

LAVOCAT, Françoise, *Usages et théories de la fiction : le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

\_\_\_, *La Théorie littéraire des mondes possibles*, CNRS, 2010.

LODGE, David, *L'Art de la fiction*, Payot & Rivages, 1992.

MENOUD, Lorenzo, *Qu'est-ce que la fiction ?*, J.Vrin, 2005.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, [1986], Seuil, 1988.

SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, Seuil, 2011.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999.

#### Articles/Revue

BARTHES, Roland, « L'Effet de réel », dans *Communications*, vol.11, N°11, Seuil, 1968.

FLAHAULT, François, HEINICH, Nathalie, « Vérités de la fiction, L'Homme. » *Revue française d'anthropologie*, N°175-176, EHESS, 2005.

JENNY, Laurent, « La Fiction », Université de Genève, Département de Français moderne, 2003, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/fiction/fiintegr.html>

SAINT-GELAIS, Richard, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », dans *Fabula*, colloque en ligne « Frontières de la fiction », <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Saint-Gelais.pdf>

### **Le roman et le récit**

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, [1978], Gallimard, 1987.

BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Seuil, 1973.

CHARDIN, Philippe, *Autour du monologue intérieur*, Séguier, 2004.

\_\_\_, *Roman de formation, roman d'éducation, dans la littérature française et les littératures européennes*, Kimé, 2007.

CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Bordas, 1990.

DURER, Sylvie, *Le Dialogue romanesque*, Genève, Droz, 1994.

GENETTE, Gérard, *Figures*, Le Seuil, 1966. *Figures II*, Seuil, 1969.

\_\_\_, *Mimologiques. Voyages en Cratylie*, Seuil, 1976.

\_\_\_, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Seuil, 1982.

\_\_\_ (Dir.), *Théories des genres*, Seuil, 1986.

GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan, *Littérature et réalité*, [1973] Seuil, 1982.

JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Seuil, 1973.

JOUVE, Vincent, *La Poétique du roman*, [1997] Armand Colin, 2001.

LUKAS, Georg, *La Théorie du roman*, [1963] Gallimard, 2005.

RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*, GF Flammarion, 2002.

RAIMOND, Michel, *Le Roman*, [1988] Armand Colin, 2002.

\_\_\_, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1966.

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du Roman*, Dunod, 1996.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit II : la configuration dans le récit de fiction*, Seuil, 1984.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, [1972], Gallimard, 1978.

SALADO, Régis, CHARBONNIER, Gilles, WOLKENSTEIN, Julie, ZIEGER, Karl, *La Fiction de l'intime*, Neuilly, Atlande, 2001.

- SAMOYAULT, Tiphaine, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Nathan, 2001.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Gallimard, 1994.
- , *Le Roman au XX<sup>e</sup> siècle*, [1990] Pocket, 1997.
- THERENTY, Marie-Eve, *L'Analyse du roman*, Hachette Supérieur, 2000.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, Seuil, 1981.
- VALETTE, Bernard, *Le Roman (Initiation aux méthodes et aux techniques modernes d'analyse littéraire)*, Nathan, 1992.
- , *Esthétique du roman moderne*, Nathan Université, 1993.
- ZÉRAFFA, Michel, *Roman et société*, PUF, 1971.

### **Les personnages**

- ERMAN, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Ellipses, 2006.
- GERMAIN, Sylvie, *Les Personnages*, Gallimard, 2004.
- GLAUDES, Pierre, REUTER, Yves, *Le Personnage*, PUF, 1998.
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992.
- LAVOCAT, Françoise, MURCIA, Claude, SALADO, Régis, *La Fabrique du personnage*, Honoré Champion, 2007.
- MAURIAC, François, *Le Romancier et ses personnages*, [1933], Le Livre de poche, 1972.

#### Article

- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, *op.cit.*, Seuil, 1977.

### **La nouvelle**

- GODENNE, René, *Études sur la nouvelle de langue française*, Honoré Champion, 2000.
- GRATTON, Johnnie, IMBERT, Jean-Philippe (Dir.), *La Nouvelle, Hier et Aujourd'hui*, L'Harmattan, 1997.
- GROJNOWSLI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Dunod, 1993.

### **La lecture**

- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, 1985.
- HORELLOU-LAFARGE, Chantal, SEGRÉ, Monique, *Sociologie de la lecture*, La Découverte, 2007.
- JOUVE, Vincent, *La Lecture*, Hachette, 1993.
- PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Minuit, 1996.

#### Articles

DUFAYS, Jean-Louis, GEMENNE, Louis, LEDUR, Dominique, « Les théories de la lecture », dans *Pour une lecture littéraire. Histoire, théories, pistes pour la classe*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Savoirs en Pratique », 2005, p. 61-73.

JOUVE, Vincent, « Les métamorphoses de la lecture narrative. » *Protée*, volume 34, N°2-3, automne–hiver 2006, p. 153-161, <https://doi.org/10.7202/014273ar>

MURA - BRUNEL, Aline, « Les Derniers mots au lecteur », dans la revue *Narratologie*, N°2, Nice, 1999.

### **Ouvrages sur les mythes et mythocritique**

BRUNEL, Pierre (Dir), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.  
\_\_\_, *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* [1969], Dunod, 1992.

\_\_\_, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, 1992.

\_\_\_, *Introduction à la mythologie*, Tunis, Cérès Editions, 1996.

PINKOLA ESTES, Clarissa, *Femmes qui courent avec les loups, Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage* [1992], Grasset, 1996.

ZUPANCIC, Metka, *La Mythocritique contemporaine au féminin : dialogue entre théorie et pratique*, Karthala, 2016.

ZUPANCIC, Metka, *Les Écrivaines contemporaines et les mythes*, Karthala, 2013.

### Articles

HUBNER, Patrick, « Structure du mythe », *Revue Babel de littérature française générale et comparée* (Université de Toulon et du Var, Faculté des lettres et des sciences humaines), N°1, 1996, p.7-21. [<https://journals.openedition.org/babel/3126>]

KUNZ-WESTERHOFF, Dominique (Dir), *Mnémosynes. La réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Genève, Georg éditeur, 2008.

### **Ouvrages portant sur le lien entre psychanalyse et littérature**

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, PUF, « Que-sais-je ? », 1978.

\_\_\_, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1979.

\_\_\_, *La Psychanalyse des textes littéraires : introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*, Nathan-Université, 1996.

CLANCIER, Anne, *Psychanalyse et critique littéraire*, [1973], Toulouse, Privat, 1989.

LE GALLIOT, Jean, *Psychanalyse et langages littéraires*, Nathan, 1977.

### Articles/Revues

CIXOUS, Hélène, « Le moi est un peuple », dans *Le Magazine littéraire*, Numéro spécial sur « Les Écritures du moi. De l'autobiographie à l'autofiction », N°409, 2002.

JOSSÉLSON, Ruthellen, « Le Récit comme mode de savoir », *Revue française de psychanalyse*, juillet-septembre, N°62, PUF, 1998, p. 889-893.

RYCKEL, Cécile, DELVIGNE, Frédéric, « La Construction de l'identité par le récit », *Psychothérapies*, 2010/4 (Vol. 30), p. 229-240. [<https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2010-4-page-229.html>]

### 2.3. Textes critiques consacrés aux auteures et à la littérature méditerranéenne

#### Ouvrages généraux

- ABASSI, Ali, *Littératures tunisiennes. Vers le renouvellement*, L'Harmattan, 2006.
- ACHOUR, Christiane, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Bordas, 1990.
- AGER-MENDOUSSE, Trudy, *Violence et créativité : de l'écriture algérienne au féminin*, L'Harmattan, 2006.
- BONN, Charles (Dir.), *Littérature francophone. Tome 1 : Le Roman*, Hatier, 1997.
- BOUGUERRA, Mohamed Ridha, BOUGUERRA, Sabiha, *Histoire de la littérature du Maghreb. Littérature francophone*, Ellipses, 2015.
- BOUSTA, Rachida Saigh, *Romancières marocaines : épreuves d'écriture*, L'Harmattan, 2005.
- BOUSTANI, Carmen et JOUVE, Edmond, *Des femmes et de l'écriture, Le bassin méditerranéen*, Kathala, 2006.
- BOUSTANI, Carmen, *Oralité et gestualité. La Différence homme/femme dans le roman francophone*, Khartala, 2009.
- BRAHIMI, Denise, *Maghrébines. Portraits littéraires*, L'Harmattan & Awal, 1995.
- CALLE-GRUBER, Mireille, *Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle ou les repentirs de la littérature*, Honoré Champion, 2001.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane, RIÉRA, Brigitte (Dir.), *Féminité et expression de soi*, Le Manuscrit, 2008.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (Dir.), *Diwan d'inquiétude et d'espoir. Essai sur la littérature féminine algérienne de langue française*, Alger, ENAG, 1991.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XX<sup>e</sup> siècle*, L'Harmattan, 2005.
- \_\_\_, *Des nouvelles d'Algérie, anthologie*, Métaillé, 2005.
- \_\_\_, *Conte et narration au féminin*, Le Manuscrit, 2005.
- \_\_\_, *Écritures algériennes. La Règle du genre*, L'Harmattan, 2012.
- CHIKHI, Beïda, *Maghreb en textes, Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 1996.
- DEJEUX, Jean, *La Littérature algérienne contemporaine*, PUF, 1975.
- \_\_\_, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, 1994.
- \_\_\_, *Situation de la littérature maghrébine de langue française*, Office de la publication universitaire, Hydra, 1982.
- FONTAINE, Jean, *Le Roman tunisien de langue française*, [2001], Tunis, Sud éditions, 2004.
- GAFĀĪTI, Haïfi, *Les Femmes dans le roman algérien*, L'Harmattan, 1996.

HADAD, Katia (Dir.), *La Littérature francophone du Machrek. Anthologie critique*, Beyrouth, Presses de l'Université de Saint Joseph, 2000.

JOUBERT, Jean-Claude (Dir.), *Littérature francophone du Monde Arabe. Anthologie*, Nathan & Almadariss, 1994.

LALAGIANNI, Vassiliki (Dir.), *Femmes écrivaines en Méditerranée*, Publisud, 1999.

MARTIN, Patrice, DEVRET, Christophe, *La Langue française vue d'ailleurs*, Casablanca, Tarick éditions, 2001.

\_\_\_, *La Langue française vue de la Méditerranée. Entretiens*, L'Échelle, Zellige, 2009.

MATHIS-MOSER, Ursula, MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit (Dir.), *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*, Honoré Champion, 2012.

MICHAUD, Monique, *Identités méditerranéennes, reflets littéraires : Bulgarie, Espagne, France, Grèce, Italie, Portugal, Serbie*, L'Harmattan, 2007.

REDOUANE, Najib, BÉNAYOUN-SZMIDT, Yvette, *Qu'en est-il de la littérature « beur » au féminin ?*, L'Harmattan, 2012.

SEGGARA, Marta, *Leur Pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, L'Harmattan, 1997.

\_\_\_, *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, Karthala, 2010.

\_\_\_, *Le Roman féminin en Algérie*, (Université de Barcelone), <http://www.openstarts.units.it/>

TALAHITE-MOODLEY, Anissa (Dir.), *Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007.

ZAOUI, Mohamed, *Algérie, des voix dans la tourmente*, Montreuil, Le temps des cerises, 1998.

#### Articles

AMMAR KHODJA, Soumya, « Écritures d'urgence de femmes algériennes », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [1999], mis en ligne le 08 février 2005, <http://clio.revues.org/289>

CIXOUS, Hélène, « La Langue est le seul refuge », *La Quinzaine littéraire*, N°793, 1-15 octobre 2000, p.10-12.

*Cultures et littératures aux Suds, production littéraires et artistiques et didactique du français*, Agence Universitaire de la Francophonie, CCLMC, Rabat-Kénitra (Maroc), 31 oct-2 nov. 2011.

TABTI, Bouba Mohammedi « Regard sur la littérature féminine algérienne », *revues plurielles*, [https://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4\\_69\\_11.pdf](https://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_69_11.pdf)

### **Ouvrages, revues et articles consacrés aux auteurs des corpus primaire et secondaire**

#### **Saphia AZZEDDINE**

PERRIN, Ludovic, « Saphia Azzeddine : Dans ce monde, je préfère être mince et jolie », *Le Journal du Dimanche*, 12/04/2015, <http://www.lejdd.fr/Culture/Livres/Saphia-Azzeddine-Dans-ce-monde-je-prefere-etre-mince-et-jolie-727548>

La revue de presse pour son roman *La Mecque Phuket*, Léo Scheer, [http://www.leoscheer.com/spip.php?page=presse&id\\_article=2189](http://www.leoscheer.com/spip.php?page=presse&id_article=2189)

## **Jeanne BENAMEUR**

COURSAUD, Jean-Baptiste « Entretiens » avec Jeanne BENAMEUR, Thierry Magnier, 2005.

### Articles

« Jeanne Benameur », Actes Sud, Site de la maison d'édition, <https://www.actes-sud.fr/contributeurs/benameur-jeanne-0>

« Jeanne Benameur, L'épreuve fertile du langage », *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence* 2/2006 (N°64), p.91-96, <http://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2006-2-page-91.htm>

« Jeanne Benameur – *Laver les ombres* », Centre du livre et de la lecture en Poitou Charentes, <http://fr.calameo.com>

### Dossier

Dossier Jeanne Benameur, Entretiens avec Thierry GUICHARD, « Les Chemins de la liberté » et « Les Mots en partage », *Le Matricule des anges*, N°120, Février 2011.

### Émission

TRAPENARD, Augustin, « Jeanne Benameur à la bonne heure », *Boomerang*, le 06/02/2019, <https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-06-fevrier-2019>

## **Maïssa BEY**

BELFADEL, Tawfiq, *La Femme chez Maïssa Bey. Étude littéraire*, Edilivre, 2015.

BEY, Maïssa, *À contre-silence. Suivi d'un choix de textes : entretiens avec Martine Marzloff*, Paroles d'Aube, 1998.

MOHAMMEDI-TABTI, Bouba, *Maïssa Bey: l'écriture des silences*, Blida, Tell, 2007.

### Dossier

« Littératures féminines francophones avec et autour de Maïssa Bey », « Pratiques de table au contact des cultures d'Islam et du judaïsme », dossier réalisé par Colette VALAT, *Horizons Maghrébins-Le Droit à la mémoire*, N°60, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2009.

## **Nina BOURAOUI**

HUSUNG, Kirsten, *Hybridité et genre chez Assia Djébar et Nina Bouraoui*, L'Harmattan, 2014.

### Articles

CHATTI, Mounira, « D'elle à je : trajectoire poétique et identitaire dans l'œuvre de Nina Bouraoui » dans l'ouvrage d'Hafid GAFAÏTI et d'Armelle CROUZIÈRES-INGENTHON (Dir.), *Femmes et écriture de la transgression*, L'Harmattan, 2006.

SERRANO MAÑES, Montserrat, « Nina Bouraoui ou le regard libérateur d'une littérature migrante », dans *Francophonía*, N°12, 2003.

PARENT, Anne Martine, « La Peau buvard de Nina Bouraoui », dans *Revue critique de fixation française contemporaine*, N°4, 2012, <http://www.revue-critique-de-fixation-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.09/625>

SIMONNET, Dominique, « Nina Bouraoui : Écrire, c'est retrouver ses fantômes », *L'Express*, le 31/05/2004, [https://www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes\\_819681.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes_819681.html)

### Émissions

ONO-DIT-BIOT, Christophe, « Nina Bouraoui et Fabrice Imbert : quand la fiction se révolte », 15/02/2020, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-temps-des-ecrivains/fabrice-humbert-et-nina-bouraoui>

TRAPENARD, Augustin, « Libre Nina Bouraoui », *Boomerang*, le 06/01/2020, <https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang/boomerang-06-janvier-2020>

### **Andrée CHEDID**

Actes du colloque, « Racines et liberté », Université de Paris XIII, en 2002, Actes publiés sous la direction de Jacques GIRAULT et Bernard LECHERBONNIER, L'Harmattan, 2004.

ALTHEN, Gabrielle, TORREILLES, Pierre, *Andrée Chedid*, « voix multiple », Sud, 1993.

*Andrée Chedid : Entre Nil et Seine, Entretiens avec Brigitte Kemel*, Belfond, 2006.

BOUSTANI, Carmen (Dir.), *Aux frontières des deux genres. En hommage à Andrée Chedid*, Karthala, 2003.

GIRAULT, Jacques, LECHERBONNIER, Bernard, *Andrée Chedid : racines et liberté*, L'Harmattan, 2004.

IZOARD, Jacques, *Andrée Chedid*, Seghers, 2004.

### Articles

À la rencontre d'Andrée Chedid, « Dix questions posées à l'auteur », interview réalisée par le service littéraire des Éditions Flammarion en septembre 1991.

CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Andrée Chedid, l'Enfance multiple », *Cahiers Robinson*, Université d'Artois, CRELID, Arras, N°14, 2003.

### **Assia DJEBAR**

ASHOLT, Wolfgang, CALLE-GRUBER, Mireille, COMBE, Mireille, *Assia Djebbar, littérature et transmission*, Presses Sorbonne nouvelle, 2010.

BOIDARD-BOISSON, Christina, *Le Silence des femmes dans le recueil de nouvelles « Femmes d'Alger dans leur appartement » d'Assia Djebbar*, ELLF, Universidad de Cadix, N°17, 2007.

CALLE-GRUBER, Mireille, *Assia Djebbar*, ADPF, Ministère des affaires étrangères, 2006.

\_\_\_, *Assia Djebbar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Maisonneuve & Larose, 2001.

CHIKKI, Assia, *Assia Djebbar, Histoires et fantaisies*, Pups, Université de la Sorbonne, 2007.

HUSUNG, Kirsten, *Hybridité et genre chez Assia Djebbar et Nina Bouraoui*, L'Harmattan, 2014.

KIAN, Soheila, *Écritures et transgressions d'Assia Djebbar et de Leïla Sebbar (les traversées des frontières)*, L'Harmattan, 2009.

### Articles

« Assia Djebbar (1936-2015) », BNF, publié le 2019-04-07, [https://data.bnf.fr/fr/11900279/assia\\_djebbar/](https://data.bnf.fr/fr/11900279/assia_djebbar/)

BARTHELMEBS, Hélène, « Voie littéraire et cinématographique chez Assia Djébar », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2012, <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.07/751>

BELCIUG, Briana, *le Dialogue des arts* : « Femmes d'Alger dans leur appartement » d'Assia Djébar, [http://www.upm.ro/cci/volCCI\\_I/Pages%20from%20Volum\\_CCI\\_I-23.pdf](http://www.upm.ro/cci/volCCI_I/Pages%20from%20Volum_CCI_I-23.pdf)

FARHANI, Ameziane, « Hommage. Assia Djébar, un esprit libre contre la régression et la misogynie », *Courrier International*, 09/02/2015, source *El Watan-Alger*, <http://www.courrierinternational.com/article/2015/02/09/assia-djébar-un-esprit-libre-contre-la-regression-et-la-misogynie>

GHARBI, Farah Aïcha, « Femmes d'Alger dans leur appartement » d'Assia Djébar : une rencontre entre la peinture et l'écriture, *Études françaises*, vol. 40, N°1, 2004, p.63-80, <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n1/008476ar.html>

Le blog d'Assia DJEBAR : <http://assiadjébar.canalblog.com/>

SOLÉ, Robert, « Assia Djébar et Leïla Sebbar : une jeune Algérienne qui rêvait en français », *Le Monde des livres*, [22/11/2007], [http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/11/22/assia-djébar-et-leila-sebbar-une-jeune-algerienne-qui-revait-en-francais\\_981133\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/11/22/assia-djébar-et-leila-sebbar-une-jeune-algerienne-qui-revait-en-francais_981133_3260.html)

#### Émissions

« Assia Djébar, écrivaine algérienne et académicienne française », France Inter, 07/02/2015, <http://www.franceinter.fr/depeche-assia-djébar-ecrivaine-algerienne-et-academicienne-francaise>

« Assia Djébar (1/5) – Hommage », France Culture, 5 émissions, 1<sup>er</sup> épisode, 01/06/2015, <http://www.franceculture.fr/emission-a-voix-nue-assia-djébar-15-hommage-2015-06-01-0>

### **Vénus KHOURY-GHATA**

ANDRIOT-SAILLANT, Caroline, *Paroles, langues et silences en héritage : essais sur la transmission intergénérationnelle aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2009.

BOUSTANI, Carmen, *Effets du féminin : variations narratives francophones*, Karthala, 2003.

BRUNEL, Pierre, *Voix autres, voix hautes : onze romans de femmes au XX<sup>e</sup> siècle*, Klincksieck, 2002.

#### Article

« Vénus Khoury-Ghata », Collectif, *Autre Sud*, Autres Temps, Gemenos, N° 19, 2002.

### **Faïza GUÈNE**

#### Articles

CITRON, Jérôme, « Interview : Faïza Guène ; mes héros sont des gens ordinaires », Cfdt, [https://www.cfdt.fr/portail/interview-faiza-guène-mes-heros-sont-des-gens-ordinaires-srv1\\_252254](https://www.cfdt.fr/portail/interview-faiza-guène-mes-heros-sont-des-gens-ordinaires-srv1_252254)

DENDOUNE, Nadir, « Faïza Guène, écrivain à part et entière », *Jeune Afrique*, 16/04/2014, <http://www.jeuneafrique.com/133739/societe/faeza-gu-ne-crivain-part-et-enti-re/>

SOURDOT, Marc, « Mots d'ados et mise en style : *Kiffe Kiffe demain* de Faïza Guène », *Revue Adolescence*, N°70, 2009, p.895-905, <https://www.cairn.info/revue-adolescence-2009-4-page-895.htm>

## **Kaoutar HARCHI**

### Articles

ASSIDI, Sarah, « À l'origine notre père obscur : une mise en scène de la parole », *La Plume francophone*, <https://la-plume-francophone.com/2017/01/23/kaoutar-harchi-a-lorigine-notre-pere-obscur/>

« Comment écrire sur la « couleur » sans servir un imaginaire racial ? », Entretien avec Kaoutar HARCHI, *Le Nouveau Magazine Littéraire*, le 20/09/2018, consulté le 28/09/2018.

FIKRI, Mehdi, « Kaoutar Harchi, La langue française est à la fois un lieu d'oppression et un outil d'émancipation », *L'Humanité*, publié le 27/09/2017, <https://www.humanite.fr/kaoutar-harchi-la-langue-francaise-est-la-fois-un-lieu-doppression-et-un-outil-demancipation-642595>

FROISSART, Patrick, article publié le 22.11.16, dans *La Cause littéraire*, <http://www.lacauselitteraire.fr/a-l-origine-notre-pere-obscur-kaoutar-harchi-2>

« Kaoutar Harchi : mes personnages viennent du désaccord », *Revue Ballast*, publié le 02/01/2015, <https://www.revue-ballast.fr/kaoutar-harchi-mes-personnages-viennent-du-desaccord/>

« Kaoutar Harchi répond aux questions d'Anne-Marie SMITH (Littera 05) », [https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar\\_harchi.html](https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar_harchi.html)

« Kaoutar Harchi vous présente son ouvrage « À l'origine notre père obscur » aux éditions Actes Sud. », Entretien de la Librairie Mollat, « Rentrée littéraire 2014 », publié le 04/09/2014, [https://www.youtube.com/watch?v=1tQ\\_c-KAhs](https://www.youtube.com/watch?v=1tQ_c-KAhs)

TOMASELLA, Claire, « Écrire dans une autre langue que la sienne », Entretien de Kaoutar HARCHI, *Nonfiction, Le Quotidien des livres et des idées*, <https://www.nonfiction.fr/article-9076-eciredans-une-autre-langue-que-la-sienne.htm>

### Émission

BASTIDE, Laurent, dans son émission *Les Savantes*, « Kaoutar Harchi, sociologue de la littérature », de *France Inter*, 28/07/2018, <https://www.franceinter.fr/emissions/les-savantes/les-savantes-28-juillet-2018>

## **Paula JACQUES**

### Articles

« Paula Jacques, *L'Héritage de tante Carlotta* », Article du Site de Gallimard, <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio/L-Heritage-de-tante-Carlotta>

SIMONET, Marie-Christine, « Texte biographie Paula Jacques », PEREIRA-EGAN, Dennis, « Interview de Paula Jacques », 30/04/2010, <http://www.bm-limoges.fr/espace-auteur/paulajacques/auteur-biographie.php>

### Émissions

*Cosmopolitaine, Exils, Tout compte fait*, Émissions de Paula Jacques, France inter, le dimanche de 14h à 15h, <http://www.franceinter.fr/personne-paula-jacques-0>

« Radio France fête le livre. Avec trois écrivains producteurs de France Inter : Paula Jacques, Jérôme Garcin et Arthur Dreyfus », émission de France Inter, *Les Liaisons heureuses* par SCHNECK, Colombe, du samedi 26 novembre 2011, <http://www.franceinter.fr/emission-les-liaisons-heureuses-radio-france-fete-le-livre-avec-trois-ecrivains-producteurs-de-franc>

## **Carole MARTINEZ**

### Articles

CHAUDON, Marie-Valentine, « Carole Martinez, la conteuse au fil d'or », *La Croix*, « Le succès de bouche à oreille 4/5 », publié le 15/08/2012, <https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Carole-Martinez-conteuse-au-fil-d-or- NP -2012-08-15-842769>

CHAUVEAU, Philippe, « Entretien avec Carole Martinez », *WebTvCulture*, <https://www.web-tv-culture.com/emission/le-coeur-cousu-79.html>

CRIGNON, Anne, « Carole Martinez, l'inconnue aux 8 prix », *L'Obs*, publié le 27/06/2011, <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20080522.BIB1346/carole-martinez-l-inconnue-aux-8-prix.html>

GARROFÉ, Cédric, « Vous avez interviewé Carole Martinez, Prix Goncourt des lycéens 2011 », *20 minutes*, publié le 19/03/13, <https://www.20minutes.fr/vousinterviewez/1121449-20130319-20130319-interviewez-carole-martinez-auteure-litterature-enfance-jeunesse-prix-goncourt-lyceens-2011>

JOLY, Stéphanie, « Entretien avec Carole Martinez », *Le mag*, N°2, *Paris-ci la Culture*, publié en janvier 2012, <http://www.pariscilaculture.fr/2012/01/entretien-avec-carole-martinez/>

« 5 questions posées à l'auteure Carole Martinez à l'occasion de la parution du livre *Le Cœur cousu* (Éditions Folio Gallimard) qui a obtenu le prix Livresse de lire 2011 », Entretien mené par la librairie Dialogues, le 25.08/2015, <https://www.librairiedialogues.fr/personne/carole-martinez/665368/>

## **Leïla MAROUANE**

AYADI, Hanna, *Violences et écriture dans l'œuvre de Leïla Marouane, la Méditerranée des deux rives*, Thèse de doctorat en Littératures comparées, Martine Sagaert (Dir.), soutenue le 12/09/2018, Laboratoire Babel, Université de Toulon, [www.theses.fr/2018TOUL3005](http://www.theses.fr/2018TOUL3005)

### Articles

AYADI, Hanna, « L'écriture, un acte transgressif ? Écritures intimes et écritures du corps dans les romans de Leïla Marouane », *SELF XX-XXI, Écriture féminine aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, entre stéréotype et concept*, <https://self.hypotheses.org/publications-en-ligne/ecriture-feminineaux-xxe-et-xxie-siecles-entre-stereotype-et-concept/corps-feminins-corps-politiques-2>

BESCH, Thomas, « Sexe, crime et résilience dans *Le Châtiment des hypocrites* de Leïla Marouane », dans *Nouvelles Études Francophones*, Vol. 19, N°2, Automne 2004, p.109-118.

EPSZTEIN, Pierrette, « Pacifier les Érinyes », dans *Algérie, Littérature/Action*, N°7-8 janvier-février 1997.

TEMLALI, Yassin, « *La Vie sexuelle d'un islamiste à Paris* de Leïla Marouane », *Babelmed*, 08/10/2007, <http://www.babelmed.net/letteratura/236-algeria/2639-la-vie-sexuelle-d-un-islamiste-paris-de-leila-marouane.html>

## **Malika MOKEDDEM**

AGER-MENDOUSSE, Trudy, *La Notion de contreviolence créative dans l'autobiographie postcoloniale franco-algérienne : paroles d'identité et de résistance chez Assia Djébar, Malika Mokeddem et Nina Bouraoui*, Thèse, Charles BONN (Dir), Université de Paris-Nord, 2004.

CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Malika Mokeddem– Métissages*, Blida, Tell, 2007.

### Articles

AUBRY, Anne, « Malika Mokeddem, ou la Recherche d'un espace où devenir soi-même », *Synergies Chili*, N°12, 2016.

BELKHEIR, Khaldia, « La Quête d'une identité chez Malika Mokeddem : une revendication de différence et de ressemblance », *Synergies Algérie*, N°16, 2012, p.77-85, <http://gerflint.fr/Base/Algerie16/belkheir.pdf>

HELM, Yolande Aline, « Entretien avec Malika Mokeddem », dans *Malika Mokeddem envers et contre tout*, L'Harmattan, 2000.

## **Lydie SALVAYRE**

### Articles

BIRNBAUN, Jean, « Prix Goncourt : Lydie Salvayre récompensée pour *Pas pleurer* », *Le Monde des Livres*, 05/11/2014, [http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/11/05/le-goncourt-a-lydie-salvayre-pour-pas-pleurer\\_4518570\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/11/05/le-goncourt-a-lydie-salvayre-pour-pas-pleurer_4518570_3260.html)

GARCIN, Jérôme, « La Guerre d'Espagne, Bernanos et moi : la critique de *Pas pleurer*, Goncourt 2014 », *L'Obs*, *Bibliobs*, 05/11/2014, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20141105.OBS4135/la-guerre-d-espagne-bernanos-et-moi-la-critique-de-pas-pleurer-goncourt-2014.html>

HOUOT, Laurence, « *Pas pleurer*, la guerre d'Espagne par Lydie Salvayre, prix Goncourt 2014 », *Culturebox*, 05/11/2014, <http://culturebox.francetvinfo.fr/livres/romans/pas-pleurer-la-guerre-despagne-par-lydie-salvayre-en-course-pour-le-goncourt-200115>

### Émission

*La Grande Librairie*, Émission du 30 octobre 2014, France 5, <http://culturebox.francetvinfo.fr/emissions/france-5/la-grande-librairie/nancy-huston-marie-helene-lafon-lydie-salvayre-et-franck-courtes-193615>

## **Leïla SEBBAR**

LARONDE, Michel (Dir.), *Leïla Sebbar*, L'Harmattan, 2003.

KIAN, Soheila, *Écritures et transgressions d'Assia Djébar et de Leïla Sebbar. Les Traversées des frontières*, L'Harmattan, 2009.

## **Fawzia ZOUARI**

FENNICHE-FAKHFAKH, Amel, *Fawzia Zouari, L'écriture de l'exil*, L'Harmattan, 2010.

### Articles

SAHIRI, Leandre, « Fawzia Zouari », *Tableau d'Honneur, Filament*, N°7, 27/07/2010, <http://le-filament.blogspot.fr/2010/07/fawzia-zouari.html>

ZOUARI, Fawzia, « La Grande discorde au Sud », *La Maison Islamo Chrétienne*, <http://www.lamaisonislamochretienne.com/lagrandedisconde.html>

## 2.4. Sciences humaines et sociales

### Ouvrages généraux

ASKEVIS-LEHERPEUX, Françoise, BARUCH, Clarisse, CARTON, Annick, *Précis de psychologie*, [1998], Nathan, 2000.

BENAÏSSA, Hamza, *Tradition et identité*, Alger, El Maarifa, 2001.

BLÖSS, Thierry, FRICKEY, Alain, *La Femme dans la société française*, [1994], PUF, « Que sais-je ? », 2003.

BONTE, Pierre, PORQUERES I GENÉ, Enric, WILGAUX, Jérôme, *L'Argument de la filiation. Aux fondements des sociétés européennes et méditerranéennes*, Maison des Sciences de l'Homme, 2011.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, 1979.

\_\_\_, *La Domination masculine*, [1990], Seuil, 1998.

BOUTEFNOUCHET, Mostefa, *La Société Algérienne en Transition*, Alger, OPU, 2004

\_\_\_, *La Famille Algérienne. Évolution et Caractéristiques*, Alger, SNED, 1980.

BRAUDEL, Fernand, *Grammaire des civilisations*, Flammarion, 2013.

CUSSET, Pierre-Yves, *Le Lien social*, Armand Colin, 2007.

CYSSAU, Catherine, VILLA, François, *La Nature humaine à l'épreuve de Winnicott*, PUF, 2006.

DOLTO, Françoise, *Tout est langage*, Gallimard, 1994.

ELIACHEFF, Caroline, *La Famille dans tous ses états*, Albin Michel, 2004.

ÉLIAS, Norbert, *La Société des individus*, [1991] Pocket, 1998.

\_\_\_, *La Civilisation des mœurs*, [1969], Calman-Lévy, 1973.

Erik H. ERIKSON, *Adolescence et crise : La Quête de l'identité*, Flammarion, 2011.

FILHON, Alexandra, PAULIN, Martine, *Migrer d'une langue à l'autre*, Musée national de l'histoire de l'immigration, La documentation française, 2015.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, t.1, « La Volonté de savoir », Gallimard, 1976.

\_\_\_, *Histoire de la sexualité*, t.3, « Le Souci de soi », Gallimard, 1984.

FRAISSE, Geneviève, *Les Deux gouvernements : la famille et la cité*, Gallimard, 2001.

FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, [1922], Payot, 1961.

\_\_\_, *Totem et tabou*, [1923], Payot, 1965.

\_\_\_, *Cinq leçons sur la psychanalyse* (suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*), [1924], Payot, 1966.

\_\_\_, *La Question de l'analyse profane*, [1926], Gallimard, 1985.

\_\_\_, *La Vie sexuelle*, [1931] PUF, 1970.

GUIDETTI, Michèle, TOURRETTE, Catherine, *Introduction à la psychologie du développement, Du bébé à l'adolescent*, [1994], Armand Colin, 1998.

- HALPERN, Catherine, RUANO-BORBALAN, Jean-Claude, *Identité(s), L'Individu, le groupe, la société*, Sciences Humaines, 2004.
- HENNEZEL, Marie de, *Une vie pour se mettre au monde*, Carnetsnord, 2010.
- IDRISSI, Yamila, VETMEIREN, Tessa, *C'est par l'autre que l'on se connaît soi-même*, Le Fenec, 2010.
- KNIBIEHLER, Yvonne, *La Sexualité et l'histoire*, Odile Jacob, 2002.
- KITAISKAIA, Taisia, HORAN, Katy, *Les Sorcières de la littérature*, Autrement, 2019.
- KLEIN, Mélanie, *Psychanalyse d'un enfant*, Tchou, 2002.
- LAROUSSE, Pierre, *Femme*, [1872], Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Les Structures Élémentaires de la Parenté*, [1967] Mouton de Gruyter, Berlin, 2002.
- \_\_\_, *Mythologies, III : L'Origine des manières de table*, Plon, 1968.
- \_\_\_, *L'Identité*, [1977], Plon, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (Dir.), *L'Identité*, [1977], PUF, 2007.
- LOUIS, Edouard (Dir.), *Pierre Bourdieu. L'Insoumission en héritage*, PUF, 2013.
- MANNONI, Pierre, *Les Représentations sociales*, [1998] PUF, « Que sais-je ? », 2006.
- MARTIN, Jean-Pierre (Dir.), *Bourdieu et la littérature. Suivi d'un entretien avec Pierre Bourdieu*, Cécile DEFAUT, 2010.
- MILLER, Alice, *C'est pour ton bien. Racines de la violence dans l'éducation de l'enfant*, Aubier, 1984.
- \_\_\_, *La Souffrance muette de l'enfant. L'expression du refoulement dans l'art et la politique*, Aubier, 1990.
- MORO, Marie-Rose, *Grandir en situation transculturelle*, Fabert, 2010.
- MULLER, Laurent, TAPIA, Stéphane de, *Migrations et cultures de l'entre-deux*, L'Harmattan, 2010.
- OZOUF, Mona, *Les Mots des femmes : Essai sur la singularité française*, [1995], Gallimard, 1999.
- SAÏD, W. Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, [1978, 1995], Seuil, 2003.
- SIBONY, Daniel, *Entre-deux. L'Origine en partage*, Seuil, 1991.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, [1990], Points, 2015.
- \_\_\_, *Parcours de la reconnaissance*, [1983], Stock, 2004.
- THÉBAUD, Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, ENS Editions, 2007.
- TILLION, Germaine, *Le Harem et les cousins*, Seuil, 1966.
- TOURRETTE, Catherine, GUIDETTI, Michèle, *Introduction à la psychologie du développement. Du bébé à l'adolescent*, [1994], Armand Colin, 1998.
- WINNICOTT, Donald, Woods, *De la pédiatrie à psychanalyse*, [1969], Petite bibliothèque Payot, 2018.
- \_\_\_, *Processus de maturation chez l'enfant. Développement affectif et environnement*, [recueil d'articles écrits entre 1957 et 1963], Payot, 1989.
- \_\_\_, *La Nature humaine*, Gallimard, 1990.
- \_\_\_, *La Crainte de l'effondrement et autres situations critiques*, Gallimard, 2000.

\_\_\_, *La mère suffisamment bonne*, [1956, 1966, 1958 pour les trois textes de D.W. Winnicott], Petite bibliothèque Payot, 2006.

ZAFIROPOULOS, Markos, *La Question féminine, de Freud à Lacan. La femme contre la mère*, PUF, 2010.

#### Articles/ Revues

« Freud, Ferenczi, Klein, Lacan... Les Textes fondamentaux de la psychanalyse », Hors-série *Le Point*, N°7, Mars-Avril 2006.

Igor TCHERNICHEFF, « Le vrai Self, une épure de l'intime », dans la revue *Empan*, 2010/1 (N°77), p.40-43, <https://www.cairn.info/revue-empan-2010-1-Pages-40.htm>

« Transmissions et filiations », *Revue des Sciences Humaines*, Septentrion, N°301, 2011.

Les revues d'histoire moderne et contemporaine, Belin, (362 numéros), sur le site Persée, <https://www.persee.fr/collection/rhmc>

### **Ouvrages spécifiques sur la question de la maternité et de la filiation**

ANCELIN SCHUTZENBERGER, Anne, *Aie, mes aïeux !*, [1993], Declée de Brouwer/La Méridienne, 2001.

ANDRÉ, Jacques, *Mères et filles. La Menace de l'identique*, PUF, 2003.

BADINTER, Élisabeth, *L'Amour en plus*, Flammarion, 1980.

\_\_\_, *Le Conflit, La Femme et la mère*, Flammarion, 2010.

BASTIEN, Danièle, *Le Plaisir et les mères. Féminité et maternité*, Imago, 1998.

BOUKOBZA, Claude, *Les Écueils de la relation précoce mère-bébé*, ERES, 2010.

BYDLOWSKI, Monique, *La Dette de vie. Itinéraire psychanalytique de la maternité*, PUF, 1997.

\_\_\_, *Je rêve d'un enfant. L'Expérience intérieure de la maternité*, Odile Jacob, 2010.

CHATEL, Marie-Magdeleine, *Malaise dans la procréation*, Albin Michel, 1993.

COUCHARD, Françoise, *Emprise et violence maternelles. Étude d'anthropologie psychanalytique*, Dunod, 1991.

CYRULNIK, Boris, *les Nourritures affectives*, Odile Jacob, 1993.

\_\_\_, *Sous le signe du lien*, Fayard, 2010.

DAAM, Nadia, SABROUX, Johanna, DEFAUD, Emma, *Mauvaises mères ! Les Joies de la maternité*, J'ai lu, 2015.

DEBEST, Charlotte, *Le Choix d'une vie sans enfant*, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

DELASSUS, Jean-Marie, *Le Sens de la maternité*, Dunod, 1995.

DELION, Pierre, *La Fonction parentale*, Fabert, 2011.

DERMENJIAN, Geneviève, GUILHAMOU, Jacques, LAPIED, Martine, *La Puissance maternelle en Méditerranée. Mythes et représentations*, Arles, Actes Sud, 2008.

DEUTSCH, Hélène, *La Psychologie des femmes*, t.2, « Maternités », [1945], PUF, 1953.

DUFOURNANTELE, Anne, *La Sauvagerie maternelle*, [2001], Payot & Rivages, 2016.

DURY, Sandrine, *Filles de nos mères, mères de nos filles... Un lien fort et passionnel*, Eyrolles, 2010.

ELIACHEFF, Caroline, HEINICH, Nathalie, *Mères-filles. Une relation à trois*, Albin Michel, 2002.

HÉRITIER, Françoise, *Les Deux sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*, Odile Jacob, 1994.

IACUB, Marcela, *L'Empire du ventre. Pour une autre histoire de la maternité*, Fayard, 2004.

LACOSTE-DUJARDIN, Camille, *Des mères contre les femmes. Maternité et patriarcat au Maghreb*, La Découverte, 1985.

KNIBIEHLER, Yvonne, *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, [2000], PUF, 2012.

\_\_\_, *Maternité et Parentalité*, École des Hautes Études en Santé Publique, 2004.

\_\_\_, *Qui gardera les enfants ? Mémoires d'une féministe iconoclaste*, Calmann-Lévy, 2007.

\_\_\_, *Questions pour les mères*, Toulouse, ERES, 2014.

KNIBIEHLER, Yvonne, FOUQUET, Catherine, *L'Histoire des mères, du Moyen-âge à nos jours*, Montalba, 1980.

KNIBIEHLER, Yvonne, ARENA, Francesca, CIO LOPEZ, Rosa Maria, *La Maternité à l'épreuve du genre. Métamorphoses et permanences de la maternité dans l'aire méditerranéenne*, Presses de l'EHESP, 2012.

KNIBIEHLER, Yvonne, SAGAERT, Martine, *Les Mots des mères, Du XVII<sup>e</sup> à nos jours*, Robert Laffont, « Bouquins », 2016.

LEBRUN, Jean-Pierre, *Fonction maternelle, fonction paternelle*, Fabert, 2011.

LEGUEN, Annick, *De mères en filles : Imagos de la féminité*, PUF, 2001.

LESSANA, Marie-Magdeleine, *Entre mère et fille : un ravage*, Fayard, 2000.

MARINOPOULOS, Sophie, *Dans l'intime des mères*, Fayard, 2005.

MORO, Marie-Rose, NEUMAN, Dominique, REAL, Isabelle, *Maternités en exil. Mettre des bébés au monde et les faire grandir en situation transculturelle*, La pensée sauvage, 2008.

NAOURI, Aldo, *Les Filles et leurs mères*, Odile Jacob, 2000.

OLIVIER, Christiane, *Peut-on être une bonne mère ?*, Fayard, 2000.

PÉRUISSET-FACHE, Nicole, *Être mère aujourd'hui : mythe, réalité, enjeux et perspectives : les aLeas de la transmission du langage*, L'Harmattan, 2001.

PONCET-BONISSOL, Yvonne, TRÉBAOL, Florence, *La Relation mère-fille*, Dangles, 2011.

SAGAERT, Martine, *Histoire littéraire des mères. De 1890 aux années 1920*, L'Harmattan, 1999.

STERN, Daniel N., BRUSCHWEILER-STERN, Nadia, FREELAND, Alison (et alii), *La Naissance d'une mère*, Odile Jacob, 1998.

WINNICOT, Donald, Woods, *La Mère suffisamment bonne*, Payot, 2006.

#### Articles/Dossiers/ Revues

DRYEF, Zineb, « Le retour de la mère parfaite », *Le Monde*, 25/05/2016, [http://mobile.lemonde.fr/m-perso/article/2016/05/27/le-retour-de-la-mere-parfaite\\_4927830\\_4497916.html?xtref=http://lm.facebook.com/lr.php](http://mobile.lemonde.fr/m-perso/article/2016/05/27/le-retour-de-la-mere-parfaite_4927830_4497916.html?xtref=http://lm.facebook.com/lr.php)

GIAMPINO, Sylviane, « À ta mère plus que l'amour tu demanderas. L'amour maternel et son tutti frutti de la nature, des bonnes mères et de l'instinct », *Spirale*, 2006/3, N°39, p.21-37, <https://www.cairn.info/revue-spirale-2006-3-page-21.htm>

*Le Rapport mère/fille*, *Revue des Lettres et de Traduction*, Année 2004, N°10, Kalisk, Liban.

« Maternités », THÉBAUD, Françoise, KNIBIEHLER, Yvonne (Dir.), *Revue CLIO Femmes, Genre, Histoire*, N°21, 2005.

MAUGÈRE, Amélie, « Luisa MURARO, *L'ordre symbolique de la mère* », L'Harmattan, 2003, *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, [2005], <http://clio.revues.org/1485>

« Mère et fils », CZECHOWSKI, Nicole (Dir.), *Revue Mutations*, Autrement, N°204, Mai 2011.

PIERREHUMBERT, Blaise, « L'Amour maternel...un amour impératif », ERES/ « Spirale », 2001/2, n°18, p.83-112.

RABAIN, Jean-François, « Le Maternel et la construction psychique chez Winnicott », <http://www.societe-psychoanalytique-de-paris.net>

« Tout sur leur mère », *Le Magazine littéraire*, N°543, Mai 2014.

### **Ouvrages sur la question de la condition féminine**

ANDRÉ, Jacques, *Aux origines féminines de la sexualité*, PUF, 2004.

\_\_\_, *La Sexualité féminine*, PUF, 2009.

ANDRÉ, Jacques, JURANVILLE, Anne (Dir.), *Fatalité du féminin*, PUF, 2002.

BADINTER, Élisabeth, *L'un est l'autre : des relations entre hommes et femmes*, Odile Jacob, 1986.

\_\_\_, *XY : De l'identité féminine*, Odile Jacob, 1992.

BARD, Christine, *Les Femmes dans la société française au 20<sup>e</sup> siècle*, Armand Colin, 2003.

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, deux tomes, [1949] Gallimard, 2000 (t. 1), 2002 (t. 2).

\_\_\_, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, [1958], Gallimard, 1989.

\_\_\_, *La Femme rompue*, [1968], Gallimard, 1996.<sup>2751</sup>

BOUSTANI, Carmen, *Effets du féminin*, Karthala, 2003.

CAIOZZO, Anna, ERNOULT, Nathalie, *Femmes médiatrices et ambivalentes. Mythes et imaginaires*, Armand Colin, 2012.

CARDI, Coline, PRUVOST, Geneviève, *Penser la violence des femmes*, La Découverte, 2012.

CHARPENTIER, Isabelle, *Le Rouge aux joues. Virginité, interdits sexuels et rapport de genre au Maghreb*, PU Saint-Etienne, 2013.

CHOLLET, Mona, *Sorcières, La Puissance invaincue des femmes*, Zones, 2018.

COURNUT-JANIN, Monique, *Féminin et féminité*, PUF, 1997.

---

<sup>2751</sup> Également les entretiens comme celui de Madeleine CHAPSAL (1960) [« Une interview de Simone de Beauvoir » dans l'ouvrage de Claude Francis et Fernande Gontier, *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, Gallimard, 1979] ou encore celui d'Alice SCHWARZER (1984) [*Simone de Beauvoir aujourd'hui*, Mercure de France, 1984].

