

## Avoir un corps de femme – corporéité et espace dans le roman au féminin marocain : le cas de Leïla Slimani

Kathy Dillon  
University of Galway, Irlande

Avant d'être marocaine, avant d'être musulmane, avant d'être française, avant d'être quoi que ce soit, je me suis d'abord sentie une femme. Je me suis d'abord sentie un corps de femme. Je pense que mes romans ne traitent pas seulement des femmes mais de leurs corps.

Leïla Slimani, 2022

La question du corps se pose dans tous les écrits de l'écriture féminine marocaine et demande une analyse particulière des frontières qui séparent l'espace masculin (espace public) de l'espace féminin (espace domestique). Traditionnellement représenté dans le discours patriarcal marocain comme un objet à posséder, le corps de la femme a longtemps été confiné à la maison, tandis que la sexualité féminine a constitué la base de l'honneur familial. Au niveau esthétique, l'enjeu du corps féminin se manifeste à travers une sexualisation de l'espace qui met en évidence le lien intime entre la corporéité des protagonistes féminines et les lois spatiales de la société marocaine traditionnelle. Cet article vise à démontrer comment cette esthétique spatiale du roman marocain féminin a une portée politique en tant que littérature en proposant une lecture des œuvres *Le Pays des autres* (2020) et *Regardez-nous danser* (2022) de Leïla Slimani, qui s'appuie sur la notion du *harem invisible* de Fatima Mernissi. Autrement dit, nous verrons comment l'auteure Leïla Slimani tente de libérer le corps de la femme de sa place traditionnelle à la maison et du harem invisible qu'elles portent en elles, en politisant les frontières traditionnelles entre les femmes et les hommes et en offrant une représentation autre de la femme. C'est ainsi que Rajaa Berrada-Fathi affirme que l'écriture du corps pour la romancière marocaine est « un moyen de mettre en relief les forces explicites ou symboliques des dominations sociales qui reposent sur le sexe biologique » (118) et qui exprime le désir de femmes d'exister au-delà de limites patriarcales.

Adaptée de l'histoire familiale, la trilogie dont *Le Pays des autres* et *Regardez-nous danser* font partie nous offre un aperçu de la vie quotidienne d'une famille métisse. La grand-mère maternelle de Slimani est alsacienne et s'est mariée avec son grand-père marocain Amine, qui a combattu dans l'armée française pendant la Deuxième Guerre mondiale. Le premier tome, *Le Pays des autres*, se déroule entre 1946, quand le couple s'installe au Maroc, jusqu'à l'indépendance

marocaine en 1956. Le deuxième tome, *Regardez-nous danser*, suit la vie familiale de 1968 jusqu'en 1974, pendant *les années de plomb* et la modernisation du pays sous le règne autoritaire du roi Hassan-II. Le dernier tome raconte la vie de la génération de Slimani pendant les années 1980 et 1990. Même si Slimani atteste que sa trilogie est une façon de « donner une dignité romanesque » au Maroc (Crom), ce sont ses héroïnes, et l'espace féminin, qui sont à l'avant-garde dans ces œuvres. Slimani juxtapose la quête collective du Maroc pour se libérer de son passé colonial avec celles de trois générations de femmes qui luttent contre le statut de la femme. Ainsi, Slimani rend hommage à la fois à l'histoire récente du Maroc et aux femmes de sa vie, qui étaient confinées à l'espace domestique et « qui ont peut-être eu le sentiment à la fin de leur vie de ne pas avoir laissé de traces parce que le principe même de l'espace domestique c'est que c'est une vie qui ne produit rien » (« Leïla Slimani : Écrire »). Avec ces deux œuvres, Slimani dessine les expériences et les limitations corporelles de sa grand-mère Mathilde, sa tante Selma et sa mère Aïcha lorsqu'elles se forgent une place dans le Maroc contemporain. Pour Slimani, « c'est d'abord à travers le corps qu'on a sa place dans le monde » (« Leïla Slimani : Écrire ») et quant à l'élaboration de ses personnages, elle déclare : « je travaille toujours et avant tout, d'abord sur son corps ... et sa vision du monde dérive en réalité du corps que je vais lui construire » (Desmeules, n.p.). Pour les protagonistes féminines de sa trilogie, Slimani avoue que, « ces femmes-là sont toutes des femmes qui rêvent d'un corps mobile, d'un corps qui se déplace, d'un corps aussi qui ne peut pas être vu par les autres, qui pourrait devenir par moments presque invisible ... ce que j'essaie de raconter c'est ça, c'est le poids du corps pour les femmes qui sont cloîtrées, empêchées » (Librairies Dialogues). Avant d'analyser comment Slimani se bat sur le plan esthétique pour la délivrance du corps féminin, nous allons d'abord préciser en quoi consiste *ce poids du corps* dont elle parle.