- DÉTREZ, Christine, *La Construction sociale du corps*, Seuil, 2002.
- DÉTREZ, Christine, SIMON, Anne, *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Seuil, 2006.
- DEVEREUX, Georges, *Femme et mythe*, Flammarion, 1982.
- DEVIENNE, Émilie, *Être femme sans être mère*, Robert Laffont, 2007.
- DJERIBI-VALENTIN, Muriel, DOLTO, Catherine, ELIACHEFF, Caroline (et alii), *Le Féminin-Filiations, etc.* Actes des journées d'étude Françoise Dolto 2003 et 2004, Gallimard, 2005.
- DJERIBI-VALENTIN, Muriel, KOUKI, Elisabeth, *Le Féminin. Françoise Dolto, Articles et Conférences V*, Gallimard, 1998.
- DOLTO, Françoise, *Le Féminin*, Gallimard, 1998.
- \_\_\_, *Enfances*, Points, 1999.
- DORE-AUDIBERT, Andrée, KHODJA, Souad, *Être femme au Maghreb et en Méditerranée. Du mythe à la réalité*, Karthala, 1998.
- EL HAGGAR, Nabil (avec la collaboration de ZOUARI, Fouzia), *La Méditerranée des femmes*, L'Harmattan, 1998.
- FERRAND, Michèle, *Féminin, masculin*. La Découverte, 2004.
- FROIDEVAUX-METTERIE, Camille, *La Révolution du féminin*, Gallimard, 2015.
- \_\_\_, *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime*, Philosophie magazine Éditeur, 2018.
- GUEMARA, Raoudha (Dir.), *La Femme dans les sociétés méditerranéennes. Actes du colloque, Tunis, 7-8 mars 2008*, Université de Tunis, Tunis, 2010.
- HEINICH, Nathalie, *États de femme, L'Identité féminine dans la fiction occidentale*, Gallimard, 1996.
- \_\_\_, *Les Ambivalences de l'émancipation féminine*, Albin Michel, 2003.
- HÉRITIER, Françoise, *Masculin / Féminin. La pensée de la différence*, Odile Jacob, 1996.
- \_\_\_, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la différence*, Odile Jacob, 2002.
- HÉRITIER, Françoise, NANCY, Jean-Luc, GREEN, André, REGY, Claude, AMEISEN, Jean-Claude, *Le Corps, le sens*, Seuil, 2007.
- HÉRITIER, Françoise, PERROT, Michelle, AGACINSKI, Sylviane, BACHARAN, Nicole, *La Plus belle histoire des femmes*, Seuil, 2011.
- IACUB, Marcela, *Qu'avez-vous fait de la libération sexuelle ?*, Flammarion, 2002.
- KRISTEVA, Julia, *Seule une femme*, De l'Aube, 2013.
- KNIBIEHLER, Yvonne, *La Virginité féminine : Mythes, fantasmes et émancipation*, Odile Jacob, 2012.
- MATHIEU, Nicole-Claude, *L'Arraisonement des femmes. Essais en anthropologie des sexes*, EHESS, 1985.
- MÉDA, Dominique, *Le Temps des femmes. Pour un nouveau partage des rôles*, Flammarion, 2001.
- MÉDA, Dominique, PÉRIVIER, Hélène, *Le Deuxième âge de l'émancipation. La société, les femmes et l'emploi*, Seuil, 2007.
- MICHELET, Jules, *La Femme*, [1859], Flammarion, 1981.

\_\_\_, *La Sorcière*, [1860], Julliard, 1964.

MOHSEN-FINAN, Khadija (Dir.), *L'Image de la femme au Maghreb*, Arles, Actes Sud, MMSH, 2008.

MOUNIR, Hakima, *Entre ici et là-bas. Le Pouvoir des femmes dans les familles maghrébines* (préface de Michelle PERROT), PUR, Mayenne, 2013.

MUCCI, Aimé (Dir.), *Femmes de Méditerranée*, Éditions Universitaires du Sud, Aix-Marseille, 2002.

OLIVIER, Christiane, *Filles d'Eve, Psychologie et sexualité féminines*, Denoël, 1990.

PERROT, Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, Flammarion, 1998.

RIPA, Yannick, *Les Femmes, actrices de l'Histoire : France, de 1789 à nos jours*, [2007] Armand Colin, 2010.

SCHAEFFER, Jacqueline, ROUSSILLON, René, *Le Refus du féminin : la Sphinge et son âme en peine*, PUF, 2013.

SORENTE, Isabelle, *Le Complexe de la sorcière*, JC. Lattès, 2020

THÉBAUD, Françoise, *Écrire l'histoire des femmes*, Lyon, ENS Éditions, 1998.

\_\_\_, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS Éditions, 2007.

THÉBAUD, Françoise, DUBY, Georges et PERROT, Michelle, *Histoire des femmes en Occident*, Perrin, 2002.

TOURAINÉ, Alain, *Le Monde des femmes*, Fayard, 2006.

#### Articles

DREYFUS-ASSEO, Sylvie, « Le Féminin, de l'identique à l'identité », *Revue française de psychanalyse*, PUF, 2003/1, Vol.67, p.67-93.

GUIGNARD, Florence, « Maternel ou féminin », dans l'ouvrage *Clés pour le féminin, Débats de la psychanalyse*, PUF, 1999.

#### **Ouvrages qui traitent du lien entre femmes et écriture**

BOUSTANI, Carmen, JOUVE, Edmond, *Des femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen*, Karthala, 2006.

CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Séguier, 1999.

CHAWAF, Chantal, *Le Corps et le verbe. La langue en sens inverse*, Presses de la Renaissance, 1992,

CIXOUS, Hélène, *Le Rire de la Méduse* [1975], Galilée, 2010.

\_\_\_, *La Venue à l'écriture*, [1977], Éditions Des Femmes, 1986.

\_\_\_, *Entre l'écriture*, Éditions Des Femmes, 1986.

CHARPENTIER, Isabelle, *Le Rouge aux joues : virginité, interdits sexuels et rapports de genre au Maghreb : une étude d'œuvres et de témoignages d'écrivaines (franco)-algériennes et (franco)-marocaines d'expression française*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.

CHARPENTIER, Isabelle, DÉTREZ, Christine, KRÉFA, Abir, *Socialisations, identités et résistances des romancières du Maghreb. Avoir voix au chapitre*, L'Harmattan, 2013.

- CLÉMENT, Catherine, KRISTEVA, Julia, *Le Féminin et le sacré*, Stock, 1998.
- DIDIER, Béatrice, *L'Écriture-femme*, [1981], PUF, 1999.
- ERNAUX, Annie, *Le Vrai Lieu. Entretiens avec Michelle Porte*, Gallimard, 2014.
- IRIGARAY, Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Éditions de Minuit, 1974.
- \_\_\_, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Éditions de Minuit, 1977.
- \_\_\_, *Parler n'est jamais neutre*, Éditions de Minuit, 1985.
- \_\_\_, *Le Sexe linguistique*, Larousse, « Langages », N°85, Montréal, 1989.
- \_\_\_, *Je-Tu-Nous : Pour une culture de la différence*, Grasset et Fasquelles, 1990.
- \_\_\_, *Sexes et genre à travers les langues*, Grasset et Fasquelle, 1990.
- JANDEY, Brigitte, *Écrire l'indicible : écriture subversive, écriture affective, écriture du corps : les facettes de l'écriture féminine*, Berlin, Lambert Academic Publishing, 2009.
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1974.
- SEYS, Élisabeth, *Ces femmes qui écrivent : De Madame Sévigné à Annie Ernaux*, Ellipses, 2012.
- Articles
- FREY, Pascale, « Y a-t-il une écriture féminine ? », *Lire*, 01/04/1995, [http://www.lexpress.fr/culture/livre/y-a-t-il-une-ecriture-feminine\\_798571.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/y-a-t-il-une-ecriture-feminine_798571.html)
- « Ces femmes qui ont changé la littérature », *L'Express*, 01/05/2006, [https://www.lexpress.fr/culture/livre/ces-femmes-qui-ont-change-la-litterature\\_811242.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/ces-femmes-qui-ont-change-la-litterature_811242.html)
- HAYSUKOWSKI-AHMED, Maroussia, « Le Dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage », dans l'ouvrage de PAGES, Irène (Dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Les éditions du Remue-ménage, 1983.
- NAUDIER, Delphine, « L'Écriture-femme, une innovation emblématique », dans *Sociétés contemporaines*, N°44, 2001/4.
- SLAMA, Béatrice. « De la littérature féminine à l'écriture-femme ; différence et institution » dans *Littérature*, N°44, 1981.

### **Ouvrages qui traitent du lien entre maternité et écriture**

- CLÉMENT, Murielle Lucie, WESEMAEL, Sabine Van (Dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, t.1, « La Figure de la mère », L'Harmattan, 2008.
- IRIGARAY, Luce, *Le Corps à corps avec la mère*, Pleine lune, Montréal, 1981.
- MEKOUAR-HERTZBERG, Nadia, *Nouvelles figures maternelles dans la littérature espagnole contemporaine*, L'Harmattan, 2009.
- SAIGAL, Monique, *L'Écriture : Lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf, et Annie Ernaux*, Rodopi, Amsterdam, 2000.

### Articles/Revue

- BEYLARD-OZEROFF, Jean-Louis, « L'Image de la mère dans *Le Lait de la mort* de Marguerite Yourcenar », dans *Sémiotique narrative*, 2<sup>ème</sup> partie : essai d'herméneutique, 2009, <https://beylarozeroff.org/index.php/2016/07/15/marguerite-yourcenar-et-la-mort/>

*Langue maternelle, langue d'écriture : parcours d'écrivains*, Casnav de Créteil, Conférences d'écrivains, <http://casnav.ac-creteil.fr>

MOLINA-ROMERO, Carmen, « Double langue et création littéraire », dans *Imaginaires & Inconscient*, N°14, 2004.

### Ouvrages qui traitent des féminismes

ALI, Zahra, *Féminismes islamiques*, La Fabrique, 2012.

AZZOUG, Mireille, VEAUUVY, Christiane (Dir.), *Femmes, genre, féminismes en Méditerranée. Hommage à Françoise Collin*, Saint-Denis, Éditions Bouchène, 2014.

CALLE-GRUBER, Mireille, (textes réunis par), *Du féminin*, Québec, Le Griffon d'argile, 1992.

FARES, Saba, DENOOZ, Laurence, *Femme et féminisme dans les littératures méditerranéenne et arabe, Acte de la table ronde de Nancy 13-14 Mars 2008*, Nancy, A.D.R.A., 2010.

FOUQUE, Antoinette, *Il y a deux sexes. Essais de féminologie*, [1995], Gallimard, 1995.

FRASER, Nancy, *Le Féminisme en mouvements. Des années 1960 à l'ère néolibérale*, La Découverte, 2012.

GIANINI-BELOTTI, Elena, *Du côté des petites filles*, Éditions Des Femmes, 1974.

LABRY, Manon, *Riot Grrrls : Chronique d'une révolution punk féministe*, Zones, 2016.

MERNISSI, Fatima, *Le Harem et l'Occident*, Albin Michel, 2001.

MICHEL, Andrée, *Le Féminisme*, [1979], Presses Universitaires de France, 1988.

PAVARD, Bibia, *Les Éditions des femmes. Histoires des premières années, 1972-1979*, L'Harmattan, 2005.

PELLEGRIN, Nicole, *Écrits Féministes de Christine de Pizan à Simone de Beauvoir*, Flammarion, 2010.

RIOT-SARCEY, Michèle, *Histoire du féminisme*, La Découverte, 2002.

ZANAD, Hamid, *Non ! nos voix ne sont pas une honte. Entretiens avec des intellectuelles issues du monde de l'Islam*, Les Éditions de Paris, 2015.

ZOUARI, Fawzia, *Pour en finir avec Shahrazad*, Cérès, Tunis, 1996.

\_\_\_, *Pour un féminisme méditerranéen*, L'Harmattan, 2012.

### Articles

AUZIAS, Claire, BEN MHENNI, Lina, LANGTON, Marcia, MOKEDDEM, Malika, THERRIEN, Michèle, *Féminismes, ailleurs*, Indigène, 2012.

« Féminismes autour de la Méditerranée », (collectif), *Revue Nouvelles Questions Féminines*, Éditions Antipodes, Vol.27, N°3, 2008.

« Genre, sexisme et féminisme », (collectif), *Le Français aujourd'hui*, Armand Colin, N°163, 2008.

## Ouvrages qui traitent de la question du genre

BERENI, Laure, CHAUVIN, Sébastien, JAUNAIT, Alexandre, REVILLARD, Anne, *Introduction aux Genders Studies, Manuel des études sur le genre*, De Boeck, 2008.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, La Découverte, 2005.

CHEVALIER, Denis, BOZON, Michel, PERROT, Michelle, ROCHEFORT, Florence (Dir.), *Au bazar du genre, Féminin/masculin en Méditerranée*, MuCEM Textuel, 2013.

DÉTREZ, Christine, *Quel genre ?*, Thierry Magnier, 2015.

DURU-BELLAT, Marie, *L'École des filles. Quelle formation pour quels rôles sociaux ?* [1990], L'Harmattan, 2004.

GUIONNET, Christine, NEVEU, Erik, *Féminins/Masculins : Sociologie du genre*, Armand Collin, 2004.

LAQUEUR, Thomas, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Gallimard, 1992.

LAUFER, Laurie, ROCHEFORT, Florence, *Qu'est-ce que le genre ?* Payot & Rivages, 2014.

LÖWY, Ilana, *L'Emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité*, La Dispute, 2006.

ESTURGIE, Claude, *Le Genre en question ou Questions de genre*, Léo Scheer, 2008.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique, PLANTÉ, Christine, RIOT-SARCEY, Michèle, ZAIDMAN, Claude, *Le Genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littéraire*, L'Harmattan, 2003.

LEGRAND, Monique, VOLERY, Ingrid, *Genre et parcours de vie. Vers une nouvelle police des corps et des âges ?* PUN Universitaires de Lorraine, Nancy, 2013.

ROUCH, Hélène, DORLIN, Elsa, FOUGEYROLLES-SCHWEBEL, Dominique (Dir.), *Le Corps, entre sexe et genre*, L'Harmattan, 2005.

THÉBAUD, Françoise, ROGERS, Rebecca, *La Fabrique des filles : L'Éducation des filles de Jules Ferry à la pilule*, Textuel, 2010.

### Article

PLANTÉ, Christine, « La Confusion des genres », dans *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes*, CNRS, 1991.

## 2.5. Ouvrages sur la Méditerranée (Histoire, géopolitique, société...)

BRAUDEL, Fernand, *Autour de la Méditerranée*, Le livre de poche, 1998.

\_\_\_, *Les Mémoires de la Méditerranée*, De Fallois, 1998.

BRAUDEL, Fernand (Dir.), *La Méditerranée. L'Espace et l'Histoire*, [1977], Flammarion, 1985.

BRAUDEL, Fernand, DUBY, Georges (Dir.), [1977], *La Méditerranée. Les Hommes, et l'Héritage*, Flammarion, 1986.

CRIVELLO, Maryline, BASSET, Karine-Larissa, NICOLAÏDIS, Dimitri (et alii), *Les Échelles de la mémoire en Méditerranée. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Arles, Actes Sud, 2010.

DIONIGI, Alberta, TOZY, Mohamed, *La Méditerranée des anthropologues. Fractures, filiations, contiguités*, Maisonneuve et Larose, 2005.

FABRE, Thierry, *Penser la Méditerranée au XXI<sup>e</sup> siècle. Rencontres d'Averroès*, N°20, Parenthèses, 2014.

FERNANDEZ, Dominique, *Mère Méditerranée*, [1965], Grasset et Fasquelle, 2000.

GIRONDE, Michel, *Méditerranée et exil. Aujourd'hui*, L'Harmattan, 2014.

GOUDROT, Jacques, *Histoires croisées des peuples de la Méditerranée. Mare Nostrum*, Jérôme Do Bentzinger Éditeur, 2014.

HASSANI-IDRISSI, Mostafa (Dir.), *Méditerranée, une histoire à partager*, Bayard Jeunesse, 2013.

HUNTZINGER, Jacques, *Il était une fois la Méditerranée*, CNRS, 2010.

LAURENS, Henry, *Le Rêve méditerranéen : Grandeurs et avatars*, CNRS, 2010.

*Le Dictionnaire de géopolitique et de géo économie*, PUF, 2011.

NORWICH, John Julius, *Histoire de la Méditerranée*, [2006], Perrin, 2012.

NOUSCHI, André, *La Méditerranée au XX<sup>e</sup> siècle*, Armand Colin, 2009.

RAHMOUNI BENHIDA, Bouchra, SLAOUI, Younes, *Géopolitique de la Méditerranée*, PUF, 2013.

RENARD, Pierrette, PONTCHARRA, Nicole de, *L'Imaginaire Méditerranéen*, Maisonneuve et Larose, 2000.

STÉTIÉ, Salah, *Culture et Violence en Méditerranée*, Arles, Actes Sud, 2008.

#### Articles/ Revues

BERQUE, Jacques, « Peut-on parler d'un ensemble méditerranéen ? », *Revue de l'Imaginaire*, spécial, 441, août-sept 1992, p.455-458.

BOUTEFNOUCHET, Mostefa, *Confluences. Méditerranée - Algérie*, Revue trimestrielle, Sexualité et Sociétés arabes, Paris, Éditions Marsa & L'Harmattan, N° 2, printemps 2002.

FABRE, Thierry, *Penser la Méditerranée au XXI<sup>e</sup> siècle. Rencontres d'Averroès*, N°20, Parenthèses, 2014.

MORIN, Edgar, « Un modèle de civilisation : la Méditerranée », *Le Monde diplomatique*, mars 1997.

« La Méditerranée, une géographie paradoxale », *Géoconfluences*, DGESCO, ENS de Lyon, [2004], 2008, site de *Géoconfluences*, <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/dossiers-regionaux/la-mediterranee-une-geographie-paradoxale>).

La revue *Babelmed.net*, à retrouver sur le site *Bab el med*, <http://www.babelmed.net/>

La revue de *La Pensée de midi*, Arles, Actes Sud.<sup>2752</sup>

La revue *Peuples Méditerranéens* (1977-1997) fondée et dirigée par Paul VIEILLE.

La revue *Les Rencontres d'Averroès*, Parenthèses.<sup>2753</sup>

---

<sup>2752</sup> Particulièrement le numéro « Face aux libertés... au sud de la Méditerranée », N°19, 2006/3.

<sup>2753</sup> Créées en 1994 par Thierry FABRE et Edgar PISANI à l'Institut du monde arabe et Jean-Marie BORZEIX à France Culture, les rencontres d'Averroès proposent de débattre autour de thèmes communs aux deux rives de la

« Méditerranée, Contes des deux rives », *La Grande oreille*, La revue des Arts de la parole, n°54, juillet 2013.

MORELLO, André-Alain, « Mère Méditerranéenne », Revue *Babel* de littérature française générale et comparée (UTLN, Faculté des lettres et des sciences humaines), N°2, 1997, p.7-16.

MORIN, Edgar, « Un modèle de civilisation : la Méditerranée », *Le Monde diplomatique*, mars 1997.

## 2.6. Questions et Histoires Religieuses

ALBERA, Dionigi, COUROUCLI, Maria (et alii), *Religions traversées. Lieux saints partagés entre chrétiens, musulmans et juifs en Méditerranée*, Arles, Actes Sud, 2009.

AL HARIRI-WENDEL, Tanja, *Les Symboles de l'Islam*, Guy Trédaniel éditeur, 2000.

ALILI, Rochdy, *Qu'est-ce que l'Islam ?* La Découverte, 2000.

ARKOUN, Mohammed, *La Pensée arabe*, PUF, 2014.

ATTIAS, Jean-Christophe, BENBASSA, Esther, BAUBÉROT, Jean (et alii), *Histoire des religions*, J'ai lu, 2008.

BIDAR, Abdennour, *Lettre ouverte au monde musulman*, Les Liens Qui Libèrent, 2015.

CHEBEL, Malek, *L'Islam*, La Boétie, 2013.

CORBIN, Alain, LEMAITRE, Nicole (Dir.), *Histoire du christianisme : Pour mieux comprendre notre temps*, Points, 2013.

DEROCHE, François, *Le Coran*, [2005], PUF, 2014.

EL ASWANY, Alaa, *Extrémisme religieux et dictature. Les Deux faces d'un malheur historique*, [2011], Arles, Actes Sud, 2014.

LENOIR, Frédéric, *Petit traité d'histoire des religions*, Seuil, « Points », 2014.

LUDWIG, Quentin, *Histoire, fondements et pratiques de la religion juive*, Eyrolles, 2015.

MERAD, Ali, *La Tradition musulmane*, PUF, 2001.

\_\_\_, *L'Islam contemporain*, PUF, 2007.

MERVIN, Sabrina, *Histoire de l'Islam ; Fondements et doctrines*, Flammarion, 2010.

MOISSET, Jean-Pierre, *Histoire du catholicisme*, Flammarion, 2010.

OUAKNIN, Marc-Alain (Dir.), *Grandes religions*, Assouline, 2004.

SIBONY, Daniel, *Les Trois monothéismes. Juifs, Chrétiens, Musulmans entre leurs sources et leurs destins*, [1992] Seuil, 1997.

\_\_\_, *Psychanalyse et judaïsme : Questions de transmission*, Flammarion, 2001.

SMILEVITCH, Éric, *Histoire du judaïsme*, PUF, 2012.

SOURDEL, Dominique, *L'Islam*, PUF, 2009.

\_\_\_, *Vocabulaire de l'Islam*, PUF, 2013.

---

Méditerranée. Elles donnent lieu à des publications aux éditions Parenthèses, par exemple : « Entre Islam et Occident, la Méditerranée ».

## 2.7. Droit et Textes officiels

### Ouvrages généraux

BLANC, François-Paul, *Le Droit musulman*, [2<sup>ème</sup> édition], Dalloz, 2007.

BLANC, François-Paul, MILLIOT, Louis, *Introduction à l'étude du droit musulman*, Dalloz, 2001.

FERRE-ANDRÉ, Sylvie, NAJJAR, Ibrahim (collectif), *Vers la création d'un ordre juridique pour la Méditerranée ? Bilans et perspectives d'une civilisation commune*, Émile Bruylant, 2012.

GATÉ, Juliette, *Revue Méditerranéenne de Droit Public*, Vol. 2 : « Droits des femmes et révolutions arabes », L'Épitoze, 2013.

QADRI PACHA, *Code civil de la famille en Islam. Mariage, droit et devoirs des époux. Répudiation, divorce, succession, héritage*, Alif, 2010.

MARIAM, Monjid, *L'Islam et la modernité dans le droit de la famille au Maghreb*, L'Harmattan, 2013.

M'CHICHI, Houria Alami, *Genre et politique au Maroc. Les enjeux de l'égalité hommes-femmes entre islamisme et modernisme*, L'Harmattan, 2003.

MONJID, Mariam, *L'Islam et la modernité dans le droit de la famille au Maghreb*, L'Harmattan, 2013.

PAPI, Stéphane, CHARVIN, Robert, *L'Influence juridique islamique au Maghreb : Algérie, Libye, Maroc, Mauritanie, Tunisie*, L'Harmattan, 2009.

PANSIER, Frédéric-Jérôme, GUELLATY, Karim, *Le Droit musulman*, PUF, 2000.

RENAULT-BRAHINSKY, Corine, *Droit des personnes et de la famille 2015-2016*, Gualino, 2015.

YAGI, V. Amina, *Droit musulman*, Publisud, 2004.

Textes spécifiques pour chaque pays

### Algérie

*Charte d'Alger*, Ensemble de textes adoptés par le 1<sup>er</sup> Congrès du Front de Libération Nationale, du 16 au 21 avril 1964 (textes que l'on peut retrouver ici : <https://editionsasymetrie.org/autogestion/wp-content/uploads/sites/6/2018/11/La-Charte-dAlger.pdf>).

Code de la famille, 1984, Loi n° 84-11 du 9 juin 1984, JORAD (Journal Officiel de la République Algérienne Démocratique et Populaire), N°24, du 12 juin 1984, <https://droit.mjustice.dz/code%20de%20la%20famille.pdf>.

Constitution Algérienne du 28 novembre 1996, <https://www.gitpa.org/Autochtone%20GITPA%20300/gitpa300-16-48algerieTEXTREFconstitutionalalgerie96.pdf>.

Code de la famille, 2005, Ordonnance N°05-02 du 18 Moharram 1426 (correspondant au 27/02/2005), modifiant et complétant la loi N°84-11 du 9 juin 1984 portant sur le Code de la famille, JORADP, N°15, 27 février 2005, <http://www.asfad.org/wp-content/uploads/2012/02/Code-de-la-famille-alg%C3%A9rien-21.pdf>.

### Maroc

Code du travail, Dahir N°1-03-194 du 14 rejev (11/09/2003) portant promulgation de la loi N°65-99 relative au Code du Travail, texte réglementaire téléchargé en PDF, [https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed\\_protect/---protrav/---ilo\\_aids/documents/legaldocument/wcms\\_127077.pdf](https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_protect/---protrav/---ilo_aids/documents/legaldocument/wcms_127077.pdf).

Code de la famille, Dahir N°1-04-22 du 12 Hija 1424 (3/02/2004) portant promulgation de la loi N°70-03 portant sur le Code de la famille, (Bulletin officiel N°5358 du 2 ramadan 1426 (6/10/2005), p.667), <http://www.consulatdumaroc.ca/forms/articles65a69.pdf>.

Code de la nationalité marocaine, Ministère de la Justice, 01/08/2007, <http://ejustice.justice.gov.ma/>.

### 3. Autres ouvrages et sites consultés

#### 3.1. Les ouvrages de méthodologie (en sciences sociales)

BARDIN, Laurence, *L'Analyse de contenu*, (2<sup>ème</sup> édition), PUF, 2013.

BLANCHET, Alain, GOTMAN, Anne, *L'Entretien*, (2<sup>ème</sup> édition), Armand Colin, 2015.

CAMPENHOUDT, Luc Van, QUIVY, Raymond, *Manuel de recherche en sciences sociales*, (4<sup>ème</sup> édition), Dunod, 2011.

MARTIN, Olivier, *L'Analyse quantitative des données. L'enquête et ses méthodes*, (3<sup>ème</sup> édition), Armand Colin, 2012.

PAUGAM, Serge (Dir.), *L'enquête sociologique*, PUF, 2012.

SINGLY, François de, *Le Questionnaire*, (4<sup>ème</sup> édition), Armand Colin, 2016.

#### 3.2. Les œuvres littéraires<sup>2754</sup>

AL-JOUNDI, Darina, KACIMI, Mohamed, *Le Jour où Nina Simone a cessé de chanter*, Arles, Actes Sud, 2008.

ARTHUR H, *Fugues*, Mercure de France, 2019.

ASSAD, Fawzia, *L'Égyptienne*, Mercure de France, 1975.

BEAUNE, François, *La Lune dans le puits. Des histoires vraies de Méditerranée*, Verticales, 2013.

BEN JELLOUN, Tahar, *Sur ma mère*, Gallimard, 2009.

BUSQUETS, Milena, *Ça aussi, ça passera*, Gallimard, 2015.

BERNHEIM, Emmanuèle, *Sa femme*, [1993], Gallimard, 1995.

DARWICHE, Jihab, *Contes de la Méditerranée*, Albin Michel, 2005.

DE LUCA, Erri, *Au nom de la mère*, Gallimard, 2009.

\_\_\_, *Tu, mio*, [2006], Gallimard, 2011.

DIAMANT, Anita, *La Tente rouge*, Robert Laffont, 2000.

---

<sup>2754</sup> Autres que les œuvres du corpus primaire et secondaire, mais qui sont venues, d'une façon ou d'une autre, enrichir ma démonstration.

DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle*, [1987], Gallimard, 1994.

FARES, Nabile, *L'Exil au féminin*, L'Harmattan, 1986.

FERRANTE, Elena, *Poupée volée*, Gallimard, 2006.

FLEM, Lydia, *Comment je me suis séparée de ma fille et de mon quasi-fils*, Seuil, 2009.

GARY, Romain, *La Promesse de l'aube*, Gallimard, 1973.

GHATA, Yasmine, *Muettes*, Fayard, 2010.

GIDE, André, *Les Faux-monnayeurs*, Gallimard, 1977.

HORN, Shifra, *Quatre mères*, Fayard, 2001.

KHALIFA, Sahar, *L'Impasse de Bab Essaha*, Flammarion, 1997.

MAGNIER, Thierry, JOLLY, Francis, *Ma mère ne m'a jamais donné la main*, Le Bec en l'air, 2015.

MAKHLOUF, Georgia, *Les Absents*, Payot & Rivages, 2014.

METIBA, Brahim, *Ma mère et moi*, Mauconduit, 2015.

NINI, Soraya, *Ils disent que je suis une beurette*, Fixot, 2001.

OUMHANI, Cécile, *Plus loin que la nuit*, Éditions de l'Aube, 2007.

PRUDHOMME, Sylvain, *Par les routes*, Gallimard, 2019.

RAHMANI, Zahia, *France, récit d'une enfance*, [...], Le Livre de Poche, 2008.

\_\_\_, « *Musulman* ». *Roman*, Sabine Wespieser Éditeur, 2005.

ROCHEFORT, Christiane, *La Porte du fond*, Prix Médicis, Grasset, 1988.

SIF, Minna, *Méchamment berbère*, Ramsay, 1997.

SUSINI, Marie (Photos de MARKER Chris), *La Renfermée, La Corse*, Seuil, 1981.

TAHAWY, Miral, *La Tente*, [1996], Éditions Paris-Méditerranée, 2011.

YACINE, Kateb, *Parce que c'est une femme*, Éditions Des femmes, 2004.

ZENATTI, Valérie, *Une bouteille à la mer de Gaza*, L'École des loisirs, « Médium », 2005.

ZENITER, Alice, *L'Art de perdre*, Flammarion, 2017.

### 3.3. Les sites consultés

#### Sites académiques

Archives institutionnelles de l'Université de Trieste : <http://www.openstarts.units.it>

*Babel. Littératures plurielles* : <http://babel.revues.org>

Institut National de l'Audiovisuel : <https://institut.ina.fr/>

*Cairn.Info* : <http://www.cairn.info>

*Calameo* : <http://fr.calameo.com>

*Clio* : « Femme, Genre, Histoire » : <https://journals.openedition.org/clio/>

CNDP, Canopé, Le réseau de création et d'accompagnement pédagogiques : <http://www.cndp.fr>

CNRTL. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr>  
*IreMMO*. Institut de recherche et d'études, Méditerranée et Moyen-Orient : <http://iremmo.org/publications/confluences-mediterranee/>  
*Érudit.org* : <https://www.erudit.org/fr/>  
*Fabula*, La Recherche en littérature : <http://www.fabula.org>  
*Genre et Histoire*, La Revue de l'association Mnémosyne : <http://genrehistoire.revues.org>  
*Géofluence*, Ressources de géographie pour les enseignants : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/>  
Laboratoire *Babel*, Université de Toulon, <http://babel.univ-tln.fr/>  
*La Documentation française* : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr>  
La Maison des écrivains et de la littérature : <http://www.m-e-l.fr>  
Maison des Sciences de l'Homme Paris-Nord : <http://www.mshparisnord.fr>  
*Persée*, École Normale Supérieure de Lyon : <http://www.persee.fr/>  
*UCA éditorial*, Revues scientifiques de l'Université de Cadix : <https://revistas.uca.es/>  
*UNIL*, Université de Lausanne : <http://www.unil.ch>

### **Sites presses/journaux/magazines et revues (littéraires)/radios**

*Courrier International*, <http://www.courrierinternational.com/>  
*Fémina*, <http://www.femina.fr/>  
*France Culture*, <http://www.franceculture.fr>  
*France Inter*, <http://www.franceinter.fr>  
*Le Huffpost maghreb*, <http://www.huffpostmaghreb.com/>  
*L'Humanité*, <http://www.humanite.fr>  
*Le Magazine littéraire*, <https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/>  
*Le Matricule des anges*, <https://lmda.net/>  
*Le Monde*, <http://www.lemonde.fr>  
*Les Nouvelles News*, <http://www.lesnouvellesnews.fr/>  
*Le Nouvel Observateur*, <http://bibliobs.nouvelobs.com>  
*Libération*, <http://www.liberation.fr>  
*Lire*, <https://www.lire.fr/>  
*Revue critique de fiction française contemporaine* : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/>  
*Revues Plurielles*, <http://www.revues-plurielles.org/>

### **Sites usuels**

<http://www.larousse.fr/encyclopedie>

<http://www.lerobert.com>

<http://fr.wikipedia.org>

### **Sites éditions**

<http://www.actes-sud.fr>

<http://www.fayard.fr/>

<http://www.gallimard.fr/>

<http://www.leoscheer.com/>

<http://www.seuil.com/>

<http://www.editions-thierry-magnier.com/>

### **Sites autres dans les domaines suivants : littérature/histoire/Culture**

<http://www.babelio.com>

<http://www.babelmed.net/>

<http://www.bm-limoges.fr/>

<http://culturebox.francetvinfo.fr/emissions/france-5/la-grande-librairie/>

<http://www.lacauselitteraire.fr/>

<http://www.lechoixdeslibraires.com>

<http://www.lesnouvellesantigones.org/les-antigones/>

<http://www.librairiedumucem.fr/>

<http://www.lorientlitteraire.com/>

<http://www.magazine-litteraire.com>

<http://www.mucem.org/>

<http://www.pagedeslibraires.fr/>

<http://www.pariscilaculture.fr/>

<http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/>

<http://www.revues-plurielles.org/>

[http://sublimesportes.com/?page\\_id=3030](http://sublimesportes.com/?page_id=3030)

<http://telemme.mmsh.univ-aix.fr/>

<http://www.villa-mediterranee.org/>

### **Blogs**

Le blog d'Abir Kopty, <https://abirkopty.wordpress.com/>

Le blog d'Anne Deslage, « La Bibliothèque de Noukette », <http://aliasnoukette.fr/>

Le blog de Camille Picard, « Au milieu des livres », <https://aumilieudeslivres.wordpress.com/>  
Le blog d'Alexandra Koszelyk, « Bricabook », <http://www.bricabook.fr/>  
Le blog du collectif Cham1, <https://collectifcham1.wordpress.com/><sup>2755</sup>  
Le blog de Stéphanie Fréminet, <https://chezmo.wordpress.com/>  
Le blog « Confidences de maman », <http://confidencesdemaman.fr/>  
Le blog de Déméter-Coré, <http://demeter-core.over-blog.com/>  
Le blog d'El Mundo, <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/ellas/autor/cristinafallaras/>  
Le blog « Femmes de lettres », <http://femmes-de-lettres.com/>  
Le blog de Fleur de Mamoot, <http://fleurdemamoot.fr>  
Le blog de Nathalie Jomard, <http://grumeautique.blogspot.fr/>  
Le blog de « L'Insatiable Charlotte », <https://insatiablecharlotte.wordpress.com/>  
Le Blog « La Ronde des post-it », <http://la-ronde-des-post-it.vefblog.net/>  
Le blog « Le Goût des livres », <http://legoutdeslivres.canalblog.com/>  
Le blog « Les Livres de Georges Sand et moi », <https://leslivresdegeorgesandetmoi.wordpress.com/>  
Le blog de Jérôme Berge, <http://litterature-a-blog.blogspot.fr/>  
Le blog d'Estelle, <http://mamancalimero.blogspot.fr/>  
Le blog « Mauvaise mère », <http://www.mauvaisemere.fr/>  
Le blog « Myrrhe et menthe », <https://myrrhandmint.wordpress.com/>  
Le blog « Terres de femmes », <http://www.terresdefemmes.blogs.com>  
Le blog de Sabine Faulmeyer, « Le Petit carré jaune », <https://sabeli.wixsite.com/lepetitcarrejaune>  
Le blog « Serial mother », <http://serialmother.yoopies.fr/>  
Le blog des « 68 premières fois », <https://68premieresfois.wordpress.com/>

### **Instagram (et autres)**

<https://www.instagram.com/bleubird/>

<https://www.instagram.com/natachabirds/>

[https://www.instagram.com/mon\\_carnet\\_deco/](https://www.instagram.com/mon_carnet_deco/)

<https://www.instagram.com/womenirl/>

<http://susancopich.com/shows/domestic-bliss/>

<http://vandaspengler.com/>

---

<sup>2755</sup> Le blog Cham1 est « le fruit d'une rencontre entre jeunes femmes tunisiennes, désirantes de changer le regard de la société sur les femmes, de déconstruire le mythe de "La femme tunisienne" . مدونة شمل هي ثمرة لقاء بين نساء . " La femme tunisienne " . «تونسيات شابات، راغبات في تغيير نظرة المجتمع إلى النساء و تفكيك أسطورة "المرأة التونسية» , <https://collectifcham1.wordpress.com/>, consulté le 09/03/2020.

## Les Associations/Organisations

L'Association « Osez le féminisme », <http://osezlefeminisme.fr/>

FEMEN, <http://femen.org/>

Fonds pour les femmes en Méditerranée, <http://www.medwomensfund.org/>

La Fondation des Femmes de l'Euro-Méditerranée, <https://www.euromedwomen.foundation/>

La Fondation « Surgir », [www.surgir.ch](http://www.surgir.ch)

Le Collectif des droits des femmes, <http://collectifdroitsdesfemmes.org/>

Le collectif des Féministes en mouvements, <https://feministesenmouvements.wordpress.com/>

Les Effronté.es, <https://effrontees.wordpress.com/>

Le Forum Femmes Méditerranée, <http://forumfemmesmed.blogspot.fr/>

Le Planning Familial, <http://www.planning-familial.org/?prehome=off>

## Les Émissions /Documentaires/Radios/Film

« Boomerang », Émission d'Augustin TRAPENARD, sur France Inter, <https://www.franceinter.fr/emissions/boomerang>

« La Grande librairie », Émission présentée par François BUSNEL, Le Magazine littéraire de France 5, France.TV, France 5.fr, <https://www.france.tv/france-5/la-grande-librairie/>

« Les Maternelles », Émission de France.TV, France 5, <http://www.france5.fr/emissions/les-maternelles/>

« Le Temps des écrivaines », Émission d'Onio-Dit-Biot, France Culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-temps-des-ecrivains>

« Orient Hebdo », Émission de RFI, Les voix du monde, <http://www.rfi.fr/emission/orient-hebdo/>

*Sout el Shabab*. « *La voix des jeunes* », webdocumentaire de BEUGNIES, Pauline, HUBINET, Nina, EL AZZOUZI, Rachida, GUENARD Marion, Hans Lucas production, Radio France, France Culture, <http://egypte.franceculture.fr/>

Le film *Sonate d'automne*, d'Ingmar BERGMAN, 1978 (1h34, VOST) [avec Ingrid BERGMAN, Liv ULLMANN, Lena NYMAN...]

## Les Bandes Dessinées méditerranées

ABIRACHEB, Zenia, *Le Piano oriental*, Casterman, 2015.

SATTOUF, Riad, *L'Arabe du futur* (T.1, 2, 3 et 4), Allary Éditions, 2014 -2015 -2017 -2018.

SATRAPI, Marjane, *Broderies*, L'Association, 2003.

## ANNEXES

### Table des annexes

ANNEXE 1 : Biographie des écrivaines du corpus primaire

ANNEXE 2 : Biographie des écrivaines du corpus secondaire

ANNEXE 3 : Résumé des œuvres du corpus primaire et extraits

ANNEXE 4 : Le schéma narratif

ANNEXE 5 : Arbres généalogiques des personnages des trois œuvres du corpus

ANNEXE 6 : Entretiens avec les écrivaines (Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi, Carole Martinez et Leïla Sebbar)

ANNEXE 7 : Tableaux synthétiques des œuvres littéraires

## ANNEXE 1

### Biographie des écrivaines du corpus primaire

#### **Jeanne BENAMEUR**

Jeanne Benameur est une écrivaine française née en 1952 en Algérie, d'un père tunisien et d'une mère italienne. C'est sa triple origine, algérienne, italienne et française, qui est, dit-elle, la source même de son écriture et de son inspiration. Professeure de lettres, c'est avec son roman *Les Demeurées*, publié en 1999, qu'elle fait une entrée remarquée sur la scène littéraire française. Depuis, elle a écrit une œuvre conséquente : théâtre, poésie, romans, nouvelles. Elle est aussi une auteure jeunesse reconnue. Elle vit actuellement en Charente-Maritime où elle se consacre désormais à l'écriture, qui s'est imposée à elle comme une force émancipatrice et revendicatrice, à la fois intime et partagée. Ses romans, tels que *Les Demeurées* [Denoël, 2000], *Laver les ombres* [Actes Sud, 2008], *Les Insurrections singulières* [Actes Sud, 2011], l'ont révélée à un large public. Son dernier texte, publié en 2019 toujours chez Actes Sud, s'intitule *Ceux qui partent*. Pour Jeanne Benameur, l'écriture est une façon de se nourrir, en puisant dans son histoire, dans son intimité, dans ses silences et dans son corps. Ainsi, on retrouve de nombreuses références biographiques dans ses textes, notamment par rapport à sa mère. Dans *Laver les ombres*, elle dira qu'il lui fallait s'écrire et écrire la langue de sa mère, la langue « interdite » pour se sentir au monde.

Les thèmes majeurs de ses œuvres sont : l'émancipation, la quête de liberté, la recherche de vérité, l'enfance et l'adolescence, la famille, les femmes et les hommes, la transmission, les relations mère-fille, l'héritage, l'exil, l'amour et les relations humaines, la parole et les silences, la langue, le corps...

#### **Kaoutar HARCHI**

Kaoutar Harchi est née en 1987 à Strasbourg d'une famille originaire du Maroc. Elle est l'auteure de trois romans dont *Zone cinglée* [Éditions Sarbacane, 2009], *L'Ampleur du saccage* [Actes Sud, 2011] et *À l'origine notre père obscur* [Actes Sud, 2014]. Outre son travail d'écriture, Kaoutar Harchi est sociologue et chercheuse, rattachée au laboratoire du Cerlis (Sorbonne-Nouvelle / Paris Descartes). Elle a également publié un essai en 2016, *Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne*, chez Pauvert. Il s'agit, en partie, de ses travaux de recherche et de doctorat (dirigés par Bruno Péquignot à l'Université Sorbonne Nouvelle) portant sur les conditions et modalités de reconnaissance littéraire des écrivains étrangers de langue française,

en France, à partir du cas algérien (1945-2015). Kaoutar Harchi vit actuellement à Paris, où elle enseigne la sociologie à l'Université Sorbonne nouvelle, et également à Sciences Po en sociologie des arts et de la culture. Elle est chercheure post-doctorante au département de recherche du musée du Quai Branly.

Les thèmes majeurs de ses œuvres sont : l'émancipation, la quête de liberté, la violence des rapports homme/femme, la famille, la transmission, les relations mère-fille, l'héritage, la construction de l'identité, les traditions, la religion, la langue, les arts et la culture...

### **Carole MARTINEZ**

Carole Martinez est née en 1966 et a grandi à Paris (où elle vit toujours), bercée par les histoires de sa grand-mère d'origine espagnole. Professeure de Lettres, elle se consacre désormais à l'écriture, depuis le succès de son roman *Le Cœur cousu* [Gallimard, 2007]. En 2011, elle publie *Du domaine des murmures*, qui remporte un succès critique et public (il est d'ailleurs récompensé par le Goncourt des Lycéens). En 2015, elle publie *La Terre qui penche*. Ses livres sont tous édités chez Gallimard. Elle écrit également des livres pour la jeunesse. Son prochain roman (à paraître en 2020) reprendra, d'une certaine manière, la légende du cœur cousu et l'héritage maternel transmis de génération en génération, thématique centrale précédemment inscrite dans son premier roman. Ainsi, de livre en livre, Carole Martinez creuse la question de la filiation et de la transmission. Et à l'origine de son premier texte se trouve son aïeule et les histoires contées par sa grand-mère.

Les thèmes majeurs de ses œuvres sont : les femmes, la filiation, la transmission, l'émancipation, la quête de liberté, la construction identitaire, la famille, les relations mère-fille, l'héritage, l'histoire, les traditions, les contes...

## ANNEXE 2

### Biographie des écrivaines du corpus secondaire

#### **Saphia AZZEDDINE**

Saphia Azzeddine est née à Agadir, au Maroc, en 1979. Elle vit actuellement à Paris. Elle est romancière, scénariste et réalisatrice. Elle est l'auteure de livres remarquables comme *Confidences à Allah* [Léo Sheer, 2008], *Combien veux-tu m'épouser ?* [Grasset, 2013] ou *Bilqiss* [Stock, 2015]. Son dernier ouvrage, *Sa Mère*, a été publié en 2017.

*La Mecque Phuket* [Léo Scheer, 2010], son troisième roman, raconte l'histoire de deux sœurs aux prises avec leur éducation, leurs consciences et leurs aspirations. Saphia Azzeddine y décrit le quotidien des jeunes filles issues de l'immigration, partagées entre le respect des traditions familiales ancestrales et les tentations qu'offre la vie moderne. Fairouz, protagoniste de l'histoire, est tiraillée entre deux mondes : celui de ses parents et celui auquel elle aspire. Elle est placée devant le choix suivant : La Mecque (pèlerinage que tout bon musulman se doit de faire) ou Phuket (et ses plages exotiques) ? Ce choix résume parfaitement la complexité de son existence, entre des racines traditionnelles et les envies de toute une génération de jeunes Français.

Les thèmes majeurs de ses romans sont : les femmes et la quête identitaire (entre deux mondes : l'Orient et l'Occident, la tradition et la modernité), l'émancipation féminine et le lien à la mère, la religion, les traditions, l'héritage, la mémoire, la famille, la violence...

#### **Maïssa BEY**

Maïssa Bey est une écrivaine algérienne, née en 1950 à Ksar el Boukhari (Algérie), de son vrai nom Samia Benameur. Elle vit à Sidi bel Abbès, où elle a enseigné et où elle se consacre à l'écriture. Elle a écrit des romans comme *Au commencement était la mer* [1996] ou *Bleu, Blanc, Vert* [2006], mais aussi des nouvelles, des pièces de théâtre, des poèmes et un essai. Elle a reçu en 2005 le grand prix des libraires algériens pour l'ensemble de son œuvre. Son dernier roman intitulé *Nulle autre voix* [2018] est publié comme ses ouvrages précédents aux éditions de l'Aube.

Son recueil *Sous le jasmin la nuit* [Éditions De l'Aube, 2004] concerne onze femmes : épouses, sœurs, filles, mères, amantes, qui vivent, dorment, pleurent et meurent sous le regard des hommes. Onze nouvelles comme autant de cris pour la liberté des femmes algériennes, qui

aiment, souffrent et luttent pour leurs droits, qui subissent le poids de la tradition, mais qui s'ouvrent des espaces de liberté pour s'échapper du joug masculin (qui ressemble à s'y méprendre à celui de Dieu).

Les thèmes majeurs de ses ouvrages sont : les femmes, la quête de liberté, l'émancipation, les traditions, l'amour, la solitude, la souffrance, la violence et la mort, les rapports entre les femmes et les hommes, la maternité, l'Algérie et son histoire, l'héritage...

### **Nina BOURAOUI**

Nina Bouraoui est une écrivaine française, née en 1967, à Rennes, d'un père algérien et d'une mère bretonne. Elle a passé les quatorze premières années de sa vie en Algérie. Elle a écrit de nombreux romans ; le premier s'intitule *La Voyeuse interdite* [Gallimard, 1991] et le dernier *Otages* [JC Lattès, 2020]. Ses œuvres sont traduites dans une quinzaine de langues. Elle est commandeur de l'ordre des Arts et Lettres [2018].

Son roman *Garçon manqué* [Stock, 2000] déroule l'histoire d'un personnage de fille, Nina. Entre son père algérien et sa mère française, fruit d'un amour contesté, Nina cherche sa place, d'une nationalité à l'autre, d'une identité à l'autre. Elle s'appelle Yasmina ou Nina. Elle se préfère en garçon, Ahmed, puis Brio. Elle ment, se dissimule, s'invente, se façonne un corps masculin/féminin. Mais dans ce troublant jeu de l'identité, Nina porte sur elle la blessure de sa famille, tout le traumatisme de la guerre d'Algérie. *Garçon manqué*, au-delà d'une histoire intime entre Alger et Rennes, est aussi le rappel d'une histoire algérienne, en souvenirs épars et douloureux : la guerre d'indépendance, l'apprentissage de la souffrance, de la violence. C'est encore l'expérience de l'exil en France et du racisme ordinaire en guise d'héritage. Ce roman rend compte de la construction identitaire d'une jeune fille prise entre deux cultures, abîmée entre deux exils.