### **Le poids du corps féminin au Maroc**

Le corps féminin marocain se construit en vertu des lois invisibles qui règlent l'espace public masculin et de l'espace privé (domestique) et féminin. Dans son texte autobiographique *Rêves des femmes : une enfance au harem* (1996), la féministe et sociologue Fatima Mernissi soutient qu'au sein de l'imaginaire social patriarcal l'ordre et l'harmonie n'existent que lorsque chaque groupe respecte les *hudud* (*Rêves de femmes* 5). Ces *hudud* sont ces frontières sacrées qui réglementent le statu quo entre l'espace des hommes et celui des femmes. Mernissi explique que le patriarcat arabo-musulman et la sexualité musulmane se basent sur une dichotomie spatiale rigoureuse entre les deux sexes. L'espace public est dès lors considéré comme l'espace des hommes, où se déclinent les coutumes, tandis que l'espace domestique, ou l'espace privé, est considéré comme l'espace des femmes, de la vie familiale, et surtout comme un espace de subordination. La sociologue Fatima Sadiqi, dans son texte *Moroccan Feminist Discourses* (2014), partage cette façon de comprendre l'organisation sociale marocaine et affirme que malgré l'évolution des relations entre les sexes, l'histoire du patriarcat au Maroc se caractérise par une continuité remarquable dans la sexualisation de l'espace (88).

Sadiqi affirme que la loi du *hudud* est encore valable dans la société marocaine et que la sexualisation de l'espace reste une partie importante de la culture marocaine. Toute transgression de ces lois de la part de la femme reste une honte et une humiliation non seulement pour la femme mais aussi pour sa famille (Sadiqi 88, 89). En conséquence, les inégalités entre les hommes et les femmes se manifestent par la relégation de la femme à la maison et par une image de l'identité féminine qui stipule que « la destinée de toute femme est d'être épouse et mère » (Segarra 66).

Cette dichotomie genrée de l'espace se retrouve dans les romans de Slimani, et notamment dans la bouche de Mouilala, l'arrière-grand-mère de Slimani, qui souligne l'importance de cette séparation pour le lecteur. Pour Mouilala : « le monde était traversé par des frontières infranchissables. Entre les hommes et les femmes, entre les musulmans, les juifs et les chrétiens, et elle pensait que pour bien s'entendre il valait mieux ne pas trop souvent se rencontrer. La paix demeurait si chacun restait à sa place » (Slimani, *Le pays des autres* 111).

Cette séparation hiérarchique et binaire entre les sexes se reflète également au niveau linguistique et juridique au Maroc, ainsi qu'au niveau de l'organisation de la famille traditionnelle. Le linguiste Moha Ennaji affirme qu'à l'aube de l'indépendance, l'arabe standard/classique et le français étaient les langues de l'espace public et du monde masculin, alors que les langues orales, le darija et le berbère, étaient les langues du monde domestique et donc des femmes (47). Il n'est pas surprenant alors que « c'est dans la cuisine » (Slimani, *Le Pays des autres* 32) que Mathilde apprend à parler darija ou que ses premiers mots appartiennent au « lexique des épices » (32). Cependant, en tant que femme éduquée qui parle français, Mathilde représente une anomalie dans la famille traditionnelle de son mari. Elle suscite l'admiration de sa belle-mère « qui n'avait pas le droit d'aller à l'école avec ses frères » (111) mais aussi la frustration de son mari qui remet en cause son choix de s'être marié avec « une femme aussi émancipée que Mathilde » (112) et qui aurait préféré « une femme pareille à sa mère ... qui parle peu et travaille beaucoup. Une femme qui l'attende le soir, silencieuse et dévouée » (112). Mathilde essaie constamment d'encourager Selma, sa belle-sœur, à poursuivre ses études. Elle cherche à convaincre Mouilala que « Selma pourrait gagner, par l'éducation, son indépendance et sa liberté » (33) – une réalité qu'Amine n'envisage pas pour sa sœur.

La structure patrilinéaire de la famille traditionnelle au Maroc accorde aux pères l'autorité et le pouvoir de décider du destin de la famille et de ses membres qui en font partie. L'autorité de la figure du père et l'infériorité de la femme ont été codifiées en 1957 avec l'introduction du code familial *La Moudawana*. Le code légitime une relation de domination entre les époux en plaçant la famille sous la responsabilité exclusive du père et en accordant à l'épouse un devoir d'obéissance envers son mari (Deiana 70). L'historienne Manuela Deiana affirme que selon *La Moudawana* une femme passe de la tutelle de son père à la tutelle de son mari et est donc destinée à vivre comme mineure. Mathilde incarne ce sentiment d'infantilisation quand elle constate qu'elle « était passée de la maison de son père à la maison de son mari mais elle avait le sentiment de ne pas avoir gagné en

indépendance ni en autorité » (Slimani, *Le Pays des autres* 41). Mathilde est souvent infantilisée par son mari dont elle dépend financièrement et culturellement. Elle « devait acquiescer quand Amine expliquait que ‘ça ne se fait pas’ ou ‘nous n’avons pas les moyens’ » (41). À la tête du ménage, c’est Amine qui « expliquait les règles, qui disait la marche à suivre, qui traçait les frontières de la pudeur, de la honte et de la bienséance » (23). Amine s’adresse souvent à Mathilde « comme à une petite fille dont il fallait faire l’éducation » (40) et quand elle a besoin d’argent pour l’école de sa fille, pour la voiture ou pour des vêtements, elle doit « insister, se justifier, supplier parfois pour l’argent » (123).

Mernissi ajoute qu’un chef de famille respectable, outre subvenir aux besoins financiers de la famille, doit contrôler le comportement sexuel des femmes sous sa responsabilité afin de sauvegarder l’honneur de toute la famille (*Beyond the Veil* 163). Abdessamad Dialmy souligne qu’au sein de la famille traditionnelle, la virginité est la base de l’honneur familial et quand une femme met sa virginité en péril, elle met également l’honneur familial en jeu. Les concepts d’honneur et de la virginité situent la dignité d’un homme entre les jambes de la femme et, par conséquent, c’est en contrôlant les mouvements d’une femme qu’un homme assure son statut d’homme digne et honorable (*Virginity & Patriarchy* 183). Le confinement et la surveillance dont le corps féminin fait l’objet s’expliquent par une vision active de la sexualité féminine, c'est-à-dire l'idée que la sexualité féminine est vue comme insatiable, comme une source de chaos social (*fitna* en arabe) si elle n'est pas réprimée. Au niveau de la culture folklorique, la menace que représente la sexualité féminine se présente à travers la figure d'Aisha Kandisha, démon féminin qui incite les hommes à avoir des relations sexuelles avec elle (Mernissi, *The Meaning of Spatial Boundaries*). Du point de vue du patriarcat marocain le stéréotype de la femme la dépeint comme une femme capricieuse et malhonnête, dotée d'une sexualité puissante provoquant le chaos social (Rassam 173) tandis que le corps féminin est représenté comme une source de tentation et de plaisir, qui devait être surveillé, protégé et voilé (El Aissi 53). Le prestige de l'homme est lié à sa capacité de veiller sur le comportement sexuel des femmes sous sa responsabilité, et celui de la femme est lié à son immobilité.

En revanche, la femme idéale est celle qui garde sa virginité jusqu’au mariage (Chafai 827) et qui possède les attributs idéaux de la beauté féminine marocaine : l’obéissance, le silence et l’immobilité (Sabbah). En fin de compte, cette façon patriarcale de conceptualiser la vertu de la femme sert à faire de son corps non seulement « un corps pour autrui » (Glacier 91) mais aussi « un corps coupable d’être au monde » (Zekri 47), car il est vu comme une source de honte familiale et de chaos social. Sanae Ghouati, pour sa part, croit que cette représentation fait « du corps de la femme un péché, et la femme celle par qui le péché arrive » (57).

L’image du corps féminin comme vice social a entraîné une logique spatiale au Maroc où la femme n'avait pas le droit de se déplacer comme elle l'entendait et ne pouvait pas participer aux activités en dehors de sa vie domestique. Comme nous venons de le démontrer, cette logique architecturale imprègne l’organisation linguistique, juridique et familiale du pays. Cependant, la forme la plus évidente de

cette logique s'est manifestée à travers le harem dont les traces continuent de peser sur le corps féminin à travers le concept du *harem invisible*.

### **Le harem invisible de Fatima Mernissi**

Le harem est la partie de la maison orientale réservée aux femmes. Cette maison traditionnelle se divisait en deux ; les parties visibles étaient attribuées aux hommes et les parties moins visibles étaient occupées par les femmes. En plus, les maisons de la médina n'avaient ni fenêtres ni balcons qui donnaient sur la rue, afin de protéger la femme du regard masculin (Sadiqi 83-84). Fatima Mernissi explique que le harem représente « un espace protégé, organisé avec un code précis ... . Aucun homme ne peut y pénétrer sans la permission de son propriétaire » (*Rêves de femmes* 61). De même, aucune femme du harem n'avait le droit de franchir le portail de sa maison sans l'autorisation de son gardien. Les femmes respectables ne circulaient pas librement dans les rues. De plus, la présence d'une femme dans les espaces réservés aux hommes était offensante et provocatrice (Mernissi, *The Meaning of Spatial Boundaries* 493). La division spatiale du harem se reflétait également dans l'architecture de la ville : les rues de la médina étant conçues comme un espace uniquement masculin (Sadiqi 84). Slimani souligne cette hostilité envers la femme dans l'espace public à travers la vision de la ville exprimée par ces personnages féminins. Dès qu'elle arrive à Meknès, Mathilde trouve la médina « noire et hostile ... elle avait peur de se perdre dans ce labyrinthe » (Slimani *Le Pays des autres* 24, 26). La ville n'est pas décrite comme un endroit où les femmes flânnent tranquillement mais plutôt un espace où elles sont obligées de glisser « comme des fantômes, enveloppées dans leurs haïks blancs » (30). Son mari Amine, lui explique la topographie de la médina à l'époque : « une séparation stricte entre la médina, dont les mœurs ancestrales devaient être préservées, et la ville européenne ... qui se voulait un laboratoire de la modernité » (24).