Les thèmes majeurs de ses œuvres sont : la place des femmes, le déracinement, la nostalgie, le désir, l'amour, l'homosexualité, l'écriture, l'identité et ses troubles, son enfance algérienne (dont elle conserve la nostalgie) et donc l'héritage...

### **Andrée CHEDID**

Andrée Chedid était une écrivaine franco-libanaise, née en 1920 au Caire en Égypte (et décédée en 2011). Elle s'installe à Paris en 1946. Elle commence à écrire en 1943, d'abord en anglais puis en français. À travers une œuvre multiple – théâtre, romans et nouvelles, poésie, essais –, elle est rapidement reconnue sur la scène littéraire. Ses romans *Le Sixième Jour* [Julliard, 1960] et *L'Autre* [(1969), J'ai lu, 1997] ont été adaptés au cinéma. Elle atteint la consécration avec

*Les Corps et le Temps* [Flammarion, 1979], Goncourt de la nouvelle 1979, et reçoit en 2002 le prix Goncourt de la poésie pour l'ensemble de son œuvre poétique. Elle continuera à écrire des textes poétiques et romanesques (aux Éditions Flammarion) jusqu'à la fin de sa vie, le 6 février 2011.

*Les Saisons de passage* [Flammarion, 1996] est un livre de souvenirs composé autour de sa mère, une femme remarquable, qui l'a encouragée à écrire et lui a ouvert les portes de l'univers. De nombreux lieux sont convoqués comme l'Égypte (la gare du Caire, la maison de la tante à Alexandrie), le Liban et puis la France (et Paris).

Les thèmes majeurs de tous ses ouvrages sont : la condition humaine (et les liens entre l'Homme et le monde), la place des femmes, la sensualité, la maternité, l'émancipation, la liberté, la vie, la mort, l'altérité, l'Orient, la guerre au Liban, l'héritage...

### **Assia DJEBAR**

Assia Djebbar est une écrivaine algérienne d'expression française. Elle est née Fatima-Zohra Imalayène, à Cherchell, en Algérie, le 30 juin 1936. Elle est décédée en 2015 à Paris. Assia Djebbar est considérée comme l'une des auteures les plus célèbres et les influentes du Maghreb. Elle est élue à l'Académie française en 2005. Elle est l'auteure de romans, nouvelles, essais et recueils de poésies. Elle a écrit également pour le théâtre et a réalisé plusieurs films. Son œuvre littéraire est traduite en vingt-trois langues.

Son recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* [(1980), Albin Michel, 2002] raconte le parcours de plusieurs femmes, de 1958 à 2001, en l'Algérie. Publié pour la première fois en 1980, il est augmenté d'une nouvelle inédite *La Nuit du récit de Fatima*, pour dit-elle, témoigner de la sororité des femmes. Le recueil de nouvelles rend compte de l'Algérie, pays sans cesse troublé et mis à l'épreuve par des transformations politiques, culturelles et même identitaires. Assia Djebbar raconte le quotidien des femmes, la difficulté des êtres, la soumission aux traditions et la quête de liberté, l'éternelle condition féminine. Elle choisit de transgresser, d'abattre les barrières en racontant les femmes, toutes les femmes. *Femmes d'Alger dans leur appartement* s'envisage également comme un dialogue avec les peintres (Eugène Delacroix et Pablo Picasso). Dans cette fresque, elle peint les femmes algériennes d'hier et d'aujourd'hui, dans un contexte de violence et de guerre civile. *Femmes d'Alger dans leur appartement* est devenu un classique dans de nombreux pays, où il a reçu un accueil très important.

Les thèmes majeurs de tous ses ouvrages sont : la place des femmes ou la condition féminine, la quête de l'émancipation, le vécu, l'Histoire, l'histoire individuelle, l'altérité, l'Algérie, la langue, l'héritage, les liens familiaux, la liberté, la révolte, l'engagement, la voix des femmes...

## Vénus KHOURY-GHATA

Vénus Khoury-Ghata est une écrivaine d'origine libanaise. Elle est née à Bcharré (au nord Liban) en 1937. Elle vit à Paris depuis 1972. Elle a publié plus d'une vingtaine de romans et autant de recueils de poèmes. Et ses ouvrages vont « par paire » (entre texte poétique et roman), ainsi *La Maestra/Fables pour un peuple d'argile*, *Une maison au bord des larmes/Compassion des pierres...* Mais son vrai langage est plutôt celui de la poésie. Son écriture est le fruit des deux langues, l'arabe maternel et le français appris dans les livres.

Son roman *La Maîtresse du notable* [Seghers, 1992] raconte l'histoire d'une famille déchirée, à l'image du pays qui l'entoure, le Liban, pays jamais nommé dans ce livre (mais présent à toutes les pages). Flora, le personnage maternel de ce roman, symbolise ce pays qui n'a su protéger ni ses frontières ni son intégrité. L'histoire débute à la fin de la guerre civile. Un immeuble à moitié déserté par ses habitants se trouve sur la ligne de démarcation, qui divise la ville en deux. Les habitants se sentent abandonnés, autant par le secteur chrétien que le secteur musulman. Un franc-tireur a élu domicile sur leur toit. Flora, la femme chrétienne, s'enfuit de cet immeuble, le lendemain de son accouchement. Elle quitte mari et enfants pour rejoindre son amant, un notable musulman. Alors tout est déchiré et il s'agira pour la fille de se construire en l'absence de sa mère, la femme adultère et dans ce pays dévasté par la guerre.

Les thèmes majeurs de ses œuvres sont : l'attachement au pays natal, le Liban, l'écriture, les paysages méditerranéens, le désir (de liberté, d'amour et de sensualité), les blessures, le refus et la révolte, l'enracinement, la guerre, l'amour, la mort, l'Autre (ou la recherche de l'altérité), l'exil, l'enfance, les racines et la famille, la condition humaine...

## Faïza GUÈNE

Faïza Guène est une écrivaine française, d'origine algérienne. Elle est née à Bobigny en 1985. Elle a écrit cinq romans qui dressent le portrait de gens ordinaires, d'antihéros. Sa langue d'écriture est une langue revigorée et souvent argotique, une langue crue. Son dernier roman, publié en 2018 chez Fayard, s'intitule *Millénium blues*. Elle a également réalisé des courts métrages.

*Kiffe kiffe demain* est son premier roman [Hachette littérature, 2004]. Il s'agit de l'histoire de Doria, quinze ans. Ce personnage de fille vit seul avec sa mère dans une cité de Livry-Gargan. Son père est parti au Maroc se trouver une femme plus jeune et plus féconde. Ce roman est d'abord celui d'une voix, la voix d'une adolescente des quartiers, dotée d'un sens aigu de la répartie, d'une connaissance incroyable de la TV. Une fille qui a des rêves plein la tête. *Kiffe kiffe demain* a connu dès sa parution un succès inattendu puisqu'il s'est vendu, en deux mois, à

15000 exemplaires et, quatre ans plus tard, à 400000 exemplaires. Et c'est un roman qui a toujours du succès aujourd'hui.

Les thèmes majeurs de ses romans sont : la famille, l'émancipation féminine, la maternité, la construction identitaire, l'héritage familial et la quête de la liberté, l'exil, la société, la précarité, la révolte...

### **Paula JACQUES**

Paula Jacques, de son vrai nom Paula Abadi, est née au Caire (en Égypte) en 1949. Elle en sera expulsée avec sa famille en 1957. Elle poursuit son enfance en Israël, dans un Kibboutz, avant de venir s'installer en France. Animatrice et productrice de radio française (notamment de l'émission *Cosmopolitaine* sur France Inter), elle est également écrivaine. En 1980, elle publie son premier livre, *Lumière de l'œil* [Mercure de France] et obtient le prix Femina en 1991 avec *Déborah et les anges dissipés* [Mercure de France, 1991]. Paula Jacques a publié une dizaine d'ouvrages et elle est membre du jury du Prix Femina depuis 1996. Dans ses livres, elle se sert de sa propre histoire, imbriquée à celle, complexe, de l'Égypte, comme moteur de ses écrits.

Son roman *L'Héritage de tante Carlotta* [Mercure de France, 1987] est son troisième roman. Il raconte avec beaucoup d'humour l'histoire de la communauté juive au Caire dans un tourbillon féminin (puisque les hommes sont totalement absents de l'univers des sœurs Sonsino). En 1976, celle qui est surnommée « la juive au nombril arabe » Carlotta Sonsino meurt à l'Hospice du Caire. Ses sœurs exilées en France craignent qu'elle soit privée de sépulture, alors elles décident d'envoyer la seule fille de la famille, la jeune Camélia, s'occuper des funérailles de sa tante.

Les thèmes majeurs de ses romans sont : les femmes, l'histoire, la mémoire, l'exil, l'héritage, la transmission, la filiation, les traditions, l'héritage, la communauté juive, l'émancipation et la recherche de liberté....

### **Leïla MAROUANE**

Leïla Marouane, de son vrai nom Leyla Zineb Mechentel, est née en 1960, à Djerba (Tunisie), où ses parents, des Algériens anticolonialistes étaient exilés. Après l'indépendance de l'Algérie en 1962, la famille de Leïla Marouane regagne son pays d'origine. Leïla Marouane est l'aînée d'une famille de dix enfants. Elle quitte l'Algérie en 1990 et s'installe à Paris. Elle se met à l'écriture à la mort de sa mère en 1991. Elle choisit comme arrière-plan à ses romans l'Algérie contemporaine. Leïla Marouane est l'auteure de

*La Fille de la Casbah* [Julliard, 1996], *Ravisseur* [Julliard, 1998] ou encore *Le Châtiment des hypocrites* [Seuil, 2001].

***La Jeune fille et la Mère*** [Seuil, 2005] raconte l'histoire d'une jeune fille et de sa quête émancipatrice. Dans une famille algérienne, dans un été étouffant, tout explose entre une mère et une fille : violence, douleurs et folie définissent les liens entre les deux personnages. La mère est une ancienne combattante nationaliste qui incarnait pourtant le réveil des femmes algériennes et leur engagement décisif dans la bataille contre l'occupant français. Mais elle a vu ses espoirs d'émancipation et de liberté s'évaporer avec l'Indépendance de l'Algérie. Elle place ses espoirs dans sa fille qui subit à son tour la tyrannie du père, la folie de la mère, les injonctions de la société patriarcale et les traditions ancestrales. Mais la fille résiste avec fureur, à la mère tout d'abord, au père ensuite, à toute une société traditionnelle... Les thèmes majeurs de ses romans sont : les motifs de l'émigration algérienne, la société (algérienne en particulier), la violence, les structures familiales traditionnelles, les pratiques sociales ancestrales, les normes, la montée de l'intégrisme, la place des femmes, l'émancipation, la quête identitaire, la folie, le désir, le corps féminin...

### **Malika MOKEDDEM**

Malika Mokeddem est née en 1949, dans le village de Kénadsa (dans le sud de l'Algérie). Elle est l'aînée d'une famille nombreuse. Elle est médecin (de formation). Elle a effectué ses études à Oran puis à Paris. Elle s'installe à Montpellier en 1979. Malika Mokeddem refuse toute appartenance à une nation mais se définit comme « méditerranéenne ». Sa « méditerranéité » est vécue comme une « identité de hors-lieu. » Elle se consacre à l'écriture depuis 1985. Elle a publié dix romans entre 1990 et 2011.

Son roman ***Je dois tout à ton oubli*** [Grasset, 2008] raconte la relation de l'auteure avec sa mère. Selma Moufid, narratrice de l'histoire, revit son enfance, « son désert natal », revient sur des événements qu'elle s'était efforcé d'oublier jusqu'alors. Il s'agit pour elle de combattre de vieux fantômes et surtout de revenir sur ses rapports avec sa mère pour s'émanciper véritablement et briser le silence. Ce questionnement sur l'héritage maternel la renvoie à une réalité douloureuse : sa mère, « pâle figure de Médée », a tenu le même rôle que toutes les femmes qui l'ont précédée, femmes ligotées, asservies par la tradition patriarcale et archaïque...

Les thèmes majeurs de ses romans sont : la place des femmes, l'émancipation féminine, l'oppression, le combat pour la liberté, la violence, l'exil, l'impossible retour au pays natal, l'entre-deux culture, l'identité, la maternité (les mères), l'héritage, l'éducation, l'écriture, la guerre, l'Algérie, la société archaïque, l'identité méditerranéenne...

## **Lydie SALVAYRE**

Lydie Salvayre est née Lydie Arjona, en 1948, de parents républicains espagnols exilés dans le Sud de la France. Elle est l'une des romancières françaises les plus reconnues de sa génération. Son œuvre, composée d'une vingtaine de romans, est traduite en une vingtaine de langues. Son quatrième ouvrage, *La Compagnie des spectres* [Verticales, 1997], lui a valu le prix Novembre. Elle a obtenu le prix Goncourt pour son roman *Pas pleurer*.

Son roman *Pas pleurer* [Seuil, 2014] met en scène deux voix, celle de Montse, la mère de la narratrice et celle de Bernanos, deux paroles qui témoignent de la guerre de 36 ou comment l'histoire singulière croise « l'Histoire avec sa grande Hache ». Montse a quatre-vingt-dix ans. Elle a la mémoire qui flanche, elle ne souvient plus que de cette année 1936 qu'elle raconte à sa fille, lectrice et écrivaine. C'est le récit attendu depuis longtemps auquel s'ajoutent les textes de Georges Bernanos, écrivain de renom et « *témoin direct de la guerre civile espagnole* ». Face au récit de sa mère, la fille prendra alors conscience de ses origines et de son héritage, imprégnant depuis toujours son écriture sans qu'elle en ait conscience.

Les thèmes majeurs de ses romans sont : la mémoire, l'histoire, l'héritage, la filiation, la transmission, la pauvreté/précarité, les racines (catalanes), la colère, la violence, les femmes, l'émancipation, la quête identitaire, la guerre, l'exil, le désamour, l'humanité, le travail, les inégalités sociales, la littérature...

## **Leïla SEBBAR**

Leïla Sebbar est née en 1941 à Aflou (d'une mère française et d'un père algérien). Ses parents étaient instituteurs dans l'Algérie française, où les couples mixtes étaient l'exception. Elle quitte l'Algérie en 1961 pour s'installer à Paris où elle vit toujours. Son œuvre est habitée par l'entre-deux. Elle a écrit de nombreux textes : romans, recueils de nouvelles [*Dans la chambre*, Bleu autour, 2019], ou des ouvrages autobiographiques comme *L'Arabe comme un chant secret* [(2007) Bleu Autour, 2016]. C'est une écrivaine majeure de la littérature française.

Dans son roman *Fatima ou les Algériennes au square* [(1981), Elyzad, 2010], elle donne la parole à Fatima et à ses amies algériennes, des femmes de La Courneuve. Elles sont « *les premières héroïnes littéraires des cités en France*. » C'est le début des années 80, dans la banlieue parisienne, Fatima et ses amies se retrouvent chaque jour au square en bas de leur tour. Elles bavardent, rient, pleurent et se confient les histoires du quartier. Dalida a 7 sept ans. Elle entend les mots des mères. Au centre de ce roman, se trouvent les destins de femmes, celui de Dalila d'abord, jeune fille rebelle et déterminée qui, du fait de son père violent, va s'enfuir pour être libre, puis celui des mères maghrébines, dont la mère de Dalila. Aujourd'hui, presque

quarante ans après la sortie de ce roman, les problématiques semblent toujours les mêmes : les questionnements identitaires, l'émancipation féminine, la violence, la précarité, les rapports entre les femmes et les hommes, et le racisme...

Les thèmes majeurs de ses œuvres sont : les femmes, l'émancipation, l'identité, l'espace féminin, l'enfance, l'exil, les parents, la maternité, l'intime, la violence, les traditions, la mémoire, l'entre-deux, l'histoire coloniale et la décolonisation, l'héritage, l'immigration, l'écriture, la littérature...

### **Fawzia ZOUARI**

Fawzia Zouari est née en 1955 au Kef en Tunisie. Elle est docteure en littérature française et comparée de La Sorbonne. Elle vit à Paris depuis 1979. Elle est journaliste à *Jeune Afrique*. Elle écrit son premier roman, *La Caravane des chimères*, en 1989. Elle est également l'auteure de plusieurs essais dont *Pour en finir avec Shéhérazade* [1996]. Son dernier roman, *Le Corps de ma mère* [Joëlle Losfeld, 2016], lui vaut le Prix des cinq continents de la francophonie 2016. *La Retournée* [Ramsay, 2002] raconte l'histoire de Rym. Ce personnage de fille, apprenant la mort de sa mère (et vivant en France depuis plusieurs années), retourne avec sa fille dans son village natal du nord-ouest de la Tunisie. Le retour aux traditions oubliées ne se fait pas sans heurts, d'autant qu'il se double du regard de Lila, sa fille de cinq ans, qui à son tour entreprend d'appriivoiser le passé. Rym voudrait faire la paix avec son passé et obtenir si elle peut le pardon des siens pour s'être exilée.

*Le Corps de ma mère* [Joëlle Losfeld, 2016] explore la figure maternelle, qui se révèle insaisissable. La narratrice, au chevet de sa mère mourante, cherche à déchiffrer cette femme farouche et rétive aux confidences et à la tendresse. S'engage alors une enquête sur la mémoire et l'héritage maternel, qui ressemble à une « *chasse au trésor*. »

Les thèmes majeurs de ses romans sont : les femmes, l'émancipation féminine, l'écriture, la tradition, la religion, la domination masculine, l'identité, la double culture, l'héritage, l'exil, la quête de liberté, la recherche de vérité, la filiation et la transmission, l'enfance, la mémoire.

### ANNEXE 3

#### Résumé des œuvres du corpus primaire et extraits

##### *Laver les ombres* de Jeanne BENAMEUR

Dans ce roman, Jeanne Benameur peint des personnages féminins complexes et ambivalents : Lea, la fille, est chorégraphe par nécessité et Romilda, la mère, est une femme âgée, discrète, elle est celle qui s'est toujours tue. Quand s'ouvre le roman, Lea a trente-huit ans. Elle est dans une quête absolue de beauté, de vibration, de perfection du geste, pour justifier sa présence au monde. Elle danse pour maîtriser son corps et attirer le vide car il y a au fond de Lea comme une fêlure qui l'aspire parfois, comme une malédiction qui lui fait quitter tous les hommes qu'elle aime, un tremblement de l'identité, une peur, celle de l'enfance qu'elle n'a jamais su nommer. Lea a un prénom qui vient de loin et qui la rattache au passé de sa mère. Sa mère, Romilda a soixante-seize ans, elle vit seule, immobile, dans sa maison. À l'aube de sa vie, elle s'inquiète pour Lea, qu'elle voit s'assécher et devenir une femme trop dure. Alors, elle décide qu'il est temps pour elles deux de se tourner vers le passé. C'est l'épreuve de la parole partagée et du secret révélé.

Un soir de forte tempête, Lea part retrouver sa mère. Cette nuit-là, elle découvre la vérité sur son origine et son monde s'écroule... En 1940, au cœur de la guerre, à Naples, Romilda est Suzanne. Pour l'homme qu'elle aime et pour qui elle a tout quitté, elle se prostitue. Cela dure trois ans. Romilda a toujours gardé enfoui en elle ce terrible passé et l'image monstrueuse de cet homme, aimé et haï, qu'elle épousera et avec lequel elle aura un enfant, Lea.

Il y a donc deux histoires dans cette histoire, comme un écho, deux récits, entre passé et présent, entre deux femmes, la mère et la fille. « Laver les ombres » en photographie, c'est mettre en lumière un visage pour en faire le portrait. Jeanne Benameur éclaire ceux de Lea et de sa mère et nous fait entrer dans leur réalité intérieure, sous fond de tempête, dans le mouvement de la vie qui emporte tout et qui nous entraîne à chercher un nouveau pas. À travers onze tableaux qui alternent entre le présent de Lea et le passé de Romilda, Jeanne Benameur raconte ces liens qui se tissent entre la mère et la fille.

## Incipit

*« Quand Lea ne travaille pas dès le lever, juste après le premier café, ça ne lui vaut rien.*

*Il lui faut saisir la façon dont son corps va s'articuler au monde avant que la journée avec les autres ne commence. Seule, dans le jour qui vient, par des exercices répétés, elle tisse ses liens avec l'air. Une grammaire sensible, improbable, à réexpérimenter chaque matin.*

*Elle s'oriente.*

*Dans son appartement sous les toits, elle a réussi à garder une pièce entièrement vide. Un luxe dans une ville où chaque mètre carré coûte si cher. Tant pis si cela restreint l'espace qui reste pour vivre. Pour rien au monde elle ne céderait ce territoire nu. Elle en a peint elle-même les murs et les poutres rondes, d'anciens mâts de bateau, lui a-t-on dit quand elle avait visité. C'est ce rappel de la mer, incongru, au milieu des rues, loin de toute côte, qui l'avait décidée. Elle se rassurait. Elle pourrait imaginer les voiles, le vent. C'était toute son enfance. De l'air dans la ville.*

*Là, son corps se déploie. Le bout de ses doigts la tire vers le ciel, elle touche les poutres, redescend vers le sol. La pièce est mansardée d'un côté, les murs sont sans fenêtres, mais une large ouverture vitrée au plafond lui livre une grande part de ciel. La pluie le soleil directement sur la tête et personne qui passe dans le champ. Elle a besoin d'horizon.*

*En ville, elle a appris que c'est par le haut qu'il se donne. » (p. 7-8)*

## Extraits

*« Elle a trente-huit ans. Une carrière construite sans ménagement ni concession et une incapacité chronique à habiter calmement une histoire. Est-ce cet amour tout neuf pour un homme de l'immobile, un peintre, qui la bouleverse à ce point ? Ce matin, elle a peur de perdre Bruno, oui. Elle se connaît. À nouveau elle est submergée par le besoin farouche, irraisonné de faire le vide, de se retrouver sans homme, au risque de la désolation. Une vraie malédiction.*

*Ce matin, elle a peur d'elle-même. Mais sa peur se renforce d'une autre, venue de loin, de l'enfance.*

*Elle tombe dans le silence de sa mère. » (p.10)*

*« Elle ne veut pas entendre.*

*Mais les mots de la mère obligent. C'est comme si maintenant Lea marchait au bord d'un gouffre. Elle a voulu savoir. Elle est venue jusqu'ici pour savoir. Voilà. Et ça s'effrite. Ça s'éboule. Où poser le pied maintenant ?*

*Il faut marcher dans les mots de la mère, là, dans la cuisine. À l'intérieur. Autour il n'y a plus rien.*

*Aveuglée, Lea. Plus de paupières. Les mots de la mère crachent la lumière. Crue. Les corps disparaissent. Juste la voix de la mère dans cette cuisine. Une voix venue d'où ? Quelque chose d'opaque qui jamais ne devrait s'articuler. Lea est paralysée. Rien ne la protège plus. » (p.84-85)*

*« Plonger dans la langue de sa mère, parce qu'elle a peur de la perdre. [...] La langue de sa mère l'apaise. [...]*

*Elle se retrouve, assise sur ses genoux, dans la cuisine de son enfance. Elle a son odeur et elle a sa voix.*

*Inaltérable.*

*Elle se tient en équilibre, les fesses posées sur les cuisses nerveuses de sa mère, les pieds nus battants les mollets. Ses bras l'entourent. Que pour elle. Ses mains sont pour toutes les tâches du jour. Mais l'arrondi de ses bras, elle niche, le nez au plus près du creux de son coude.*

*Elle la respire.*

*Sa mère chante une chanson de son pays qui rythme le mouvement de son poignet, une chanson de glaneuses, de bustes penchés vers la terre. Dans la cuisine, les épluchures des légumes tombent, régulières, sur le papier journal, et les légumes dans le grand faitout.*

*Une cadence.*

*C'est là, sur ses genoux, qu'elle a senti de tout son être ce qu'est le rythme d'un corps. Le son qui montait du ventre trouvait appui au fond de la poitrine et venait s'épanouir dans toute la pièce, en sortant de la bouche.*

*Elle a appris son corps en s'appuyant à celui de sa mère.*

*C'est là que tout a commencé.*

*Sa mère l'a éduquée par vibrations. Sans le vouloir. Sans le savoir. Dans sa langue, on dit « da sola » pour les choses qui se font toutes seules.*

*Et elles, elles étaient toutes seules. Et les choses se faisaient. » (p.18-20)*

## *À l'origine notre père obscur* de Kaoutar HARCHI

La maison des femmes est un espace clos, refermé sur lui-même, un lieu maudit, où les femmes attendent jusqu'à l'épuisement que les portes s'ouvrent et qu'on absolve leurs péchés. Mais quels péchés ? Peut-être uniquement celui d'être née femme dans un monde dominé par les hommes ?

La narratrice est née là, élevée par sa mère et des femmes qui n'ont pas choisi d'être là, des femmes dévastées par la douleur de l'abandon. Elles sont des parias, coupables du pire, ou supposées l'être, car toutes ont fauté, toutes ont blasphémé. Elles ont osé parfois être elles-mêmes. Alors, les hommes (les maris, les pères, les fils, les frères, etc.) les ont emmurées là et depuis, elles ont une vie confisquée, un « semblant » de vie. Chaque jour pourtant, elles continuent à espérer. Chaque jour, elles répètent inlassablement les gestes du quotidien, des rituels immuables qui témoignent qu'elles sont malgré tout encore vivantes, malgré les portes de la prison, malgré l'isolement forcé, malgré la rage au ventre et la haine qui broie les entrailles. « La Fille » a grandi dans cette maison auprès de « la Mère » devenue l'ombre d'elle-même, indifférente à sa propre existence. « La Fille » a grandi aussi avec l'image du père obscur, lointain, inconnu...

Cette histoire semble intemporelle et universelle. Elle témoigne du poids des traditions et des croyances, des schémas archaïques et des vies toutes tracées dont il faut s'émanciper pour être libre. Elle dit surtout la place de la femme et les relations homme/femme.

L'écriture de Kaoutar Harchi est brute, tendue, sans artifice. C'est une écriture de la douleur, du renoncement, une écriture du combat aussi, même s'il se passe en sourdine, derrière les portes closes... Ce roman met en place un jeu d'ombre et de lumière savamment dosé, avec des accents de tragédie antique.

### **Incipit**

*« Ils prendront leur tête entre leurs mains, et, durant de longues minutes, ils demeureront silencieux. Pour certains, de peur. Pour d'autres, d'incompréhension. Leurs yeux voudront se fermer. Leur bouche s'ouvrir. Mais plus aucun corps ne sera capable de répondre aux ordres nerveux du cerveau car face à l'acte – cet acte de la séparation que la jeune femme réalisera sans le savoir ni même le vouloir – rien ne résiste qui ne soit d'abord appelé à disparaître. Oui, tout disparaîtra. Ou plutôt : par son acte – l'acte de la défiliation – elle fera tout disparaître et le monde tel qu'ils le connaissent, jamais plus, ne sera pareil. » (p.9)*

## Extraits

*« Cette maison singulière, aux frontières de l'irréel, cette maison dont les femmes disent qu'elle est le vestige d'un temps ancien, archaïque, une maison de pierres aux chambres carrés, à peine meublées [...], une maison sans la moindre trace de couleur où règne le silence des cimetières, l'obscurité des forêts, une maison entourée d'un terrain vague, construite à l'écart de la ville par des hommes aidés de femmes dans le but d'isoler d'autres femmes, la maison des délits du corps où l'on ne châtie ni ne violente, où on rééduque, jour après jour, au risque d'y passer des années, par la seule force de l'enfermement.*

*Il faudrait dire de l'emmurement.*

*Aucun gardien, ici, ne surveille les femmes. Elles vivent sous le poids des règles familiales inculquées depuis l'enfance et sont devenues leurs propres sentinelles. » (p.31)*

*« Le temps a transformé ce que j'étais. Et j'ai vu. La peur, la fragilité, le désarroi. La mort surgir – le couteau dans la nuit – et écorcher, lacérer, séparer, mon corps de cet autre corps qui l'avait si longtemps porté. Et il faut l'avoir ce courage de quitter le ventre éternel des mères dans lequel ils sont encore si nombreux, hommes et femmes, jeunes et vieux, à se retourner, à errer, à étouffer, dans l'exiguïté, dans le noir, dans le silence, effrayés à l'idée de sortir – comme on dit : « sortir » du ventre de sa mère. Pétrifiés surtout à l'idée de devoir faire seuls l'expérience du monde. Je veux dire oser ouvrir les yeux – mais les ouvrir vraiment – et ressentir, au plus profond de soi-même, sans pouvoir s'y soustraire, la misère qui rôde dans toute la ville, les plaintes lancinantes des fantômes lassés de hanter les vivants, la tristesse d'être qui on est, ni exceptionnel ni ordinaire. Puis finir par mesurer, une fois loin des foyers et des cocons chaleureux, quand il n'y a plus alors de pays où rentrer, uniquement des chambres où faire les cent pas et des fenêtres desquelles se jeter, en nous et autour de nous, l'étendue du manque d'amour. » (p.105-106)*

## ***Le Cœur cousu* de Carole MARTINEZ**

Dans ce roman, Carole Martinez conte le destin exceptionnel d'une femme, Frasquita, dans un village du Sud de l'Espagne, Santavela. Quand débute l'histoire, Frasquita a 12 ans et comme le veut la tradition, elle est initiée par sa mère, lors de la semaine sainte. Cette initiation fait d'elle une femme. Frasquita hérite alors d'un don, celui de couturière. Ce talent lui confère une réputation de magicienne ou de sorcière auprès des habitants de Santavela. Le titre du roman fait référence au miracle accompli par Frasquita, qui coud un cœur à la Vierge bleue du village, un cœur de sang et de lumière qui palpète dans les entrailles de la statue. C'est une histoire miraculeuse qui éblouira tout le village.

À 16 ans, Frasquita est mariée au fils du charron. Il s'appelle José Carasco. De lui, elle a six enfants : Anita, Angela, Pedro el Rojo, Martirio, Clara, et Soledad la narratrice. Frasquita est parquée et perdue par son mari lors d'un combat de coqs. Elle décide alors de fuir son village, traînant derrière elle sa caravane d'enfants. Pris dans le tourbillon de l'histoire, les exilés se retrouvent au cœur d'une terrible bataille entre les anarchistes et l'armée régulière espagnole, les obligeant à traverser la Méditerranée et à se réfugier en Algérie française. Sur l'autre rive, Frasquita reprend son aiguille et se met à coudre les êtres ensemble. Dans une rumeur faite légende, la mère brode des robes de mariées pour toutes les jeunes filles de la région. Elle en meurt d'ailleurs, quand Soledad a quatre ans.

*Le Cœur cousu* est un roman foisonnant, planté dans une Espagne andalouse soumise aux caprices du temps méditerranéen. De nombreux personnages peuplent cette histoire : Frasquita et ses enfants, « celles qui aident », un prêtre, une prostituée, un révolutionnaire, un ogre (voleur et tueur d'enfants). Mais ce roman est surtout habité par les femmes, mères, épouses, maîtresses, sorcières, magiciennes, conteuses, des femmes fortes et courageuses, des femmes qui, toujours souffrent...

L'écriture poétique, presque charnelle, immerge le lecteur dans un univers où la magie et la réalité se mêlent. C'est une écriture des sens, intuitive, spontanée, sensible qui alimente les rêves ; une écriture du corps et du viscéral.

### **Incipit**

*« Mon nom est Soledad.*

*Je suis née, dans ce pays où les corps sèchent, avec des bras morts incapables d'enlacer et de grandes mains inutiles.*

*Ma mère a avalé tant de sable, avant de trouver un mur derrière lequel accoucher, qu'il m'est passé dans le sang.*

*Ma peau masque un long sablier impuissant à se tarir.*

*Nue sous le soleil peut-être verrait-on par transparence l'écoulement sableux qui me traverse.*

**LA TRAVERSÉE.**

*Il faudra bien que tout ce sable retourne un jour au désert. » (p.11)*

## **Extraits**

*« Mère et fille semblaient inséparables, comme soudées par le miracle de cette naissance tardive. Longtemps, elles avaient avancé côte à côte au même rythme sur les chemins. D'abord, le pas de la mère s'était réglé sur celui de l'enfant, puis les foulées s'étaient allongées démesurément jusqu'à ce que la mère n'en pût plus et que la jeune fille se soumît aux limites du corps fatigué marchant à ses côtés. Petite, Frasquita se savait trop fragile pour résister seule au regard du village, quant à la mère, il lui fallait garder son enfant à ses côtés pour ne jamais douter de son existence.*

*Leurs corps s'agitaient, animés par un même courant, sans qu'il fût possible de surprendre lequel des deux imprimait son mouvement à l'autre. » (p.28)*

### **À la nuit, dans la cour :**

*« Écoutez, mes sœurs !*

*Écoutez cette rumeur qui emplit la nuit !*

*Écoutez... le bruit des mères !*

*Écoutez-le couler en vous et croupir dans vos ventres, écoutez-le stagner dans ces ténèbres ou poussent les mondes !*

*Depuis le premier soir et le premier matin, depuis la Genèse et le début des livres, le masculin couche avec l'Histoire. Mais il est d'autres récits. Des récits souterrains transmis dans le secret des femmes, des contes enfouis dans l'oreille des filles, sucés avec le lait, des paroles bues aux lèvres des mères. Rien n'est plus fascinant que cette magie apprise avec le sang, apprise avec les règles.*

*Des choses sacrées se murmurent dans l'ombre des cuisines.*

*Au fond des vieilles casseroles, dans des odeurs d'épices, magie et recettes se côtoient. L'art culinaire des femmes regorge de mystère et de poésie.*

*Tout nous est enseigné à la fois : l'intensité du feu, l'eau du puits, la chaleur du fer, la blancheur des draps, les fragrances, les proportions, les prières, les morts, l'aiguille, et le fil... et le fil.*

*Parfois, des profondeurs d'une marmite en fonte surgit quelque figure desséchée.*

*Une aïeule anonyme m'observe qui a tant su, tant vu, tant enduré.*

*Les douleurs muettes de nos mères leur ont bâillonné le cœur. Leurs plaintes sont passées dans les soupes : larmes de lait, de sang, larmes épicées, saveurs salées, sucrées.*

*Onctueuses larmes au palais des hommes !*

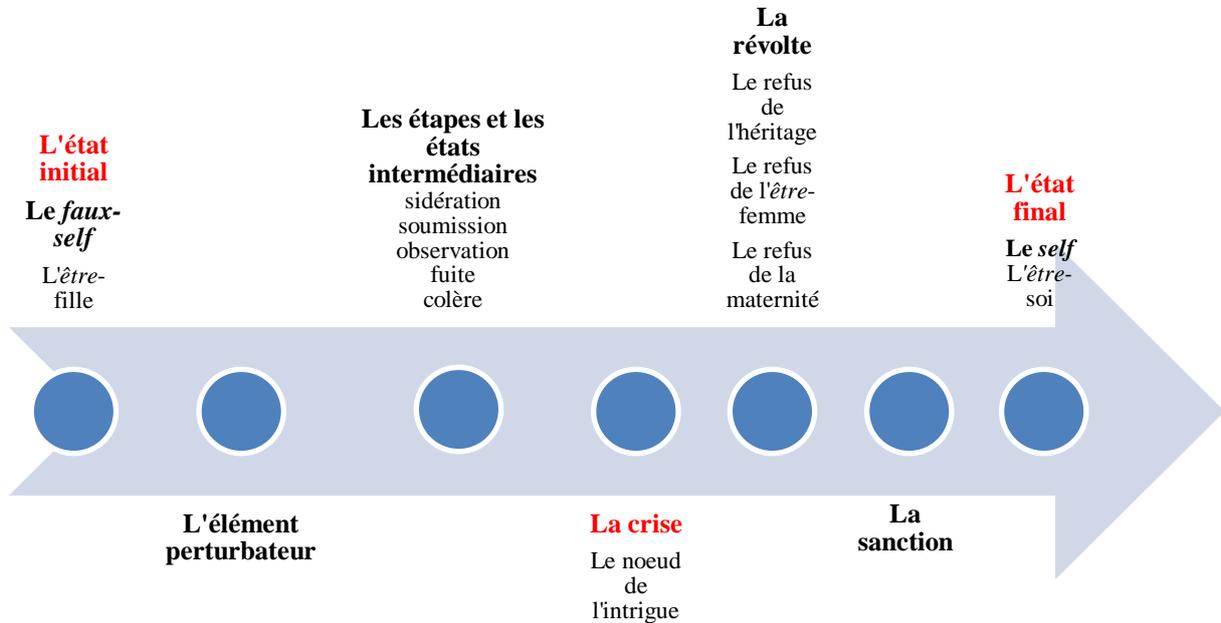
*Par-delà le monde restreint de leur foyer, les femmes en ont surpris un autre.*

*Les petites portes des fourneaux, les bassines de bois, les trous des puits, les vieux citrons se sont ouverts sur un univers fabuleux qu'elles seules ont exploré.*

*Opposant à la réalité une résistance têtue, nos mères ont fini par courber la surface du monde du fond de leur cuisine.  
Ce qui n'a jamais été écrit au féminin. » (p.391-392)*

## ANNEXE 4

### Le schéma narratif des œuvres du corpus



**Le schéma quinaire** : Le récit se définit comme le passage d'un état à un autre (de *l'état initial* à *l'état final*). Cette *transformation* suppose un élément qui l'enclenche (*l'élément perturbateur*), une dynamique qui l'effectue (*l'action* qui correspond ici (dans les romans du corpus) aux étapes et états intermédiaires, à la crise et à la révolte des filles) et un épisode qui clôt le processus (*la sanction*). [Vincent JOUVE, *La Poétique du roman*, *op.cit.*, p.47]

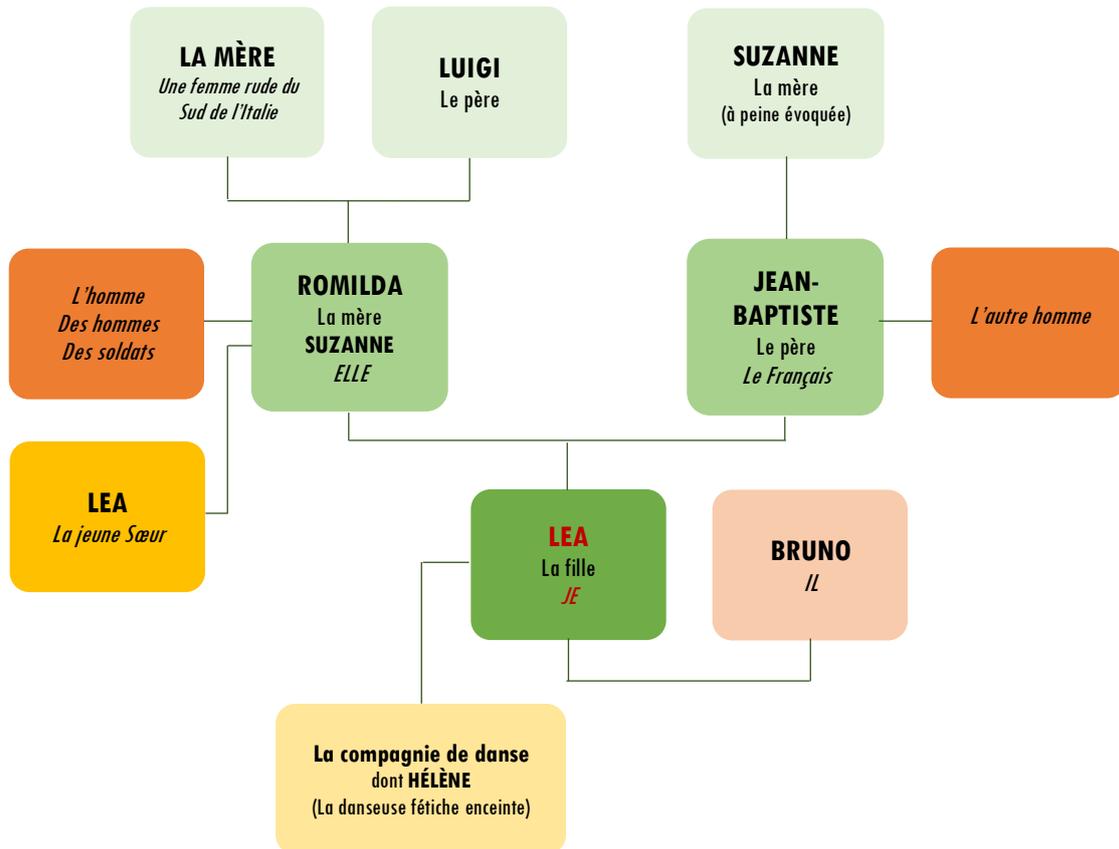
Le **noeud de l'intrigue** est appelé et défini par Françoise Revaz. [Françoise REVAZ, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, De Boeck Supérieur, 2009, p.195]

## ANNEXE 5

### Arbres généalogiques des personnages des trois œuvres du corpus

1. *Laver les ombres* de Jeanne BENAMEUR
2. *À l'origine notre père obscur* de Kaoutar HARCHI
3. *Le Cœur cousu* de Carole MARTINEZ

## Jeanne BENAMEUR – *Laver les ombres*



### Cadre Spatial

**Naples** : le petit café des parents, la grande maison, l'Hôpital

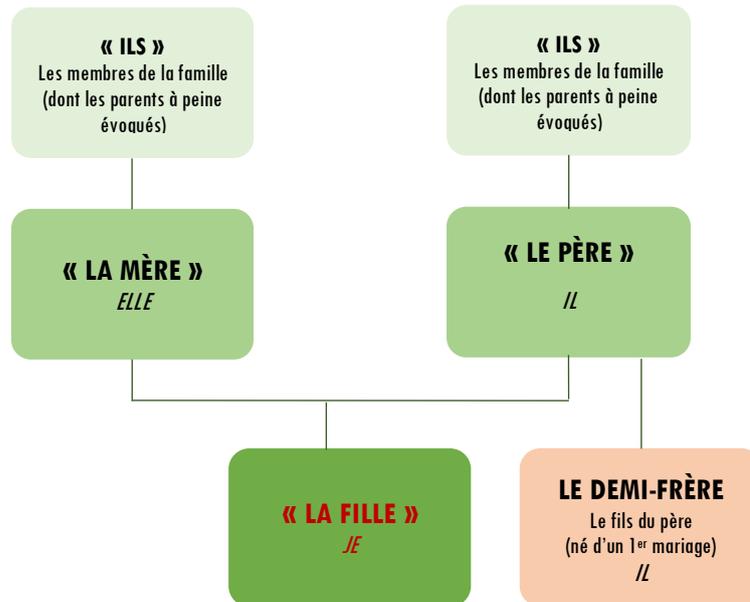
**Paris** : l'appartement de Lea, l'atelier de Bruno, un café

**La petite ville au bord de l'océan** : la maison de la mère, la falaise

### Cadre Temporel

- Deuxième Guerre Mondiale
- Aujourd'hui

## Kaoutar HARCHI – À l'origine notre père obscur



### LA MAISON DES FEMMES

**Les femmes (ELLES)**  
Dont 2 femmes (carnets intimes)

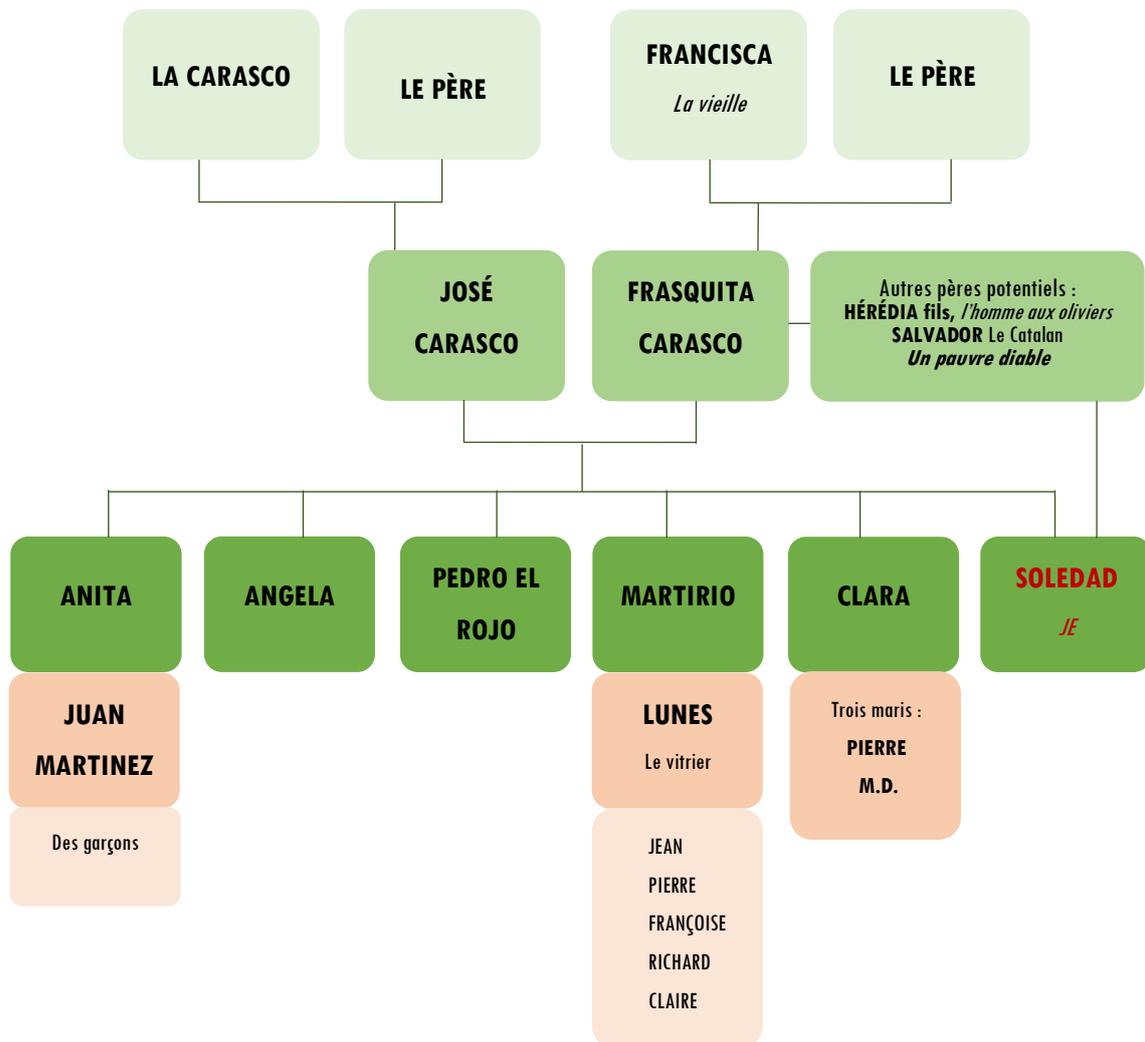
**Les hommes**  
Mention fugace des maris qui viennent visiter les femmes

Cadres spatial et temporel non indiqués

### LA MAISON DU PÈRE

- **Les membres de la tribu du père**  
*Des hommes et des femmes*  
*L'infâme smala*  
Oncles, tantes, frères & sœurs,  
Cousins, cousines, petits cousins, petites cousines du père
- **3 petites servantes**
- **La vieille servante** (carnet intime)

## Carole MARTINEZ – *Le Cœur Cousu*



### Les personnages en lien avec la mère et l'histoire contée

#### Les femmes

- Lucia
- La Blanca
- La Maria
- La Vieille Mauresque

#### Les hommes

- Hérédia fils
- Eugenio l'ogre
- Salvador Le Catalan

### Cadres Spatial et Temporel

- De l'Andalousie à l'Algérie
- De la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au milieu du XX<sup>e</sup> siècle

## **ANNEXE 6**

### **Entretiens des écrivaines**

1. Jeanne BENAMEUR
2. Kaoutar HARCHI
3. Carole MARTINEZ
4. Leïla SEBBAR

## 1. Jeanne BENAMEUR

J'ai rencontré à plusieurs reprises cette écrivaine, assisté à des lectures de texte (dont une lecture « dessinée » au Salon du livre de Toulon, du 25 au 27 septembre 2017). De ces rencontres (toujours sensibles), j'ai retenu deux phrases que j'ai inscrites dans le travail de recherche :

« *L'art fait partie de la vie humaine.* »

« *Écrire, c'est aller chercher quelque chose du mouvement intérieur, réfléchir mieux, donner libre cours à nos facettes, porter un questionnement.* »

Nous avons également échangé des mails où elle m'écrira que « *dans le fond, toutes les réponses [à mes questions] sont dans ses textes.* »<sup>2756</sup>

Pour construire ma démonstration, si j'ai utilisé plusieurs sources (divers articles, ouvrages, entretiens, émissions de radio notamment), j'ai particulièrement exploité le dossier Jeanne Benameur du *Matricule des Anges* (en date du 02/2011). C'est pourquoi, il est presque entièrement retranscrit ci-dessous.<sup>2757</sup>

### Dossier Jeanne BENAMEUR<sup>2758</sup>

#### « Les Chemins de la liberté », entretien avec Thierry GUICHARD<sup>2759</sup>

Née dès la petite enfance, l'écriture de Jeanne Benameur est venue très vite donner une forme aux interrogations de l'âme et aux mouvements du cœur. Une manière d'habiter le monde quand la place qu'on y a reste très fragile. Une manière aussi de chercher son émancipation.