Le harem au sens littéral n'existe plus au Maroc, cependant, selon Mernissi, le harem est d'abord et avant tout un système de pouvoir spatial qui pourrait avoir une architecture au sens propre, comme le harem traditionnel, ou un sens plus abstrait, en symbolisant une notion de séparation, d'exclusion, de confinement et des lois invisibles. Suellen Diaconoff explique que le harem de Mernissi devrait être compris comme un concept spatial du pouvoir qui définit l'oppression de la femme (127). Quant à Annie Devergnas-Dieumegard, elle note que le harem se constitue par « cet ensemble de structures physiques et psychologiques » (69), inscrit comme une fatalité dans la mémoire collective de la femme marocaine. Pour Mernissi, « si on connaît les interdits, on porte le harem en soi – c'est le harem invisible » (*Rêves de femmes* 61). Le harem contemporain alors se délimite plutôt par sa connaissance et son obéissance aux règles qui régissent l'ordre social établi et ne s'applique pas qu'aux femmes, mais à toute personne qui se trouve en marge du pouvoir dépourvu de statut social, pour une raison ou pour une autre. Mernissi affirme : « vous êtes dans un harem quand le monde n'a pas besoin de vous. Vous êtes dans un harem quand votre participation est tenue pour si négligeable que personne ne vous le demande. Vous êtes dans un harem quand ce que vous faites

est inutile. Vous êtes dans un harem quand la planète tourne et que vous êtes enfouie jusqu'au cou dans le mépris et l'indifférence » (*Rêves de femmes* 206). Suellen Diaconoff confirme que les romancières marocaines incorporent souvent la notion de harem comme espace ou mécanisme signifiant une relation de pouvoir (132).

En tant que femme marocaine et auteure, Slimani se montre très sensible à la notion du *harem invisible* et l'intègre dans son écriture en développant un sentiment d'emprisonnement chez ses personnages féminins lié à l'inéluctabilité des normes socioculturelles. Slimani partage avec ses protagonistes « un sentiment très aigu et très douloureux des frontières » (« Rencontre avec »). Elle avoue qu'enfant et adolescente : « je me sentais enfermée dans beaucoup de choses : enfermée dans mon genre, enfermée dans la vie de famille, enfermée dans la petite ville dans laquelle je vivais et j'avais constamment ce fantasme de la fuite, de fuir tous ces espaces » ((« Rencontre avec »)). Slimani a intériorisé les lois invisibles du harem qui lui ont fait croire que « les filles n'avaient rien à faire dans les rues, sur les places, dans les cafés ... une fille qui se déplaçait devait aller d'un point A à un point B. Sinon c'était une traînée, une délurée, une fille perdue » (Slimani, *Le Parfum des fleurs* 75). Comme Mernissi a affirmé dans son travail qu'« errer librement dans la rue était le rêve de toutes les femmes » (*Rêves de femmes* 61) de sa génération, Slimani constate : « parce qu'il m'était interdit, le mouvement est devenu pour moi synonyme de liberté. S'émanciper, c'était fuir, sortir de cette prison qu'était la maison » (*Le Parfum des fleurs* 76). Ce désir de fuir le harem/l'espace domestique, au sens propre et au sens symbolique, résonne tout au long des écrits de Slimani et se manifeste textuellement de plusieurs façons, notamment à travers une représentation de l'espace domestique comme un espace qui limite la femme et l'expression de l'ambivalence maternelle et du regret maternel de la part de ses personnages féminins.

### **La représentation de l'espace dans le roman au féminin**

La place de la femme reléguée à l'espace domestique, il n'est pas surprenant alors que dans le roman marocain au féminin « le champ d'action de la femme se situe dans les limites étroites du foyer » ou que les lieux les plus fréquemment décrits soient « les intérieurs des maisons » (Devergnas-Dieumegard 69, 67). De plus, les tâches domestiques occupent un rôle très important sur le plan descriptif du roman au féminin. Mohammed Hich-Chou soutient que les romancières marocaines ont « une conception particulière des lieux et des frontières qui délimitent le champ de réaction des différents personnages féminins » (83). De même, selon Marta Segarra, au sein du roman au féminin marocain, « l'espace n'est pas décrit pour lui-même mais en rapport avec les personnages, et surtout avec leur intérieur, c'est-à-dire, leurs états d'âme » (*Leur pesant de poudre* 111). Slimani, en particulier, évoque le travail de Mernissi et son concept du *harem invisible* en décrivant l'espace domestique comme « l'espace dominant de la privation de la liberté féminine » (Mdahri Alaoui 105). Les œuvres de l'auteure reflètent la réalité spatiale de leur époque et nous offrent une typologie du territoire féminin du point de vue de la femme. Ses personnages féminins se montrent très sensibles aux

frontières entre les deux sexes et expriment le fardeau que ces « lois invisibles » représente pour le corps féminin. La maison est souvent dévoilée comme un espace maudit pour le sexe féminin, voire comme une prison, car elle prive la femme de son autonomie (Hachad 118).

La vie du personnage de Mathilde tourne autour de son rôle de femme et de mère : « toute la journée, Mathilde courait, de l'école à la maison, de la cuisine à la buanderie. Elle nettoyait les cuisses de la vieille femme et celles de son fils. Elle préparait à manger pour tout le monde ... c'était le lot de sa vie domestique et minuscule » (*Le Pays des autres* 289). Mathilde se sent non seulement piégée dans son rôle de femme et de mère, mais elle ressent une immense honte parce que « tout ce qu'elle accomplissait était voué à disparaître, à s'effacer ... des centaines de repas avalés et disparus » (*Le Pays des autres* 292). Le visage au-dessus d'une casserole, Mathilde se demande « combien de fois ai-je regardé bouillir de l'eau ? Combien de temps ai-je passé à faire le marché pour eux ? ... Toujours recommencer, toujours reproduire les mêmes gestes pour qu'il n'en reste rien. Elle eut honte, tellement honte » (*Regardez-nous danser* 163).

Selma, la belle-sœur de Mathilde, habite dans une maison traditionnelle de la médina et se sent également coincée au sein de l'espace domestique. Selma, qui peut seulement quitter la maison pour aller au lycée, « priait pour que le destin lui soit favorable et qu'un jour elle puisse s'enfuir pour Casablanca et se réinventer » (*Le Pays des autres* 121). Pour Mathilde et Selma, leur place confinée à la maison les mène à croire que « toute maison était un piège qui se refermerait sur elle[s] » (*Regardez-nous danser* 166).

Pourtant, les deux femmes ne vivent pas leurs contraintes sociales de la même façon. Les lois invisibles appliquées à une femme varient aussi en fonction d'autres facteurs comme sa classe sociale, sa religion et sa race. En tant que femme européenne mariée, Mathilde ne subit pas le même niveau de surveillance que la jeune Selma, ou que sa belle-mère Mouilala qui « avait passé son existence enfermée » (*Le Pays des autres* 41). Le statut de femme mariée est un rite convoité au Maroc, car la femme est alors déchargée de sa virginité et donc de la surveillance oppressive de sa famille (Rassam 174). Chaque fois que Mathilde aborde la question du statut des femmes avec son mari, il lui répond : « de quoi tu te plains ? Tu es une Européenne, personne ne t'empêche de rien » (*Le Pays des autres* 110). Bien qu'Amine n'impose pas les mêmes normes à sa femme qu'à sa sœur, il a encore du mal à trouver le juste milieu entre son rôle traditionnel de chef de famille et sa vision moderniste d'un nouveau Maroc. Quand Mathilde veut l'accompagner au café pour prendre un verre, Amine refuse prétextant qu'une soirée entre copains « n'était pas convenable pour une femme » (*Le Pays des autres* 43). Mathilde insiste, ce qui force Amine à « subir l'humiliation d'arriver au bras de sa femme » (44). Amine se sent émasculé par la désobéissance de sa femme tandis que ses amis se sentent gênés par sa présence. Comme un enfant qui se comporte mal, Mathilde craignait le moment où Amine voudrait écouter la soirée et mettre fin au malaise. Mathilde songe à sa punition : « elle aurait droit, c'était certain, à une scène, à des cris, à une gifle » (45) pour une telle transgression. En effet, une fois de retour à la maison « Amine la gifla » (46). Si ces actes violents sont peu fréquents de la part

d'Amine et s'il n'est généralement pas dépeint comme un homme violent, son recours à la violence démontre plutôt l'inaccessibilité de l'espace masculin aux femmes et la résistance patriarcale à toute transformation de la place de la femme même pour les hommes prétendus « modernes » comme Amine.

Selma, en revanche, doit subir « la vigilance brutale de ses frères » (114). Selma est décrite comme l'archétype de l'anxiété phallocentrique marocaine : une fille « capricieuse et rebelle » (113) dont la beauté « rendait ses frères nerveux » (114). Les deux frères de Selma expriment le désir d'enfermer Selma « avant qu'elle ne commette une bêtise et qu'il ne soit trop tard » (114). Selma est constamment surveillée par son frère Omar « qui lui interdisait tout, qui la traitait de putain » (273). Slimani réussit à montrer la complexité des normes spatiales entre les sexes et les inégalités qui existent parmi les femmes issues de milieux différents et dotées de statuts sociaux divers.

En plus de cette représentation de l'espace domestique comme un espace de privation, les personnages féminins expriment aussi le désir de fuir la maison et de devenir quelqu'un. Selma surtout « rêvait d'un passeport et d'un billet d'avion » (*Regardez-nous danser* 235). Selma a voulu être hôtesse d'air et a cru « tous ces beaux discours sur la libération de la femme » prononcés par les nationalistes des années cinquante. Elle est amèrement déçue par la réaction d'Amine à son désir de travailler : « hôtesse de l'air ? il disait. Je préférerais que tu deviennes carrément pute » (*Regardez-nous danser* 78). Amine se montre prêt à adopter les nouvelles méthodes de production agricole et économique mais il est peu disposé à permettre à sa sœur d'avoir une vie en dehors de la place qui lui est assignnée par la société. Quand Amine tombe sur une photo de sa sœur dans les bras d'un Français dans un studio en ville « il eut l'impression qu'on venait de lui donner un coup dans le ventre ... il avait l'impression que sa sœur était nue sous les yeux de la foule et qu'il n'avait que le barrage de son corps à proposer pour préserver l'honneur de Selma » (311). De même, quand Selma tombe enceinte hors mariage, Amine la constraint à se marier avec Mourad, son gestionnaire de ferme, afin de la sauver d'une telle honte. Au lieu de la soutenir, Mathilde maintient le statu quo et répète à Selma : « tu devrais t'estimer heureuse qu'on t'ait évitée la honte » (*Le Pays des autres* 327). Une fois encore, Slimani souligne la hiérarchie de corps féminins et on peut considérer le propos de Mathilde comme un moyen de préserver sa place convoitée dans cette hiérarchie en tant que mère et femme respectable.