Peut-on naître à 5 ans ? Jeanne Benameur écrit dans *Ça t'apprendra à vivre*, que c'est à cet âge-là qu'elle « *appris à mourir* ». C'était en 1958 et la mort portait alors, en Algérie où est née la romancière, l'uniforme des bérets noirs ou se fondait dans l'ombre du FNL. Cette découverte de la mort inaugure *Ça t'apprendra à vivre*, l'un de ses romans les plus réussis. Le livre s'ouvre avec la scène de « *l'attaque* ». Jeanne Benameur n'a pas 6 ans, la prison où elle vit, cette nuit-là, est attaquée par des bérets noirs qui veulent « *faire la peau à l'arabe* », son père. Scène primitive qui pourrait à elle seule expliquer la nécessité d'écrire. Nous y reviendrons.

Ce n'est pas ce genre de violence ou ce style de guerre qui a présidé à l'écriture de son nouveau roman, *Les Insurrections singulières* qui paraît en ce début d'année chez Actes Sud. Mais il s'agit encore de violence et de guerre : économiques, cette fois.<sup>2760</sup> [...]

C'est à Paris, chez ses éditeurs Actes Sud et Thierry Magnier, que nous la rencontrons, dans une belle salle de réunion qui surplombe un jardin en hibernation. Une maison qu'elle fréquente d'autant plus souvent qu'elle codirige les collections « *D'une seule voix* » (avec Claire David) chez Actes Sud Junior et Photroman (avec Francis Jolly) chez Thierry Magnier. Dans les

---

<sup>2756</sup> Mail du 20/01/2020.

Je remercie Jeanne Benameur pour nos rencontres et les mots échangés. Pour ses textes aussi, (poétiques et romanesques majoritairement) qui m'accompagnent depuis de nombreuses années.

<sup>2757</sup> Retranscrit par Martine LANTES.

<sup>2758</sup> Jeanne BENAMEUR, Dossier Jeanne Benameur, Entretiens avec Thierry GUICHARD, « Les Chemins de la liberté » et « Les Mots en partage », *Le Matricule des anges*, N°120, Février 2011.

<sup>2759</sup> Jeanne BENAMEUR, Dossier Jeanne Benameur, Entretien avec Thierry GUICHARD, « Les Chemins de la liberté », *art.cit.*

<sup>2760</sup> Dans ce nouveau roman comme dans les précédents, l'écriture de Jeanne Benameur s'adosse à sa propre expérience : la rencontre durant des mois, d'ouvriers menacés par la mondialisation, les restructurations, la précarité. Pour qui a lu ses livres précédents, ce sujet avait de quoi séduire : qu'est-ce qu'une romancière des profondeurs intimes, des silences (*Les Demeurées*), du monologue intérieur, allait faire du champ social. [*Ibidem*]

couloirs étroits ou dans l'escalier, tout le monde salue « Jeanne », lui demande des nouvelles. On la sent un peu chez elle, elle pour qui les mots « maison », « habiter » résonnent d'une manière particulière.

Si elle est née en 1952 dans le Constantinois, aucun de ses parents n'est algérien. Sa mère est d'origine italienne, ce que son physique germanique de grande blonde aux yeux bleus n'indique pas. Le grand-père de Jeanne est venu avant-guerre, faire le mineur dans le nord de la France. « *Mon père, c'est la Tunisie* ». Il a été, avec ses parents, exilé en Algérie parce qu'il n'y avait pas en Tunisie assez de terres d'oliveraies pour toute la famille. « *Mon père a fugué une première fois à 14 ans. Il a quitté l'Algérie à dix-huit pour barouder. Il a fait la route. Il a traîné au Pays-Bas, en Italie, il faisait de petits boulots pour continuer la route.* » Il passera donc par Lille où il fait la rencontre de la grande blonde Italienne, en rupture de ban avec les siens. Rencontre détonante : « *lui était un homme de droite avec des valeurs très affirmées – ça m'a donné du punch pour aller de l'autre côté. Elle était au Parti communiste quand il l'a rencontrée.* » Et Jeanne Benameur dans un murmure qu'elle prolonge d'un silence très évocateur rajoute : « *Elle a été soumise, c'est le moins qu'on puisse dire.* »

Le père est blessé à la guerre, fait prisonnier, « *il a été abîmé. Je crois que ça a été une bascule très forte à ce moment-là. C'était un voyou, un champion de boxe, mais la guerre a cassé quelque chose chez lui.* » Il entre dans l'administration française, devient gardien de prison et avec la naissance d'une première fille, « *ça a été le retour aux valeurs de la famille.* »

Et le retour en Algérie où naît donc Jeanne avant qu'il ne soit nommé directeur de la prison de Tébessa, près de la frontière tunisienne. Deux sœurs donc (l'aînée a douze ans de plus que Jeanne, l'autre quatre) et un frère protecteur et chéri (dix ans de plus) qui *a un grand amour pour moi, il s'occupe de moi, ira me chercher à l'école. Il me raconte des histoires, c'est un conteur... il sera durant quinze ans légionnaire... Il a eu un parcours très dur ; c'est un homme remarquable. Ensuite, il a travaillé dans les soins palliatifs – peut-être pour compenser.* »

Comme le premier roman que Jeanne Benameur publiera évoque l'affaire du foulard islamique, on se demande quelle religion a été transmise aux enfants. « *Ma mère était catholique, mon père était musulman. Pour mon père, officiellement, du moment qu'on croit, tout va bien, qu'on dise Allah ou qu'on dise Dieu, peu importe. Mais l'un comme l'autre avaient leur pré carré et nous demandaient si on avait fait notre prière, ma mère nous ayant appris « Notre mère pleine de grâce » et mon père une prière arabe.* » Un chapitre de *Ça t'apprendra à vivre* évoque le temps passé, au coucher, à suivre les deux rituels. « *Je m'obligeais à tout faire, ce qui était long. J'aimais bien le son que faisait la langue arabe.* » Les enfants ne sont pas logés à la même enseigne : la sœur aînée est baptisée catholique, le frère est destiné à la religion musulmane, aucune religion n'est imposée aux deux plus jeunes. À la maison, les parents parlent français, sauf quand ils ne veulent pas être compris : ils usent alors de l'arabe que la mère parle parfaitement. « *Mon père avait banni l'italien dans la maison. Il voulait même franciser le nom de ma mère qui en était furax. Ma mère nous a parlé italien quand on était tout petit. C'était sa langue d'amour.* » Une langue qu'on retrouve dans *Laver les ombres*.

Si, à Tébessa, Jeanne est trop jeune pour aller à l'école, il n'en demeure pas moins qu'elle apprend à lire et à écrire sous l'autorité de sa mère devant un tableau placé dans la cuisine. « *J'avais une demande forte, peut-être parce que je voyais mes sœurs et frère lire.* » À 4 ans, elle trace des lettres un peu au hasard en demandant si dans ce qu'elle écrit se trouve un mot. Quand c'est le cas, on le lui désigne et « *j'étais vachement fière.* »

En 1957, la bataille d'Alger a eu lieu. Les bérets noirs veulent que l'Algérie reste française à tous crins. Le père a cette ambivalence : il est arabe et travaille pour la France. L'armée instaure les « corvées de bois » : « *les militaires venaient prendre un groupe de prisonniers pour leur faire ramasser du bois et au retour il pouvait en manquer un ou deux qui, officiellement avaient tenté de s'enfuir et avaient été abattus. Mon père s'est opposé aux corvées de bois et a déclaré aux soldats qu'il n'y en aurait plus jamais. Un légionnaire qui aimait bien la famille a entendu*

*au café les bérets noirs dire qu'ils allaient faire la peau à la famille de l'Arabe directeur de la prison ; c'est comme ça qu'on a su. Ce qui était le plus terrible, ça a été l'attente, les heures qui ont précédé. J'ai le souvenir qu'on nous cache quelque chose, c'est ça qui est effrayant. On met des matelas aux portes. Des légionnaires viennent aider, mon père prend le risque d'armer des prisonniers. Et il arme mon frère... L'attaque a eu lieu, des coups de feu ont été échangés... Il y a eu des couteaux... Je n'ai jamais su les détails. Au matin, ma mère, armée, est venue nous chercher et devant mon père les bérets noirs déposaient leurs armes. À ce moment-là mon père est un héros. »*

C'est cette scène qui ouvre *Ça t'apprendra à vivre*. On y trouve aussi la réponse que l'administration a faite au directeur de la prison quand celui-ci est venu porter plainte : « Vous avez rêvé. Il ne s'est rien passé. » « D'avoir vécu ça, pour moi, c'est fondateur, on n'oublie jamais qu'on peut mourir ; d'où l'exigence de vivre pleinement. Il y a quelque chose de la sidération qui a eu lieu. Je ne me rappelle pas tout. Je ne sais pas par exemple si j'ai dormi. Quand j'ai écrit *Ça t'apprendra à vivre*, j'ai vraiment replongé dans les perceptions, les sensations. Il me manque le fil des événements. Je me souviens juste qu'intérieurement, à ce moment-là, je ne veux pas être là. »

Des harkis sont réquisitionnés pour garder la prison, que chaque soir le père va saluer, accompagné par sa plus jeune fille, comme si elle était un talisman. C'est qu'il craint le FNL. Il n'a pas tort, un matin, il découvre tous les gardes égorgés... Quelques mois plus tard, la famille quitte l'Algérie pour la prison de Bordeaux. Durant trois mois, le père y fait face à un racisme effrayant de la part de ses collègues et il demande son transfert. La Rochelle est plus au nord mais l'accueil y est bien meilleur et Jeanne entre à l'école. L'occasion d'échapper un peu à l'univers familial parfois orageux (les coups du père contre le fils, les disputes : même *Ça t'apprendra à vivre* reste très pudique sur le sujet). Elle brille en classe, car les bonnes notes lui assurent la paix à la maison. « Mon père voulait que ses filles aient un métier. Il était pour l'intégration à fond, il fallait être plus français que les Français. Je me coule dans le moule et de toute façon les règles de l'école me plaisent bien. »

La prison possède une bibliothèque où elle découvre les contes de Perrault. La bibliothèque, l'école, mais aussi une bouquiniste, vont lui fournir quelques lectures mémorables. « *La boutique de Mademoiselle Pellerin était toute en longueur. Plus on avançait à l'intérieur du magasin, plus les livres étaient pour les grands. Et tout au fond, il y avait des livres de bibliophilie. Au fur et à mesure de mon âge, je progresse dans la boutique. Je découvre ces très beaux livres d'artistes vers 11 ans. Je ne connaissais pas leur valeur, mais je pouvais les regarder. Cette femme m'a donné accès à tout ça en me foutant la paix. Ce qui fait que je suis très libre avec les belles choses. »*

C'est dans cette boutique qu'elle découvre *Le Sagouin* de François Mauriac, « *qui a été une lecture foudroyante* ». Elle lit tout ce qui lui tombe sous la main. « *C'est une expérience, la lecture.* » L'école lui révèle *La Chartreuse de Parme* dont l'univers carcéral lui renvoie ses échos, Racine qui « *me fait vibrer à 14 ou 15 ans, car je découvre que je ne suis pas folle, que ce que j'éprouve, ça s'appelle de la passion et que ça existe.* » Elle aime aussi se plonger dans les mythes, puis, plus tard, Sartre et Camus. « *Mais en même temps que Stendhal, je lis Lisette, Frimousse, les illustrés pour fillettes auxquels je suis abonnée.* » Du moment où elle s'inscrit au Conservatoire de théâtre, elle accède à des textes qui n'étaient pas prévus par l'école, « *des livres qui n'étaient a priori pas de mon âge, et ça a été très bien. Aujourd'hui je milite avec Thierry Magnier pour qu'on arrête de mettre des préconisations d'âge pour les enfants.* »

Parallèlement, elle n'a pas cessé d'écrire : un journal intime, de la poésie, des contes et même une pièce de théâtre qu'elle joue avec des copines vers 14 ans. « *J'aimais beaucoup les cours de théâtre, mais en fait je me suis rendu compte que je n'avais pas envie de me montrer sur scène. À la fac, je suivrai des cours de mise en scène.* »

À peu près à la même époque, elle participe à un concours de nouvelles et remporte le deuxième prix, soit « cinquante bouquins. Le directeur du Livre de Poche m'avait dit qu'il avait voté pour moi : j'avais écrit un texte de science-fiction où je décrivais tout un monde qui vivait dans une goutte d'eau en train de tomber. » Elle se souvient aussi que son frère qui, s'étant fait virer de toutes les écoles, avait trouvé un stage d'apprenti dans une imprimerie et lui avait imprimé et relié un de ses contes accompagné d'une illustration. « Je lisais aussi mes rédactions à ma mère qui m'écoutait. Tout ça donne confiance... »

Elle est en première lorsque éclatent les événements de 68 : « C'est génial. J'ai 16 ans et bien qu'en province, je sens que ce qui se passe est pour moi. Je passe mon bac avec une seule idée : partir, quitter la famille. » L'année suivante, elle obtient la mention « très bien » et s'inscrit en fac de lettres à Poitiers. Elle y fréquente un mouvement mao dans lequel elle remarque Alain André, dont elle admire les discours. « J'allais l'écouter, fascinée. Dans ces années 70, je m'en donne à cœur joie. Je rencontre les situationnistes que je trouve intéressants. Je n'en fais pas partie, je ne fais partie de rien, mais je participe en électron libre et ça me plaît énormément. C'est ma première ouverture politique. »

Son père meurt d'un cancer foudroyant alors qu'elle est en licence. Sur ce père elle aura beaucoup écrit : héros admiré parfois, détesté d'autres fois, mystère douloureux dont elle n'a cessé d'explorer les ombres.

Elle s'ennuie un peu à l'université où certains profs ne font que « ressasser des livres de critique. Mais une de mes principales occupations, quand je suis étudiante, c'est de faire la fête, de passer les nuits dehors. J'avais déjà la nuit en moi, mais c'était jusqu'alors bridé... »

Son CAPES en poche, elle prend en 1974 son premier poste de professeur à Mauzé-sur-le-Mignon dans les Deux-Sèvres, où elle rencontre Denis Montebello, rochelais comme elle. Elle passera huit ans dans ce collège « ultra rural ». Elle y expérimentera une nouvelle façon d'enseigner en empruntant une voie qui va la conduire, peu à peu, vers sa naissance d'écrivain : « c'est là que je commence mes ateliers d'écriture, parce que je m'emmerde à corriger des copies et que ça ne sert à rien ; ce qu'on m'a appris en fac pour enseigner, ça ne sert pas. Grâce à Alain André, je rencontre Elisabeth Bing qui a créé les ateliers d'écriture. Là je découvre que ça m'intéresse et que c'est une façon de transmettre. Et donc je crée un atelier d'écriture le mercredi pour les élèves du collège qui le souhaitent. Je le fais bénévolement et les élèves suivent : il commence à se passer quelque chose et petit à petit j'intègre ce travail dans mes cours. Je suis une formation à l'animation d'ateliers d'écriture avec Elisabeth Bing. Je commence alors à animer des ateliers d'écriture avec des adultes qui viennent de tout horizon. »

L'écriture émancipatrice donne des ailes : elle quitte le Poitou-Charentes pour Courbevoie et un premier collège « bon chic bon genre ». S'y ennue, comme si, à l'instar d'Antoine, le héros des *Insurrections singulières*, elle n'était pas faite pour le milieu bourgeois. Elle enseigne en IUFM et intègre finalement les Renardières, « le collège poubelle de Courbevoie ; très intéressant. Là vraiment je fais des choses, des ateliers, des lieux de parole. Plein de choses se déploient. »

Parallèlement à la découverte des ateliers d'écriture, elle entre en analyse. Qu'elle continue à Paris notamment avec une psychanalyste qu'elle découvre à la télé : Claudie Cachard. « Ça a été un travail magnifique, pour gagner un peu d'espace, pour être plus libre. Ça influe sur tout ce que je fais, dans ma démarche pédagogique et dans l'écriture. C'est pendant ces séances que je me rends compte que je vais par, avec, à travers l'écriture. Que c'est là qu'est ma vie. Et que j'y ai droit. Pour moi, la psychanalyse, c'est une affaire de confiance entre deux êtres humains où simplement par l'accueil structuré la parole va réussir à opérer un « bougé » comme disait Lacan. On sent que ça bouge dedans. Ça permet de gagner en liberté. »

Elle fréquente la librairie poétique de Guy Chambelland, par ailleurs éditeur. Il finit par l'aborder pour lui demander ce qu'elle écrit. Puis lui demande de lire ses poèmes. Le livre

*Naissance de l'oubli* sort en 1989 chez Chambelland. « *J'ai eu de très bons moments avec cet homme, des déjeuners très précieux où il m'a parlé de poètes qu'il avait publiés, de ses souvenirs littéraires.* » La parution du livre lui donne l'impression d'avoir franchi un cap. « *C'est une grande joie que je partage avec Denis Montebello qui fait la préface.* »

Le manuscrit suivant, un roman, n'aura pas autant de réussite : *La Peine perdue* devait être publié, chez Philippe Olivier, mais l'éditeur dépose le bilan. « *J'ai signé le contrat, j'ai la maquette de couverture, mais le livre ne paraîtra jamais.* »

S'ouvre une période un peu difficile. « *Je suis atteinte dans la confiance que j'ai sur le fait que ce que j'écris soit partageable. Et puis je me laisse prendre par la transmission, les ateliers, l'enseignement mais l'écriture me taraude et avec elle, le désir du partage.* »

Arrive l'affaire du foulard en septembre 1989 : deux adolescentes se voient refuser l'entrée au collège de Creil parce qu'elles refusent d'enlever leur voile islamique. « *Tout le monde en parle et moi, ça me met dans une grande colère. Je suis avec des élèves du même âge (13 et 14 ans) et je constate que personne ne s'occupe des gamines qu'on a retirées de l'école. Leur monde s'écroule quand même ! Ça m'a bousculée.* » Elle écrit alors *Samira des Quatre-Routes*. « *L'écriture me donne beaucoup de liberté, plus que quand je suis prof. Je ne connaissais rien à l'édition jeunesse, je vois que dans sa bibliothèque mon fils a du Castor-Poche et je leur envoie mon manuscrit par la poste.* » Le livre paraît en 1992. *Samira* va ouvrir la porte à toute une œuvre pour la jeunesse : deux romans suivent qui parlent de l'immigration (*Adil cœur rebelle* et *Pourquoi pas moi ?*). Elle n'envoie plus de textes à des éditeurs « adultes » et même *Ça t'apprendra à vivre* paraît au Seuil, dans une collection pour les jeunes que dirige Claude Gutman. Le livre sera repris ensuite, après le succès des *Demeurées* chez Denoël. *Les Demeurées* est un livre puissant, envahissant, où le silence animal d'une mère illettrée donne une matière opaque, dense à un beau récit d'amour maternel. L'écriture y est serrée dans des phrases courtes qui sont comme des cailloux jetés sur le chemin que Luce, la fille, emprunte pour aller vers sa liberté. Ce sera le premier succès de Jeanne Benameur en littérature « adulte ». « *Je ne réalise pas que c'est un gros succès, car je ne connais pas les règles de l'édition adulte. Les libraires se sont emparés du livre. Il y a de la presse, mais il y a surtout les libraires.* » Elle décide de quitter l'éducation nationale en 2000 après vingt-six ans de service : « *Je me suis donné le droit d'avoir la tête libre pour être pleinement dans le temps de l'écriture, pouvoir être dans le rien.* »

Aujourd'hui encore, *Les Demeurées* est un livre qui se vend, circule. [...]

Les livres vont s'enchaîner dès lors en alternance entre la jeunesse et les adultes. Elle écrit *Un jour mes princes sont venus* autour de la figure du père, véritable trou noir de l'œuvre. Elle regrette aujourd'hui d'avoir laissé publier ce récit autobiographique. « *Je le réécrirai un jour ou l'autre. Le vrai sujet du livre, c'est la mort du père et le fait que, depuis qu'il est mort, le corps de la narratrice est en déshérence ; mais les récits sur les amants, pour faire rigoler, mis là en contrepoints, c'était une bêtise de les laisser. C'est devenu un truc à la Bridget Jones.* »

Le début des *Mains libres*, qui suit, radicalise une écriture concise, épurée. On y découvre Madame Lure qui semble une cousine citadine de La Varienne des *Demeurées*. Jeanne Benameur y aborde (avant l'heure) la question du racisme face aux Roms. Puis, toujours chez Denoël, paraît *Les Reliques*, où trois hommes de cirque unissent leurs souvenirs d'une même amante et *Présent ?*, qui se nourrit des années de prof.

Son éditeur jeunesse, Thierry Magnier s'est associé à Actes Sud et Françoise Nyssen, la directrice, lit *Les Demeurées* et fait comprendre à Jeanne Benameur qu'elle aimerait bien, désormais, la publier. Le catalogue d'Actes Sud largement ouvert aux littératures arabes finit de la convaincre. *Laver les ombres* y paraît à la rentrée 2008, qui fait comme un diptyque avec *Les Demeurées*. Sous couvert d'une fiction, Jeanne Benameur renoue des lambeaux de l'histoire familiale, dans un roman qui affirme, à nouveau, la nécessité de l'écriture et de l'art. L'héroïne est danseuse, mais il n'est pas difficile d'imaginer que ce qui est dit de la danse l'est en réalité

de l'écriture : « *Danser, c'est attirer le vide. Un péril intime. Ce péril-là, c'est elle qui le choisit. On n'échappe pas à la seule forme de liberté qu'on s'est donnée soi-même.* »

Jeanne Benameur trouve sa sérénité dans cette danse avec les mots. Elle se réjouit, que ses poèmes, écrits dans le secret des tiroirs, vont voir le jour chez Bruno Doucey, qui fera paraître en septembre *Notre nom est une île*. Elle évoque déjà l'écriture d'un prochain roman : *Profanes* où, comme dans les Évangiles qu'elle aime lire, quatre points de vue seront donnés sur un homme en train de mourir, « *trois femmes et un homme qui le soignent à tour de rôle. Peut-être que la question centrale, c'est comment ma mort peut-elle être reliée à la mort des autres ?* » Jeanne Benameur sourit, sereine.

## « Les mots en partage »<sup>2761</sup>, entretien avec Thierry GUICHARD

Son écriture vise la simplicité et la justesse. Elle naît à la source de l'intime pour tenter de rejoindre l'universel dans le contournement du matériau autobiographique, l'affrontement à ce qui aliène, le désir de l'altérité. Jeanne Benameur ou le cœur à l'ouvrage.

Jeanne Benameur n'est pas le style de femme qui mesure son investissement dans la parole. Elle s'y livre pleinement, avec une franchise qui n'empêche pas la pudeur. Dans la manière qu'elle a, parfois, de livrer plusieurs versions d'une même réponse, on saisit à quel point il lui est nécessaire de creuser sans cesse son propre langage pour qu'il soit au plus près de ce qu'elle ressent. Très souvent, elle ancre son propos autour d'un « moi » (« moi, je pense », « moi, je crois ») qui désigne plutôt que l'égoïsme de l'artiste, la fragilité d'une réflexion nourrie plus à l'intime qu'au dogme. Un « moi » donc qui dessine la fois une forme de modestie (ce n'est que moi) et l'exigence d'être, dans la relation à l'autre, pleinement présente. [...]

### **Que vous écriviez pour la littérature jeunesse ou non, l'enfance est omniprésente dans vos livres. Est-ce parce que l'écriture est pour vous le moyen de renouer avec le lieu des possibles, de la liberté ?**

Je pense qu'avec l'écriture, je cherche quelque chose. Paradoxalement, je cherche le lieu où il n'y a pas de langage. L'enfant, étymologiquement, c'est celui qui ne parle pas. Il me semble qu'avec l'écriture, je vais chercher quelque chose qui est de ce temps-là et de cette façon-là d'être au monde, quand il n'y a que du corps, des perceptions intenses et où il n'y a pas de langage pour dire. Où le corps est directement pris dans le monde. Quelque chose m'appelle de ce côté-là.

C'est étrange de se dire que le langage ne sert qu'à ça : retrouver l'endroit où il n'y a pas de langage. J'écris avec ça, j'écris avec du blanc, du silence. C'est à l'intérieur de ce qui ne se dit pas qu'on va se rencontrer. C'est, paradoxalement, les mots qui vont y mener. Il faut que les mots soient justes pour que le lieu soit partageable.

Parfois, j'écris un mot seul dans la phrase, parce qu'il a une vibration, je la sens, j'ai besoin de la sentir. J'ai besoin de laisser l'espace dans l'écriture pour les vibrations des mots se sentir.

### **On a le sentiment à vous lire que vous devez corseter votre écriture pour que l'émotion ne puisse pas déborder en tous sens. Cherchez-vous à tenir la laisse à une émotion trop sauvage ?**

Sauvage, oui, je m'y reconnais bien. Mais ce n'est pas tenir la laisse à ce qui est sauvage, c'est permettre au sauvage d'exister. Si tu laisses le sauvage prendre tout, il n'y a plus de mot et il n'y a plus rien. Ce qui m'intéresse profondément, c'est la part du sauvage qui peut être partagée. Le choix des mots, qu'ils soient justes, c'est important pour pouvoir partager un peu de ce sauvage. C'est toute la complexité d'être humain.

### **Vous mettez en avant l'ambiguïté du langage, qui peut libérer ou qui peut aliéner selon l'usage qu'on en fait. Dans *Les Demeurées*, par exemple, l'acquisition du langage chez la fille est perçue comme une agression pour la mère. En revanche, dans *Les Insurrections singulières*, la culture, le langage permettent un affranchissement...**

Mais c'est ça aussi dans la fin des *Demeurées*. Luce (la fille, ndlr) est entrée dans l'alphabet et c'est ce qui va lui permettre de porter son souffle. *Les Demeurées*, c'est le drame qui se joue pour cette petite fille entre la part animale représentée par sa mère et le langage apporté par l'institutrice. Comment fait-on pour garder les deux ? Et bien Luce garde les deux : elle n'a pas

---

<sup>2761</sup> Jeanne BENAMEUR, Dossier Jeanne Benameur, Entretien avec Thierry GUICHARD, « Les Mots en partage », *art.cit.*

perdu sa mère, l'institutrice a réussi à donner le langage et à la fin la petite fille lit sur les boîtes de conserve, etc. Elle est entrée dans le langage.

La mère, elle, a appris la douceur. Elle apprend à contempler sa fille, ce qu'elle ne faisait pas au début. Elle fait tout un chemin bien que sans les mots. Je l'adore. Le langage, c'est ce qui nous sépare et ce qui nous relie. La seule façon pour moi de rendre ça vivable, c'est de travailler le langage, car si tu le travailles, tu peux être relié aux autres, sinon tu es juste séparé. Le langage qu'on utilise aujourd'hui, cette espèce de code comme à la télévision, il ne fait que séparer. Aucune part profonde chez les gens n'est reliée. C'est l'atomisation d'une société, une atomisation perfide qui ne se voit pas.

**Vous dites que les mots doivent être justes mais, dans le roman, il faut trouver aussi une justesse des personnages, non ? Comment faites-vous pour que les personnages, leurs actes soient justes ?**

Je m'en sors avec le monologue intérieur. Je me mets à l'intérieur du personnage et je l'entends. Je ne sais pas comment dire ça. Je crois qu'on est tout. On est sauvage, on est autiste. Avec l'imaginaire, on est tout. Je ne me mets pas dans la peau d'un personnage, comme le ferait un acteur... Quand j'ai écrit *Les Demeurées*, j'étais une abruti. Il faut que j'éprouve d'abord et l'imaginaire, la réflexion, le travail viennent après.

**Les mots dans votre œuvre, qu'on les prononce ou qu'on les reçoive, visent à faire bouger les humains ?**

Oui, la parole, c'est un acte. C'est l'étymologie en grec de « poésie » : faire. C'est dans *Présent ?* par exemple. Mon espérance, c'est vrai, c'est que les gens qui vont me lire soient bougés, qu'ils acceptent ça.

**Ce n'est pas que par l'écriture qu'on arrive à ça. Vos romans évoquent d'autres manières de créer, par exemple le dessin dans *Les Mains libres*, la danse et la peinture dans *Laver les ombres*, la confection dans *Les Insurrections singulières* ?**

Je crois que lorsqu'une chose devient un art, qu'elle prend toute la vie d'une personne, ça bouge la personne qui la fait et celui qui va la recevoir. Je parle des tableaux d'Alexandre Holland dans *Les Insurrections* : quand je regarde assez longtemps un de ses tableaux, je me sens bouger au-dedans.

J'ai été remuée très tôt avec les textes que j'ai lus. C'est ce que je cherche quand je lis, quand je vis.

Il y a bien sûr des livres de divertissement, qui rassurent, mais ça ne m'intéresse pas.

**Pourquoi avez-vous besoin de passer par la fiction. Pourquoi écrire de la fiction ?**

Poésie et roman, il y a les deux chez moi. Il y a aussi des choses que je ne montre pas, comme la peinture. Le théâtre aussi.

Je pense que le roman vient de l'imprégnation dont j'ai besoin pour écrire. Quand j'ai ressenti des choses très fortes, c'est par le biais des gens. Ça passe par de l'humain, alors je remets de l'humain. Je redonne en recréant, avec tout ce que je suis. C'est manifeste dans *Les Insurrections*.

Dans *Les Demeurées*, c'était là aussi ; par exemple ma mère s'est reconnue dans La Varienne. Mais il y a une part de moi dans *Les Demeurées* ou dans mon prochain livre.

Ça ne peut pas passer dans le texte poétique. Ce qui passe dans le texte poétique, c'est la quintessence, la question originelle. Mais tout le mouvement humain, ce que j'ai vécu, ça passe dans le roman.

Il faut qu'il y ait de la fiction, pour qu'il y ait une transformation. La transformation, elle passe par moi, par le corps, par des tas de filtres.

J'ai tenu, dès l'enfance, un journal intime où je notais mes lectures, mes poèmes. Je n'ai écrit mon premier roman qu'à vingt ans. L'écriture est une activité secrète. Dans *Ça t'apprendra à vivre*, je parle de mon « faux journal ». Je savais que si mon père tombait sur mon journal intime, il le lirait. Donc je ne m'y dévoile jamais. C'est là que se situe le début de la fiction : j'ai besoin de donner forme à ce que j'éprouve. Je me souviens très bien, par exemple, de la manière avec laquelle j'utilise « la tempête » : j'écris sur la tempête avec un plaisir énorme, parce que je sais de quoi je parle en réalité : je parle de ce que j'éprouve à l'intérieur de moi. Mais pour qui lirait mon journal, je ne parle que d'une tempête. C'est ainsi que naît la fiction. C'est pour ça que la question autobiographique ou fiction, pour moi, ne se pose pas. C'est tout qui y passe quand tu écris. Tu fais feu de tout bois.

**Comment choisissez-vous les noms des personnages féminins qui semblent plus marqués que ceux des personnages masculins : Madame Lure, La Varienne, Luce ?**

Les hommes sont plus dans la réalité : Antoine, Marcel. Les femmes sont plus mythiques. La Varienne, Madame Lure sont comme des personnages de conte. Les mythes sont importants, j'écris toujours avec Orphée et Eurydice avec moi. Je les cite quasiment dans tous mes textes. Il y a Danaé aussi. Je pense qu'il y a des contes aussi dans ce que j'écris. *Les Insurrections* ont quelque chose du conte, on le voit quand on lit Vladimir Propp. C'est l'histoire de quelqu'un qui est en crise dans sa société, il va devoir s'en aller, il va rencontrer des difficultés, des personnages vont l'aider et quand il reviendra, il sera transformé et il transformera le monde. Et bien Antoine, c'est ce qu'il fait.

**Vous avez pensé qu'il serait bon de donner cette structure du conte à un roman contemporain ?**

Non, quand j'écris, je fais en sorte d'avoir la tête vide. J'y pense après. J'ai beaucoup de références littéraires puisque j'ai fait des études de lettres, mais j'arrive à faire le vide. J'aime bien me sentir ignorante quand je travaille. C'est pour ça que le lieu où je vis est important. Il y a quelques jours, je me promenais sur la plage et les personnages de *Profanes* ont commencé à venir. Avant, ce n'était que des idées de personnages. J'avais juste une ligne. Et le mot « profane ».

**Avec vos deux derniers romans, n'êtes-vous pas en train d'élargir la focale de vos romans. Jusqu'alors, on avait assez peu de personnages et ils étaient vus dans un espace qui aurait pu être une scène de théâtre. Il semble, notamment, avec votre nouveau roman, que vous élargissez cette scène, non ?**

Oui, j'ouvre. J'ouvre beaucoup plus avec *Les Insurrections*. Les espaces sont très importants pour moi. Les petits espaces, l'enfermement. Je vois d'abord l'espace avant de voir les personnages. Ça a été comme ça avec *Les Demeurées* : j'ai d'abord vu la maison qui était d'une seule pièce, avec la cuisinière, l'odeur de légumes, de la soupe. C'était de la peinture : je vois La Varienne comme une masse et Luce comme un petit lutin, une petite fille légère.

Parfois, c'est un mot que je vois d'abord. Il y a des mots qui sont comme des cavernes, des refuges.

[Les questions suivantes et leurs réponses concernent spécifiquement le roman *Les Insurrections singulières*. C'est pourquoi nous n'avons retranscrit que les propos utilisés dans notre démonstration.]

Quand je reçois une émotion, durable et profonde, je sais que c'est un signe. Quand ça tape aussi fort, ça met en route l'imaginaire et la réflexion. L'émotion vient du fait que ça tape sur une question qui est à l'intérieur de moi, ce n'est pas par compassion. Je me suis posé cette

question sur le travail. Qu'est-ce que c'est, le travail ? Et qu'est-ce que c'est être au monde et y faire quelque chose ?

Mon imaginaire est nourri de choses de la réalité et puis il y a une réflexion politique qui vient s'ajouter.

C'est une analyse simple à faire, qu'avec la télévision, on renvoie les gens chez eux et qu'en plus, une fois chez eux, on leur montre la vie des autres, les couples qui ne vont pas, les enfants à problèmes. C'est une chierie. Donc je pense que vouloir le collectif, là tout de suite, sans la phase nécessaire du retour des mots pour chacun, c'est vain. Ça passe par les mots, par l'éducation, par la culture. La littérature est éminemment politique. C'est là qu'on prend sa force intérieure, ce que j'appelle son poème intérieur. Ensuite, on peut prendre sa carte, faire partie d'un collectif, mais d'une façon forte. Et non simplement adhérer d'une manière qui ne donnera rien.

Les mots sont libres, gratuits, secrets à l'intérieur de soi, accessibles. C'est pour ça que j'écris depuis le début des livres, qui, si travaillés soient-ils, le sont pour « que ma mère puisse les lire ». Si elle ne peut pas, si elle est arrêtée par une langue trop hermétique, alors ce n'est pas la peine. J'écris toujours du côté de la simplicité. J'enlève beaucoup.

C'est toujours le travail que je fais : partir à l'intérieur de moi, travailler cet intérieur jusqu'à ce que ce soit partageable, commun. Il n'y a aucune raison pour que le littéraire ne soit pas pour tout le monde. J'aime bien quand le très littéraire rencontre un public très varié, populaire.

Mon roman s'appelle *Les Insurrections singulières* parce que je pense qu'on ne peut arriver au collectif que par la multiplication du singulier. On ne peut pas faire l'économie du singulier.

### **Le livre, plus que tout autre chose, serait l'arme la plus efficace pour lutter contre la domination, l'exploitation ?**

Oui, j'en suis convaincue. La langue est l'arme la plus efficace.

La littérature est vraiment au cœur de ce qui peut nous faire bouger. C'est mon travail : faire que ce soit juste pour toucher la vraie question au cœur de celui qui lit. Et le faire réfléchir. Moi, je veux que le lecteur réfléchisse, pas qu'il s'apitoie. La déploration, ça m'ennuie. J'aurais pu en écrire des tonnes sur les ouvriers que j'ai rencontrés. Comme lorsque j'ai écrit *Présent ?* ; pendant vingt-cinq ans, j'ai vu des mômes laminés par l'Éducation nationale, alors de la déploration il y aurait pu y en avoir. Mais ce qui m'intéresse, c'est comment on en sort.

### **Peu d'écrivains aujourd'hui viennent affirmer que le livre est la solution. Il y aurait même presque de la honte dans le fait d'écrire de la fiction dans le monde d'aujourd'hui...**

Moi, je le crois. Je me suis posé la question quand j'étais face aux ouvriers, avec ma vie privilégiée. Au début, je me taisais, mais j'ai vu ensuite que les mots que j'écrivais, ça leur faisait quelque chose. Qu'eux me faisaient bouger, mais que je les faisais bouger aussi.

La dernière question qui a été posée : « Où l'on va parler maintenant ? » a été importante pour moi. Ça veut dire que la parole, ce n'est pas rien. On est dans une société qui veut nous faire croire qu'on n'a rien. Alors qu'on a le langage. C'est une bombe ! C'est énorme le langage ! C'est notre corps, c'est nous ! Pour moi, la littérature est là.

Le politique et le poétique marchent ensemble.

[Nous n'avons pas retranscrit les trois questions suivantes et leurs réponses concernant spécifiquement le roman *Les Insurrections singulières*.]

**On retrouve aussi, comme dans bon nombre de vos livres, l'injonction familiale. Les parents veulent que les enfants aient une « vie meilleure » par le travail. Antoine ne va-t-**

**il pas renverser les codes de l'injonction en montrant que plus que le travail, c'est la liberté qui importe ?**

L'injonction des parents, on l'a tous. Mais qu'est-ce qu'on fait de ça ?

Ce qui est frappant, c'est que pour les vieux ouvriers, le monde qu'ils sentent se déliter, celui de leur travail, de l'usine, est un monde qui a de la valeur. Et en même temps, ils souhaitent que leurs enfants y échappent. Comment font-ils, les enfants ? Ça veut dire quoi ? Que la vie de leurs parents est une vie de merde ? De la part de mon père, j'ai reçu la double injonction que beaucoup d'enfants doivent connaître : il fallait être plus français que les Français, mais il ne fallait pas oublier qu'on était arabe et en être fiers. C'est une étrange chose de vouloir pour quelqu'un d'autre : c'est une question qui est dans *Les Demeurées*, qui est partout dans mes livres.

**Vous avez le sentiment, dans votre cheminement, d'avoir acquis plus de liberté dans l'écriture ?**

Oui, je reviens sur ce que vous disiez. Je ne dirais pas que ma langue est corsetée. Je ne suis pas dans le corset mais plutôt dans une extrême attention à chaque vertèbre pour que la colonne vertébrale tienne et après je peux y aller. J'ai la sensation que ça tient, que maintenant je peux ouvrir comme je l'ai fait avec l'écriture des *Insurrections*. Pouvoir m'imaginer dans la peau d'un homme par exemple. Je sais maintenant que je peux aller dans mon imaginaire. Il m'a fallu du temps, des années d'écriture pour ça.

**Propos recueillis par Thierry Guichard**

## 2. Kaoutar HARCHI

### Questions posées à Kaoutar HARCHI :

Les questions posées ci-dessous et les réponses surtout proviennent de Kaoutar Harchi, de l'entretien téléphonique accordé le 15/11/2019 et des nombreuses interviews ou articles.<sup>2762</sup> J'ai regroupé dans le propos suivant celles faisant l'objet de notre analyse dans le travail de recherche.

### Pourquoi ce roman ? Ou disons pourquoi cette histoire racontée ? Ou quelle est l'origine de ce récit ? Ou encore d'où vous est venue l'idée de ce roman ?

À l'origine notre père obscur, *c'est un roman qui a une origine un peu particulière. À la sortie de la publication de L'Ampleur du saccage, qui était mon précédent roman chez Actes Sud toujours, je m'étais rendu compte que j'avais beaucoup centré mon attention sur la problématique de la condition masculine, sur la problématique de la virilité, de la masculinité. C'était des choses qui m'intéressaient beaucoup et qui continuent de m'intéresser aujourd'hui encore. Et un jour, je suis sortie dans la rue et pas très loin, place Vendôme, il y avait une manifestation et c'était assez étrange, il y avait beaucoup de femmes. Je me suis rendu compte en me rapprochant qu'il y avait quasiment exclusivement des femmes. J'ai commencé à discuter avec certaines d'entre elles. J'ai commencé à leur demander ce qu'elles faisaient là. Et je me suis rendu compte que c'était une manifestation qui avait été organisée par des associations féministes avec la volonté de soutenir une jeune femme qui avait été agressée, etc. Je ne sais pas pourquoi, alors que ce n'était certainement pas la première fois que je passais près d'une manifestation mais celle-là m'a touchée... Peut-être parce qu'il n'y avait que des femmes. Peut-*

---

<sup>2762</sup> Entretien téléphonique mené le 05/10/2019 avec Kaoutar Harchi, augmenté des différents entretiens et articles suivants :

- Kaoutar Harchi m'a accordé un entretien téléphonique (le 05/10/2019).  
[Je la remercie infiniment pour le temps et des réponses accordés. Notre échange a été très enrichissant car il m'a permis d'affiner ma réflexion]
- Entretien avec Kaoutar HARCHI, « Comment écrire sur la « couleur » sans servir un imaginaire racial ? », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, le 20/09/2018, consulté le 28/09/2018.
- Entretien, « Kaoutar Harchi : mes personnages viennent du désaccord », *Revue Ballast*, publié le 02/01/2015, <https://www.revue-ballast.fr/kaoutar-harchi-mes-personnages-viennent-du-desaccord/>, consulté le 23/06/2017.
- Entretien de la Librairie Mollat, « Kaoutar Harchi vous présente son ouvrage « À l'origine notre père obscur » aux éditions Actes Sud. », « Rentrée littéraire 2014 », publié le 04/09/2014, [https://www.youtube.com/watch?v=1tQ\\_c-KAhs](https://www.youtube.com/watch?v=1tQ_c-KAhs), consulté le 15/09/2019.
- Entretien de Kaoutar HARCHI, par Claire TOMASELLA, « Écrire dans une autre langue que la sienne », *Nonfiction, Le Quotidien des livres et des idées*, <https://www.nonfiction.fr/article-9076-ecredans-une-autre-langue-que-la-sienne.htm>, consulté le 03/08/2019.
- Entretien de Patrick FROISSART, publié le 22/11/16, dans *La Cause littéraire*, <http://www.lacauselitteraire.fr/a-l-origine-notre-pere-obscur-kaoutar-harchi-2>, consulté le 18/02/2017.
- « Kaoutar Harchi répond aux questions d'Anne-Marie SMITH (Littera 05) », [https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar\\_harchi.html](https://www.littera05.com/rencontres/kaoutar_harchi.html), consulté le 21/06/2017.
- Entretien réalisé par Mehdi FIKRI, « Kaoutar Harchi, La langue française est à la fois un lieu d'oppression et un outil d'émancipation », *L'Humanité*, publié le 27/09/2017, <https://www.humanite.fr/kaoutar-harchi-la-langue-francaise-est-la-fois-un-lieu-doppression-et-un-outil-demancipation-642595>, consulté le 28/09/2017.
- Entretien, « À l'origine notre père obscur : une mise en scène de la parole » par Sarah ASSIDI, *La Plume francophone*, <https://la-plume-francophone.com/2017/01/23/kaoutar-harchi-a-lorigine-notre-pere-obscur/>, consulté le 28 Juin 2017.

La différence entre les propos en italique et ceux qui ne le sont pas est faite pour marquer l'entretien que j'ai mené et les propos tirés d'articles ou entretiens divers (et cités ci-dessus). Les guillemets ont été supprimés pour plus de lisibilité (sauf quand est donné un résumé et ci-après des citations ou extraits retranscrits entièrement).

*être parce que je n'avais jamais vu autant de femmes réunies en un même endroit et qu'elles étaient toutes porteuses d'une énergie que j'ai trouvée très belle en fait. Elles étaient dans quelque chose de très militant parce qu'elles étaient là pour soutenir cette jeune fille. Elles étaient là pour demander des comptes au Ministère de la Justice. [...] J'ai senti vraiment beaucoup de solidarités entre elles et ça m'a beaucoup touché en fait. J'ai fait demi-tour. Je suis rentrée chez moi. Et puis je sais comment ça s'est passé mais quelques jours plus tard, je suis revenue les voir mais cette fois-ci, j'avais une caméra, j'avais un micro. Et l'histoire du roman a commencé comme ça en fait, c'est-à-dire qu'assez régulièrement, je suis allée voir ces femmes. Et après, j'en ai rencontré d'autres, souvent dans des univers très différents. Il se trouve que la première fois c'était avec ces militantes féministes, ensuite ça avait été avec des travailleuses du sexe. Et j'ai découvert cet univers-là, moi qui étais très centrée sur l'homme et sur la problématique masculine, j'ai découvert cet autre continent. Je pense que ça m'a touchée parce que je me découvrais aussi une certaine dimension et que j'avais besoin de passer par d'autres femmes pour pouvoir me retrouver moi-même.<sup>2763</sup> [...]*

*Et, au fur et à mesure de l'écriture de ce roman, je repensais assez régulièrement aux entretiens que j'avais faits avec ces femmes qui avaient accepté de se prêter au jeu de l'entretien et je me souviens de l'une d'elles qui avait évoqué la problématique de la religion. [...] C'est là que je me suis dit qu'il serait peut-être possible de faire quelque chose d'intéressant entre mon propre texte, qui est inscrit du côté du profane et le texte de la Genèse, qui lui est un texte sacré avec tout ce qu'il charrie d'interdits, de tabous mais aussi de lois éternelles, intemporelles, et donc de fascination pour un auteur. Et je me suis rendu compte effectivement qu'un certain nombre de textes, d'extraits, de citations de la Genèse évoquaient le féminin, la féminité, le corps de la femme, la maternité, le corps de la mère et très rapidement j'ai souhaité effectivement mettre en place un lien ou un liant entre ces deux textes-là, en extrayant des citations du texte de la Genèse et en les insérant dans mon propre texte. Et c'est vrai qu'au fur et à mesure, s'est construit, de manière quasi autonome, le destin de cette jeune fille qui est appelée à se libérer et à devenir une femme. Et ces citations étaient le défi qu'elle devait relever, étaient l'épreuve qu'elle devait surmonter. Et j'ai trouvé ça intéressant, ça m'a beaucoup parlé et puis ça me permettait aussi d'évoquer la problématique des lois religieuses, c'est-à-dire, des lois que l'on hérite, que l'on reproduit sans se demander si ces lois peuvent véritablement être les nôtres. Et c'est ce qui m'intéressait en fait, de pouvoir vraiment rester dans le cadre de la création, de ne pas trop m'éloigner et donc, du coup, de ne pas trop sombrer dans une forme de théorisation ou d'écriture scientifique ou d'écriture comme ça démonstrative. Et voilà, le roman est né de toutes ces expériences, de toutes ces questions. Et puis aussi, de cette volonté de donner à voir aux lecteurs une évolution, une métamorphose qui est en fait l'évolution et la métamorphose que l'on a tous été amené à vivre, c'est-à-dire comment, un jour, cesser d'être la fille de nos parents, le fils de nos parents et comment devenir un adulte autonome, toujours rempli d'amour pour les parents en question mais libéré aussi d'une certaine façon de leur regard. Voilà c'est l'aventure de cette jeune fille.<sup>2764</sup>*

### **Qui est le personnage de fille, la narratrice de l'histoire ? Pourquoi ce personnage ?**

*À l'origine notre père obscur est un roman qui raconte l'histoire d'une jeune fille au destin assez singulier. Elle est l'une des habitantes d'une maison dans laquelle ne vivent que des*

---

<sup>2763</sup> Entretien de la Librairie Mollat.

La suite de l'entretien est la suivante : « C'est quelque chose sur laquelle elle revenait assez régulièrement. Au début je n'y prêtais pas plus d'attention que ça en fait. Je la voyais comme une femme en colère contre l'Église... Et puis petit à petit, en la recroisant, en discutant avec elle, je me suis moi-même un peu laissé prendre à son jeu et je me suis replongée dans la Bible, dans la Genèse plus précisément. »

<sup>2764</sup> Ibidem.

femmes et ces femmes, toutes étaient placées là par des hommes, que ce soit le père, le frère, l'époux. Et on reproche à ces femmes des choses dont elles sont certainement innocentes en fait. Et ce qui m'intéressait, c'était effectivement de placer une jeune fille, un personnage, dans cette situation-là et de le suivre pendant une grande partie de sa vie, en essayant de voir comment cette jeune fille allait répondre à l'appel de son destin. Et ce destin, c'est de devenir une femme, c'est de devenir un leader, de devenir un être charismatique qui était capable à la fois de se libérer lui-même de ses anciennes prisons et qui serait capable avec lui d'entraîner toutes les femmes qui seraient désireuses elles aussi de s'affranchir de ce qui jusque-là les limitait, les condamnait à un certain vécu, à une certaine histoire.<sup>2765</sup>

**Pourquoi dit-elle je ? Est-ce que cela avait une importance particulière pour vous la narration en je ?**

*C'est un « je » qui n'a d'existence que parce que la jeune fille s'y intéresse. Elle va utiliser ces différentes histoires pour l'aider à décrypter la réalité, comprendre les choses du passé. C'était une manière de faire émerger ces voix-là, de découvrir l'état d'esprit dans lequel elles se trouvaient à un moment de leur passé.*<sup>2766</sup>

**Qui est le personnage de mère ? Pourquoi est-elle enfermée dans sa douleur et le silence, malgré « la Fille » ? Pourquoi vit-elle dans un enfermement intérieur/extérieur, comme d'ailleurs les femmes de la Maison ?**

*Elle est issue d'un milieu populaire, vendeuse de petits pois et de fèves, qui vend ses légumes à même le sol, et c'est dans cette circonstance qu'elle rencontre cet homme-là. Elle va tomber amoureuse de cet homme qui a un certain âge, veuf et qui a un fils. Elle va apparaître comme l'intruse dans cette famille déjà très organisée, préconstruite. Elle arrive donc dans un univers qui lui est hostile et va très vite être marginalisée au sein de cette famille. Quant à l'expression « putain syphilitique », c'est une injure lancée contre elle par un homme qui va la convoiter et ne va pas arriver à la posséder. Du jour au lendemain, elle se retrouve placée dans cette maison où elle va devoir reconstruire sa vie, entourée d'autres femmes placées dans la même situation qu'elle. Il y a une sorte de communauté féminine qui va se former dans cette maison. Et ce qui va la guetter, c'est une sorte de dépression : elle voudrait retrouver son mari pour vivre avec lui leur histoire d'amour. Et elle se retrouve comme muette, incapable de transmettre quoi que ce soit à sa fille. De la même manière, elle ne peut lui manifester de l'amour maternel, elle ne peut échanger verbalement avec elle. Et pourtant cette femme va devenir une sorte de leader pour les autres femmes, une sorte de mère symbolique pour elles.*<sup>2767</sup>

**Qui est ce père obscur ?**

*On pourrait penser que le père est dans une situation de puissance, de force, de pouvoir, mais ce n'est pas le cas. On le découvre dans la deuxième partie du roman assez âgé, fragile, un homme dont la vie a été interrompue le jour où sa femme a été éloignée de lui. Et c'est vrai que les hommes ne sont pas mieux lotis que les femmes. Je ne suis pas sûre que dans notre monde on puisse considérer que les hommes sont totalement dominants et les femmes dominées. Ce qui m'intéressait c'était de montrer la souffrance de cet homme qui est resté enfermé dans sa propre impuissance à dire son choix, son désir de rester avec sa femme et sa fille. Identifier qui a le pouvoir. Il est très diffus et dans cette famille il est du côté de la manigance et autres facteurs.*<sup>2768</sup>

---

<sup>2765</sup> Ibidem.

<sup>2766</sup> Entretien, « Kaoutar Harchi répond aux questions d'Anne-Marie SMITH (Littera 05) », art.cit.

<sup>2767</sup> Ibidem.

<sup>2768</sup> Ibidem.

### **Pourquoi les personnages de votre roman ne sont-ils pas nommés ? Pourquoi les lieux non plus ne sont-ils pas précisés ?**

*J'ai commencé à travailler en me disant que des lieux comme celui-là devaient exister. Les recherches historiques et documentées sont venues ultérieurement. J'ai imaginé un espace : une maison assez étrange dans laquelle des hommes (époux, pères, fils, frères...) décideraient de placer des femmes dans l'optique de les remettre sur le droit chemin, qu'elles retrouvent la raison, la bonne morale et qu'elles demandent pardon. Et c'est par la suite, quand le livre était presque achevé que je me suis rendu compte que ces maisons avaient existé aussi bien dans des pays comme l'Irlande que l'Algérie.<sup>2769</sup>*

Kaoutar Harchi ajoutera d'ailleurs dans un entretien (en réponse à la question suivante : Pourquoi ces extraits de la Bible (de la Genèse surtout) au début de chaque chapitre ? Pourquoi la mère, le père, la petite n'ont pas de nom ? Les lieux ne sont pas nommés ? L'époque non plus ? : « *J'avais déjà en projet de faire quelque chose avec ces textes dans mon roman précédent, ce qui ne s'est pas fait. Et au fur et à mesure que l'histoire de cette jeune fille commençait à m'apparaître, j'ai essayé de préciser le nom d'une ville, de préciser une époque, de préciser des noms de personnages mais quand je le faisais ça ne marchait pas, l'atmosphère en était changée. Très vite mes personnages ont reçu comme prénom leur place dans la hiérarchie familiale : d'où le fait que la mère n'est que la mère, le père n'est que le père. Et c'est bien là toute la problématique du récit : tous ces personnages sont pris au piège d'une organisation familiale et sociale qui les limite et ne les laisse pas exprimer leur singularité et leurs valeurs. Et le récit biblique est apparu dans cette perspective. À partir du moment où je me suis rendu compte que le roman s'apparentait plus à une fable philosophique qu'à un roman concret, réaliste, ancré dans une réalité qu'on pouvait situer dans le temps et dans l'espace, j'ai trouvé que ces extraits de la genèse avaient quelque chose à voir avec le corps féminin, la féminité, la maternité... ça m'a semblé être en cohérence avec ce que disait cette jeune femme. Et ce que dit cette jeune femme, c'est cette sorte de défiance vis-à-vis de la loi patriarcale qui peut aussi être comprise comme une loi éternelle, une loi divine et universelle. Et je trouvais intéressant d'instaurer une forme de dialogue entre un texte profane qui est le mien, et un texte sacré qui, d'une manière ou d'une autre, a structuré nos esprits, notre société, notre manière de percevoir le corps, de définir l'amour, la conjugalité... Chaque citation avait pour objectif de signaler au lecteur quel était le défi que la jeune femme allait avoir à surmonter dans le chapitre qui s'ouvrait. Ce qui m'intéressait c'était cette sorte de dialogue entre quelque chose de très concret, nos corps, nos expériences de vie, nos expériences familiales et quelque chose de beaucoup plus diffus, plus abstrait qui fonctionne comme une domination, une contrainte. »<sup>2770</sup>*

### **Le corps, le corps féminin particulièrement mais pas seulement (il y a le corps du père et celui du demi-frère) est également au centre du roman, pourquoi ?**

*Le corps dit beaucoup de choses de nous. Dans cette histoire, il y a une confusion des rôles et le rapport que cette jeune femme va avoir à son propre corps, puis au corps des autres, va accompagner son émancipation. Les femmes lui conseillent de s'occuper de son corps de femme, de se maquiller, de se coiffer, ce qui lui paraît étonnant : elle découvre un ensemble de gestes qui lui étaient étrangers jusqu'à présent et surtout elle comprend que le corps n'est pas seulement une faiblesse, une vulnérabilité. En assumant son corps de femme, en estimant qu'il peut être beau, attirant, elle se donne un pouvoir. Dans une des scènes finales, celle de la*

---

<sup>2769</sup> Ibidem.

<sup>2770</sup> Ibidem.

*confrontation avec son demi-frère, la puissance du corps féminin est manifeste quand elle dit à son frère : si tu es un homme, va au bout de ton désir. Elle assume qui elle est.*<sup>2771</sup>

**Est-ce que nous pourrions définir votre roman comme une fable philosophique ? Vous dites qu'elle est une œuvre de représentation. Pourquoi ? Quel est le sens ? Et l'effet souhaité ?**

Oui, on pourrait dire que c'est une fable philosophique. Cela tient essentiellement au prologue et à l'épilogue qui ont cette fonction.<sup>2772</sup>

**Le prologue et l'épilogue, écrits à la troisième personne du pluriel, modifient le roman ou disons donnent à votre récit une dimension universelle ? Pourquoi ce choix-là ?**

Le prologue et l'épilogue sont autonomes par rapport au texte, même dans leur fabrication, dans leur confection, il s'agit d'un autre travail. Ce sont des textes généraux, qui essaient de saisir et retranscrire une forme de Loi générale (agissant sur des groupes plus vastes comme les familles, les sociétés). Ce sont des surplombs presque mythiques qui sont là pour redonner du souffle à l'histoire singulière de « la Fille ». Il s'agissait pour moi de fuir quelque chose d'anecdotique et de précis. « *J'ai fait œuvre de littérature* ». Grâce au prologue et à l'épilogue qui m'ont ouvert des possibilités esthétiques.<sup>2773</sup>

**D'autre part, le personnage principal mène son émancipation et, quand s'achève son histoire, elle semble libre. Elle va vers sa vie propre. Pourtant, l'épilogue semble dire une autre chose, raconter une autre histoire ? Ou même anéantir l'espoir, notamment pour les femmes qui continuent à se sacrifier ... Pourquoi ?**

Dans mon roman, il y a deux histoires : celle de la jeune fille avec une fin ouverte et une histoire plus générale car elle va essayer de se détacher de l'histoire particulière pour envisager les groupes de femmes et les groupes d'hommes. Ainsi, on pourrait dire que le texte central est un texte improbable, dans ce qu'il a de miraculeux, dans sa résolution, dans la métamorphose opérée par la jeune fille. Et le prologue et l'épilogue sont des textes probables, c'est-à-dire qu'ils ressemblent à la règle sociale, politique, humaine que peuvent vivre les individus encore aujourd'hui. Voilà comment je pourrais expliquer cette distorsion entre la fin du texte central et l'épilogue.<sup>2774</sup>

**Faut-il se séparer, se désaffilier de la famille pour être libre ? Pour être soi ? De la mère en particulier ?**

Il n'y a pas de réponse normative. Moi, ce qui m'est arrivée est d'être placée dans une configuration complexe qu'il a fallu mettre à distance pour l'interroger et pour la définir. Il m'a fallu remettre de la distance, plutôt que de la séparation. Je préfère parler de distance plutôt que de séparation d'avec la famille, avec les parents. Il faut parfois la réduire, parfois l'agrandir. Elle est forcément changeante. Il n'y a pas de règles. Mais se séparer, non.<sup>2775</sup>

Dans un entretien, Kaoutar Harchi précise : « *On fait tous partie de groupes qu'on a plus ou moins choisis, auxquels on a été plus ou moins intégré de force : la famille, le groupe religieux, communautaire... toutes ces formations sociales un peu étranges dans lesquelles on se retrouve. Et on se rend compte qu'essayer de vivre sa vie, c'est se réapproprier le droit d'être un individu et pas simplement une partie du tout. Et c'est l'expérience de cette jeune*

---

<sup>2771</sup> *Ibidem.*

<sup>2772</sup> Entretien téléphonique avec Kaoutar Harchi mené le 05/10/2019.

Kaoutar Harchi précisera ses propos quand elle reviendra sur l'insertion des extraits de la Genèse dans son roman.

<sup>2773</sup> *Ibidem.*

<sup>2774</sup> *Ibidem.*

<sup>2775</sup> *Ibidem.*

femme. Elle a fait le choix de la vie contre celui de la mort. Elle n'est pas dans une fuite, elle n'est pas dans le déni, elle est dans une phase d'observation : elle voit que les femmes tiennent un discours assez contradictoire – l'homme aimé et absent – et elle va porter un regard critique sur cette situation, en comparant ce qui est dit, ce qui est fait, ce qui est promis et ce qu'il advient, ce qui lui donne la possibilité de faire des choix pour elle, de décider, d'avoir son libre arbitre, quelle que soit la réaction du groupe. »<sup>2776</sup>

### **Quel est le sens de votre titre ?**

On peut donner plusieurs explications : il y a le père de la jeune femme ; la présence des extraits de la bible, du prologue et de l'épilogue permet de « monter vers le haut ». À un moment il est dit que de là-haut ne nous viendra jamais que le silence. Mais moi, je suis assez optimiste : c'est vrai qu'il pèse sur nous une forme de destinée selon le milieu dans lequel on est né, selon les parents que nous avons eus, selon les gens que nous avons rencontrés ou pas, mais le destin devient une vie extraordinaire à partir du moment où on l'accepte et c'est exactement ce que fait cette jeune femme. Elle voit sa mère et les autres femmes subir le sort qui leur est fait et elle est la seule à considérer que ce destin-là ne lui convient pas. Elle imagine pour elle quelque chose de plus grand, de plus beau, de plus généreux. Le moment ultime de sa rupture avec le destin c'est le moment où elle quitte la maison. Et à partir de là il n'y a plus de destin : il y a une succession de choix, de décisions, d'enjeux, d'intérêts à défendre. Elle va construire quelque chose au quotidien, elle se sent maîtresse de sa vie. Si l'amour de sa mère et son père est décevant, c'est que l'amour est à chercher ailleurs. Et la première qu'elle doit aimer c'est d'abord elle. C'est la définition du passage de l'enfance à l'âge adulte.<sup>2777</sup>

### **Pourquoi avoir inséré des extraits de la Genèse dans votre roman ? Comment vous est venue cette idée ? Comment avez-vous choisi les citations ?**

Le choix des extraits est venu à la fin de l'écriture. Je ne savais pas comment nommer les chapitres une fois le livre fini, comment faire fonctionner le texte. Fallait-il numéroter les chapitres, leur donner une citation en exergue ou bien les fondre ? Et c'est là que l'idée est venue. J'ai voulu faire travailler ensemble le texte profane qui était le mien avec le texte sacré pour créer une tension entre l'absolu de la parole biblique (qui est parole affirmative) à quelque chose de plus précaire et de plus humain. Une confrontation entre la parole sans nuance et celle, plus humaine, plus incertaine qui est celle de « la Fille ». <sup>2778</sup>

Il s'agissait de mettre en échec la parole religieuse, la parole masculine, la parole patriarcale, la parole divine pour une part. Ce n'est pas le côté religieux qui m'intéressait mais plutôt dans ce qu'elle représentait et représente encore : un condensé d'un ordre patriarcal, immuable. <sup>2779</sup>

### **Quel est votre héritage ? Est-ce que l'héritage est important pour vous ? En quoi ?**

La question de l'héritage a compté pour moi et compte toujours. Particulièrement la question de la filiation et de la transmission et dans ce qu'elle perpétue une sorte de tradition, de patriarcat qui enferme les hommes et les femmes. La question des héritiers et des héritières. Être héritier n'a pas le même sens qu'être héritière. Et être un héritier ou une héritière « de tout en haut » n'est pas la même chose qu'être un héritier ou une héritière « de tout en bas ». <sup>2780</sup>

---

<sup>2776</sup> Entretien, « Kaoutar Harchi répond aux questions d'Anne-Marie SMITH (Littera 05) », *art.cit.*

<sup>2777</sup> *Ibidem.*

<sup>2778</sup> Voir notamment les articles ou entretiens cités où Kaoutar Harchi revient sur la genèse de son roman et l'insertion des extraits de la Bible.

<sup>2779</sup> Entretien téléphonique avec Kaoutar Harchi mené le 05/10/2019.

<sup>2780</sup> *Ibidem.*

## Quel est votre lien à la Méditerranée ? Dans le titre de ma thèse je vous définis comme une auteure d'origine méditerranéenne ? Qu'en pensez-vous ?

La Méditerranée (et son appartenance) pose la question de la catégorie, la question la plus complexe du monde pour moi. Ce qui relève de l'imaginaire méditerranéen, c'est très lointain. Je ne me perçois pas de cet imaginaire, je ne me reconnais pas.

En 2018<sup>2781</sup>, j'ai écrit un article pour le *Nouveau Magazine Littéraire* : « Comment écrire sur la « couleur » sans servir un imaginaire racial ? »<sup>2782</sup> J'ai mis quatre ans pour revenir sur ce roman

---

<sup>2781</sup> Article en date du 20/09/2018, intitulé « Comment écrire sur la « couleur » sans servir un imaginaire racial ? », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, art.cit.

<sup>2782</sup> *Ibidem*.

Dans cet entretien, Kaoutar Harchi revient sur son roman, *À l'origine notre père obscur*, et s'interroge sur son écriture et son droit à l'imaginaire.

Ainsi, Kaoutar Harchi tient les propos suivants : « *Il y a quelques années de cela, je publiais un roman titré À l'origine notre père obscur (Actes Sud, 2014) qui narrait l'histoire fictive d'une jeune fille vivant et grandissant dans ce que j'avais nommé « la maison des femmes ». Une maison dans laquelle des mères, des sœurs, des épouses avaient été placées suite à la décision d'un père, d'un frère, d'un époux. Dans cette maison en retrait, à la porte entrouverte, les femmes réfléchissaient ensemble à ce qu'elles percevaient être leurs fautes, ces péchés originels pour lesquels elles avaient été condamnées : cette grossesse interrompue, ce travail qu'elles voulaient à tout prix exercer, ou encore cette insulte lancée au visage d'une belle-mère possessive. Une fois l'auto-rééducation morale achevée, les femmes pouvaient espérer que les hommes les libèrent de cette maison et les rendent ainsi à leur vie d'avant.* » [*Ibidem*].

Kaoutar Harchi poursuit en ces termes :

« *Si la sincérité m'est aujourd'hui autorisée, je dirais que j'avais à l'esprit, en écrivant ce récit, le souvenir de mes expériences littéraires précédentes ainsi qu'une connaissance sociologique du fonctionnement du champ littéraire et intellectuel – liée à la thèse que je menais alors. Dit d'une autre manière, j'avais cette surconscience qu'au regard de la thématique abordée, mon prénom et mon nom – révélant certaines « origines », selon l'expression désormais consacrée – étaient susceptibles de précéder mon texte. Et, plus précisément encore, de l'informer : j'entends par là induire une lecture « racisante » du récit – par le truchement du racisme différentieliste qui organise la perception de « la culture » dite « arabo-musulmane ». Vous pourriez m'objecter, et vous auriez tout à fait raison de le faire, que tout ouvrage livre l'identité de son auteur avant de livrer le contenu de son écrit. C'est là le principe de la couverture. Certes, mais au regard d'un contexte socio-politique français marqué par les questions d'identité nationale, de différences, de représentation, je savais qu'il était possible que la manière dont je suis socialement perçue affecte la réception de mon récit.*

*Dans le carnet de notes qui a accompagné le processus d'écriture, plusieurs pages sont consacrées à ce que je qualifiais alors de « difficulté terrifiante », que cette phrase à elle seule résume : « Comment faire pour que mon texte sur la condition des femmes ne vienne pas renforcer l'imaginaire raciste ? »*

*J'avais alors tenté de surmonter la difficulté par une technique littéraire intuitive consistant, d'une part, à ne préciser ni le lieu ni l'époque du déroulement de l'action et, d'autre part, à ne désigner les personnages qu'au moyen de la place occupée au sein de la hiérarchie familiale : le Père, la Mère, la fille, la tante etc. Puis j'avais encore retiré du texte quelques occurrences du terme « voile », le mur de céramique était devenu un simple mur de pierre et les femmes ne buvaient plus du thé mais du café. En procédant ainsi, j'espérais que la représentation littéraire de la condition féminine ne (ré)active pas la matrice raciale. [...]*

*À la parution de l'ouvrage, j'ai échangé avec un certain nombre de lecteurs, de libraires, de journalistes. De l'ensemble des retours de lecture qui m'ont été faits, certains ont résonné comme des tentatives de rappel à l'ordre symbolique. Je me souviens, par exemple, de cette lectrice me demandant de lui confirmer que le récit se déroulait bien dans un pays « arabe » car elle avait cru en reconnaître « l'atmosphère ». Ou ce libraire me confiant qu'il lui arrivait de dire à ses client.e.s que c'était là l'histoire « réelle » de « femmes arabes » afin de provoquer l'achat – j'imagine. Ou ce journaliste me reprochant de ne pas avoir été suffisamment « claire » quant à « la culture » de mes personnages. Ce qui aurait, selon lui, rendu le récit plus intéressant. Ou encore cet autre journaliste me reprochant, à l'inverse, d'avoir laissé entendre que mes personnages étaient « arabes ». Lorsque je lui ai demandé, curieuse, quels éléments nourrissaient ce sentiment, ce dernier s'est référé à cette scène du récit où l'héroïne achetait des « petits pois » au marché.*

*J'ai à chaque fois souri, tout en étant frappée par l'enjeu politique révélé en creux et que je souhaiterais, ici, cerner et signifier. Ce qui s'entend par écrire – a fortiori une fiction littéraire – désigne, selon l'idéologie romantique, un acte de création individuel, libre de toute contrainte. Or, au-delà de cette représentation qui masque le principe inégalitaire au fondement de l'accès à la catégorie « artiste », écrire se conçoit comme une activité déterminée, notamment, par un contexte social de production. En ce sens, personne, jamais, n'écrit mais chacun.e – avec plus ou moins de réflexivité – situe son écriture par rapport à un certain état du champ littéraire. De plus, comme*

À l'origine notre père obscur et pour livrer mes interrogations d'écrivaine qui sont les suivantes : « comment écrire dans un monde raciste et sexiste sans servir ce monde ? Comment conserver la souveraineté de sa sensibilité ? Comment se réapproprier un droit à l'imagination ? »<sup>2783</sup>

Je perçois beaucoup les formes de « culturisation ». Celles de la Méditerranée, ce ne sont pas mes catégories. Pour moi, c'est plus vaste, il s'agit des rapports de force qui sont propres au patriarcat et qui posent la question de la révolution féminine. Je n'ai pas d'ancrage de cet ordre-là, dans un territoire précis. Je pose un regard sociologique sur le monde. Il s'agit d'une forme de reconversion de mon travail de sociologue (hérité de Pierre Bourdieu et de Fatima Mernisi) sous la forme littéraire, c'est-à-dire avec une esthétique qui est une autre manière de dire les choses. Il s'agit de politiser ces questions-là, les rapports hommes-femmes notamment, mais de ne pas les rattacher à un territoire, à une société ou à un groupe spécifique. C'est une forme de résistance. Une approche politique et non « culturelle ».

Mon positionnement est un peu critique, ou disons qui tire vers la déconstruction mais, en me positionnant contre, je m'y réfère encore un peu.

Et je crois pouvoir dire, comme dans mon article<sup>2784</sup> qu'« aujourd'hui, qu'il est important de se confronter en conscience aux procédés de racialisation au sein des mondes de l'art et d'y répondre de manière productive, artistiquement, c'est-à-dire politiquement. »<sup>2785</sup>

---

*l'expérience rapportée le montre, les mots possèdent un pouvoir. Pouvoir d'un mot qui, à peine énoncé, dans un certain contexte social – « petits pois », par exemple – suffit à faire surgir un univers mental, une imagerie collective indexée à un espace, un temps, des manières d'agir, des croyances. En bref, des différences transcodées en éléments supérieurs/inférieurs.*

*Par conséquent, « la littérature » ne désigne pas seulement un patrimoine donné mais constitue, aussi, un ensemble de savoirs sur les différences. J'entends par là un système de représentations socio-politiques qui contribuent à construire (par la reconduction ou par la transformation) un ordre symbolique des rapports sociaux. Et, précision importante, le sens collectif conféré à ces savoirs varie selon la position à partir de laquelle parle l'auteur.e.*

*La « difficulté terrifiante » éprouvée trouve là sa source : la légitimité du statut d'écrivain se fonde sur un ensemble de propriétés sociales telles que la classe, le sexe, l'âge, « la couleur » de peau. Or, plus on s'éloigne de la bonne combinaison sociale, plus les possibilités d'écritures – ou encore l'autorité littéraire – se réduisent. Le texte tend moins à être perçu sous l'angle des belles lettres que sous l'angle référentiel, descriptif, testimonial ou encore documentaire.*

*Si alors le droit à la fiction – à l'abstraction, plus généralement – est déterminé par la position sociale occupée, il devient extrêmement ardu, pour certains groupes sociaux, de porter un discours littéraire qui le demeure, c'est-à-dire qui échappe au braconnage, au détournement, à l'instrumentalisation symboliques. Soit, par exemple, cette propension à faire d'un discours féministe une rampe de lancement vers des cieux toujours plus racistes.*

*Au regard de ces éléments, comment, alors, se réapproprier un droit à l'imagination ? Comment conserver la souveraineté de sa sensibilité ? Comment écrire dans un monde raciste, sexiste, classiste, homophobe, transphobe sans servir ce monde ? [...]*

*Je sais, pour le ressentir souvent, le poids mental de ces questionnements qui, progressivement, sont venus percuter ma trajectoire de création jusqu'à faire aujourd'hui partie intégrante de toutes mes réflexions. Pourtant, mon approche oppositionnelle n'en demeure pas moins ouverte. Au sein de l'espace artistique et culturel français, dire la « couleur », la sienne, ou encore celle des personnages, s'apparente à une injonction tacite qui vise à faciliter le contrôle au faciès de ceux et celles qui voudraient franchir les frontières symboliques de l'espace culturel français. En ce sens, ne pas avoir dit « la race », certes, ne m'a guère protégée de l'assignation identitaire mais l'assignation s'est réalisée d'une manière douteuse, interrogative, déboussolée, bancal. Comme si la machine à identifier « racialement » était, le temps d'un instant, grippée. Si, quatre ans en arrière, tout cela n'était pour moi qu'intuitif, je crois pouvoir dire, aujourd'hui, qu'il est important de se confronter en conscience aux procédés de racialisation au sein des mondes de l'art et d'y répondre de manière productive, artistiquement, c'est-à-dire politiquement. »*

[Ibidem]

<sup>2783</sup> Ibidem.

<sup>2784</sup> Ibidem.

<sup>2785</sup> Entretien téléphonique avec Kaoutar Harchi mené le 05/10/2019.

**Je m'autorise cette question car cela m'intéresse beaucoup... À l'inverse le plus souvent des écrivaines d'origine méditerranéenne, vous ne revendiquez aucune appartenance. Vous vous définissez sans.**

**Dans ma thèse, je fais l'hypothèse suivante (à partir de vos romans mais aussi de votre essai et de vos interviews données) : s'il est vrai que vous vous effacez toujours derrière les personnages (de fiction), les écrivains (dans votre essai) comme les individus (dans vos travaux sociologiques), il s'agit toujours de la même quête des origines que vous questionnez. Qu'en pensez-vous ? Et je trouve de façon particulière dans vos romans où les mêmes thématiques sont abordées. Elles laissent envisager votre intérêt pour un monde intérieur « où la famille, la place de la femme dans la société, les rapports entre sexes, la sexualité, la jeunesse, l'origine... se déploient, sur fond de relégation sociale et de banlieue (Zone cinglée<sup>2786</sup>), de tragédie ancrée dans l'histoire franco-algérienne (L'Ampleur du saccage<sup>2787</sup>). »**

**Pourquoi posez-vous dès le titre la question de l'origine ? En quoi est-elle fondamentale ? Pour la fille ? Pour vous peut-être ? Est-ce que la quête de « la Fille » traduit vos aspirations personnelles ? En quoi ?**

La quête des origines est importante, oui. J'ai avancé depuis l'écriture de ce roman, dans autre chose, avec un certain type de regard, un regard de sociologue. Et maintenant, quand j'y repense, je peux dire que si je devais refaire mes romans, je ne les réécrirai pas de la même manière. Les personnages avaient pris alors beaucoup de place car c'est une place que je n'arrivais pas à occuper, une place que je n'arrivais pas à prendre. Écrire était pour moi difficile car je ne me trouvais pas tout à fait à ma place. Écrire a été pour moi nécessaire. Je suis allée jusqu'au bout du processus, de la publication et pourtant, je ne l'ai jamais complètement assumé. Peut-être du fait de mon héritage et de ma classe sociale, où écrire était considéré comme un loisir et ne correspondait pas avec la notion de travail, d'argent, de vie gagnée.

Les personnages avaient pour fonction de me représenter. J'étais absente alors que j'y étais finalement à travers eux. J'ai vraiment distribué, dans mes personnages, mes questionnements, mes pensées, tout ce qui m'habitait alors mais que je n'ai jamais dit. J'ai évolué, je vois clairement maintenant et je peux en parler, rétrospectivement. Il y a, c'est vrai, un dédoublement de l'auteure, une division, de moi, là où je ne me sentais pas à ma place.<sup>2788</sup>

### **Pourquoi écrire ?**

*C'est en écrivant que vous découvrez ce que vous pensez. Quand j'écris, je me découvre une tendance forte [...] à la désobéissance, au refus, à la remise en cause. Mes personnages viennent de là, du désaccord. Je crois que cela peut s'expliquer par le fait que je me sens moi-même venir d'un environnement où il valait mieux – et où il vaut toujours mieux – être d'accord. C'est la situation de millions d'hommes et de femmes. Ma littérature est en réaction à cela. Mon rapport au corps, [...] la vie que je mène n'est qu'une réponse à cela. Raconter le sexe, les corps en manque, [...] les femmes qui s'aiment, les femmes qui aiment des hommes qui ne les aiment pas, les hommes qui ne s'aiment pas, les enfants que personne ne sait aimer, les animaux qu'on n'aime jamais assez, le malheur qu'on aime trop, voilà, il semble que cela constitue ma mythologie personnelle.*

*La problématique de mes personnages [est la suivante :] doivent-ils demeurer fidèles à une tradition qui les prive de l'expérience de la liberté ou, au contraire, agir et rompre avec cette tradition et faire l'expérience de la modernité, c'est-à-dire du libre-arbitre ? C'est infiniment complexe mais en tant que femme qui écrit, j'ai été et je suis toujours dans ces questionnements. Et je reviens souvent à la notion de liberté car il me semble qu'elle est concurrencée, dans la*

<sup>2786</sup> Kaoutar HARCHI, *Zone cinglée*, Actes Sud, 2009.

<sup>2787</sup> Kaoutar HARCHI, *L'Ampleur du saccage*, Actes Sud, 2011.

<sup>2788</sup> Entretien téléphonique avec Kaoutar Harchi mené le 05/10/2019.

*tradition islamique par exemple, par la notion d'héritage, voire de dette. Il ne faut pas être par héritage, ou pire, par dette, par contrainte : il faut être par choix. Je suis convaincue que la littérature, et les arts en général, ont vocation à accompagner ce type de réflexion.*<sup>2789</sup>

### **De quelle façon votre regard de sociologue influe sur votre écriture ?**

*Avoir été sensibilisée très tôt à l'idée que rien n'est donné, que tout est construit selon des intérêts, des rapports de pouvoir, des logiques de domination, que la société telle que nous en faisons à chaque seconde l'expérience est le résultat de forces contradictoires, que les règles à partir desquelles nous agissons sont souvent des règles qui nous sont défavorables, tout ça m'a permis d'avoir une lecture critique et donc politique du réel. La sociologie que je pratique – et que pratique actuellement un grand nombre de mes collègues chercheur.e.s – est nourrie par cette conscience que les rapports de classe, de genre et de « race », déterminent notre position sociale ainsi que les expériences qui y sont liées. En essayant de prendre un peu de recul, je mesure à quel point cette formation intellectuelle a influencé mon projet littéraire dans la mesure où mes personnages sont mus par des forces intériorisées dès la plus petite enfance, qui les dépassent et desquelles ils tentent de se défaire. Je pense que c'est là un programme sociologique au sens fort du terme : tendre toujours davantage vers la liberté. Il faut croire que c'est un programme suffisamment riche pour que la littérature, la mienne en tout cas, s'en empare aussi. Aussi éloignées que soient la figure de l'intellectuel et de l'artiste dans nos représentations collectives, je suis convaincue que l'un et l'autre se tiennent, se maintiennent et agissent à contre-courant, mais dans une même direction. La cohérence réside en ce point précis.*<sup>2790</sup>

### **Ce qui est perceptible, dans vos textes, c'est l'urgence, l'urgence de vivre pour vos personnages, de se libérer, d'être vraiment soi.**

*Je crois que, pendant un certain temps, écrire m'a permis de régler mes comptes... avec beaucoup de choses. C'était entre moi et moi-même. Il est vrai que plus j'avance, plus je me tourne vers l'extérieur, vers le monde dans lequel je vis. La notion de message ne me plaît pas, en effet. Pour ma part, je n'ai pas de réponse. En tout cas, pas pour les autres. Si je parviens à trouver des réponses à ma propre situation, c'est déjà une très bonne chose ! Je suis très admirative des écrivains qui parviennent à construire, sur des décennies, un projet littéraire de portée politique. Une œuvre personnelle en laquelle les autres sont susceptibles de se reconnaître. Cela demande beaucoup de talent, et de foi. La foi, je l'ai, c'est évident.*<sup>2791</sup>

Dans son essai, *Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne*, Kaoutar Harchi confirme que la littérature est, pour elle, comme pour d'autres écrivain(e)s, une littérature de combat. En effet, « dans la narration de cette quête de reconnaissance des écrivains francophones, la littérature est envisagée comme une arme pour Kaoutar Harchi, qui considère sa propre pratique d'écriture comme une « littérature combat ». Ainsi, elle met à jour l'économie des luttes menées par les auteurs algériens francophones au sein de l'espace littéraire français et les stratégies adoptées pour s'y imposer. »<sup>2792</sup>

---

<sup>2789</sup> Entretien, « Kaoutar Harchi : mes personnages viennent du désaccord », Revue Ballast, *art.cit.*

<sup>2790</sup> *Ibidem.*

<sup>2791</sup> *Ibidem.*

<sup>2792</sup> Entretien de Kaoutar HARCHI, par Claire TOMASELLA, « Écrire dans une autre langue que la sienne », *art.cit.*

**Vous êtes sociologue, comment êtes-vous arrivée à l'écriture de romans, c'est-à-dire de faire le choix de la fiction ?**

*Le choix de l'écriture, de l'écriture fictionnelle en particulier, est antérieur au choix d'entamer un parcours universitaire. Simplement, ce premier choix s'est concrètement réalisé après, ou plutôt au fur et à mesure que s'est réalisé le second. Je me souviens très précisément de la bibliothèque de sciences sociales de l'Université Marc Bloch, à Strasbourg. Une bibliothèque où j'ai passé beaucoup de temps, entre révisions d'examens et écriture de mon premier roman, Zone Cinglée. Je sais qu'il est coutume – surtout en France – d'opposer plutôt que de rechercher de possibles formes de cohérence. Mais, pour ma part, je considère que l'impulsion première qui m'a conduite à m'intéresser à la littérature est exactement celle qui m'a menée à devenir chercheuse en sciences sociales. C'est une pulsion de vie, une quête de l'autre, un désir critique, aussi. Entre le sociologue et l'écrivain, il existe une relation incestueuse, c'est certain. La méthode de travail, le rapport à la langue, à l'imaginaire, à l'institution, permettent toutefois le contrôle de cette relation afin que la production de savoirs nouveaux, d'une part, et la création littéraire, de l'autre, ne pâtissent pas du trouble originel, mais, au contraire, s'en nourrissent. Aucun savant ne porte sur la réalité un point de vue uniquement savant.*<sup>2793</sup>

**Pourquoi avoir choisi de travailler votre thèse de sociologie sur cinq auteurs algériens ? Est-ce que vous pourriez en dire quelques mots ?**

Dans un article publié dans L'Humanité<sup>2794</sup>, Kaoutar Harchi dira notamment que « communément, nous percevons l'art comme une pratique autonome, libre et libératrice. C'est aller un peu trop vite en besogne... Cette vision, typiquement romantique, sous-entend que le champ artistique échapperait à ce qui fonde le monde social, soit la lutte, le rapport de forces. N'accéderaient donc à la catégorie d'«artiste» que les individus talentueux, géniaux, exceptionnels. C'est une duperie car, pour reprendre une expression fameuse de Pierre Bourdieu, il n'y a pas de «créateurs incréés». Je souhaitais donc inverser la perspective : qui crée les écrivains ? Et il me semblait d'autant plus passionnant d'inscrire cette question dans le cadre de la relation franco-algérienne. Comment le champ littéraire français a-t-il reconnu ou reconnaît-il les écrivains algériens de langue française ? Il s'agissait donc d'interroger ce qui conduit des individus à croire en la valeur littéraire d'un texte. Et d'interroger la valeur de la valeur.

*La littérature algérienne de langue française est un extraordinaire lieu d'observation des relations entre société et processus créatif, en raison notamment du caractère déterminant du système colonial et de ses traces. Étudiant les modalités de reconnaissance des écrivains algériens, en France, il s'agissait de réunir en un corpus ceux qui ont objectivement été le plus fortement reconnus par l'institution littéraire française. Il s'agit donc de Kateb Yacine, d'Assia Djebar, de Rachid Boudjedra, de Kamel Daoud et de Boualem Sansal. Et d'étudier la trajectoire de chacun. Et d'observer de quelle manière s'est opéré le passage de ces écrivains du néant à la vie littéraire. Au fur et à mesure apparaissent alors les obstacles dressés, les épreuves, ainsi que les conduites de résistance développées par lesdits écrivains et qui leur ont permis d'occuper des positions privilégiées dans l'histoire littéraire contemporaine.* »<sup>2795</sup>

---

<sup>2793</sup> Entretien, « Kaoutar Harchi : mes personnages viennent du désaccord », *art.cit.*

<sup>2794</sup> Entretien réalisé par Mehdi FIKRI, « Kaoutar Harchi, La langue française est à la fois un lieu d'oppression et un outil d'émancipation », *art.cit.*

Voir l'article complet : « Dans son essai, Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne, Kaoutar Harchi, sociologue et chercheuse au Cerlis (université Paris-Descartes), a retracé les parcours de cinq écrivains algériens (Kateb Yacine, Assia Djebar, Rachid Boudjedra, Kamel Daoud et Boualem Sansal). Décrivant les difficultés et les épreuves qu'ils ont dû traverser pour accéder à une reconnaissance littéraire qui demeure ambivalente, elle définit les contours d'un régime de domination s'exerçant sur les écrivains étrangers, en France. »

<sup>2795</sup> *Ibidem.*

Pour commenter la phrase : « Vous avez qualifié l'écriture d'engagement existentiel et le sous-titre de votre livre est « Des écrivains à l'épreuve... »<sup>2796</sup>, Kaoutar Harchi dira : « *La représentation que nous avons de l'écrivain est celle d'un être attaché à sa table de travail, solitaire, angoissé par la page blanche, éprouvé par la création, etc. Tout cela est très certainement juste. Or, insister tant sur l'épreuve de l'écriture est une manière de masquer le lieu primordial de la violence symbolique, soit la découverte que les prétendants sont infiniment nombreux et les « élus » infiniment rares. Pour les écrivains étrangers désireux d'être reconnus par le champ littéraire parisien, l'épreuve est d'autant plus difficile qu'on considère généralement qu'un écrivain originaire du Cameroun ou du Japon suffit à représenter tous les écrivains camerounais ou tous les écrivains japonais. C'est donc, du point de vue de l'individu, une épreuve, car s'opère un jugement. Ce jugement est un fait, soit. Or, la difficulté apparaît dès lors qu'on s'intéresse aux critères de jugement. Et les critères varient selon celui ou celle qui est jugé-e. Aux écrivains dits français, la possibilité d'exprimer « l'Universel », le « Tout », la « Totalité ». Aux écrivains francophones d'exprimer le « particulier », le « local », la « partie ». Et cela d'autant plus que les marchés éditoriaux se configurent à l'aune des pressions néolibérales. Parfois, pour certains écrivains étrangers, la seule modalité de survie littéraire est la voie de l'auto-exotisation. S'altérer soi-même... »<sup>2797</sup>*

---

<sup>2796</sup> *Ibidem.*

<sup>2797</sup> *Ibidem.*

### 3. Carole MARTINEZ

Questions posées à Carole MARTINEZ (et ses réponses) lors des entretiens menés avec elle, le 23 mars 2015, le 18 novembre 2019 (entretien téléphonique), augmentés d'articles et d'entretiens divers (dans la Presse notamment).<sup>2798</sup>

#### ***Le Cœur cousu est votre premier roman. Comment est née l'histoire de Frasquita ?***

J'ai trouvé cette histoire dans mes histoires familiales.<sup>2799</sup>

*Je trouve toutes mes histoires dans ma vie, dans l'Histoire, dans les vers d'un poète, dans les fleurs, les choux. Elles sont parfois un mécanisme de défense : j'ai peur donc je brode, je souffre donc je recouds, je suis impuissante donc je rejoue la vie à ma guise.*<sup>2800</sup>

L'histoire de Frasquita c'est bien une histoire familiale. Frasquita est une figure mythologique de ma famille, si on peut le dire ainsi. Évidemment, en écrivant, j'ai modifié et réparé cette histoire. C'est une histoire que j'ai toujours entendue et que ma grand-mère me racontait sans cesse. Et moi, depuis l'histoire contée de cette arrière-arrière-grand-mère, je me disais « les hommes sont tous des salauds ! »

J'ai été élevée en partie par ma grand-mère. Dans mon histoire personnelle, il y a comme une rupture entre le masculin et le féminin. Les femmes sont bien souvent des victimes. Pour autant, elles sont pleines de désirs. Le désir, comme celui de Frasquita, est à la base de tout. Il relève que les femmes ne sont pas juste des victimes. Et moi, en écrivant, je voulais dire cela. En écrivant, je voulais réparer l'histoire de mon arrière-arrière-grand-mère. Par le fil du texte

---

<sup>2798</sup> La différence entre les propos en italique et ceux qui ne le sont pas, est faite pour marquer les entretiens que j'ai menés et les propos tirés d'articles ou entretiens divers (cités ci-dessous). Les guillemets ont été supprimés pour plus de lisibilité (sauf quand est donné un résumé et ci-après des citations ou extraits retranscrits entièrement).

- Carole MARTINEZ, Entretien mené au Salon du Livre de Paris, en mars 2015. [Je la remercie pour le temps accordé et partagé.]
- Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 novembre 2019. [Pendant cet entretien, Carole Martinez a également lu les premières et les dernières pages de son nouveau roman, me dévoilant alors les secrets contenus et l'histoire magnifique de Lola. Cela a été un magnifique cadeau, venant clôturer de la plus belle des façons qu'il soit mon travail de recherche. Je la remercie infiniment. Je la remercie également pour avoir accepté que j'inscrive son histoire inédite dans mon travail de recherche.]
- Carole MARTINEZ, « Vous avez interviewé Carole Martinez, Prix Goncourt des lycéens 2011 » par Cédric GARROFÉ, *20 minutes*, publié le 19/03/13 à 00h00, Mis à jour le 20/03/13 à 12h57, <https://www.20minutes.fr/vousinterviewez/1121449-20130319-20130319-interviewez-carole-martinez-auteure-litterature-enfance-jeunesse-prix-goncourt-lyceens-2011>, consulté le 28/09/2014.
- Anne CRIGNON, « Carole Martinez, l'inconnue aux 8 prix », *L'Obs*, publié le 27/06/2011, <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20080522.BIB1346/carole-martinez-l-inconnue-aux-8-prix.html>, consulté le 30/04/2015.
- Marie-Valentine CHAUDON, « Carole Martinez, la conteuse au fil d'or », *La Croix*, « Le succès de bouche à oreille 4/5 », publié le 15/08/2012, [https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Carole-Martinez-conteuse-au-fil-d-or- NP\\_-2012-08-15-842769](https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Carole-Martinez-conteuse-au-fil-d-or- NP_-2012-08-15-842769), consulté le 21/06/2009.
- Carole MARTINEZ, « Entretien avec Carole Martinez », entretien mené par Stéphanie JOLY, *Le mag*, N°2, *Paris-ci la Culture*, publié en janvier 2012, <http://www.pariscilaculture.fr/2012/01/entretien-avec-carole-martinez/>, consulté le 23/06/2015.
- Carole MARTINEZ, entretien avec Philippe CHAUVEAU, *WebTvCulture*, <https://www.web-tv-culture.com/emission/le-coeur-cousu-79.html>, consulté le 11/11/2019.
- Carole MARTINEZ, Entretien mené par la librairie Dialogues, « 5 questions posées à l'auteure Carole Martinez à l'occasion de la parution du livre *Le Cœur cousu* (Éditions Folio Gallimard) qui a obtenu le prix Livresse de lire 2011 », le 25/08/2015, <https://www.librairiedialogues.fr/personne/carole-martinez/665368/>, consulté le 18/02/2016.

<sup>2799</sup> Carole MARTINEZ, Entretien mené au Salon du Livre de Paris, en mars 2015.

<sup>2800</sup> Carole MARTINEZ, « Vous avez interviewé Carole Martinez, Prix Goncourt des lycéens 2011 », *art.cit.*

narratif, je voulais redonner une chance à cette aïeule, réécrire son histoire. Je voulais écrire aussi le désir féminin.