Le désir de fuir l'espace domestique se manifeste chez Mathilde à travers son envie fugace d'abandonner ses enfants – une envie présente chez toutes les protagonistes féminines de Slimani qu'elles soient marocaines ou françaises. Slimani nous révèle :

... dans tous mes romans, les mères nourrissent à un moment ou à un autre, de manière fugace et honteuse, le désir d'abandonner leurs enfants. Elles ont toute la nostalgie de la femme qu'elles ont été avant d'être mère de quelqu'un. Elles souffrent de devoir construire un nid, un lieu confortable et sûr pour les enfants, une maison de poupée dont elles seraient les souriantes prisonnières. Il faut être « là » pour eux, nous dit-on. Il faut « rester à sa place. » (*Le Parfum des fleurs* 80)

Mathilde n'arrive pas à concilier son rôle de mère et son désir d'être une femme à part, c'est-à-dire, son envie d'exister d'abord en tant qu'individu avant d'être la femme ou la mère de quelqu'un. Elle se sent frustrée et impuissante quand elle se rend compte qu'elle avait renoncé à tout pour ses enfants, « au bonheur, à la passion, à la liberté » (*Le Pays des autres* 233). Quand elle y réfléchit, la maternité lui semble souvent « monstrueuse, cruelle, inhumaine ... les enfants lui tenaient lieu de racines » (41) et Mathilde « crevait de cette dépendance, de cette soumission » (124). Quand elle rentre en France après la mort de son père, elle redécouvre la liberté d'être une femme sans enfants, et elle se sent honteuse « d'être si heureuse sans eux » (222) mais la pilule la plus difficile à avaler pour Mathilde est sa prise de conscience « qu'il était possible d'être libre toute seule [et] elle s'était rendu compte de son erreur beaucoup plus tard » (123).

Selma, pour sa part, vit sa grossesse non désirée comme une malédiction. Son enfant est une entrave à sa solitude et Selma croit qu'aucun homme ne pourrait comprendre le fardeau d'une telle maternité. Les normes patriarcales s'étendent jusqu'au ventre de Selma et l'empêchent d'avorter son enfant non désiré. La jeune femme établit une analogie entre grossesse et colonisation, affirmant que les hommes ne pouvaient pas comprendre la violence imposée au corps féminin et « cette propension qu'ont les autres à vous coloniser de l'intérieur » (*Regardez-nous danser* 239).

Aïcha, la mère de Slimani, qui n'est « ni tout à fait une indigène ni une de ces européennes » (*Le Pays des autres* 83), ne vit pas ces lois invisibles de la même manière que sa mère et sa tante. Aïcha, contrairement à Mathilde et Selma, a accès aux espaces niés à ces deux femmes, notamment à l'université et en métropole. On l'encourage à poursuivre ses études et son père « se réjouit d'avoir une fille aussi volontaire et sérieuse » (*Regardez-nous danser* 75). Aïcha a un passeport, parle anglais et quoi qu'il en arrive « elle ferait mieux que sa mère et ne passerait pas son existence à quémander » (40). De même, tandis que Mathilde est présentée comme la mère adulée et dé-érotisée et Selma comme la femme légère, Aïcha est la femme idéale aux yeux du père, c'est-à-dire « une fille honnête, qui ne court pas après les garçons et les problèmes » (75). En effet, Aïcha ne possède qu'un seul défaut aux yeux d'Amine, celui « d'être une femme » (47). Bien qu'Amine admire et respecte sa fille, selon les lois patriarcales, elle ne peut jamais hériter de son domaine. Malgré ses talents et sa réussite, malgré le fait qu'elle travaille comme médecin, Aïcha reste une femme et Amine n'envisage pas que sa fille puisse être le futur patron de son exploitation.

### **Le désir d'un corps mobile**

Tous les personnages féminins de Slimani ont une configuration particulière dont la caractéristique dominante réside dans l'intériorisation du regard patriarcal (Giardino 149). Autrement dit, elles portent toutes en elles ce que Fatima Mernissi appelle le harem invisible – une connaissance et une sensibilité aiguë de frontières genrées. Comme nous venons de le démontrer, ces interdits et ces lois