Il y a un lien, bien sûr, entre le texte et le textile. Pour moi, écrire c'est l'idée d'une Pénélope qui aurait été Homère. C'est très fort. Trois générations après, c'est moi le texte. Je fabrique le texte tiré de la légende familiale.<sup>2801</sup>

Je voulais revenir aux origines. Écrire ce roman m'a aussi permis d'accéder à mes origines. Ce livre est une quête des sources de l'enfance, la mienne. Je voulais parler du passé, de ce qui est archaïque mais qui demeure, de ce qui est secret, tu, mais qui existe. C'est ça qui m'intéresse.<sup>2802</sup>

Dans un autre entretien, Carole Martinez retrace son histoire personnelle, en débutant « *par son enfance parisienne non dénuée de poésie. Son père, fou de brocante, pouvait décider une année de collectionner les pendules, transformant l'appartement familial en annexe du Salon des Antiquaires. Sa grand-mère venue d'Espagne était concierge boulevard du Montparnasse et racontait à l'enfant des histoires délicieusement effrayantes, nourries de vieilles superstitions. « Elle avait une dimension de conteuse extraordinaire, elle repoussait les murs », raconte sa petite-fille. « L'écriture ne lui était pas accessible, elle appartenait à une classe sociale qui n'y a pas droit, mais ses histoires étaient vraiment merveilleuses, pleines de mysticisme et de fantastique.* »<sup>2803</sup>

À 20 ans à peine, Carole se croit faite pour le théâtre, monte une troupe, renonce, bifurque vers l'enseignement du français. Ce sera, par choix, dans un établissement sensible de banlieue (« magnifique humainement ») où elle mûrit le projet d'un roman-fleuve puisant dans la légende familiale. Car la Frasquita Carasco qui embrase ce roman picaresque, la femme trahie par son mari pour une histoire de coq était son arrière-arrière-grand-mère.

Une affaire qui a marqué son enfance : « Une nuit, des voisines sont venues l'avertir que son mari l'avait jouée. Alors, pour ne pas payer la dette, elle a fui jusqu'en Algérie. Je la trouvais admirable mais je la voyais comme une victime. « Deux siècles plus tard, sa descendante lui a brodé un destin sur mesure. « Je voulais qu'elle soit davantage responsable de sa propre vie. *Le Cœur cousu est un roman des origines : je n'avais plus qu'à pousser la porte de mon bureau et tout cet univers était là.* »<sup>2804</sup>

Lors de l'entretien téléphonique du 18 novembre 2019, Carole Martinez me dira que le passage « À la nuit, dans la cour »<sup>2805</sup> est l'origine du livre. Il est la graine. Il devait d'ailleurs se placer au début du livre car il est « *le truc essentiel : l'origine et le cœur du livre.* »<sup>2806</sup>

### ***Quelle est l'histoire de ce roman, jusqu'à sa publication, jusqu'au succès et aux lecteurs ?***

Carole Martinez a, dit-elle, dans de nombreux entretiens, déposé son manuscrit (ou du moins les trois cents premières pages) en juillet 2005, à Paris, dans la boîte à lettres de la maison Gallimard. Elle a passé un an à écrire cette histoire et doit reprendre son poste de professeur de français dans un collège d'Issy-les-Moulineaux. Carole Martinez aimerait savoir si son texte a une chance d'être publié. Il s'appelle « *Traversée* ». <sup>2807</sup> « *Frasquita, le personnage principal, est mon arrière-arrière-arrière-grand-mère, précise-t-elle. Jouée, et perdue, par son mari, elle partit avec ses enfants sur les routes d'Espagne jusqu'en Algérie. Ma grand-mère m'a raconté*

<sup>2801</sup> Carole MARTINEZ, Entretien mené au Salon du Livre de Paris, en mars 2015.

<sup>2802</sup> *Ibidem*.

<sup>2803</sup> Carole MARTINEZ dans l'entretien mené par Anne CRIGNON, « Carole Martinez, l'inconnue aux 8 prix », *art.cit.*

<sup>2804</sup> Anne CRIGNON, « Carole Martinez, l'inconnue aux 8 prix », *art.cit.*

<sup>2805</sup> Carole MARTINEZ, p.391-392.

<sup>2806</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 novembre 2019.

<sup>2807</sup> Marie-Valentine CHAUDON, « Carole Martinez, la conteuse au fil d'or », *art.cit.*

cette histoire des dizaines de fois et, un jour, je devais avoir 25 ans, j'ai commencé à l'écrire. »<sup>2808</sup> Elle mettra quatorze ans à la « coucher » sur papier. Et pendant toutes ces années, Carole Martinez écrit des fragments, sans ordre chronologique. « *J'ai vécu ma vie, explique-t-elle. J'ai eu deux enfants et j'étais passionnée par mon travail de prof, mais le roman était là.* »<sup>2809</sup> Un jour, encouragée par son mari, lecteur de la première heure, elle décide de « s'y mettre » pour de bon. L'éditeur (de la maison Gallimard) Jean-Marie Laclavetine l'appelle fin septembre 2015 pour lui demander de poursuivre son texte. Il dira : « *J'ai été sensible au style et à la qualité du récit. Carole Martinez est une conteuse extraordinaire, elle emporte le lecteur à la limite du rêve. Son manuscrit avait une ampleur et un souffle extrêmement rares.* »<sup>2810</sup> Carole Martinez terminera son récit début 2006. Son roman sera alors accepté « à l'unanimité par le comité de lecture de Gallimard. Seul le titre est à revoir. Ce sera, sur une idée de l'éditeur, *Le Cœur cousu.* »<sup>2811</sup> Il sortira en février 2007. Sa sortie sera très discrète. « *Aucun journaliste ne s'y est intéressé et je me suis dit : il va rester deux mois en librairie et disparaître. J'avais la couverture Gallimard dont je rêvais, mais le plafond de verre, c'était la presse.* »<sup>2812</sup> D'ailleurs, au Salon du livre de Paris, en mars 2007, elle dédicace seulement deux exemplaires. Mais petit à petit, par le « bouche à l'oreille », les lecteurs et les libraires s'enthousiasment.<sup>2813</sup> « *Peu à peu, la chaîne lui échappe. Le roman, qui avait été tiré à 3 000 exemplaires, est réimprimé par petites centaines jusqu'à ce que, contre toute attente, Le Cœur cousu reçoive en mai 2007 le prix Ouest-France Étonnants Voyageurs à Saint-Malo. Il sera ensuite récompensé par les 600 lecteurs du prix Emmanuel-Roblès à Blois, puis par le Renaudot des lycéens à l'automne 2007. En deux ans, il se vend à 40 000 exemplaires, et lorsqu'il sort en Folio en mars 2009, le phénomène ne fait que commencer. Aujourd'hui, l'édition de poche, qui a dépassé les 300 000 exemplaires, figure toujours parmi les meilleures ventes.* »<sup>2814</sup>

### **Est-ce que nous pourrions dire que *Le Cœur cousu* est le roman des origines ?**

Oui, c'est un roman sur mes origines, un roman des origines puisque l'histoire que je raconte est une histoire familiale. Elle est celle de mon arrière-arrière-grand-mère, Frasquita Carasco. « *C'est une histoire pleine de trous, pleine de blancs et de silence.* »<sup>2815</sup> C'est une histoire que j'avais envie de raconter et dans laquelle j'ai pu trouver ma place (car elle me laissait une grande liberté pour l'écrire et la réécrire). C'est une histoire des origines qui ne demandait qu'à s'écrire.<sup>2816</sup>

*C'est un double retour à l'Espagne. Un double retour car, pour moi, l'Espagne c'est un pays perdu depuis Frasquita Carasco puisqu'elle a dû partir et quitter l'Espagne, puisque d'après la légende elle avait été jouée et perdue à un jeu. Moi, mes grands-parents parlaient encore espagnol entre eux pour pas que je comprenne. Et moi j'ai perdu la langue espagnole. Donc j'ai plus cette relation à la langue. Je ne connaissais pas l'Espagne, ou très très mal. J'y suis allée pour vérifier, en cours d'écriture, que je ne racontais pas trop de bêtises. Donc j'ai*

<sup>2808</sup> *Ibidem.*

<sup>2809</sup> *Ibidem.*

<sup>2810</sup> *Ibidem.*

<sup>2811</sup> *Ibidem.*

Carole Martinez confiera d'ailleurs, lors de l'entretien du 18 novembre 2019, qu'elle ne voulait pas de ce titre-là. Elle ne l'aimait pas. Elle avait peur qu'il fasse trop « cul-cul » et ne rende pas compte de la réalité de son récit.

<sup>2812</sup> *Ibidem.*

<sup>2813</sup> *Ibidem.*

<sup>2814</sup> Carole MARTINEZ, Entretien mené par Marie-Valentine CHAUDON, « Carole Martinez, la conteuse au fil d'or », *art.cit.*

<sup>2815</sup> Carole MARTINEZ, Entretien mené par la librairie Dialogues, le 25 mai 201, « 5 questions posées à l'auteure Carole Martinez... », *art.cit.*

<sup>2816</sup> Carole MARTINEZ, Entretien mené au Salon du Livre de Paris, en mars 2015.

*travaillé une Espagne réinventée, une Espagne fantasmée, une Espagne d'exilée au féminin. Et une sorte d'exil lointain puisque c'est un exil qui remonte à plusieurs générations, le temps de tout perdre en Espagne, y compris la langue. Là, c'était vraiment un retour. Et ce que j'ai trouvé très beau, c'est quand ce livre a été traduit en espagnol (bon, pas par moi puisque j'ai plus la langue). J'ai trouvé ça très beau d'imaginer que cette femme, après des générations, retournait sur sa terre, dans sa langue, grâce à son arrière-arrière-petite-fille, elle qui ne savait ni lire, ni écrire, dans un livre. Pour moi, ça a été une forme de tombeau, vous voyez, c'est comme si j'avais dressé une tombe en terre espagnole pour Frasquita Carasco. C'est une histoire des origines pour tout cela et pour d'autres choses encore, des choses étranges. Par exemple, je ne sais pas d'où venait cette femme. Ma grand-mère avait une géographie de l'Espagne qu'elle ne connaissait pas, bien qu'elle utilisait encore la langue espagnole, ma grand-mère avait une géographie de l'Espagne complètement extraordinaire. Et quand je lui ai demandé par exemple : Frasquita Carasco était censée avoir traversé la Méditerranée en ramant, donc, je lui ai demandé d'où est-ce qu'elle est partie, où est-ce qu'elle a pris la barque... Et ma grand-mère me disait : « à Séville ! ». Et je lui disais : « Mémé, c'est pas possible, y a pas de mer à Séville ! ». Elle me disait : « Si si si ! C'est au bord de la mer, Séville ! » Vous voyez, elle avait refabriqué une Espagne. Donc c'est tout ce travail d'une Espagne imaginaire. C'est pour ça, ça me fait vraiment plaisir quand les gens me disent qu'ils reconnaissent l'Espagne. Même les espagnols qui me disent : « C'est vraiment mon pays ». Alors que finalement c'est une Espagne de bric et de broc. C'est une Espagne faite avec des morceaux de souvenirs d'autres personnes, même pas les miens.<sup>2817</sup>*

### **Pourquoi faire émerger, les voix des femmes dans vos romans ? Celle de Frasquita, celle de Soledad ou encore celle d'Anita ?**

Je voulais écrire la voix des femmes, celle qu'on n'entend pas, qu'on ne considère pas. La voix des filles aussi. Ce sont les filles qui libèrent les mères. C'est cela que je veux dire, que la parole des filles peut libérer toutes les femmes.<sup>2818</sup>

J'imagine que c'est parce que je suis peuplée par des femmes justement, que je suis issue d'une tradition matriarcale puisque l'histoire de Frasquita c'est l'histoire de mon aïeule et qu'après ça, les femmes ont été terribles dans la famille. Donc, j'ai été élevée par ma grand-mère. J'ai été élevée par une conteuse. J'ai été élevée par une femme minuscule et forte, pleine d'histoires. C'est elle que j'ai voulu raconter, ses racines, et tout ce qu'elle m'a dit des femmes qui l'avaient précédée. C'est pour cela, je pense, que je m'intéresse aux femmes. Et puis, je m'intéresse aux femmes comme d'autres, je trouve que tellement de choses ont été tenues secrètes, sont restées silencieuses pendant des siècles. Quand on approche l'histoire des femmes, on s'aperçoit qu'elle est pleine de non-dits, elle est pleine de choses à peine révélées et de murmures. Donc en fait, c'est beaucoup plus intéressant pour une romancière de se pencher sur une histoire pleine de trous, l'histoire des femmes est pleine de trous. Il y a beaucoup de choses à broder d'où l'intérêt que j'ai, je pense, pour les femmes. Puis, j'ai l'impression qu'il y a toute une part du féminin qui est restée enfermée dans la maison puisque le territoire extérieur était historiquement le lieu des hommes, et la maison, le lieu qui a été donné et laissé aux femmes. Et que dans cette maison, des liens particuliers pouvaient se tisser dans un petit espace, petit espace qui est aussi celui de l'écriture. Tout ça, ça m'émeut beaucoup et ça m'intéresse : faire parler ce qui jamais n'a pu parler, et raconter ces liens tissés dans le nid, d'où l'importance du

---

<sup>2817</sup> Carole MARTINEZ, Entretien mené par la librairie Dialogues, le 25 mai 201, « 5 questions posées à l'auteure Carole Martinez... », *art.cit.*

<sup>2818</sup> Carole MARTINEZ, Entretien mené au Salon du Livre de Paris, en mars 2015.

fil, de la filiation, l'importance du textile, sachant que le textile est quand même à l'origine du mot « texte », sur le plan étymologique.<sup>2819</sup>

Carole Martinez, répondant à la question de l'importance de la voix des femmes dans tous ces romans, dira : « *J'aime créer des personnages féminins. Cela peut-il s'expliquer ? Je ne sais pas. Il me semble que certains peintres, certains sculpteurs, ont préféré travailler les courbes féminines et d'autres la musculature des hommes. Moi, j'aime créer des femmes et, une fois qu'elles sont là, les hommes arrivent, elles en sont la matrice. Mes hommes sont modelés dans les côtes de mes héroïnes. Je joue à réécrire la genèse. C'est d'ailleurs merveilleux de voir à quel point le masculin est entré en concurrence avec le féminin pour s'octroyer la puissance du don de vie. L'homme s'est débattu pour tenter d'arracher à la femme sa prépondérance apparente dans ce domaine. Et l'imagination (cette autre qualité tellement humaine) des anciens a élaboré des chefs d'œuvres.*

*Travailler les femmes médiévales<sup>2820</sup> m'offrait une marge de manœuvre importante : on les connaît si mal ! Un grand historien et grand écrivain comme Georges Duby, qui leur a consacré sa vie, n'a réussi qu'à les entrevoir dans les interstices de l'Histoire. Voilà qui laisse une place considérable au romancier ! Il peut broder dans les blancs, il peut travailler ce tissu tout mité. Les hommes surtout nous ont renseignés sur leurs contemporaines, les hommes les ont dessinées, et, ce faisant, ils ont représenté leurs fantasmes et leurs peurs ou ont tenté de les modeler. Mais il subsiste si peu de traces directes de ces muettes de l'Histoire qu'il ne nous reste qu'à les imaginer comme nous y encourageait Duby. Je crois que mon travail d'écriture répond à un besoin de ralentir le temps, de me dégager de cette accélération de notre monde contemporain. »<sup>2821</sup>*

### **Qui est Frasquita ?**

Frasquita c'est un peu une héroïne, mon héroïne familiale, qui a un destin incroyable au fin fond de l'Espagne du début du XIX<sup>e</sup> siècle. *Le Cœur cousu* est d'abord l'histoire de Frasquita Carasco, jouée et perdue par son mari lors d'un combat de coqs. Elle est alors chassée du village par ce qu'on pourrait appeler un adultère forcé. Elle fuit avec ses enfants sur les routes d'Andalousie. Elle tire une charrette à bras où elle a entassé Anita, Angela, Clara et Pedro. Elle va croiser des guérilleros et notamment Salvador le Catalan, dont elle va même recoudre le visage, car Frasquita c'est une couturière mais une couturière un peu magique. « *Elle sait des choses qu'on a oubliées et elle a un don, voilà tout !* »<sup>2822</sup> Et elle va raccommode le visage de cet homme, dont elle va d'ailleurs tomber amoureuse. Elle va, comme ça, traverser l'Espagne, puis la Méditerranée, jusqu'en Algérie où elle accouchera de Soledad, où elle mourra aussi. C'est une femme ancienne, disons, d'un autre temps, mais qui trouve un écho dans notre monde contemporain.<sup>2823</sup>

### **Dans vos romans, vous peignez des personnages de mères remarquables : Frasquita ou Esclarmonde, pourquoi ? Quel est votre lien à la maternité ?**

J'ai découvert la maternité qui me ne tentait absolument pas. Je ne voulais pas du tout d'enfant. Je n'ai jamais joué à la poupée. J'étais effrayée par ma propre maternité et en même temps ça m'a obsédée, fascinée, inquiétée et... j'ai adoré. C'est une grande surprise pour moi. Toutes ces sensations, ces sentiments, tout ce que j'ai pu vivre en devenant mère. Donc, en fait, la maternité a été une extraordinaire source d'inspiration pour moi. J'ai l'impression, en étant mère, d'avoir

<sup>2819</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 novembre 2019.

<sup>2820</sup> Carole Martinez fait référence à son roman *Du domaine des murmures*, paru chez Gallimard en août 2011 et qui a obtenu le Prix Goncourt des Lycéens.

<sup>2821</sup> Carole Martinez, « Entretien avec Carole Martinez », entretien mené par Stéphanie JOLY, *art.cit.*

<sup>2822</sup> Carole MARTINEZ, p.258.

<sup>2823</sup> Carole MARTINEZ, Entretien mené au Salon du Livre de Paris, en mars 2015.

pu toucher à l'autre, c'est bête, mais cette idée, avant je faisais du théâtre et j'avais envie d'entrer dans des personnages et de ressentir ce que pouvait ressentir les autres et d'arriver à... C'était pas vraiment rentrer dans la pensée mais c'était une histoire de ressenti. Comprendre comment les autres vivaient. Et essayer de me glisser dans leur énergie, dans leurs pensées. Et j'ai trouvé, au tout début dans la maternité, qu'il y avait une proximité à l'autre qui est incroyable (je me suis vue en train de nager sur le bord de la piscine pendant que mes enfants nageaient dans la même piscine, je me suis vu faire les mouvements). Donc, en devenant mère, j'ai vécu à travers les autres. Mais en même temps, c'est pas possible, c'est pas vivable ! Il faut bien évidemment laisser toute sa place à l'enfant et ne pas l'envahir. J'ai eu vraiment, en tant que mère, cette sensation qu'on pouvait vivre des choses à travers son enfant qui raconte tout, sans filtre, qui vit des choses sous nos yeux qu'on a vécu il y a très longtemps et qui nous revivifie les souvenirs, nous ravive la mémoire. On revit une enfance à travers l'enfance de nos enfants, mais, en même temps, il faut leur laisser la place sous peine de les dévorer. Donc, c'est très lié à mon expérience de mère finalement, que j'ai dû lier à mon expérience d'enfant aussi. Je suis issue d'un tissu familial très serré, très groupé, très « Afrique du Nord » finalement, avec des liens très forts. J'avais, je pense, beaucoup de choses à explorer sur les structures familiales, les liens, les correspondances familiales. Comment, en fait, dans un petit espace (parce qu'on vivait dans un petit espace, particulièrement chez ma grand-mère), comment ces êtres arrivaient à vivre ensemble en se laissant la place de vivre. J'ai toujours trouvé ça fascinant ! Et comment est-ce que quelque chose qui se détraque dans une famille peut pousser tout le monde vers le gouffre. C'est comme si on était tous encordés. Donc, la difficulté qu'on a s'affirmer en tant que *soi* dans une famille avec des liens trop serrés. C'est tout ça, en fait, que j'ai cherché à explorer à travers particulièrement *Le Cœur cousu*.<sup>2824</sup>

Carole Martinez dira également qu'il lui importait de dire l'héritage maternel, l'héritage transmis, même au-delà de la mort. Le sien aussi, celui de sa mère qui est là, malgré elle et ce secret (qui n'est d'ailleurs plus un secret mais qui l'était quand elle a écrit son premier roman). Car ses personnages de mères sont, soit mortes, soit dangereuses. La maternité, d'une certaine façon, la fascine. Elle me donnera en représentation, la peinture de Gustav Klimt, « La mère et l'enfant »<sup>2825</sup>. La maternité est à cette image, douce et oppressante à la fois. Dans une tendresse qui paralyse, comme si la mère bloquait l'enfant dans le cadre qu'elle avait imaginé, ou pensé, ou souhaité pour lui. Et même parfois, lui vient également le tableau de Goya, « Saturne dévorant son enfant »<sup>2826</sup>. Pour Carole Martinez, il y a deux façons de dévorer l'enfant, par trop d'amour, par désamour aussi.

Dans tous ses romans, les personnages de filles ont une mère morte : Soledad, Esclarmonde ou encore « la petite » qui se cherche dans le monde, une mère. Toutes ont perdu leur mère. « *Elles manquent d'être*. »<sup>2827</sup> Alors, certaines, comme Soledad (ou comme elle, Carole Martinez), écrivent la mère pour s'écrire et élargir le cadre. C'est aussi le cas de Lola, l'héroïne de son prochain roman.<sup>2828</sup>

<sup>2824</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 novembre 2019.

<sup>2825</sup> Qui fait partie de l'œuvre « Les Trois âges de la femme » peinte en 1905 par Gustav KLIMT, dans laquelle il représente notamment une jeune mère, « saisie dans une sérénité rêveuse ». Cette peinture est de nature inquiétante. Il s'agissait, pour Gustav Klimt, de montrer la fragilité de l'être face au monde contemporain. [Isabelle MAJOREL, « Les Trois âges de la femme », *Le Panorama de l'Art*, publié le 07/11/2013, <https://www.panoramadelart.com/klimt-les-trois-ages-de-la-femme>, consulté le 30/12/2019]

<sup>2826</sup> Appelé aussi « Saturne dévorant un de ses fils », peint par Francisco de Goya entre 1819 et 1823. Ce tableau fait référence à la mythologie grecque où le roi des titans, Cronos, dévore chaque fils à sa naissance, pour éviter l'accomplissement de la prédiction disant qu'il serait détrôné par un de ses fils.

<sup>2827</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 novembre 2019.

<sup>2828</sup> *Ibidem*.

**Frasquita a reçu un don, le don de couturière. Et d'une certaine façon nous pourrions dire qu'elle anime ce qu'elle coud, elle donne vie à ses ouvrages de couture. Et nous pouvons, je crois, rapprocher ce don avec celui de l'écriture, avec la façon dont vous tissez votre histoire, vos mots ensemble, pour leur donner un sens et donc une existence. Est-ce que c'est souhaité, voulu ?**

Le truc étymologique : racine du mot « texte » qui est de la même famille que le mot « textile » et la racine étymologique du « texte » qui est la trame de « mot », moi je trouvais ça très beau quand j'ai découvert ça. Ça m'a immédiatement donné envie de faire de mon aïeule Frasquita Carasco une couturière, une fileuse, une brodeuse. J'avais envie qu'elle agite les fils de la filiation et le tissu du texte. Donc, j'ai travaillé tous les symboles et l'étymologie du fil et du textile à travers Frasquita. En plus, c'est très beau parce que c'est un matériau qui a été laissé aux femmes pendant des siècles, contrairement au fer, au bois, à la pierre qui tiennent sans doute davantage. C'était plein de chemins comme ça qui se croisaient autour de la couture, du fil et de la broderie, et de l'écriture du coup ! D'autant que dans mon prochain roman il est encore question d'héritage à travers des poches de tissus.<sup>2829</sup>

Oui, écrire c'est sans doute raccommoier. Oui, écrire c'est aussi réparer pour moi. Et c'est consolateur.<sup>2830</sup>

**Soledad mène son émancipation et, quand s'achève son histoire, elle semble libre. Elle a affronté les fantômes du passé. On imagine qu'elle va maintenant vers sa vie propre. C'est d'ailleurs aussi le cas de votre remarquable personnage de fille dans *La Terre qui penche*. Pourquoi la thématique de l'émancipation féminine est-elle au cœur de vos textes ?**

**Faut-il se séparer, se désaffilier de la famille pour être libre ? Pour être soi ? De la mère en particulier ? Comme le fait Soledad dans *Le Cœur cousu* ?**

Dans un entretien Carole Martinez dira que, dans *Le Cœur cousu*, elle « explore l'amour filial, [elle] déplie les sentiments d'enfants éperdus d'amour pour leurs parents, celui d'une fille désespérée de ne jamais avoir reçu le moindre baiser de sa mère et qui se la reconstruit grâce à l'écriture, ou celui d'un fils<sup>2831</sup> qui cherche à être regardé par son père tel qu'il est et non tel que son géniteur le voudrait. »<sup>2832</sup>

Je pense qu'au début, je n'ai pas fait exprès, franchement ! J'étais attirée par ce personnage, mon ancêtre, Frasquita Carasco et par cette lignée de femmes détentrices de secrets, de prières (puisque ma grand-mère avait des prières), par ces femmes non-écrites et qui ne savaient pas écrire, que j'avais envie d'écrire et particulièrement Frasquita Carasco, à laquelle j'avais envie de donner un tombeau. Mais je n'avais pas spécialement conscience que je parlais d'émancipation féminine. Je me suis abandonnée à toutes les histoires que j'avais en tête et, à la force des mots et à la poésie, je me suis embarquée dans ma propre histoire, sans m'apercevoir qu'en fait, cette femme, Frasquita, était tellement grande. Mais, ce que je disais à l'époque, je me disais que mon ancêtre ne serait jamais entrée dans un cadre d'ancêtres, (comme les cadres des ancêtres dans les châteaux), la mienne, je disais, elle était trop grande, trop importante, trop démesurée pour se contenter d'un cadre et je me disais qu'un livre lui suffirait à peine. Donc, je lui ai offert un livre et c'était un peu la figure mythique de la famille. Ma grand-mère la voyait comme une femme énorme, immense, une héroïne et moi j'avais tendance à la voir comme une pauvre victime du désir des hommes. Donc il fallait qu'elle devienne maîtresse de tous les désirs et que ce soit son propre désir à elle qui mène le monde. J'ai voulu en faire ce

---

<sup>2829</sup> *Ibidem*.

<sup>2830</sup> *Ibidem*.

<sup>2831</sup> Il s'agit du personnage de Pedro el Rojo, le seul fils de Frasquita.

<sup>2832</sup> Carole MARTINEZ, « Entretien avec Carole Martinez », entretien mené par Stéphanie JOLY, *art.cit*.

personnage-là. C'était intéressant pour moi quand même... Au théâtre, il y a beaucoup de personnages féminins interprétés mais j'ai toujours trouvé que, dans les romans les personnages féminins étaient, enfin m'attiraient moins que les personnages masculins. J'avais plus envie d'être Julien Sorel que Madame Bovary. J'avais vraiment envie de créer des personnages féminins forts, énormes, qui à la base ne payent pas de mine et qui, finalement, prennent une ampleur colossale. J'avais envie de ce souffle-là, parce que j'étais convaincue qu'il y avait une énorme force dans le *féminin*. Une force archaïque, une force étouffée par des siècles, mais une force souterraine. Et ce côté-là était, comme ce qui n'avait pas été encore écrit, tout ce qui n'avait pas été dit, comme si ce silence-là faisait partie du même univers. Voilà pourquoi !<sup>2833</sup>

Dans un entretien Carole Martinez dira que, dans *Le Cœur cousu*, il lui semble justement que si le statut des femmes a infiniment évolué en Occident durant le XX<sup>e</sup> siècle et que les générations qui nous ont précédés ont fait sacrément bouger les lignes, rien n'est jamais fixé. En effet, pour elle, les systèmes changent et l'on peut voir ailleurs à quelle vitesse les droits des femmes peuvent être remis en cause. Les voies d'émancipation que les femmes se sont ouvertes au fil des siècles ont bien souvent été coupées au bout de quelques décennies. Ses héroïnes nous encouragent à rester attentifs.<sup>2834</sup>

### **Ce qui est perceptible, dans vos textes, c'est l'urgence et la volonté de vivre pour vos personnages féminins, de se libérer, d'être vraiment soi. Pourquoi ?**

Oui, ça fait partie des choses pour lesquelles j'écris. Oui, je pense qu'on se libère incroyablement en écrivant. Je pense que l'on s'affirme, qu'on apprend à signer. Donc il y a quelque chose de l'ordre de : je signe donc je suis ! Il y a une exploration de soi-même, on découvre énormément de choses de *soi* et des autres qui nous entoure, on découvre aussi énormément de choses sur la façon dont on voit le monde. Il y a des explorations comme ça. Écrire ça nous permet de nous explorer nous-mêmes tout en explorant les autres. Je pense qu'écrire c'est une quête, une sorte d'exploration souterraine, voilà, c'est ce que je dirais, de *soi*, de l'autre, du monde. C'est une véritable aventure là-dedans.

Donc, est-ce que c'est une façon de combattre ? Oui, sans doute !<sup>2835</sup>

### **Soledad choisit de tuer sa mère par l'écriture et en même temps elle la recrée, un peu comme vous le faites avec votre aïeule ? Pourrait-on dire cela ?**

Oui, mais je pense plutôt qu'elle engendre sa mère. Il y a cette idée qu'elle a besoin de figer sa mère, de cesser de l'imaginer peut-être, d'aller jusqu'au bout de son histoire, cette femme qu'elle n'a jamais connue. J'aime bien cette idée qu'en fait elle crée sa mère, que les choses s'inversent. J'aime bien cette idée qu'en fait, et ça je le pense, qu'on crée autant son enfant qu'on crée son parent. Je pense qu'on crée son enfant parce qu'on peut le rêver, parce que, forcément, on induit des choses, dans la façon qu'on peut avoir de lui parler, de l'élever. On provoque des choses qui peuvent donner le contraire de ce qu'on imaginait d'ailleurs, mais voilà on imagine son enfant. Mais on peut dans l'autre sens ! C'est valable aussi. Je pense qu'on imagine beaucoup ses parents, qu'on les bricole, qu'on les croit différent de ce qu'ils sont, d'où la force du regard de l'enfant sur le parent parce que le parent se sent grand, fort, intelligent, beau, dans les yeux de son enfant. Et il y a quelque chose comme ça de très agréable et qui fait que l'enfant fabrique le parent. Je pense qu'on passe notre temps à bricoler ses amours et on passe notre temps à bricoler les personnes qu'on aime. Et je pense que l'enfant bricole très bien ses parents ! Puis, à un moment donné, ça peut se déchirer, ce bricolage. D'où l'importance !

---

<sup>2833</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 novembre 2019.

<sup>2834</sup> Carole MARTINEZ, « Entretien avec Carole Martinez », entretien mené par Stéphanie JOLY, *art.cit.*

<sup>2835</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 novembre 2019.

Soledad doit créer Frasquita, la crée, et elle dit que Frasquita savait déjà ce qui allait arriver à ses filles, donc Frasquita a écrit ses filles mais elle-même écrit sa mère. Il y a une sorte de boucle comme ça, où on s'écrit les uns les autres, sans arrêt.<sup>2836</sup>

### **Comment est venue l'envie d'écrire ? Quel est l'enjeu de l'écriture pour vous ?**

Je crois que l'écriture m'est venue de mon père. Il a traversé une période de dépression et il écrivait des poèmes. Pour moi, l'écriture était liée à des mouvements de douleurs. Mais elle pouvait être salvatrice car elle donne un pouvoir et une force. Moi, elle m'a donné beaucoup de force. C'est le cri du livre ! Écrire permet de réparer, *soi* d'abord, puis les autres aussi. Si ça pouvait tendre vers cela, ce serait super !

Et puis c'est une revanche du féminin. C'est pour moi une grande fierté. En cela, je me différencie de la lignée des femmes de ma famille. J'écris. Je viens d'une lignée de filles-mères où la folie a pris une place très importante. Une malédiction familiale. Mais là encore c'est quelque chose qui est tue. Ma lignée familiale est habitée par des filles qui se sont suicidées (en silence) parce que folles, ou considérées comme telles, parce qu'isolées, cachées, exclues. Mais écrire, ça ouvre un autre chemin. D'ailleurs la création et l'art en général, ça nous ouvre le chemin. Je crois que l'écriture fige les choses. Elle les fait exister.<sup>2837</sup>

J'écris avec mon corps de femme. L'écriture, c'est un acte fondateur. Il est plein de possibles. J'écris avec mon corps féminin sur mon corps de femme.<sup>2838</sup>

### **Comment procédez-vous pour écrire ?**

*Quand je commence un roman, je laisse monter le désir, je me retiens. Puis je me lance au moment où cela devient insupportable. Plus j'avance dans le roman, plus j'écris souvent, longtemps, plus je me laisse envahir et à la fin je n'en peux plus, cela devient obsessionnel, il faut que je m'en débarrasse pour vivre de nouveau.*<sup>2839</sup>

*J'écris de façon un peu chaotique. J'écris souvent sur des petits bouts de papier, au moment où ça me prend et je les égare parfois. Mais par contre, quand je suis vraiment dans un livre, là, j'ai une discipline. Je ne suis pas très productive mais c'est une sorte de gouffre temporel l'écriture. Donc, je passe un temps fou pour peu, souvent. Mais on ne se rend pas compte qu'on a passé tout ce temps dans l'écriture.*<sup>2840</sup>

---

<sup>2836</sup> *Ibidem.*

<sup>2837</sup> Carole MARTINEZ, Entretien mené au Salon du Livre de Paris, en mars 2015.

<sup>2838</sup> *Ibidem.*

<sup>2839</sup> Carole MARTINEZ, « Vous avez interviewé Carole Martinez, Prix Goncourt des lycéens 2011 », *art.cit.*

<sup>2840</sup> Carole MARTINEZ, Entretien avec Philippe CHAUVEAU, *WebTvCulture.*

« Philippe CHAUVEAU (Web Tv Culture) : Depuis quelques mois maintenant, il est un livre qui, sans tapage médiatique, a su conquérir des milliers de lecteurs. *Le Cœur cousu* de Carole Martinez aux éditions Gallimard est un ouvrage à la fois initiatique et picaresque, à mi-chemin entre le conte et le roman. *Le Cœur cousu* de Carole Martinez nous plonge au cœur de l'Andalousie du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est l'histoire de Frasquita, une jeune femme trahie et pourchassée et en même temps protégée par un don familial. Des rebondissements, des personnages fascinants, beaucoup de couleurs et puis un message universel, c'est tout le talent d'une jeune romancière qui découle des pages de ce premier roman. Déjà récompensé par plusieurs prix, notamment le prix Prince Pierre de Monaco, *Le Cœur cousu* de Carole Martinez est un petit bijou à découvrir, qui a enthousiasmé bon nombre de libraires. Carole Martinez, un auteur à découvrir, un nom à retenir, Carole Martinez est sur Web TV Culture. » [*Ibidem*]

**J'aime beaucoup la phrase de Jeanne Benameur qui dit « qu'écrire c'est intervenir dans le monde », qu'en pensez-vous ? Est-ce que l'écriture est pour vous, une façon d'être au monde ? Une façon aussi de combattre ?**

Oui, écrire ça me permet de mettre à distance mon héritage et en même temps d'en parler, de dire l'archaïque qui m'habite, les vieilles peurs et les secrets. Écrire, ça permet d'imposer un contraire à l'histoire. Dans mes romans, les personnages de filles libèrent les mères.<sup>2841</sup>

Oui, là j'ai un peu plus de mal. Oui, je pense que c'est une façon de combattre. Combattre quoi ? Combattre ses peurs, combattre le monde qui nous entoure. Combattre la mort. Combattre notre angoisse existentielle. Combattre pour des causes sans doute. Après est-ce que l'écriture est puissante ou pas ? Moi je pense qu'en fait elle est puissante sur le monde mais que sa puissance est à retardement. Donc, c'est pas une kalachnikov, c'est quelque chose, l'écriture, qui va se mêler, un fil en fait, qui va se mêler au tissu des autres, de ceux qui lisent et avec ce fil-là, et bien, les autres vont se construire et vont construire le monde. Donc forcément oui, ça a une force sur le monde puisque ça a une force sur l'imaginaire des autres, sur leurs sensations, sur leurs façons de décoder le monde et ça les aide vraiment dans leurs tissus profonds et intimes, personnels, ça raccommode, ça se mêle à des choses extrêmement singulières de *soi* et ça fait quelque chose. Oui ça va changer le monde puisque ça va changer un tout petit peu chacun. Donc, oui !<sup>2842</sup>

**Est-ce qu'écrire vous est nécessaire ?**

Oui, écrire comme ça : « pouf pouf pouf », oui, ça m'est nécessaire, parce que c'est une façon, pour moi, d'extérioriser des choses, de les mettre en ordre, de les rendre cohérentes. Tout ça c'est très bien ! Après, je préfère que ça soit un désir et un plaisir plutôt qu'un besoin. En ce qui concerne le roman, à la base, ça n'était qu'un désir, qu'un plaisir ! Maintenant, je m'aperçois que, oui, le roman, dans sa nécessaire cohérence, m'est devenu nécessaire, puisqu'en fait, il donne un sens. Donc, c'est très important pour moi. C'est très important ce sens donné par le roman et cette volonté de boucle donnée dans mes romans en général, cette façon de tout ramasser et d'arriver à faire que le monde tienne dans un livre. Je ne sais pas comment expliquer ! Enfin, en tous les cas, que l'on puisse l'attraper, qu'on puisse le cerner, qu'on puisse y vivre. En tous les cas, je parle pour moi !<sup>2843</sup>

Carole Martinez me dira également que finalement, de livre en livre, écrire devient une nécessité, que finalement, elle a besoin du roman « car c'est une façon de ligoter les peurs. Tu canalises tout ça. Dans le roman, tout doit être bien tenu. Même ton imagination, même si elle déborde un peu, elle y est tenue. C'est le cadre du livre. Le roman est merveilleux car il est une recherche de cohérence dans ce monde que tu inventes et qui, grâce au roman, à l'existence même du roman, ne vient pas envahir ta vie réelle. »<sup>2844</sup>

**Qui est le lecteur de vos romans ? Quel lecteur imaginiez-vous quand vous écrivez ?**

*Mon lecteur idéal, c'est moi. [...] Quand j'écris, je cherche à me surprendre, à m'embarquer, à me donner envie d'aller plus loin dans mon histoire.*<sup>2845</sup>

---

<sup>2841</sup> Carole MARTINEZ, Entretien mené au Salon du Livre de Paris, en mars 2015.

<sup>2842</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 novembre 2019.

<sup>2843</sup> *Ibidem.*

<sup>2844</sup> *Ibidem.*

<sup>2845</sup> Carole MARTINEZ, « Vous avez interviewé Carole Martinez, Prix Goncourt des lycéens 2011 », *art.cit.*

Le lecteur idéal, c'est moi mais je raconte beaucoup avant d'écrire. J'ai besoin du regard des gens. Quand je me mets à l'écriture, je raconte d'abord aux autres, et je vois si ça fonctionne, ce que ça fait dans le regard de mes proches. Et après, j'écris. Mais c'est une autre histoire !<sup>2846</sup>

Absolument aucun lecteur particulier ! Je n'imagine, je n'écris pas en fonction de ce que veulent les autres. Non, c'est moi. Je me fais plaisir à moi en écrivant.<sup>2847</sup>

**Dans un entretien que vous avez donné à la sortie du *Cœur cousu*, vous dites que ce texte est rempli de contes et de légendes qui vous habitent, comme celui de Shéhérazade des Mille et une nuits à *Un petit poucet* à *La Belle au Bois Dormant* ? Est-ce que vous pourriez en dire davantage ? Pourquoi cette référence aux contes ?**

*J'ai grandi à Paris. Mais j'ai grandi dans la loge de concierge de ma grand-mère, dans un espace minuscule, une pièce unique à la fois cuisine, séjour et chambre où cette femme me concoctait paellas, polentas et couscous, où elle déployait dans le parfum des épices des histoires merveilleuses. J'ai grandi dans la proximité physique d'une immense conteuse. J'ai tété son lait, ses mots, sa force. Elle était terriblement superstitieuse et son imagination devait sans doute parfois la rendre un peu folle.*

*J'ai adoré cette enfance, ce lieu où elle vivait était un autre monde. Elle me semblait tellement puissante, un peu sorcière, cette femme qui était la toute première de la famille à avoir obtenu son certificat d'études, la toute première à savoir lire et écrire. Elle était à la charnière de l'oral et de l'écrit. À la fois détentrice du savoir, des prières et des contes que s'étaient murmurés les femmes qui l'avaient précédée, d'une culture orale qui avait traversé les siècles dans le secret, de mère en filles, de bouche à oreille et première de la lignée à être capable de fixer tout cela sur le papier. Elle ne l'a pas fait, elle disait que rien ne devait être écrit que dans nos têtes. Je suis le rejeton d'une tradition orale, j'ai grandi dans un désert de 10 m<sup>2</sup>.<sup>2848</sup>*

Dans un autre entretien, Carole Martinez tiendra les propos suivants au sujet « de son goût pour les contes »<sup>2849</sup> : « *Ce roman m'a accompagnée pendant quatorze ans. L'Espagne du Cœur Cousu est un pays fantasmé. Comme Soledad, la narratrice de cette histoire, j'écris une terre que je ne connais pas, celle, mystérieuse, des origines. J'ai tenté de broder un roman autour de Frasquita Carasco, mon aïeule, autour de son exil ancien, de cette femme déracinée, de la mère de ma lignée. Rien n'a jamais été écrit dans la famille. Avant ma grand-mère, c'était même le désert : pas de photos, pas de textes, pas de traces, rien que quelques documents officiels conservés avec soin. Mais ce vide n'était pas silencieux bien au contraire, il débordait de possibles, de personnages mythiques qui semblaient venir d'avant l'invention de l'écriture, alors qu'à peine trois ou quatre générations nous séparaient. Frasquita Carasco, mon héroïne, est arrivée jusqu'à moi portée par le murmure des femmes. Racontée, déformée, sublimée par des analphabètes. Mon aïeule a été pétrie par des voix.*

*J'ai inventé, rempli les trous, joué avec ce personnage magnifique, trop grand pour moi, fort de tout ce qu'il avait traversé, la mer, les sables, le temps, et tout cela sans savoir ni lire ni écrire. Tout cela par la force de la tradition orale. Ai-je réparé quelque chose en lui offrant ce tombeau de papier ? »<sup>2850</sup>*

En mars 2015, Carole Martinez me précisera au sujet du personnage d'ogre dans son roman : « La figure de l'ogre habite toujours mes récits, différemment, mais elle est toujours là. Elle

---

<sup>2846</sup> Entretien mené au Salon du Livre de Paris, en mars 2015.

<sup>2847</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 novembre 2019.

<sup>2848</sup> Carole MARTINEZ, « Vous avez interviewé Carole Martinez, Prix Goncourt des lycéens 2011 », *art.cit.*

<sup>2849</sup> La question posée est « D'où vient ce goût pour les contes ? » [Stéphanie JOLY, « Entretien avec Carole Martinez », *art.cit.*]

<sup>2850</sup> Carole MARTINEZ, « Entretien avec Carole Martinez », entretien mené par Stéphanie JOLY, *art.cit.*

aussi, elle vient de mon histoire familiale et secrète. Elle fait bien sûr écho à la peur viscérale, la peur dévorante, une peur ancienne mais qui demeure. Je lui donne un contour avec le personnage de l'ogre. Oui, c'est une peur sexuelle, aussi. »<sup>2851</sup>

Elle me dira, en novembre 2019, qu'elle sait maintenant le secret familial, qu'elle a pu demander à sa mère ce qu'elle pressentait et qui n'avait jamais été nommé. Et que maintenant, elle sait. Elle a la réponse à une de ses questions. Et qu'elle en a déduit qu'elle avait toujours su finalement. Elle me dira : « On porte en nous des peurs qui ne nous appartiennent pas mais dont on hérite malgré soi. »<sup>2852</sup> La peur de l'ogre, la peur du « dévorateur sexuel » a jailli, malgré elle, quand elle a eu des enfants.<sup>2853</sup> C'était important, nécessaire d'écrire cette peur, d'écrire l'ogre. De lui donner un contour par l'écriture.<sup>2854</sup>

**D'ailleurs, vous m'aviez dit (et je l'ai aussi lu dans des entretiens que vous avez donnés) que vous êtes conteuse. Vous pourriez préciser ?**

Oui, je raconte les histoires avant de les écrire. Alors, j'aime bien raconter, dans cette idée de raconter, alors que dans l'écriture, le moment de l'écriture, on est forcément seule. Le moment où j'invente l'histoire, dans un premier temps, je suis moins seule (parce que je ne suis pas quelqu'un de très solitaire) et donc j'aime bien pouvoir raconter à des gens, et des gens qui écoutent très bien, et dans leurs yeux, je trouve la suite de mon histoire pour continuer à avoir leur attention et tout... Donc, je n'écris pas pour un lecteur particulier autre que moi-même, en revanche, je raconte à l'oral pour ceux qui m'écoutent. Après quand je passe à l'écrit, ça devient complètement autre chose d'ailleurs, parce que l'histoire a l'air complètement pleine, faite et réglée. Et l'écrit même, une métaphore, un mot, ça devient comme une sorte de croche-patte qui me conduit ailleurs dans l'histoire. Et j'ai toujours deux histoires en fait : l'histoire que j'ai racontée et celle que finalement j'écris. En général, ces histoires sont très différentes !<sup>2855</sup>

**Quelle est l'influence de la Méditerranée dans votre écriture ? Et dans votre vie ? Est-ce que vous vous sentez méditerranéenne ?**

Oui, je me sens infiniment méditerranéenne. Et ça influence tout ce que je suis, tout ce que je fais, tout ce que j'aime aussi, je crois. J'ai hérité bien sûr des histoires et des légendes que me racontait ma grand-mère, des histoires imprégnées de Méditerranée. Mais aussi des chansons, pas vraiment élaborées mais très fortes. Je les ai gardés très fort en moi. Des chansons qui disaient la liberté ou le désir de liberté. Et puis les sensations, les odeurs et les parfums. La Méditerranée me rattache à ma grand-mère et à sa loge dans laquelle elle vivait, où j'ai grandi. Sa loge était une sorte de matrice où résonnait sa voix. Je me rappelle des sensations de l'enfance, qui sont liées à elle et à cet endroit, et qui paradoxalement, me rattache fort à la Méditerranée. Ma grand-mère connaissait des prières qui guérissaient. Comme Frasquita. Elle les récitait en espagnol. Je ne comprenais pas. Mais j'étais fascinée. Ma grand-mère était un peu une magicienne. Une sorcière méditerranéenne dans une loge parisienne !

La Méditerranée, c'est aussi la cuisine, les odeurs et les saveurs. La cuisine, c'est le pouvoir des impuissants. Et en Méditerranée, c'est un vrai lieu, un lieu important, qui a un vrai pouvoir, celui des femmes. De ce pouvoir, on ne dit jamais rien, mais il existe. C'est aussi ce que ma grand-mère m'a transmis et que j'ai essayé, à mon tour, de transmettre dans mon roman. De montrer ce qui est caché.

---

<sup>2851</sup> Carole MARTINEZ, Entretien mené au Salon du Livre de Paris, en mars 2015.

<sup>2852</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 novembre 2019.

<sup>2853</sup> *Ibidem.*

<sup>2854</sup> *Ibidem.*

<sup>2855</sup> *Ibidem.*

Oui, je me sens infiniment méditerranéenne !<sup>2856</sup>

### **Pourquoi avoir fait le choix d'une perspective narrative si singulière ?**

Carole Martinez me dira que c'est parce que l'histoire de sa grand-mère est une incroyable légende. Le pays également. En effet, l'Espagne du *Cœur cousu* est un pays qui n'existe pas, comme dans les contes. C'est un pays fantasmé, rêvé. De ce fait, elle a brodé autour de lui et de son aïeule. Elle a inventé une histoire pour combler les trous et réécrire l'histoire. Pour offrir à son ancêtre un tombeau. Elle le voudrait ainsi... Et c'est pourquoi elle a choisi de conter l'histoire familiale, à l'image des légendes de son enfance. Elle voulait se faire conteuse d'une histoire qui a vraiment existé, une histoire léguée, imaginée, rêvée et bien réelle !<sup>2857</sup>

### **L'écriture de ce roman a-t-elle changé votre rapport au monde ? L'écriture de ce texte a-t-elle modifié quelque chose en vous ?**

En Mars 2015, Carole Martinez me répondra d'abord « non » en m'expliquant qu'elle est surtout dans la vraie vie (et non dans la littérature) avec une famille, des enfants, des amis, des gens d'une façon générale. Et que c'est ça qui compte vraiment, la vie et les rencontres humaines de la vie quotidienne. Qu'avant la publication de ce livre, elle était surtout centrée sur son travail de professeur de français et ses élèves. L'enseignement est un métier extraordinaire, qu'elle aimait beaucoup.

Mais, que « oui », son roman a bouleversé sa vie et son rapport au monde puisqu'elle vient d'arrêter son métier de professeur pour se consacrer à l'écriture et de ce fait, sa vie est maintenant un peu modifiée, voire complètement différente. D'abord, elle rencontre beaucoup plus de gens, des lectrices et des lecteurs un peu partout en France et que c'est très fort pour elle, toutes ces rencontres nouvelles. Puis elle lit beaucoup d'auteurs qu'elle rencontre également et que cela aussi est bien différent car auparavant elle lisait surtout les écrivains morts et non les vivants ! Puis, que maintenant elle écrit ! Elle passe beaucoup de temps à écrire, à être dans l'écriture.<sup>2858</sup>

### **Avez-vous des projets d'écriture ?**

Lors de l'entretien téléphonique du 18 novembre 2019, Carole Martinez racontera son nouveau roman dont la sortie est prévue pour la rentrée littéraire de septembre 2020. La rédaction est terminée. Elle est donc dans un espace ou un temps particulier avec lequel elle a par ailleurs beaucoup de mal. Il s'agit du temps de l'attente qui fige quelque chose chez elle. En effet, tant que le livre n'est pas publié, elle ne peut rien faire d'autre (ou presque), dit-elle. Pour elle, ça fige quelque chose dans la création. Elle ne peut pas débiter un autre travail d'écriture. Quand le livre est publié, elle pourra alors tourner la page. Pour autant, elle s'inquiète toujours. La sortie du livre est un moment qui la terrifie, beaucoup. Elle se demande souvent pourquoi cette nécessité de publier malgré la douleur. Même si parfois c'est exaltant, c'est un moment terrifiant. Un moment qui n'est pas simple car alors son histoire appartient aux lecteurs qu'elle n'a jamais imaginés.<sup>2859</sup>

Son nouveau roman se situe du côté de la tradition espagnole. Il est un retour aux sources. En effet, il<sup>2860</sup> se situe également du côté de la tradition espagnole et est en lien avec le titre traduit en espagnol *El Corazon cocido*<sup>2861</sup>. Lors d'une rencontre littéraire, une lectrice lui a donné le sens d'une tradition espagnole appelée à l'identique « el corazon cocido » (qui aurait

---

<sup>2856</sup> Carole MARTINEZ, Entretien mené au Salon du Livre de Paris, en mars 2015.

<sup>2857</sup> *Ibidem*.

<sup>2858</sup> *Ibidem*.

<sup>2859</sup> Carole MARTINEZ, Entretien téléphonique du 18 Novembre 2019.

<sup>2860</sup> Sortie prévue en août 2020. Pour l'instant, le titre retenu est « *Le parfum des roses fauves* ». [*Ibidem*]

<sup>2861</sup> Littéralement « les fils du cœur ».

véritablement existé, toujours d'après cette lectrice). Cette tradition voudrait que les femmes lettrées, en Espagne (ou dans une partie en Espagne, dans un village ou même dans une famille, Carole Martinez ne le sait pas précisément), quand elles voyaient la mort arriver, elles se mettaient alors à coudre un cœur constitué de tous les mots, de tous les secrets et de tout ce qui avait façonné leur vie. Ainsi, des cœurs cousus seraient transmis de génération en génération. Les cœurs cousus posent d'ailleurs la question : est-ce qu'un cœur bien écrit est le signe d'une vie pleine, d'une vie accomplie ?

Dans son nouveau roman, Carole Martinez reprend la légende racontée par une lectrice et qu'elle brode à son tour. Elle reprend donc le thème du tissage, du fil et par là de la transmission car, dans cette légende, les femmes, à l'aube de leur vie, devaient transmettre leur cœur cousu à leurs filles (qui devaient garder tous les cœurs hérités, génération après génération, sans jamais les ouvrir et elles devaient les transmettre à leur tour à leur(s) fille(s), le moment venu. Carole Martinez me dira : « Comme si le cœur de mère ne devrait jamais être ouvert ! »<sup>2862</sup>).

L'histoire se déroule en Bretagne. Un personnage de fille, prénommée Lola Dolores a hérité d'une armoire<sup>2863</sup> remplie de cœurs cousus venant d'Espagne car sa mère est née sur les routes pendant *la Retirada*<sup>2864</sup> (et elle est née, portant avec elle tous les cœurs des ancêtres, son seul héritage). Quand s'ouvre cette histoire, Lola est une fille seule, sans désir. Une vieille fille. Un cœur cousu va éclater<sup>2865</sup> révélant alors le secret familial défendu. Lola ne sait pas si elle a le droit de lire. Mais quelqu'un d'autre – « C'est moi en vérité » me dira Carole Martinez – lui permettra de découvrir tous les cœurs dont elle a hérité et dont elle ne sait rien, ou si peu. Lola est faite de toutes les histoires qui l'ont constituée, de toutes les histoires qui la précèdent.

Quand l'histoire se termine, le miroir de l'armoire se brise. L'aïeule fixe alors étrangement Lola. Par cette image forte d'héritage brisé, Lola échappe à son destin. Lola sait maintenant. Elle a compris les secrets enfouis. Maintenant, elle « veut qu'on la dépeuple. »<sup>2866</sup> Elle veut être libre. À présent, elle peut. Elle peut se défaire de l'histoire qui la précède. Et surtout, Lola peut être mère... Carole Martinez va alors plus loin dans ce nouveau roman puisqu'elle envisage la maternité de son personnage de fille qui pourtant, quand s'ouvre le roman, est sèche et sans le moindre désir. Pour Carole Martinez, il s'agit peut-être de son premier roman, *Le Cœur cousu*, qui a continué à s'inventer sans elle. Elle dira même : « Mon héroïne s'est constituée sans moi. » Lola est fabriquée « de bric et de broc », à la fois d'elle bien sûr mais aussi des désirs des lectrices et des lecteurs. Pour Carole Martinez, ce personnage existe bel et bien. Elle est « notre enfant », « notre héroïne commune ». Elle est une part de chacun(e) d'entre nous. Pour Carole Martinez, il y a cette idée très forte, que nous créons ensemble, lectrices/lecteurs et elle. Dans l'œuvre littéraire, et dans cette dernière en particulier, ce sont « nos intimités qui se mêlent ».

---

<sup>2862</sup> *Ibidem*.

<sup>2863</sup> L'armoire est l'héritage paternel. Carole Martinez me dira que, traditionnellement, quand naissait un enfant, dans les familles bretonnes, on coupait un arbre, on laissait sécher le bois et quand l'enfant se fiançait, le père lui remettait le bois pour en faire une armoire (sur laquelle on inscrivait et sculptait des éléments dessinés par la famille). Cette armoire constituait un héritage très important, parfois le seul legs dans une famille.

<sup>2864</sup> *La Retirada* est l'exode des républicains espagnols vaincus en 1939 et qui fuient l'Espagne de Franco. La plupart seront parqués dans les camps (Argelès, Prats notamment). Près d'un demi-million de personnes ont alors franchi la frontière des Pyrénées, souvent dans de terribles conditions. [Voir à ce sujet notamment le dossier réalisé par Cindy COIGNARD et Maëlle MAUGENDRE de l'Association *Adelante*, « La Retirada ou l'exil républicain espagnol d'après-guerre », Musée de l'histoire de l'immigration, <https://www.histoire-immigration.fr/dossiers-thematiques/caracteristiques-migratoires-selon-les-pays-d-origine/la-retirada-ou-l-exil>, consulté le 17/11/2019] Voir également le roman de Lydie SALVAYRE, *Pas pleurer*, *op.cit.* [Et l'histoire de Montse]

<sup>2865</sup> Il est également question du jardin qui devient complètement fou. Carole Martinez expliquera que c'est une métaphore des désirs de Lola, l'héroïne de son histoire (désirs/rosiers). À l'insu de la vieille fille, le jardin prend le dessus, dans un jaillissement de végétal et de nature sauvage (qui symbolise donc les désirs enfouis de Lola qui vont resurgir et naître à nouveau, plus forts, plus vrais car libérés des entraves familiales). [*Ibidem*]

<sup>2866</sup> Carole MARTINEZ, prochain roman, sortie août 2020, dernières pages écrites.

Il y a dans le texte littéraire, une proximité incroyable. « Les personnages sont nos enfants, que l'on se partage entre le lecteur et l'auteur(e). Ils sont nos créatures communes. »

Dans ce nouveau roman, la narration est à la troisième personne du singulier. Carole Martinez me dira : « Ce n'est plus Soledad qui raconte. C'est moi qui raconte. C'est important. Je voulais raconter la transmission interdite qui s'effectue dans un éclatement des cœurs des ancêtres. » Elle poursuivra en disant qu'en racontant, elle va aider son héroïne à lire et à découvrir son héritage.

**Quel votre lien avec la lecture ? Quel est votre lien avec la littérature ? Que peut la littérature ?**

*Rien de mieux qu'un livre pour développer, la concentration, l'imaginaire et la sensibilité.*<sup>2867</sup>

À la question « quels sont les livres qui t'ont marquée dans ta vie ? »<sup>2868</sup>, Carole Martinez répondra : Faulkner parce qu'elle a fait une maîtrise de Lettres sur cet auteur, mais aussi Göran Tunström<sup>2869</sup>. Également des auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle comme Victor Hugo, Flaubert, Maupassant. De la poésie aussi. Carole Martinez lit beaucoup de poésie qu'elle adore.<sup>2870</sup> Aujourd'hui, elle lit aussi les auteurs qu'elle rencontre.<sup>2871</sup>

---

<sup>2867</sup> Carole MARTINEZ, « Vous avez interviewé Carole Martinez, Prix Goncourt des lycéens 2011 », *art.cit.*

<sup>2868</sup> Carole MARTINEZ, Entretien avec Philippe CHAUVEAU, *WebTvCulture*.

<sup>2869</sup> Göran TUNSTROM, *Partir en hiver*, Actes Sud, 1998. [Il s'agit d'un récit de voyages Inde-Népal]

<sup>2870</sup> Carole MARTINEZ, Entretien avec Philippe CHAUVEAU, *WebTvCulture*.

<sup>2871</sup> *Ibidem*.

#### 4. Leïla SEBBAR

Questions posées à Leïla SEBBAR (et ses réponses) le 17 septembre 2019<sup>2872</sup>

**D'après le texte « Les mères du peuple de mon père »<sup>2873</sup>, vous dites : « Je ne suis pas la mère de mes livres, ma mère n'est pas la mère de mes livres. »<sup>2874</sup> La mère de vos livres est obstinément une femme romanesque, imaginaire, archaïque et maternelle. Pourquoi ? Est-ce que l'héritage méditerranéen participe à l'élaboration de vos personnages maternels ?**

**Est-ce que les figures mythiques, légendaires, ancestrales habitent vos personnages maternels ? Et qui sont-elles ?**

Je pense que les mères de mes textes de fiction sont des femmes arabes (parfois Kabyles et musulmanes, souvent analphabètes) parce que depuis que j'écris, c'est elles que je cherche à connaître pour approcher mon père, son pays l'Algérie musulmane, sa culture, son histoire... Tout cela que j'ai longtemps ignoré, parce que mon père n'en parlait pas ou très peu. Il m'a fallu des détours et des détours par l'image, la voix et les gestes des autres, les légendes rapportées dans les livres (les livres de contes de Nora Aceval *Contes Libertins du Maghreb, La Femme de Djha...*). Ces contes que je n'ai pas entendus moi-même, je ne les aurais pas compris. Nora Aceval, bilingue, collecte les contes en arabe et les traduit en français. Je l'ai entendue les raconter en français, avec la gestuelle, les mimiques, la voix des femmes des Hauts Plateaux algériens où elle est née, près de Tiaret. J'ai toujours été sensible aux manières, aux voix, aux gestes, aux vêtements, aux couleurs des femmes arabes ou Kabyles, étrangères ou familières. Pour traverser le silence, les silences, il faut un regard aigu, une écoute vigilante même si le sens est absent. Cette acuité de l'œil et de l'oreille si particulière, si intense, me vient de l'enfermement dans lequel je me suis trouvée dans l'enfance et l'adolescence, en grande partie à cause de la guerre d'Algérie et de ma division Algérie/France, père Arabe et musulman, mère « française de France » et chrétienne, une séparation imposée difficile à franchir, mais qui m'a donné le désir de savoir, de comprendre sans paroles... un monde étranger inconnu, secret. C'est par les femmes aperçues, entendues, épiées... que j'ai pu avoir l'illusion d'être proche d'un père auréolé de mystère. Les femmes arabes que j'entrevois, derrière le portail entr'ouvert sur la cour intérieure des maisons étaient souvent assises en tailleur sur des nattes ou des tapis, occupées au travail domestique, bavardes, rieuses, des enfants petits dans le creux des cuisses, à fleurs vertes ou rouges le plus souvent, parfois le pli des robes couvrait un visage d'enfant, il ne pleurait pas, contre le corps de sa mère, il était heureux. C'est ce que je pensais, lorsque je voyais ces scènes maternelles (mères, tantes, grand-mères, voisines) d'une cour à l'autre, des femmes ensemble, qui travaillaient au bonheur et à la vie du corps des autres, avec grâce. J'ai retrouvé ces femmes dans les squares des banlieues françaises, c'était dans les années 70/80. Je m'asseyais près d'elles, elles n'étaient pas protégées par le grand portail vert, elles n'étaient pas sous haute surveillance, entre elles avec les enfants, habitant les mêmes F4 F5 HLM. Je les regardais, je les entendais, elles parlaient en arabe, elles riaient et criaient en arabe, c'était comme si je parlais avec elles et je n'avais pas le sens, seulement les voix, les gestes, les

<sup>2872</sup> Faisant suite à un échange téléphonique. Leïla Sebbar m'a répondu par courrier.

Je la remercie de cela. Plus, je la remercie de la confiance accordée et du soutien apporté depuis notre rencontre en 2015, au Salon du Livre de Paris. Elle a été d'une importance capitale. Je lui dois, en partie, mon travail de recherche.

<sup>2873</sup> « Les Mères du peuple de mon père », dans l'ouvrage *Être une femme au Maghreb et en Méditerranée, Du mythe à la réalité*, d'Andrée DORE-AUDIBERT et Souad KHODJA (Dir.), Khartala, 1998, p.164-165. Ce texte est repris dans l'ouvrage *Je ne parle pas la langue de mon père*, suivi de *L'Arabe comme un chant secret*, Bleu Autour, Saint-Pourçain-sur-Sioule, 2016.

<sup>2874</sup> *Ibidem*.

corps, les fleurs des robes et des foulards. C'était à la Courneuve et j'ai écrit et publié *Fatima ou les Algériennes au Square* (Stock 1981) et *Parle mon fils, parle à ta mère* (Stock 1984, Elyzad poche, année 2000) et bien d'autres textes encore (Maghreb/France/Orient) romans et nouvelles jusqu'au livre *Dans la Chambre* (Bleu autour, 2019).

**Pourquoi « vouloir savoir » le passé, le passé de votre père et celui du pays natal ? Est-ce que la fiction que vous construisez dans chacun de vos textes comble le silence de votre père ?**

Si la fiction me permettait de combler le silence de mon père, je n'écrirais plus, de même, si j'apprenais l'arabe, je n'écrirais plus. J'ai besoin de ces silences pour tenter d'aller à la source la plus souterraine. La fiction permet les détours nécessaires sur ce chemin ardu, les avancées et les reculs, l'illusion de savoir et de comprendre...

**Est-ce que l'écriture est une forme de résistance ? Contre quoi ? Est-ce que l'écriture permet de devenir libre ?**

Écrire me permet de résister à une sorte de mélancolie qui m'empêcherait de vivre, de désirer, d'aimer. Écrire me permet d'échapper aux effets meurtriers de l'image qu'on cherche souvent à me renvoyer de cet entre-deux, cette division première mortifère... Tout cela lié à l'Algérie coloniale et post-coloniale en France où je ne suis jamais à ma place, où j'ai chaque fois à conquérir une liberté, ma liberté, que je dois préserver, c'est là aussi ma résistance par la fiction, le livre, l'écriture, pour ne pas être fragmentée, en morceau... exclue.

**Pourquoi ou en quoi écrire est essentiel dans votre quête identitaire ?**

**Quand est-ce que vous avez pu dire *je* ? Est-ce que ce *je* inscrit, écrit, correspond à une affirmation de l'être, la vôtre ?**

J'ai reçu, de mes parents instituteurs laïques en Algérie, jusqu'en 1970, une éducation stricte, fondée sur des principes républicains (hérités de la Révolution Française) sur lesquels on ne transige pas : Liberté Égalité Fraternité... et aussi Tolérance, Générosité, Bienveillance (qualités de ces instituteurs « Hussards de la République »). Mais aussi, côté fille : discrétion, modestie (on ne se met pas en avant, on ne fait pas l'intéressante », on ne parle pas « à tout va », on ne s'exhibe pas, on ne rit pas trop fort, on ne dit pas « moi je » ...). Autant d'obstacles à l'expression de *soi*. Je n'ai pas reçu d'éducation religieuse, pas de confession, pas de lecture de la Bible ou du Coran, pas de « commandements » absolus divins...

Je crois avoir écrit *je*, dans un texte autobiographique, pour la première fois dans la revue *Sorcieres*, fondée dans les années 70/80 par Xavière Gauthier. Un texte où je parlais de moi, de mon enfance en Algérie dans la maison de l'école, « L'école de garçons indigènes » de mon père, à Hennaya, près de Tlemcen. Je parlais de Aïcha, la femme arabe qui aidait ma mère dans la maison. L'enfance est revenue en force avec les livres collectifs que j'ai dirigés. Je pouvais dire *je* protégée, en quelque sorte, par les autres auteurs et auteures qui parlaient de leur enfance en Algérie française et coloniale. J'ai compris, alors, que l'enfance, pour moi, a été la source de mes fictions et que le *je* m'a permis de réfléchir à mon lien à cette Algérie coloniale, le pays de mon père que je n'ai connu que dans la langue française du colonisateur et non dans la langue du peuple de mon père et de mon père, de son histoire de sa religion, de ses légendes, de ses crises... Réfléchir aussi aux liens croisés, toujours, entre l'Algérie et la France, le pays de ma mère où mon père est mort.

**Paris 17 septembre 2019, Leïla SEBBAR**

## **Conférence inaugurale Mardi 11 octobre 2017, UTLN, Laboratoire Babel, avec Leïla SEBBAR<sup>2875</sup>**

Leïla Sebbar est née en Algérie pendant la colonisation, de père algérien et de mère française, et tous deux instituteurs. Elle vit à Paris depuis 1963. Elle a publié un grand nombre de romans, nouvelles, essais, récits, carnets de voyage et albums photographiques tous en français.

Au sein de cette œuvre abondante, on citera la trilogie romanesque de *Shérazade brune, frisée, les yeux verts* (Stock, 1982), *Fatima ou les Algériennes au square* (Stock, 1981 ; Elyzad, 2010), *Femmes d'Afrique du Nord, cartes postales (1885-1930)* (Bleu autour, 2002, 2006), *Je ne parle pas la langue de mon père* (Juillard, 2003), *Sept filles* (Thierry Magnier, 2003), *L'arabe comme un chant secret* (Bleu autour, 2007, 2010), *Mon cher fils* (Elyzad, 2009), *Les Femmes au bain* (Bleu autour, 2006, 2008), *Voyage en Algéries autour de ma chambre* (Bleu autour, 2008).

L'histoire de Leïla Sebbar, qu'elle ne cesse de faire vivre à travers son œuvre, est une histoire de guerre, d'exil, de langue et d'amour, qui entreprend, à l'ombre de la grande Histoire, la reconstitution d'une mémoire fragmentée, qui questionne au plus près l'expérience du déracinement, de la vie entre deux rives. Aujourd'hui, elle vient nous présenter la *réédition de deux textes Je ne parle pas la langue de mon père suivi de L'arabe comme un chant secret et d'un texte inédit Sur la colline, une koubba*, aux éditions Bleu Autour.

### **Entretien<sup>2876</sup>**

***Vous venez présenter aujourd'hui ce dernier ouvrage qui est une réédition de deux textes Je ne parle pas la langue de mon père suivi de L'arabe comme un chant secret et d'un texte inédit Sur la colline, une koubba, qui paraîtra début novembre (et que nous avons aujourd'hui en avant-première, grâce à vous et à votre éditeur, que je remercie infiniment) aux éditions Bleu Autour.***

Une koubba, vous savez ce que c'est ?

**Non, je ne sais pas et c'est justement une de mes questions.**

On commence par ça ?

### **Oui**

C'est un mausolée construit par la population, en général, pour un saint, un saint musulman bien sûr, on peut appeler ça, aussi, marabout, mais quand on dit marabout, on confond avec le personnage qui est un marabout. Donc une koubba, c'est un petit mausolée cubique, avec une coupole. Donc le cube, c'est l'attachement à la terre et la coupole, c'est le ciel.

**Cette réédition comporte également des aquarelles de Sébastien Pignon, des images et photos de votre mythologie affective, des textes d'écrivains et universitaires, six en tout,**

---

<sup>2875</sup> À retrouver sur le site du Laboratoire BABEL en collaboration avec la Culture scientifique et technique (CSTI) de l'Université vous présente une conférence sur le thème : « Rencontre avec Leïla SEBBAR, Écrivaine Interview de Françoise Navarro ». Cette conférence inaugurale du Laboratoire BABEL, présentée par Martine SAGAERT a eu lieu le 11/10/2016 à 17 heures, Elle est disponible sur notre chaîne dédiée, <http://www.univ-tln.fr/Video-Rencontre-avec-Leila-Sebbar-Laboratoire-BABEL.html>, consulté le 29/11/2018.

À retrouver également sur le site de France Culture conférence, « Conférence inaugurale du Laboratoire BABEL, présentée par Martine SAGAERT, Rencontre avec Leïla SEBBAR Écrivaine, Interview de Françoise Navarro, Mardi 11 octobre 2016 », publié le 30/01/2017, <https://www.franceculture.fr/conferences/universite-de-toulon/rencontre-avec-leila-sebbar>, consulté le 31/01/2017.

<sup>2876</sup> En gras, ce sont les questions posées. Les réponses ont été retranscrites par Martine LANTES. Elles ont été mises en forme pour convenir au format du travail de recherche.

Pierre Assouline, Martine Mathieu-Job, Mildred Mortimer, Manon Paillot, Rosie Pinhas-Delpuech, Nourredine Saadi ainsi qu'une magnifique préface de Marie-Hélène Lafon intitulée « Outremer », dont je ne résiste pas à vous lire quelques passages :

*« D'abord le bleu. Le bleu des yeux du père. Le bleu pour toujours ; ce bleu. Outremer ; outre monde. [...] Mais on ne se remet pas tellement de ce bleu des yeux du père, parce que les pères et les filles, on sait ce que sait. Les filles, les pères. Ensuite le présent. Le présent de l'urgence et du désir. [...] Ensuite les pays. Deux. L'Algérie et la France. Et les langues. Deux. L'arabe et le français. [...] Ensuite les corps. [...] Corps du père qui rit en arabe avec les hommes au jardin. [...] Corps de la mère, la mère comme un corps étranger vêtu à la mode française, et la trinité des filles jaillie, émanée du corps de la mère, érigée dans sa langue, éduquée, dressée, aimée. [...] Ensuite du temps qui passe, les vies qui passent, l'histoire passe, la guerre et d'autres luttes, en corps à corps, et ça sépare les vies, ça les strie, les scarifie, les coupe, les noue, les tranche, les emmêle. Ensuite la fille écrit, écrira, a écrit. L'ainée. Traversée. Traversière. Qui n'oublie pas. Qui gratte et veut savoir et cherche et persiste, tandis que le père se tait de l'autre côté du téléphone. Comme on se tait dans les familles. Elle a pourtant tout, l'ainée, et un mari, et deux enfants, elle a pourtant tout, mais elle ne s'en contente pas. L'ainée ne se contente pas ; elle se cogne et continue ; elle persiste et écrit, inscrit, tisse et noue ce qui fut et ce qui ne fut pas, qui eut pu être mais ne fut pas, à quoi l'on pourrait croire, à quoi l'on voudrait croire, au point de ne plus savoir tout à fait ce qui fut et ce qui ne fut pas. Qui sait. Comment savoir. Ce serait un voyage. [...] D'abord il y eut le bleu. Le bleu pour toujours. Ce bleu. »<sup>2877</sup>*

C'est un peu ésotérique tout ça !

*Et cet ouvrage qui rassemble donc plusieurs textes superbement écrits, questionne votre rapport à la langue : l'arabe que vous ne parlez pas et qui est pourtant la langue de votre père, la langue qui a bercé votre enfance, et le français, langue de votre mère, langue des apprentissages et langue de la colonisation. Ces textes témoignent de votre obstination d'écrivaine face à cette question : Comment vivre séparée du roman familial de « l'étranger bien-aimé », votre père, qui, par son silence, vous en a tenue à distance ? Vous creusez de livre en livre les thématiques qui vous hantent, auxquelles vous apportez de lumineuses réponses. Vos textes interrogent sans cesse, et de différentes manières, les liens entre l'Algérie et la France et les relations passionnantes et difficiles entre ces deux cultures. Ces relations sont évidemment au cœur des rapports complexes entre vos parents. Je n'ai jamais parlé de relations complexes entre mes parents !*

C'est complexe pour moi. La situation est complexe pour moi. Pour mes parents, elle est peut-être complexe, mais ce n'est pas la même complexité d'une part et d'autre part. Moi, je n'ai

---

<sup>2877</sup> Marie-Hélène LAFON, « Outremer », dans l'ouvrage de Leïla SEBBAR, *Je ne parle pas l'arabe de mon père*, op.cit., p.13-15.

jamais vu, ni entendu mes parents se disputer. Je veux dire, l'histoire de mes parents, c'est une histoire d'amour sur plus d'un demi-siècle, je ne suis pas la petite fille de parents indignes.

**Le paradoxe est que cette histoire est extrêmement présente et que vous n'y avez néanmoins accès que de façon parcellaire puisque vous ne parlez pas l'arabe.**

Je ne sais pas si c'est parce que je ne parle l'arabe que la transmission ne s'est pas faite. Je pense que mon père qui était lettré en arabe, qui est allé à l'école coranique, qui a appris le coran par cœur, et qui a aussi appris l'arabe en dehors du Coran, je pense que c'est là aussi, mais pas seulement. Mon père a une responsabilité dans ce choix, la situation coloniale, puisque mon père a choisi le français, il a choisi la langue française, il a choisi une française. C'est quand même beaucoup non ? Les mariages mixtes de cette sorte étaient extrêmement rares en Algérie. Je crois que quelqu'un a essayé de compter (je ne sais pas comment il s'est débrouillé pour compter d'ailleurs), mais c'était très faible. Il y avait quelques centaines de mariages mixtes pendant toute l'histoire coloniale qui a duré 130 ans. Donc, c'était très rare et le choix que fait mon père n'est pas un choix innocent. Il a choisi ma mère. Il a choisi, non pas la France, même si ma mère représente la France, elle représente la France parce qu'elle vient de France. C'est une française de France et en Algérie, il y a les Français de France qu'on appelle les « francaouis », c'est péjoratif ! Les pieds-noirs les appellent les « francaouis ». Moi, j'ai entendu ça comme quelque chose de mauvais, (même si ma mère parle effectivement la belle langue de France, sans l'accent pied-noir, que vous connaissez, que j'aime moi, j'aime l'accent pied-noir ! Je n'ai aucune prévention contre cet accent au contraire !). Et mon père, d'une certaine manière, est cerné. Il est cerné, mais il a choisi de l'être. Il pouvait ne pas l'être, et il a choisi tout cela et je crois que ça été pour lui (je n'ai jamais parlé avec mon père de ces questions-là), ça été pour lui une liberté. Sa mère lui avait trouvé une épouse. Oui, il avait une épouse pour lui, la meilleure épouse naturellement, mais mon père a quitté la maison de sa mère, a quitté les traditions patriarcales, il a quitté le clan (non pas la tribu parce que mon père n'appartenait pas à une tribu) pour aller vers cette femme qu'est ma mère, vers sa langue, vers sa culture, vers les lumières de la Révolution Française. Et pour lui, je pense que ça été un chemin de liberté et vers la liberté. Je pense aussi que ce qu'il nous a transmis à mes sœurs et moi, (j'ai deux sœurs), donc à ses trois filles, est ce goût de la liberté. Je lui en suis très reconnaissante. Ma mère aussi ne nous aurait pas choisi un mari, vu le mari qu'elle avait choisi, elle ne pouvait pas nous imposer un mari.

Et mon père aurait pu. Moi, j'ai des amis dont les familles qui étaient des familles algériennes musulmanes ont imposé des maris, ont imposé des prescriptions islamiques, traditionnelles, du patriarcat et elles en ont été malheureuses. Mon père a eu cette grandeur de nous libérer de ce qui aurait pu nous entraver.

Donc le choix, ça été un choix pour mon père et certaines personnes en lisant *Je ne parle pas la langue de mon père* m'ont dit : « Mais tu fais un procès à ton père, tu regrettes qu'il ne t'ait pas transmis sa langue, tu le condamnes, etc. » Je dis : « Je ne sais pas quel livre vous avez lu ! » C'est vrai, parce que ce livre ne dit rien de tout cela. C'est un hommage à mon père. Tout ce que j'ai écrit où il est question de mon père, où il est présent, c'est toujours un hommage. Et si vous avez lu dans ce livre *Sur la colline une koubba* (maintenant que vous savez ce que c'est), vous le savez.

Je me rappelle, j'étais aux États-Unis lorsque j'ai eu une discussion sur les textes où il était question de mon père et le professeur m'avait dit (mais c'était un homme) : « Vous mettez votre père sur un piédestal ! » Alors, je sais ce que c'est un piédestal, je n'avais jamais pensé à ça ! Je n'avais pas pensé que je mettais mon père sur un piédestal ! Parce que, qui met-on sur un piédestal ? Un général, un maréchal, des gens comme ça non, en général ? C'est ça... Enfin, en tous les cas, moi, les statues que j'ai vues dans mon enfance en Algérie, c'était toujours des maréchaux, des généraux de la conquête de l'Algérie. Ils ont été transférés maintenant en

France. Ils ne sont plus en Algérie (j'ai un ami qui a fait un beau livre qui s'appelle *Les Monuments en exil*). Donc, tous les monuments qui posaient problème aux Algériens de l'Indépendance ont été (je ne sais pas si certains n'ont pas été détruits) transférés en France. Il y avait une statue de Jeanne d'arc et à la Libération, enfin le jour même de la Libération (je sais pas qui a voilé Jeanne d'Arc) elle portait le hijab et sa statue a été transférée chez elle, dans sa région, dans une petite ville à côté de Don Remi. [...]

Alors, je disais le père sur un piédestal et ce professeur qui le disait d'une manière désagréable. Il y avait une nuance de reproche : « *Vous mettez votre père sur un piédestal !!!* » Comme si je parlais d'une personne qui n'existe pas, c'est-à-dire comme si je l'idéalisais. C'est ça, mettre quelqu'un sur un piédestal, c'est l'idéaliser. Mais moi, quand je parlais de mon père, c'était mon père ! C'était la vérité de mon père et je ne l'ai pas mis sur un piédestal. (Rires de la salle !) Mais, dans ce texte, cette nouvelle inédite qui est dans ce livre et s'appelle *Sur la colline une koubba*, je me suis amusée quand même : la koubba est sur la colline. Et quel est le juste, le saint, l'homme sage, le savant qui mérite d'être dans un mausolée sacré ? C'est mon père ! C'est une fiction !

**Vous écrivez, en parlant du mutisme de votre père, je cite (p. 166) : « Son silence a été sa résistance. Je ne suis plus dans l'hypothèse lorsque j'affirme cela, lorsque je l'écris. Oui, mon père a préservé, en la rendant inaccessible, sa langue et, avec elle, tout de l'Algérie où je suis née. » Pouvez-vous nous l'expliquer ?**

Oui, une partie de son histoire et qui aurait dû être la mienne aussi. Et que je suis obligée d'aller chercher partout. Je ne la trouve pas toujours. Les livres existent, mais les livres ne disent pas tout. Et je pense que c'est comme ne pas avoir appris une langue dans l'enfance. Je crois qu'on ne l'apprend jamais ! On peut l'apprendre comme ça, comme communication. On apprend toujours une langue, je sais comme fille d'instituteur que tout s'apprend bien sûr ! Mais, c'est comme dieu comme Dieu ! Je veux dire, si dans l'enfance vous n'avez pas entendu parler de Dieu, si vous n'avez pas été élevé dans le rêve de Dieu, le discours de Dieu et une religion particulière, Dieu n'existera jamais pour vous. Je pense vraiment ça et qu'il n'y a rien de pire que les convertis ! Quand je dis, il n'y a rien de pire, ça veut dire que les convertis sont forcément dans la surenchère, forcément parce qu'ils ont toujours approuvé, et moi, je n'ai pas été élevée avec Dieu. Mes parents étaient laïques. Ma mère a été élevée dans la religion chrétienne, mon père dans la religion musulmane. Mon père est resté musulman, il l'a toujours dit, même si je ne l'ai jamais cru ! C'étaient des instituteurs laïques de la République française laïque.

Et si j'ai pu écrire le thème dont je parlais *Sur la colline une koubba*, c'est parce que mon père est mort. Mon père lisant ce texte, je ne sais pas quelle aurait été sa réaction, parce qu'il était laïque. Les koubbas, les mausolées, les saints, dans la religion musulmane, c'est très important. Et dans la religion musulmane populaire en particulier. On fait des pèlerinages, les femmes et les hommes font des pèlerinages encore aujourd'hui. Pour mon père, c'était des superstitions, c'est-à-dire que pour lui, c'était négatif. Et donc je crois qu'il ne se serait pas trouvé bien dans cette kouba !

**Peut-on dire que votre père vous a protégée en gardant le silence ?**

Protégée de quoi ?

**Protégée de l'histoire de l'Algérie, protégée d'une partie de son histoire. Je me suis demandé si le silence de votre père était dû à la langue française...**

Quand vous dites, quand vous avez rappelé le fait que je dis que mon père a résisté, oui moi je le crois. Je pense qu'il a résisté parce qu'il était allé très loin quand même dans le transfuge. D'une certaine manière, mon père est un transfuge. On sait ce que sait qu'un transfuge, ça peut

être une accusation grave. Moi je ne l'accuse pas. Mais c'est un transfuge et je pense qu'en allant si loin dans le transfuge, il a gardé pour lui sa part arabo-musulmane, son histoire, sa civilisation, ses contes, ses légendes, sa langue.

**Pour vous protéger peut-être et pour protéger ses enfants ?**

Je ne sais pas ! De toutes les façons, ce livre est une somme d'hypothèses. Donc, je ne peux pas toujours répondre. Et pour nous protéger, je ne sais pas...

**Pensez-vous que le silence de votre père serait dû à la langue française ? Je m'explique : pour reprendre les mots de Mildred Mortimer (dans son texte intitulé *Deux langues, des silences*), « Est-il possible que la langue française, la langue du colonisateur, ait bloqué la communication entre vous et votre père ? » Cela se serait-il produit si vous aviez parlé sa langue, l'arabe ? Dans *Je ne parle pas la langue de mon père*, vous avez écrit, je cite (p. 29) : « Peut-être la langue étrangère l'a séparé des mots qu'il aurait choisis pour nous, ses enfants. »**

Oui, alors c'est compliqué ! C'est compliqué parce que je crois que si j'avais parlé l'arabe, je n'aurais pas communiqué davantage avec mon père. Parce-que, dans les mœurs, dans la tradition, les enfants ne parlent pas directement avec leur père. Dans la tradition musulmane, dans l'éducation que des enfants reçoivent, ils ne parlent pas directement avec le père. Il faut toujours faire le détour par un oncle, une tante... On ne parle pas directement avec le père, surtout de questions personnelles. Je pense que n'importe quelle fille peut dire : « *Je ne parle pas la langue de mon père !* » Dans la mesure où parler la langue de son père ce serait, d'une certaine manière, être dans une forme d'inceste (oui, mais oui, oui, on va discuter après !). Je pense que cela concerne toutes les filles. Je parle des filles, je ne parle pas des garçons. Et j'ai parlé avec mon père dans la langue commune qui était le français et j'ai parlé non pas de choses intimes, jamais, mais de choses politiques. On parlait du monde, de l'actualité, de la politique bien sûr... On a parlé de tout cela dans une langue que mon père maîtrisait parfaitement et dans ce français qui était aussi ma langue. Donc, il y avait une forme de communication, bien sûr, qui concernait le monde mais pas nous, pas moi, pas mon père. Je trouve d'ailleurs qu'on n'a pas à parler n'importe comment de n'importe quoi avec son père ou sa mère (ça c'est encore autre chose mais la mère-copine ou le père-copain, je pense qu'il n'y a rien de pire pour un enfant ! Des parents aiment jouer à ça ! C'est une parenthèse !).

**Parlant de votre rapport aux langues, vous avez dit : « *La musique de la langue m'intéresse plus que le sens* ». Cette phrase fait évidemment écho au titre de votre livre : *L'arabe comme un chant secret*. Pouvez-vous nous l'expliquer ?**

Oui, je veux dire, je n'ai pas parlé la langue de mon père mais j'ai entendu parler l'arabe, bien sûr. Vous ne pouvez pas être en Algérie (il y avait 1 million d'européens au moment de l'Indépendance et 9 millions de musulmans, ces musulmans parlaient l'arabe et certains le kabyle) et ne pas entendre l'arabe. Mon père était ce qu'on appelait à cette époque coloniale, un instituteur indigène pour les enfants indigènes, c'est-à-dire les enfants non européens. Et il était toujours nommé directeur d'école. Mon père a toujours été nommé dans des quartiers, des villages ou des villes qui étaient des quartiers indigènes où il n'y avait que des Arabes, parce qu'il y avait une partition en Algérie : les quartiers européens et les quartiers indigènes arabes qui étaient évidemment les quartiers pauvres et ces quartiers, dans certaines villes, on les appelait les « villages nègres » (c'est une expression que personne n'a réussi à expliquer. Les historiens les plus chevronnés n'ont pas d'explication convaincante de cette appellation « villages nègres »). En tous les cas, c'étaient des villages indigènes, villages nègres dans certaines villes. Dans ces quartiers-là on parlait l'arabe, tout le monde parlait l'arabe, il n'y avait que des Arabes. C'est comme l'histoire de cet humoriste qui est pied noir d'ailleurs, Guy

Bedos : il arrive (je ne sais pas si c'est au Maroc ou en Algérie, au Maroc peut-être) et il descend de l'avion et il dit mais « *Y a que des Arabes ?!* » Et oui, il n'y a que des Arabes, surtout dans ces quartiers et des Arabes pauvres. C'étaient en général des quartiers très populaires. L'arabe, je l'ai entendu, je l'ai entendu dans ces quartiers. Même si je ne sortais pas librement dans la rue. Jamais, jamais je ne suis sortie librement. J'allais à l'école qui était l'École des filles du quartier européen, mais je n'étais pas libre...

**Vous dites désirer que la langue arabe soit là. Quel rôle joue-t-elle dans votre vie ? Comment la langue arabe se mêle-t-elle dans vos romans à la langue française ?**

Je crois que je n'ai pas complètement répondu à votre question ! C'était la musique ! Donc, j'entendais l'arabe, l'arabe de mon père, parce qu'il parlait avec les mères de ses élèves qui venaient le voir. Je l'entendais, je les entendais, je l'entendais parler l'arabe avec les femmes arabes qui aidaient ma mère à la maison et qui ne parlaient pas le français. Je l'entendais parler l'arabe et j'aimais ça. J'aimais beaucoup ça ! L'arabe de mon père, pour moi, est toujours là, toujours...

Et j'entendais l'arabe autour de moi, quand j'allais à l'école. Je traversais le quartier et j'entendais les femmes, les garçons (qui d'ailleurs nous insultaient mes sœurs et moi parce qu'ils nous trouvaient ridicules, habillées en petites françaises, eux qui ne connaissaient que leurs sœurs qui portaient la jupe longue, qui avaient le foulard et nous, on marchait toutes les trois, au même rythme, assez vite pour échapper à leurs insultes et on avait des jupes trop courtes, bien sûr, on avait des jupes trop courtes. Je crois que ma mère ne se rendait pas compte. Eux le voyaient bien, ces trois filles, petites filles (on était à l'école primaire) avec ces jupes trop courtes, ces socquettes ridicules, des rubans écossais très jolis dans les cheveux qui faisaient des nœuds impressionnants, on était toujours ravissantes et pour eux, on était des extraterrestres et en même temps indécentes). Et ils nous insultaient, je l'ai raconté à plusieurs reprises, dans plusieurs textes. Quand ma mère qui a toujours lu mes livres (qui m'en a peu parlé d'ailleurs) me disait : « *Mais je ne comprends pas pourquoi tu parles toujours de cette scène- là ?* » et je répondais : « *Parce que tous les jours, c'était cette scène-là !* » Et on n'en parlait pas à mes parents, on n'en parlait jamais. On marchait et les garçons étaient là, ils attendaient le signal, le sifflet, pour rentrer dans l'école. Ils attendaient le long de la route. C'était une route caillouteuse en terre. Il y avait des oliviers au bord de la route. Ils étaient cachés derrière les oliviers. Quand on passait, ils étaient là. Alors heureusement, on était les filles du directeur (aux filles du directeur, on leur faisait rien), on les touchait pas, mais on les insultait. On a été insultées. Moi, je ne parlais pas l'arabe mais je connaissais les insultes, je reconnaissais les insultes. Je ne vous les dirai pas ! Ils avançaient comme ça à toute vitesse vers nous en faisant des gestes sexuels (je ne vous dirai pas lesquels mais vous pouvez vous en douter !). Le mot qui revenait le plus souvent, qu'on entendait et qu'on comprenait, c'est un mot qui a traversé la mer et qu'on entend tout le temps aujourd'hui : « *Nique* », « *nique ta mère* ». [...] C'était des insultes sexuelles et on les comprenait bien. Alors, on n'en parlait pas à nos parents. Un jour, j'en ai parlé avec une de mes sœurs, qui a entendu les mêmes insultes, qui avait vu les mêmes choses, et elle m'a dit, elle n'avait pas tort (moi je n'y avais pas pensé) : « *En fait, ils voulaient nous séduire !* » Mais quand même, c'est un peu violent ! Mais je pense qu'elle n'avait pas tort, c'est-à-dire j'ai repensé à ces scènes-là de ce point de vue et je pense qu'elle avait en partie raison. On peut séduire violemment, non ? Tenter de séduire violemment parce que c'était leur mode d'expression...

Donc, j'entendais la langue arabe : celle des garçons, c'était les insultes, celle des femmes, c'était une langue qu'elles parlaient avec mon père, alors c'était aussi la langue de mon père ! Et quand je dis que je n'ai pas voulu apprendre l'arabe alors que j'aurais pu apprendre l'arabe quand je suis venue en France (pour mes études supérieures, j'étais à Aix-en-Provence, et ensuite à Paris, si j'avais voulu apprendre l'arabe, j'aurais pu. J'aurais toujours trouvé

quelqu'un, un intellectuel arabe qui m'apprenne l'arabe) mais je n'ai pas voulu. Je n'ai jamais voulu parce que je veux entendre cette langue comme une musique. Je ne veux pas l'entendre comme un vulgaire instrument de communication. Ça ne m'intéresse pas. En français, je communique avec tout le monde là où je vis, c'est-à-dire en France tout le monde parle le français, il n'y a pas de problème ! Alors je disais ce matin en plaisantant, (il faut aussi savoir que je plaisante !) que s'il y avait des Maghrébins dans la salle, (il y a des Maghrébins dans la salle ?, ah zut ! – rires de la salle) que j'ai toujours du mal à faire comprendre ce que je suis en train de dire ! Par exemple, j'étais en Tunisie une fois, il y a quelques années. Dans une très belle bibliothèque de Tunis, je parlais de *Je ne parle pas la langue de mon père*. Et, à un moment donné, je dis (c'est dans le texte) : « *J'écris le corps de mon père dans la langue de ma mère. C'est ce que je fais depuis que j'écris.* » Un homme (parce que ce sont toujours les hommes qui m'agressent dans ces cas-là) se lève dans la salle, comme une espèce de ressort, il se lève et dit : « *Madame* (dans un français parfait, les tunisiens sont de bons bilingues, donc dans un français parfait), *vous souillez la langue de votre père, la mère de votre père, la terre de votre père !!!* » J'ai dit : « *Et quoi encore ?!* » Je lui ai demandé s'il avait lu le livre. Il m'a dit non. Alors, j'ai dit : « *Et vous vous permettez de parler, de me parler de cette manière-là alors que vous n'avez pas lu ce livre ? Je ne sais pas si vous analysez le verbe « souiller » ?! « Souiller » c'est mettre de la merde. Hein ?? C'est ça ? « Souiller » c'est ça ?? Vous souillez la langue de... ?* » J'étais dans une rage... On ne peut pas insulter davantage quelqu'un qu'en lui parlant comme ça : « *Vous souillez...* » Alors les organisateurs l'ont un peu calmé et il s'est assis. Il n'a plus parlé parce que je lui ai dit qu'il n'avait pas le droit de parler. S'il n'avait pas lu le livre, il n'avait aucun droit de parler, aucun droit de parler comme ça.

Puis, il y a eu d'autres séances comme ça, en face d'un public maghrébin. C'est pour ça que je dis : « *Est-ce qu'il y a des maghrébins dans la salle ?* » C'est encore arrivé qu'on m'insulte de cette manière-là, parce que je disais que je ne voulais pas apprendre l'arabe. Et j'expliquais que c'est une langue que j'aime, que j'aime entendre mais que je n'apprendrai pas parce que si je l'apprenais, je n'écrirais plus. J'écris parce que je ne sais pas l'arabe. C'est ça. Et c'est parfois impossible de le faire comprendre. [...] C'est vrai et très sérieux.

**J'ai relevé un très beau passage où vous dites, je cite : « *Combien de vies, de livres, de mots pour croire qu'ils sont mes ancêtres ? Il a fallu la guerre, la guerre d'Algérie, pour avoir la certitude foudroyante que je suis la fille d'un Arabe et d'une Française, que la France a colonisé l'Algérie, que mon père est colonisé et ma mère colonisatrice, que je suis divisée malgré le discours qui rassure* ». Pouvez-vous revenir là-dessus ?**

C'est un peu sévère quand même vis-à-vis de mes parents ?! Parce que la phrase lue comme ça seule, je ne l'accepte pas, et pourtant c'est moi qui l'ai écrite. Je ne l'accepte pas parce que ma mère n'est pas une colonisatrice. Elle a aidé mon père (qui était pour l'Indépendance et ma mère aussi). Mon père a été arrêté par les parachutistes et a été incarcéré à OrLeanville pendant plusieurs mois. C'est grâce à ma mère qu'il est sorti de prison. Ma mère a été une sorte de mère-courage pendant très longtemps dans sa vie... Non, je ne peux pas dire ça comme ça, ça ne peut pas être extrait du livre...