invisibles qu'elles subissent ne sont pas forcément uniformes. Par contre, le désir d'un corps mobile, c'est-à-dire, d'un corps capable de dépasser les limites imposées aux femmes, se manifeste d'une manière plus homogène à travers le sentiment d'aliénation perpétuelle dont Slimani imprègne ses personnages féminins. Chaque tentative de Mathilde, de Selma et d'Aïcha de s'imposer dans l'espace public, de s'affranchir du harem invisible qu'elles portent en elles, les laisse avec un sentiment d'imposture et d'intrusion (Giardino 151) et surtout avec le sentiment qu'elles déçoivent leurs proches. Fatima Sadiqi affirme que la femme marocaine a souvent l'impression de violer l'espace masculin quand elle se trouve dans les rues, un sentiment exprimé par Mathilde quand elle a accompagné Amine au bar où, vu la réaction que sa présence évoque, « jamais elle ne s'était sentie intruse à ce point » (*Le Pays des autres* 45). Selma, elle, a l'impression que « les gens n'étaient occupés qu'à épier la vie des autres » (*Regardez-nous danser* 108). Selma a peur de sa concierge qui surveillait de près ses allées et venues. Elle rêve d'une vie « où elle ne devrait plus rien à personne et vivrait sans surveillance » (239). Bien qu'Aïcha fasse partie de la première génération de femmes éduquées au Maroc, son corps subit les mêmes contraintes sociales au niveau de la sexualité féminine. Comme sa mère et sa tante, la société imprègne son corps des mêmes valeurs de chasteté, de pureté et de honte, ce que Zoulagh Latifa identifie comme l'héritage national des femmes marocaines. La génération d'Aïcha est parvenue à avoir accès à l'éducation supérieure et au marché du travail, mais au niveau de la sexualité, il n'y avait que deux options : la virginité ou les relations sexuelles conjugales. Quand Monette, la meilleure amie d'Aïcha, vient la chercher pour sortir, son petit-ami Henri doit rester caché sur la banquette de la voiture. De même, quand Aïcha se trouve seule en voiture avec son petit ami Mehdi, elle a peur d'être en compagnie d'un homme qui n'est ni son mari ni un membre de sa famille. En roulant vers sa maison Aïcha « regardait dans le rétroviseur comme si elle avait peur d'être suivie ou de voir apparaître la silhouette de ses parents. Elle gardait le visage baissé, comme une fugitive en cavale » (*Regardez-nous danser* 197). Malgré le fait qu'Aïcha fasse partie de la génération qui connaît une ère de liberté où les filles « pourraient bien accepter de s'asseoir sur les genoux du garçon qu'elles aiment » (160), elle est encore marquée par les coutumes traditionnelles et la peur de jeter le déshonneur sur le clan.

### **La politique du corps : le droit de chacun à disposer de son corps**

À travers l'écriture du corps, Slimani tente de reconfigurer l'image traditionnelle de la femme. En refusant de présenter le corps de la femme comme un objet sexuel passif, « le corps passe de la dimension de l'objet de l'écriture à celle du sujet qui se dit » (Berrada-Fathi 110). En exposant les désirs corporels de ses personnages féminins qui sont en désaccord avec l'image patriarcale de la femme marocaine idéale, Slimani déconstruit « ces mythes qui stipulent que le bonheur ou plutôt le destin de la femme ne peut s'accomplir que dans le mariage et la maternité » (Berrada-Fathi 116). En mettant en avant le désir de Mathilde, de Selma et d'Aïcha de s'affranchir de leur place dans l'espace domestique, et

d'exister en tant que femmes autonomes, et en refusant l'idéalisat ion du mariage, de la maternité et de la virginité, Slimani tente de libérer le corps féminin du poids des rôles de genre qui structurent la société marocaine. Elle conteste les codes de la société patriarcale qui considèrent le corps de la femme comme une source de honte et la sexualité féminine comme moyen de manipuler l'homme. C'est en cela que Slimani fait de la politique au sens de Jacques Rancière, pour qui les pratiques esthétiques de l'œuvre littéraire sont mises au service de prises de position sur la distribution du pouvoir au sein d'une communauté. En cela « [I]l'expression "politique de la littérature" implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature » (Rancière 11). L'œuvre de Slimani déjoue l'image négative du corps érotisé féminin et discrédite la représentation du corps féminin comme engendrant la honte. Latifa Zoulagh soutient que l'écriture du corps désirant se présente comme une forme de résistance, car cela permet aux femmes « d'extérioriser leur subjectivité » (16). Ainsi, Slimani contribue à la création d'un nouveau corps romanesque qui accorde une place aux désirs féminins et qui offre une image autre de la femme. Rejoignant Rajaa Berrada-Fathi, nous affirmons que l'apport de son écriture « réside dans sa force à décrire, à expliquer, à nommer ce qu'est d'être une femme » (116) selon le vécu de la femme elle-même.