**Dans un entretien, vous racontez, je cite : « *Je construis ma propre mémoire à travers les personnages que je mets en scène, et la fiction m'aide à retrouver l'Algérie parce que je sais que dans la réalité, je ne la retrouverai pas complètement.* »**

Je ne la retrouverai pas du tout.

**Pouvez-vous revenir là-dessus, et sur les différences que vous semblez établir par ailleurs entre roman, récit et nouvelle ?**

Oui. C'est blanc. Il y a des blancs, des blancs partout, tout le temps, dans cette histoire, dans cette mémoire. La rupture généalogique, la rupture de filiation. Dans le manque de la langue, ce sont des blancs qui s'accumulent. Et la fiction, c'est merveilleux, c'est vrai, c'est miraculeux la fiction ! La fiction permet de, non pas remplir ces blancs parce qu'on est toujours dans l'incertitude, mais en tous les cas, de proposer quelque chose. Par exemple, à propos du fils de Fatima, dans le livre, je dis que mon père est en prison (ce qui est vrai, mon père est en prison et la seule chose qui nous est racontée de son incarcération est qu'il avait continué à jouer le maître d'école et qu'il avait appris le français et l'arabe aux jeunes maquisards qui se retrouvaient en prison avec lui, ça c'est le rôle d'un maître d'école naturellement !) et j'ai supposé, j'ai écrit, qu'il y avait rencontré le fils de Fatima (Fatima étant l'une des femmes qui travaillaient chez ma mère, dans la maison). Ma mère a lu ce livre et elle me dit : « *Mais comment tu sais que le fils de Fatima était en prison avec papa ?* » Je dis : « *il n'y a pas eu de fils de Fatima !* » Maman, elle l'a cru et elle se demandait : « *Comment se fait-il que mon père ne lui en ait pas parlé ?* » Elle ne comprenait pas. Mais je lui ai dit : « *Non, t'inquiète pas !* »

### **Pourtant, vous le dites à la fin**

Je crois que ces trois lignes de la fin, qui ramènent au réel, ma mère n'a pas voulu les voir. En tous les cas, elle ne les a pas retenues.

**On a l'impression dans vos textes *Je ne parle pas la langue de mon père et dans l'arabe comme un chant secret*, que très tôt, très jeune, vous avez été confrontée à une crise identitaire. Vous dites « *Qui suis-je ? Suis-je la fille de ma mère française ou celle de mon père algérien ?* » Et que cette crise identitaire a été renforcée par l'exil. Je reviens aussi à cette question de la fiction...**

Oui, c'est vrai que le questionnement a été un questionnement à partir du moment où j'ai été confrontée en pension (parce que j'étais en pension pendant toute la guerre) aux collégiennes et aux lycéennes qui me posaient sans arrêt la question : « *Tu es la fille de ta mère ou tu es la fille de ton père ? Tu portes le voile ? Ton père est un fellaga ?* » D'autres me disaient (parce qu'il y avait des musulmanes aussi au collège et au lycée) : « *Ta mère est du côté des colonisateurs ?!* » C'était insupportable. Moi, je n'avais pas de réponse à ça. Mes parents ne m'avaient pas éduquée pour répondre à ces questions-là. Heureusement, il y avait les livres, et là où j'étais au collège et au lycée à Blida et à Alger, il y avait une très bonne bibliothèque, chaque fois, toujours. J'ai lu de manière irraisonnable ! C'est vrai que les livres et les personnages des livres étaient une protection. Ils m'ont protégée. C'était une citadelle. Les livres étaient ma citadelle et je me sentais infiniment supérieure à toutes ces filles-là, qui étaient des petites garces. Et des ignorantes, de plus, parce qu'elles ne lisaient rien. Et les bibliothécaires étaient belles !

**En suivant les traces de la langue de votre père, vous avez pu identifier, interroger et mettre en perspective tout ce qui avait été fracturé, ce dont vous venez de parler, votre identité, le silence de votre père, la domination de la langue et de la culture de votre mère, les empreintes laissées par les femmes de la famille paternelle, l'exil éprouvé en Algérie puis retrouvé en France, la Guerre d'Algérie, comme si vous vous étiez ainsi littéralement reconstituée. Vous concluez, j'aime beaucoup cette phrase, « *je traduis l'Algérie, je traduis mon père, dans la langue de ma mère, je lui fabrique, je me fabrique une famille immense des deux côtés de la mer, je crois ainsi rétablir une filiation rompue.* » Grâce à la fiction, comme s'il y avait une notion d'identité fabriquée.**

Oui, je pense que l'identité se fabrique. L'identité est multiple. L'identité est complexe. On est en permanence dans l'analyse de son identité et de l'identité des autres.

**Encore aujourd'hui ?**

Oui, sinon je n'écris pas !

**Alors, du coup, je voulais aussi vous poser la question de l'intranquillité ! Est-ce la fin de l'intranquillité ?**

Si on a la réponse, c'est la fin de l'intranquillité et on n'écrit plus. Vous voulez que je n'écrive plus ?!

**Non, bien sûr que non ! Mais au regard de votre œuvre, ces questions que vous creusez sans cesse, on a l'impression que ça s'est aussi adouci ?!**

Qu'est-ce qui vous fait dire ça ?

**Pas dans ces textes-là puisque ce sont des rééditions, mais dans vos derniers romans, dans vos derniers textes publiés chez Bleu Autour justement, on a l'impression que la relation au monde, à votre monde, à votre histoire, est beaucoup plus apaisée.**

Je pense qu'elle n'est pas apaisée. Elle ne sera jamais apaisée. Mais je commence à savoir des choses. C'est ça, oui, je commence à savoir des choses. Alors je peux vivre, je peux vivre si je sais un peu, je peux vivre. Je sais un peu aussi de moi alors que je ne savais rien de moi. J'ai toujours pensé que je n'avais rien à dire. Quand j'ai commencé à écrire, je n'ai plus arrêté ! Donc, je crois que j'ai trouvé mon mode d'être et mon mode d'être, c'est d'écrire et d'écrire sur des sujets obsessionnels bien sûr, si bien que d'une certaine manière chaque livre est une variante et on peut dire probablement que je suis dans la répétition. Oui, je suis dans la répétition, c'est vrai !

**Alors, il y a le *je* aussi qui m'a interpellée. Vous écrivez : « Dire « *je* », l'écrire, ça s'apprend. Et si personne n'a été là pour qu'il prenne vie, pour qu'il vive et prospère, ce « *je* » inconnu, né de père et de mère inconnus ? Orpheline du « *je* » maternel et du « *je* » paternel. » Il me semble pourtant que votre *je* est présent dans le récit et l'autobiographie. Pourquoi donc parler d'absence du *je* ?**

Moi, j'avais du mal à dire *je*, c'est sûr. J'ai eu une éducation d'instituteur laïque pour qui l'expression de *soi* n'allait pas de soi et pour une fille en particulier qui devait être réservée et ne devait pas se mettre en avant, ne devait pas parler d'elle. (C'est une chose que je comprends d'ailleurs. Oui, je comprends ça ! Heureusement que je n'ai pas eu une fille parce que je crois qu'elle aurait souffert avec moi !) Et des deux côtés, aussi bien du côté de ma mère que du côté de père, ils avaient la même conception de l'éducation des filles : les filles devaient faire des études, elles devaient avoir un métier. Ma mère disait toujours : « *Ta dot, ce sera ton travail, ta profession ! Il n'y aura pas de dot pour vous !* » Elle nous disait : « *Il n'y aura pas de dot pour vous, mais votre dot, ce sont les études qu'on vous permet de faire et qui feront que vous aurez un métier qui vous rendra indépendantes...* » Je l'ai compris très vite et ils avaient raison !

Quant au *je*, il était proscrit. Il était tabou. Il était interdit INTERDIT ! On ne dit pas *je*, on ne se met pas en avant, non ... Pour réussir à dire *je*, cela a été très difficile pour moi. Je pense que je ne suis pas la seule aujourd'hui... Facebook et Twitter et toutes ces horreurs indécentes et obscènes et pornographiques (pour moi c'est de la pornographie !) alors là, on a du *je*. On en a à saturation et je pense que (enfin j'exagère en disant cela !) c'est la fin de la création littéraire...

**Il y a, dans tous vos livres, une présence féminine très forte : la mère, les sœurs, les tantes. J'ai l'impression que les femmes de vos romans ou nouvelles sont porteuses de la mémoire. Sont-elles porteuses de la mémoire que vous cherchez à atteindre ?**

Pas toutes, non parce que sinon ce serait un seul modèle, ce serait ennuyeux !

### **Pourquoi les femmes portent la mémoire et non les hommes ?**

Parce qu'elles sont dans la maison. Elles font la maison. Elles tiennent la maison debout comme on dit en Afrique du Nord. Elles tiennent la maison debout. D'ailleurs, chaque fois qu'il y a eu des crises, des guerres... Ce sont les femmes qui ont tenu la maison, ce sont les femmes qui ont sauvé, d'une certaine manière, de la famine, de la destruction, enfin quand elles le pouvaient et de la mort. Et oui, je crois que les femmes sont les femmes dans la maison. J'ai fait un livre avec des amies qui s'appelle *Des femmes dans la maison : Anatomie de la vie domestique* et quand j'étais dans le mouvement des femmes, je méprisais beaucoup les femmes au foyer. Les femmes à la maison, je trouvais qu'elles étaient vraiment aliénées, qu'elles étaient pratiquement analphabètes... Je le pensais et je n'étais pas la seule à le penser parce que c'était un courant dominant dans le mouvement des femmes de penser que les femmes au foyer étaient de pauvres femmes. J'ai compris, en faisant un travail avec ces amies auprès de femmes qui n'étaient pas du mouvement des femmes, des femmes qui parlaient de leur maison, j'ai compris à quel point la maison était un lieu de culture féminine qu'il fallait préserver et qu'il ne fallait pas brader. Je le pense de plus en plus et, je ne sais pas si vous l'avez remarqué, la maison c'est les femmes ! Les femmes qui imposent aux malheureux hommes leurs goûts, leurs décorations, leurs objets... Tout, tout, tout est imposé par les femmes. Alors je ne sais pas comment les hommes supportent ça, c'est vrai hein, même s'ils ne s'y intéressent pas, même si ça leur est indifférent, quand même quoi, supporter la maison d'une femme, même si on l'aime, c'est lourd, donc... pauvres hommes !!! (Rires de la salle)

## ANNEXE 7

### Tableaux des œuvres littéraires

Travail préparatoire pour effectuer le choix des œuvres et des écrivaines (corpus primaire et secondaire) à partir des textes retenus :

AZZEDDINE, Saphia, *La Mecque-Phuket*, Léo Scheer, 2010.

\_\_\_\_\_, *Sa mère*, Stock, 2017.

BENAMEUR, Jeanne, *Laver les ombres*, Actes Sud, 2008.

BEY, Maïssa, *Sous le jasmin la nuit*. De l'Aube, 2004.

BOURAOUI, Nina, *Garçon manqué*, Stock, 2000.

CHEDID, Andrée, *Saisons de passage*, Flammarion, 1996.

DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, [1980], Albin Michel, 2002.

GUÈNE, Faïza, *Kiffe kiffe demain*, Hachette littérature, 2004.

HARCHI, Kaoutar, *À l'origine notre père obscur*, Actes Sud, 2014.

JACQUES, Paula, *L'Héritage de tante Carlotta*, Mercure de France, 1987.

KHOURY-GHATA, Vénus, *La Maîtresse du notable*, Seghers, 1992.

MAROUANE, Leïla, *La Jeune fille et la mère*, [2007], Seuil, 2012.

MARTINEZ, Carole, *Le Cœur cousu*, Gallimard, 2007.

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

SALVAYRE, Lydie, *Pas pleurer*, Seuil, 2014.

SEBBAR, Leïla, *Fatima ou les Algériennes au square*, [1981], Tunis, Elyzad, 2010.

ZOUARI, Fawzia, *La Retournée*, Ramsay, 2002.

\_\_\_\_\_, *Le Corps de ma mère*, Joelle Losfeld, 2016.

**Tableau 1**

ECRIVAIN TITRE	ANNEE ET PAYS DE NAISSANCE	ORIGINE LIEN A LA MEDITERRANEE	GENRE	ANNEE DE PUBLICATION	THEMATIQUE		
					MATERNITE	HERITAGE	EMANCIPATION
Saphia AZZEDDINE <i>La Mecque- Phuket</i>	1979 Maroc	Née à Agadir Maroc	Roman	2010	Oui, le lien à la mère Personnage maternel	Oui	Oui
Jeanne BENAMEUR <i>Laver les ombres</i>	1952 Algérie	Née à Ain M'lila (Algérie) Père tunisien Mère italienne	Roman	2008	Oui, le lien à la mère Personnage maternel	Oui Le secret familial	Oui
Maïssa BEY <i>Sous le jasmin la nuit</i>	1950 Algérie	Née à Ksar el Boukhari Algérie	Recueil de 11 nouvelles	2004	Oui, le lien à la mère Personnages maternels	Oui	Oui Les prémices
Nina BOURAOUI <i>Garçon manqué</i>	1967 France	Née à Rennes Père algérien Mère bretonne	Roman autobiographi- que	2000	Oui, le lien à la mère Personnage maternel	Oui	Oui
Andrée CHEDID <i>Les Saisons de passage</i>	1920 Egypte Morte en 2011 à Paris	Née au Caire Egypte Franco- Libanaise	Roman « autobiogra- phique » Récit/ Hommage autour de la mère	1996	Oui, le lien à sa mère Personnage maternel	Oui (Thématique centrale)	Oui (on suppose)
Assia DJEBAR <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i>	1936 Algérie Morte en 2015 à Paris	Née à Cherchell Algérie	Recueil de nouvelles	1980	Oui, le lien à la mère Personnages maternels	Oui	Oui Les prémices
Vénus KHOURY- GHATA <i>La Maîtresse du notable</i>	1937 Liban	Née à Bcharré Liban	Roman	1992	Oui, à la mère absente Personnage maternel (absent/présent)	Oui	Oui Les prémices
Faïza GUÈNE <i>Kiffe kiffe demain</i>	1985 France	Née à Bobigny Père et mère d'origine algérienne	Roman	2004	Oui, le lien à la mère Personnage maternel	Oui	Oui
Kaoutar HARCHI <i>À l'origine notre père obscur</i>	1987 France	Née à Strasbourg Père et mère d'origine marocaine	Roman	2014	Oui, le lien à la mère	Oui	Oui
Paula JACQUES <i>L'Héritage de tante Carlotta</i>	1949 Egypte	Née au Caire (famille juive expulsée en 1957)	Roman	1987	Oui, le lien à la mère Personnage maternel	Oui	Oui Les prémices
Carole MARTINEZ <i>Le Cœur cousu</i>	1966 France	Née à Créhange Père d'origine espagnole Lignée espagnole	Roman	2007	Oui, le lien à la mère Personnage maternel	Oui Le don	Oui
Leïla MAROUANE <i>La Jeune fille et la mère</i>	1960 Tunisie	Née à Djerba Père et mère d'origine algérienne	Roman	2007	Oui, le lien à la mère Personnage maternel	Oui	Oui Les prémices

ECRIVAIN TITRE	ANNEE ET PAYS DE NAISSANCE	ORIGINE LIEN A LA MEDITERRANEE	GENRE	ANNEE DE PUBLICATION	THEMATIQUE		
					MATERNITE	HERITAGE	EMANCIPATION
<b>Malika MOKEDDEM</b> <i>Je dois tout à ton oubli</i>	1949 Algérie	Née à Kénadsa (sud algérien) Revendique sa «méditerranéité»	Roman	2008	Oui, le lien à la (sa) mère Personnage maternel	Oui	Oui
<b>Lydia SALVAYRE</b> <i>Pas pleurer</i>	1948 France	Née à Autainville Père et mère d'origine espagnole	Roman	2014	Oui, le lien à sa mère Personnage maternel	Oui	Oui (on suppose)
<b>Leïla SEBBAR</b> <i>Fatima ou les Algériennes au square</i>	1941 Algérie	Née à Aflou, en Algérie Père algérien Mère française	Roman	1981	Oui, le lien à la mère Personnages maternels	Oui	Oui (Dalida)
<b>Leïla SEBBAR</b> <i>La Fille du métro</i>	1941 Algérie	Née à Aflou, en Algérie Père algérien Mère française	Monologue	2014	Oui, le lien à la mère Personnage maternel	Oui	Oui surtout (Thématique centrale)
<b>Fawzia ZOUARI</b> <i>La Retournée</i>	1955 Tunisie	Née au Kef en Tunisie	Roman	2002	Oui, le lien à la mère Personnage maternel	Oui	Oui
<b>Fawzia ZOUARI</b> <i>Le Corps de ma mère</i>	1955 Tunisie	Née au Kef en Tunisie	Roman	2016	Oui, le lien à la mère Personnage maternel	Oui	Oui

**Tableau 2**

ECRIVAIN TITRE	SPECIFICITE PARTICULARITE	IMAGINAIRE MEDITERRANEEN	VOIX DES NARRATRICES	LANGUE	DECOR TEMPORALITE
Saphia AZZEDDINE <i>La Mecque-Phuket</i>	Langue Exil Banlieue Émancipation Femmes Littérature dite « beur »	Oui <i>Retranscrit</i> dans une cité, dans un logement HLM	Oui <i>Je</i> Fairouz, Jeune femme, la narratrice	Entre-deux (Orient/Occident) Acérée/crue Dite « beur » Langue des parents : l'Arabe	Banlieue Paris Époque contemporaine
Jeanne BENAMEUR <i>Laver les ombres</i>	Langue Ecriture Danse Lien mère-fille Altérité	Oui Dans la langue et les silences	<i>Elle</i> Lea et Romilda, fille et mère	Poétique Ciselée/grattée à l'extrême Langue de la mère : l'italien	Naples Paris Bretagne Époque contemporaine 1940
Maïssa BEY <i>Sous le jasmin la nuit</i>	Violence Algérie Femmes Histoire	Oui	<i>Elle, Elles</i> Plusieurs voix	Entre-deux Français/arabe	Algérie Époque non définie, on suppose contemporaine
Nina BOURAOUI <i>Garçon manqué</i>	Déracinement Quête identitaire Enfance algérienne Genre Appartenance sexuelle Identité (multiple) Homosexualité	Oui Nostalgie de l'enfance algérienne	Oui <i>Je</i> Nina Bouraoui	Entre-deux Récit intime Violence des mots Français/arabe	Algérie France (Bretagne) Enfance années 70/80
Andrée CHEDID <i>Les Saisons de passage</i>	Guerre au Liban Femmes Orient Hommage à la mère Vieillesse Mort de la mère Mémoire Transmission Souvenirs	Oui	Oui <i>Je</i> Andrée Chedid	Poétique Intime Français/Arabe	Liban Paris Caire Autour de la mère De 1900 à fin des années 90
Assia DJEBAR <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i>	Histoire Algérie Femmes Langues Violence Guerre Écriture Langue	Oui	Plusieurs voix <i>Je</i> (1 <sup>ère</sup> nouvelle) <i>Elle</i> (autres nouvelles)	« Langue de l'ombre » L'autre-les-langues Français/Arabe/ Berbère/Corps/ Écriture	Algérie 1832 Différentes époques Années 70/80/90
Vénus KHOURY- GHATA <i>La Maîtresse du notable</i>	Attachement au pays natal Guerre Révolte Enfance Racines Famille Émancipation Mère adultère Mère absente	Oui Dans toutes ses œuvres	Oui <i>Je</i> Flora	« <i>Le vrai langage est celui de la poésie</i> » Français/Arabe	Liban (mais jamais nommé) Début guerre civile Années 80
Faïza GUËNE <i>Kiffe kiffe demain</i>	Famille Émancipation Exil Identité Héritage familial	Oui, mais peu (à travers le personnage de la mère)	Oui <i>Je</i> Doria	1 <sup>er</sup> roman Langue « des quartiers », dite « beur » Acérée - Vive	Cité Livry-Gargan Années 2000
Kaoutar HARCHI <i>À l'origine notre père obscur</i>	Rapport homme/femme Maternité Émancipation Histoire et place des femmes Identité Violence	Oui mais ...	Oui <i>Je</i> « La Fille »	Une « fable » universelle Bible (Genèse)	Inconnu Inconnu

ECRIVAIN TITRE	SPECIFICITE PARTICULARITE	IMAGINAIRE MEDITERRANEEN	VOIX DES NARRATRICES	LANGUE	DECOR TEMPORALITE
Paula JACQUES <i>L'Héritage de tante Carlotta</i>	Exil Traditions Communauté juive Histoire Femmes	Oui	Oui <i>Je</i> Camélia	Presqu'une « saga » féminine (pas d'homme comme souvent dans la littérature féminine méditerranéenne) Humour	Caire Paris 1976
Carole MARTINEZ <i>Le Cœur cousu</i>	Femmes Transmission Émancipation féminine Don Identité Héritage	Oui (descriptions, cuisine, odeur, langue, etc.)	Oui <i>Je</i> Soledad La narratrice	Entre le conte et le roman Presque onirique Insertion de mots espagnols (et un mot arabe)	Sud Espagne Andalousie Algérie Fin XIX <sup>e</sup> , XX <sup>e</sup> siècle
Leïla MAROUANE <i>La Jeune fille et la mère</i>	Exil Société Violence Famille Place des femmes Émancipation	Oui	Oui <i>Je</i> La narratrice	Incisive Violence des mots Entre deux langues	Algérie Époque contemporaine
Malika MOKEDDEM <i>Je dois tout à ton oubli</i>	Place des femmes Émancipation Combat/lutte Exil L'entre-deux culture Identité Mémoire	Oui	<i>Elle</i> Selma	Incisive et épurée Entre deux langues Roman autobiographique Sa relation à la mère	Algérie France (Montpellier) XX <sup>e</sup> siècle
Lydia SALVAYRE <i>Pas pleurer</i>	Mémoire Femme Racine Histoire Héritage Violence Guerre Exil Vieillesse de la mère	Oui	Plusieurs voix, <i>Je</i> Lydia, la narratrice <i>Elle</i> Montse, la mère <i>Il</i> Bernanos	Langue de la mère, brute et malmenée Entre les langues Récit/Roman « autobiographique »	Espagne 1936 Et aujourd'hui
Leïla SEBBAR <i>Fatima ou les Algériennes au square</i>	Femmes Femmes de banlieue L'entre-deux Exil Histoire Écriture Enfance Violence Identité Émancipation Héritage	Oui	<i>Elle, Elles</i> Plusieurs voix dont celle de Dalida	Leïla SEBBAR « <i>ne parle pas la langue de son père</i> » Entre les langues Dense, acérée	Banlieue parisienne Début des années 80
Leïla SEBBAR <i>La Fille du métro</i>	Langue Émancipation Violence Femme		Oui <i>Je</i> La narratrice	Un cri Entre les langues	Cabine en verre dans le métro - Paris Aujourd'hui
Fawzia ZOUARI <i>La Retournée</i>	Exil Femme Violence Mort de la mère Mémoire Héritage Retour au pays	Oui	Oui <i>Je</i> Rym	Entre les langues Français/Arabe Humour	Tunisie, 1986, village
Fawzia ZOUARI <i>Le Corps de ma mère</i>	Mort de la mère Place des femmes Émancipation Mémoire Héritage Transmission	Oui, mais...	Oui <i>Je</i> La narratrice	Récit familial	Tunisie Hôpital de Tunis 2007

## Index des auteurs du corpus primaire et secondaire

- AZZEDDINE Saphia, 17, 18, 20, 39, 66, 67, 91, 153, 187, 192, 297, 323, 326, 327, 328, 329, 344, 382, 384, 400, 489, 490, 491, 504, 533, 605, 606, 608
- BENAMEUR Jeanne, 7, 9, 17, 20, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 53, 56, 57, 63, 71, 80, 85, 87, 91, 92, 95, 97, 98, 101, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 115, 117, 118, 124, 127, 129, 138, 139, 141, 143, 144, 155, 161, 162, 168, 172, 177, 194, 195, 199, 200, 202, 203, 204, 210, 213, 217, 222, 224, 227, 229, 230, 232, 236, 238, 240, 241, 242, 246, 247, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 263, 264, 266, 269, 276, 278, 282, 283, 288, 301, 305, 307, 308, 321, 332, 336, 337, 338, 344, 345, 346, 351, 352, 355, 356, 358, 359, 368, 371, 372, 373, 378, 382, 384, 385, 386, 388, 390, 394, 396, 398, 399, 403, 404, 405, 406, 407, 410, 411, 412, 413, 416, 417, 418, 420, 422, 425, 427, 428, 429, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 449, 456, 457, 458, 459, 462, 463, 464, 468, 471, 472, 473, 474, 475, 481, 482, 483, 484, 489, 490, 505, 530, 531, 533, 541, 550, 554, 555, 556, 559, 560, 561, 587, 605, 606, 608
- BEY Maïssa, 17, 18, 20, 29, 60, 61, 62, 66, 71, 76, 153, 167, 187, 188, 218, 220, 221, 280, 281, 297, 307, 392, 443, 445, 449, 450, 489, 490, 491, 495, 505, 533, 605, 606, 608
- BOURAOUI Nina, 17, 18, 20, 91, 187, 190, 191, 192, 224, 256, 262, 272, 273, 276, 286, 287, 289, 297, 322, 344, 400, 425, 426, 427, 430, 431, 432, 434, 445, 489, 490, 492, 505, 506, 510, 534, 605, 606, 608
- CHEDID Andrée, 17, 18, 20, 23, 70, 71, 91, 132, 135, 147, 151, 187, 239, 248, 305, 361, 363, 366, 367, 368, 382, 383, 384, 391, 392, 400, 417, 450, 472, 489, 490, 492, 506, 534, 605, 606, 608
- DJEBAR Assia, 17, 18, 20, 23, 29, 56, 61, 62, 69, 71, 91, 135, 139, 152, 167, 177, 188, 189, 219, 248, 271, 272, 297, 298, 307, 323, 324, 325, 326, 329, 355, 360, 362, 363, 375, 378, 381, 382, 384, 385, 386, 391, 400, 425, 426, 434, 443, 447, 450, 451, 459, 461, 476, 489, 490, 492, 496, 505, 506, 507, 510, 535, 576, 605, 606, 608
- GUÈNE Faïza, 17, 18, 20, 91, 273, 275, 276, 326, 400, 489, 490, 507, 508, 536, 605, 606, 608
- HARCHI Kaoutar, 9, 17, 20, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 53, 56, 57, 63, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 84, 87, 88, 93, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 107, 108, 110, 111, 112, 119, 124, 126, 129, 138, 140, 141, 142, 154, 155, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 177, 194, 195, 196, 200, 202, 205, 206, 207, 211, 212, 213, 214, 217, 223, 224, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 240, 241, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 271, 277, 282, 283, 284, 286, 288, 289, 290, 291, 298, 305, 307, 308, 338, 339, 340, 344, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 355, 356, 358, 359, 360, 361, 368, 369, 370, 371, 382, 388, 389, 390, 394, 396, 399, 400, 401, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 415, 416, 417, 418, 420, 425, 428, 429, 433, 434, 440, 441, 443, 445, 446, 447, 448, 455, 458, 459, 462, 463, 464, 468, 471, 472, 473, 474, 475, 479, 480, 481, 489, 490, 491, 508, 530, 531, 532, 544, 550, 554, 566, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 605, 606, 608
- JACQUES Paula, 17, 20, 29, 91, 153, 187, 188, 192, 219, 221, 297, 382, 383, 400, 489, 490, 493, 508, 509, 537, 605, 606, 609
- KHOURY-GHATA Vénus, 17, 20, 29, 69, 70, 135, 147, 177, 248, 297, 318, 323, 367, 391, 400, 420, 421, 434, 435, 436, 444, 450, 465, 489, 490, 493, 507, 536, 605, 606, 608

MAROUANE Leïla, 17, 20, 66, 68, 153, 166, 167, 168, 169, 170, 400, 489, 490, 493, 494, 509, 537, 605, 606, 609

MARTINEZ Carole, 9, 15, 17, 20, 23, 24, 26, 27, 29, 30, 32, 53, 56, 57, 63, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 93, 94, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 121, 122, 124, 125, 129, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 145, 146, 155, 156, 157, 168, 170, 171, 172, 177, 189, 194, 195, 199, 202, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 224, 228, 229, 230, 231, 236, 238, 242, 246, 248, 252, 253, 256, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 277, 278, 282, 284, 291, 292, 301, 302, 304, 305, 307, 308, 316, 317, 334, 335, 344, 348, 351, 353, 355, 356, 358, 359, 360, 368, 371, 373, 374, 375, 381, 382, 386, 387, 388, 391, 392, 394, 396, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 406, 407, 414, 416, 417, 418, 420, 425, 432, 433, 434, 443, 445, 446, 447, 450, 452, 453, 454, 455, 458, 459, 462, 463, 464, 465, 468, 471, 472, 473, 474, 475, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 509, 530, 532, 546, 550, 554, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 605, 606, 609

MOKEDDEM Malika, 16, 17, 20, 63, 135, 153, 299, 300, 319, 320, 321, 435, 436, 443, 489, 490, 493, 495, 510, 519, 538, 605, 607, 609

SALVAYRE Lydie, 17, 18, 20, 91, 159, 161, 162, 177, 239, 248, 363, 364, 365, 366, 400, 489, 490, 493, 510, 539, 591, 605, 607, 609

SEBBAR Leïla, 18, 20, 29, 67, 106, 136, 137, 147, 153, 167, 177, 186, 187, 192, 247, 249, 250, 307, 319, 321, 322, 337, 362, 375, 379, 432, 434, 443, 447, 451, 452, 463, 476, 477, 478, 479, 481, 489, 490, 493, 494, 495, 506, 507, 510, 530, 539, 554, 593, 594, 595, 596, 605, 607, 609

ZOUARI Fawzia, 17, 18, 20, 151, 167, 178, 216, 239, 247, 249, 250, 297, 400, 443, 448, 449, 450, 489, 490, 494, 510, 511, 516, 519, 540, 605, 607, 609

## Table des matières

Remerciements .....	4
Sommaire.....	5
INTRODUCTION .....	9
<b>PARTIE 1 – REPRÉSENTATIONS MATERNELLES : RÉPÉTITIONS ET DIFFÉRENCES.....</b>	<b>35</b>
<b>CHAPITRE 1 – DES MÈRES MÉDITERRANÉENNES .....</b>	<b>38</b>
1. La mère : figure centrale dans la société méditerranéenne .....	40
1.1 État des lieux.....	40
1.1.1 Définition .....	40
1.1.2. Mutations actuelles.....	41
1.2. Les traditions familiales et la survivance des valeurs patriarcales .....	42
1.2.1. La conception de la famille.....	42
1.2.2. Définitions .....	44
1.2.3. Les sociétés méditerranéennes : les nouveaux facteurs .....	45
1.3. La puissance des mères.....	47
1.3.1 La puissance biologique .....	47
1.3.2. La puissance affective .....	48
1.3.3. La puissance sociale .....	50
2. La maternité, toile de fond de la littérature féminine méditerranéenne .....	52
2.1 Maternité et littérature .....	53
2.1.1. Le motif familial .....	54
2.1.2 La littérature féminine contemporaine.....	54
2.1.3. L'émergence de la littérature féminine méditerranéenne.....	55
2.1.4. La thématique de la maternité.....	57
2.2. Les personnages de mères : point de départ du récit.....	58
2.2.1. Le personnage dans le roman.....	58
2.2.2. Les personnages de mères .....	60
2.2.3. Le corps de la mère ou le corps-maternité .....	62
2.2.4. Le personnage de mère : point de départ du récit.....	63
3. Typologie des personnages de mères : contradictions et ambivalence .....	64
3.1. Les mères « supérieures » / Les mères « inférieures » .....	65
3.1.1. Les mères « supérieures » ou la puissance des mères.....	65
3.1.2. Les mères « inférieures » ou l'effacement des mères .....	68
3.2. Les femmes-tierces.....	72
3.2.1. « Celles qui n'ont pas de nom ».....	72
3.2.2. L'entité des mères .....	73
3.2.3. La contradiction des mères .....	74
3.3. Les <i>bonnes</i> mères / Les <i>mauvaises</i> mères .....	79
3.3.1 Les <i>bonnes</i> mères.....	79
3.3.2. Les <i>mauvaises</i> mères.....	82
<b>CHAPITRE 2 – LES MÈRES DES HÉROÏNES : DES MÈRES « EMPÊCHÉES » .....</b>	<b>88</b>
1. Les pères relégués (les mères au centre du récit) .....	90
1.1. Le père relégué chez Jeanne Benameur .....	91
1.2. Le père relégué chez Kaoutar Harchi.....	93
1.3. Le père relégué chez Carole Martinez .....	93

2. L'être des mères .....	95
2.1. Les portraits de Romilda, « la Mère » et Frasquita .....	96
2.1.1. La dénomination des mères .....	96
2.1.2. Le portrait de Romilda, la mère de Lea dans le roman <i>Laver les ombres</i> .....	97
2.1.3. Le portrait de « la Mère », la mère de « la Fille » dans le roman <i>À l'origine le père obscur</i> .....	98
2.1.4. Le portrait de Frasquita, la mère de Soledad, dans le roman <i>Le Cœur cousu</i> .....	99
2.1.5. Le corps des mères .....	100
2.2. Les portraits métaphoriques et symboliques des personnages de mères .....	104
2.2.1. Les portraits métaphoriques .....	104
2.2.2. Les portraits symboliques et la maison des mères .....	106
3. Le discours des mères .....	108
3.1. Les fonctions du discours .....	108
3.2. Le discours immédiat et discours rapporté .....	109
3.3. Le discours enchâssé .....	110
4. Le faire des mères .....	113
4.1. Le combat des mères .....	114
4.1.1. Romilda, la mère de Lea dans le roman <i>Laver les ombres</i> .....	115
4.1.2. « La Mère », la mère de la jeune fille dans le roman <i>À l'origine notre père obscur</i> .....	118
4.1.3. Frasquita, la mère de Soledad dans le roman de Carole Martinez <i>Le Cœur cousu</i> .....	121
4.2. L'incomplétude des mères ou l'émancipation avortée .....	124

### CHAPITRE 3 – LA MÈRE-MONDE : CULTURE ET IMAGINAIRE, HÉRITAGE ET

#### TRANSMISSION .....128

1. La mère-monde et l'imaginaire méditerranéen .....	130
1.1. Figures maternelles, culture et imaginaire dans l'espace méditerranéen .....	130
1.2. Les mères-monde dans la littérature méditerranéenne .....	133
1.3. Les trois mères-monde .....	138
1.3.1. Romilda, la mère-monde dans le roman de Jeanne Benameur .....	138
1.3.2. Frasquita, la mère-monde dans le roman de Carole Martinez .....	139
1.3.3. « La Mère », la mère-monde dans le roman de Kaoutar Harchi .....	140
2. L'héritage méditerranéen et la langue des mères-monde .....	141
2.1. « La Mère » et la langue tue .....	142
2.2. Romilda et la langue secrète .....	143
2.3. Frasquita et la langue sacrée .....	144
3. La transmission de l'héritage maternel traditionnel .....	147
3.1. Héritage et transmission (définitions et réflexions) .....	147
3.2. L'enjeu de la littérature .....	150
3.3. La transmission du monde traditionnel féminin .....	152
3.3.1. La transmission du monde des mères dans la littérature féminine méditerranéenne .....	152
3.3.2. La transmission dans les trois romans du corpus .....	154
3.3.3. <i>Le Cœur cousu</i> de Carole Martinez ou la passation du don .....	156
4. La transmission de l'héritage individuel et maternel .....	158
4.1. La littérature féminine méditerranéenne ou « <i>le nécessaire récit des autres avant soi.</i> » .....	158
4.2. Lydie Salvayre et la passation de l'héritage maternel .....	159
4.3. Jeanne Benameur et la passation du secret familial .....	161
5. Transmission et filiation : la relation mère-fille .....	163
5.1. Transmission maternelle et filiation .....	163
5.2. La jeune fille et la mère-monde chez Leïla Marouane .....	166
5.3. Le lien à la mère dans le roman de Kaoutar Harchi .....	168

### PARTIE 2 – LES FILLES ET L'HÉRITAGE EN QUESTION .....173

#### CHAPITRE 4 – L'IDENTITÉ FÉMININE : LE LIEN A LA MÈRE .....178

1. La construction de l'identité féminine .....	179
1.1. Définitions des différentes notions .....	179
1.2. La construction de l'identité féminine, le lien à la mère .....	184
1.3. La construction identitaire représentée dans la littérature féminine méditerranéenne .....	187
2. L'être-fille dans les œuvres du corpus .....	192
2.1. L'incipit des romans .....	194

2.2. Présentation de l'état initial des personnages de filles – La première identité .....	197
2.2.1. La dénomination des héroïnes.....	198
2.2.2. Les descriptions des personnages de filles : portraits et métonymie .....	201
2.3. L'être-fille et le lien à la mère.....	212
<b>CHAPITRE 5 – L'ÉVOLUTION DES FILLES AVANT LA CRISE .....</b>	<b>215</b>
1. Le <i>faux-self</i> et l'état initial des filles .....	218
1.1. Identification/Différenciation : le <i>faux-self</i> .....	219
1.2. Le <i>faux-self</i> des héroïnes dans la littérature féminine méditerranéenne .....	220
1.3. Le <i>faux-self</i> des filles du corpus .....	222
2. L'élément perturbateur et la prise de conscience des filles.....	226
2.1. L'élément perturbateur .....	226
2.1.1. Définition.....	226
2.1.2. L'élément déclencheur dans les romans de notre corpus.....	227
2.2. Les conséquences engendrées .....	231
2.2.1. Un autre regard porté sur la mère.....	231
2.2.2. Un regard porté sur <i>soi</i> ou la prise de conscience des héroïnes.....	233
3. Les étapes et états des filles avant la crise .....	237
3.1. La sidération.....	239
3.2. La soumission .....	242
3.3. L'observation .....	244
3.4. La fuite.....	247
3.5. La colère .....	251
<b>CHAPITRE 6 – DES FILLES CONTRE DES MÈRES.....</b>	<b>255</b>
1. La crise.....	256
1.1. Définition.....	256
1.2. Une crise globale .....	258
1.3. Une crise identitaire personnelle .....	260
1.3.1. Nina, dans le roman de Nina Bouraoui, <i>Garçon Manqué</i> .....	262
1.3.2. Lea, dans le roman de Jeanne Benameur, <i>Laver les ombres</i> .....	263
1.3.3. « La Fille », dans le roman de Kaoutar Harchi, <i>À l'origine notre père obscur</i> .....	264
1.3.4. Soledad, dans le roman de Carole Martinez, <i>Le Cœur cousu</i> .....	267
2. La révolte des filles.....	270
2.1. La révolte des filles dans la littérature .....	270
2.1.1. Dans la littérature féminine méditerranéenne .....	271
2.1.2. Dans les œuvres du corpus .....	276
2.2. Le refus de l'héritage maternel/ Le rejet de la transmission .....	278
2.2.1. Dans la littérature féminine méditerranéenne .....	279
2.2.2. Dans les œuvres du corpus .....	282
2.3. Le refus de l'être-femme ou de l'état de femme.....	285
2.3.1. Dans la littérature féminine méditerranéenne .....	286
2.3.2. Dans les œuvres du corpus .....	288
2.4. Le refus de maternité .....	293
2.4.1. Dans la littérature féminine méditerranéenne .....	297
2.4.2. Dans les œuvres du corpus .....	300
<b>PARTIE 3 – UNE ÉMANCIPATION FÉCONDE.....</b>	<b>306</b>
<b>CHAPITRE 7 – LE SELF : UNE QUÊTE PARTAGÉE.....</b>	<b>309</b>
1. La thématique centrale de la littérature féminine méditerranéenne.....	311
1.1. L'émancipation des femmes en Méditerranée, les enjeux.....	311
1.2. Le <i>self</i> : l'émancipation féminine et la quête de l'être-soi .....	313
1.3. Le <i>self</i> et la quête des écrivaines .....	318
1.4. Des héroïnes en quête de liberté.....	323
1.4.1. Dans le recueil de nouvelles d'Assia Djebar, <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i> .....	323
1.4.2. Dans le roman de Saphia Azzeddine, <i>La Mecque-Phuket</i> .....	326
2. La quête des filles dans les œuvres du corpus .....	330
2.1. L'identité selon Paul Ricœur.....	331

2.2. Le <i>faire</i> des filles ou les dernières étapes vers la libération .....	334
2.2.1. Dans le roman de Carole Martinez.....	334
2.2.2. Dans le roman de Jeanne Benameur.....	336
2.2.3. Dans le roman de Kaoutar Harchi .....	338
2.3. La sanction.....	343
2.3.1. Dans le roman de Jeanne Benameur.....	345
2.3.2. Dans le roman de Kaoutar Harchi .....	346
2.3.3. Dans le roman de Carole Martinez.....	348
2.4. L'état final ou la fin des histoires .....	349
2.4.1. Dans le roman de Jeanne Benameur.....	351
2.4.2. Dans le roman de Kaoutar Harchi .....	352
2.4.3. Dans le roman de Carole Martinez.....	353
<b>CHAPITRE 8 – DE L'HÉRITAGE À LA MISE AU MONDE.....</b>	<b>356</b>
1. Le retour à l'héritage.....	358
1.1. L'écriture en héritage.....	358
1.2. Les écrivaines méditerranéennes .....	361
1.2.1. Assia Djebar .....	363
1.2.2. Lydie Salvayre .....	364
1.2.3. Andrée Chedid.....	366
1.3. Les écrivaines du corpus.....	368
1.3.1. Kaoutar Harchi.....	369
1.3.2. Jeanne Benameur .....	371
1.3.3. Carole Martinez .....	373
2. Oralité et transmission du patrimoine féminin.....	375
2.1. Culture orale et transmission de l'histoire des femmes dans l'espace méditerranéen, la spécificité maternelle .....	376
2.1.1. Le patrimoine littéraire féminin .....	376
2.1.2. Le rattachement aux racines orales de l'histoire des femmes .....	377
2.2. L'oralité inscrite dans « l'économie du roman ».....	381
2.2.1. L'oralité inscrite dans la littérature féminine et méditerranéenne .....	383
2.2.2. L'oralité inscrite dans les romans du corpus.....	385
3. La mise au monde des filles .....	392
3.1. Le récit de soi ou la mise au monde des héroïnes par les écrivaines.....	393
3.2. Le parti-pris narratif et le point de vue des filles .....	396
3.3. Le parti-pris narratif dans les romans de Carole Martinez et de Kaoutar Harchi.....	400
3.4. La voix des protagonistes et le parti pris narratif dans le roman de Jeanne Benameur .....	404
4. La mise au monde de la mère ou la filiation inversée .....	407
4.1. « Vivre » la mère, dans le roman de Kaoutar Harchi .....	408
4.2. « Danser » la mère, dans le roman de Jeanne Benameur .....	410
4.3. « Écrire » la mère, dans le roman de Carole Martinez .....	414
<b>CHAPITRE 9 – ÉCRIRE : UNE FAÇON PARTICULIÈRE D'ÊTRE AU MONDE ET D'OUVRIR LA VOIE .....</b>	<b>418</b>
1. Se mettre au monde.....	422
1.1. L'engendrement .....	422
1.2. Le lieu à soi.....	435
2. S'engager et ouvrir des perspectives .....	440
2.1. L'engagement.....	442
2.2. La voix.....	449
2.3. La voie .....	457
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>466</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>490</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>530</b>

**Index des auteurs du corpus primaire et secondaire.....610**

**Table des matières .....612**



## DES MÈRES ET DES FILLES – MATERNITÉ, HÉRITAGE ET ÉMANCIPATION

En particulier chez trois écrivaines d'origine méditerranéenne  
JEANNE BENAMEUR, KAOUTAR HARCHI et CAROLE MARTINEZ

Dans trois romans contemporains

*Laver les ombres* (2008), *À l'origine notre père obscur* (2014), *Le Cœur cousu* (2007).

**Résumé :** L'analyse des différentes représentations maternelles en vigueur dans trois romans féminins spécifiques, *Laver les ombres* (Actes Sud, 2008), *À l'origine notre père obscur* (Actes Sud, 2014) et *Le Cœur cousu* (Gallimard, 2007), invite à se demander dans quelle mesure le langage et la création permettent aux femmes de se libérer des tutelles patriarcales et maternelles et de conquérir leur autonomie. En effet, les auteures, trois femmes d'origine méditerranéenne, Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez, traduisent littérairement la question de la transmission maternelle, de l'héritage et de l'émancipation féminine.

Étudier les chemins de l'autonomie féminine, c'est mettre l'accent sur les notions de maternité (comme fondement de l'identité féminine), de filiation et de transmission, d'héritage, de construction identitaire féminine, d'émancipation et d'engagement et lier ces diverses notions en élargissant le propos par l'apport d'autres textes littéraires emblématiques de la littérature féminine contemporaine méditerranéenne. La transmission n'est pas seulement une passation de savoir-faire, de traditions et de coutumes, mais encore une histoire des origines, intime et collective, qui fonde les êtres.

Comme le dévoile le schéma narratif des œuvres, pour se construire, pour passer de l'état initial (*faux-self*) à l'état final (*self*), les filles vivent une crise majeure, qui entraîne remise en question de l'héritage et révolte. Dans cette quête émancipatoire qui débouche sur un nouveau *féminin*, où l'être est sujet de ses actes et de ses désirs, la création littéraire et artistique joue un rôle déterminant. Elle est le point de jonction entre héritage et émancipation. Cela se vérifie au sein des textes narratifs, par le biais des personnages en quête de liberté, et au niveau des écrivaines, à travers l'écriture et l'engagement de Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi et Carole Martinez, auteures qui défendent des valeurs partagées par d'autres écrivaines méditerranéennes, tout en donnant, chacune, une forme littéraire spécifique à leur engagement. De manière parallèle, héroïnes et auteures engagent nécessairement une nouvelle manière d'être au monde.

**Mots-clés :** construction identitaire, émancipation, écriture féminine, filiation, héritage, identité, liberté, lien mère-fille littérature contemporaine, littérature d'expression française, littérature féminine, Méditerranée, mémoire, patriarcat, personnages, quête, révolte, traditions, transmission, voix féminines.

**Abstract :** The analysis of the different ways in which mothers are represented in three women's novels, *Laver les ombres* (Actes Sud, 2008), *À l'origine notre père obscur* (Actes Sud, 2014) and *Le Cœur cousu* (Gallimard, 2007), leads us to ask whether language and creation are helping women to free themselves from patriarchal and maternal guardianship, to become self-directed people.

Studying ways towards women's liberation means stressing the ideas of maternity (as the basis of female's condition), filiation and transfer, legacy, the construction of female identity, emancipation, commitment. It also means linking these ideas and comparing them with what we found in other important contemporary Mediterranean novels written by women. Transmission is not only passing on skills, traditions and customs, but also a story of the origins, personal and common, which constructs human beings.

The narrative frame in the studied novels shows that girls, to construct themselves (from a "false self" towards a "true self"), must experiment a major crisis, questioning legacy and revolt. Literary creation plays an important role in this emancipative quest, which leads to a new "women-being", accountable of her actions and desires. It is the junction point between legacy and emancipation. We can find it in the studied narratives with characters looking for freedom, and with the writing and commitment of Jeanne Benameur, Kaoutar Harchi and Carole Martinez. These authors are defending values shared with other Mediterranean women writers. In spite of this, each one of them gives a specific shape to her commitment. In similar ways, authors and main characters are proposing a new way of being a part of the world.

**Key words** – identity construction, emancipation, women writing, filiation, legacy, identity, freedom, mother/daughter link, contemporary literature, French speaking literature, female literature, Mediterranean Sea, memory, patriarchy, characters, quest, revolt, traditions, transfer, women voices.