## Conclusion

La dialectique entre le corps féminin et l'espace est le fil conducteur tout au long de la trilogie de Slimani, une caractéristique qu'elle partage avec la tradition littéraire du roman au féminin marocain de manière générale. Les romancières marocaines font preuve d'un penchant pour une écriture qui « déborde les limites physiques et mentales imposées aux femmes » (Segarra, *La littérature maroc francophone* 173; nous soulignons). Comme Mernissi, Slimani croit qu'être dominé, être du côté des faibles, c'est être contraint à l'immobilité. Ne pas pouvoir sortir de son quartier, de sa condition sociale, de son pays (*Le Parfum des fleurs* 141). À travers ses personnages féminins qui osent affirmer l'autonomie de leurs corps et la légitimité de leur désir de vivre leur vie comme elles l'entendent, Slimani donne chair à la libération symbolique du corps féminin. Elle donne à Mathilde, Selma et Aïcha un corps qui ose être mobile, qui exprime l'envie de franchir les frontières imposées à la femme, et qui se bat pour « conquérir le dehors » (*Le Parfum des fleurs* 77). Slimani soutient que « s'il y a bien une chose dont on a le droit de disposer, c'est de son corps » (TelQuel). En réécrivant le corps de la femme du point de vue de ses désirs, Slimani essaie de libérer ce corps de normes qui l'oppriment. Pour Rancière, les écrivains ont affaire aux significations, car « ils utilisent les mots comme des instruments de communication et se trouvent par là engagés, qu'ils le veuillent ou non, dans les tâches de la construction d'un monde commun » (13). La littérature fait de la politique alors par « son mode d'intervention dans le découpage des objets qui forment un monde commun, des sujets qui le peuplent et des pouvoirs qu'ils ont de le voir, de le nommer et d'agir sur lui » (15). L'écriture d'un corps féminin autre, de la part des romancières marocaines, rend visible un corps féminin qui brise le statu quo et qui ose se définir

à travers les désirs individuels des femmes. L'esthétique slimanienne souligne que la question féminine au Maroc est aussi une question d'espace, de visibilité et de mouvement. Pour Slimani, le corps féminin reste maintenu dans un état d'aliénation et de surveillance généralisée au Maroc car au sein de l'imaginaire social actuel « vous êtes toujours la femme de quelqu'un : vous êtes la fille de votre père, vous êtes la femme de votre mari, bientôt vous serez la mère de votre enfant » (FIFDH Genève). Slimani croit qu'un citoyen libre, c'est d'abord un être qui n'est l'être de personne et pour les femmes, cela implique une réécriture des limites spatiales imposées à leur corps – cela revendique qu'elles deviennent la femme de personne.

## Bibliographie

- Berrada-Fathi, Rajaa. « Corps et corpus au féminin. » *Expressions maghrébines*, vol. 8, no.1, été 2009, pp. 105-118.
- Chafai, Habiba. « Contextualising street sexual harassment in Morocco : A discriminatory sociocultural representation of women. » *The Journal of North African Studies*, vol. 22, no. 5, 2017, pp. 821-840.  
<https://doi.org/10.1080/13629387.2017.1364633>.
- Crom, Nathalie. « “Regardez-nous danser”, deuxième tome de la trilogie de Leïla Slimani. » *Telerama*, 25 janvier 2022,  
<https://www.telerama.fr/livres/regardez-nous-danser-3-16392619.php>.
- Deiana, Manuela. « Improving Women’s Rights in Morocco : Lights and Shadows of the New Family Code (Moudawana). » *The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences*, vol. 3, no. 11, 2009, pp. 69-80.
- Desmeules, Christian. « Leïla Slimani, entre l’intime et le politique. » *Le Devoir*, 9 avril 2022, <https://www.ledevoir.com/lire/696945/fiction-francaise-leila-slimani-entre-l-intime-et-le-politique>.
- Devergnas-Dieumegard, Annie. « La place du descriptif dans le récit féminin au Maroc. » *Le récit féminin au Maroc*, édité par Marc Gontard, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 63-69.
- Diagonoff, Suellen. *The Myth of the Silent Woman : Moroccan Women Writers*. Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- Dialmy, Abdessamad. « Sexuality in Contemporary Arab Society. » *Social Analysis*, vol. 49, no. 2, 2005, pp. 16-33.
- El Aissi, Hanane. « Moroccan Women’s Writing : Rethinking their Female Body and Sexuality. » *Journal of International Women Studies*, vol. 21, no. 2, 2020, pp. 53-66. <https://vc.bridge.edu/jiws/vol21/iss2/6>.
- Ennaji, Moha. « Multiculturalism, Gender and Political Participation in Morocco. » *Diogènes*, vol. 57, no. 1, 2010, pp. 46-57.
- « Entretien avec Leïla Slimani. » *Youtube*, mis en ligne par Télérama, 10 mars 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=EM3tyLSq-qc>.
- Ghouati, Sanae. « L’écriture du corps dans la littérature féminine marocaine. Cas de Souad Bachéchar dans *Ni Fleurs ni couronnes*. » *Moenia*, vol. 20, 2014, pp.55-69.
- Giardino, Alessandro. « Les Étrangers de Leïla Slimani : Marocaines ‘dévoilées’ et femmes de révolte. » *Nouvelles Études Francophones*, vol. 33, no. 20, 2018, pp. 147-159.
- Glacier, Osire. *Le Sexe Nié : Féminité, masculinité et sexualité au Maroc*. Casablanca, La Croisée des Chemins, 2019.
- Hachad, Naïma. « Monstrous Offspring : Disturbing Bodies in Feminine Moroccan Francophone Literature. » *Vitality and Dynamism: Interstitial Dialogues of Language, Politics, and Religion in Morocco’s Literary Tradition*, édité par K.R. Bratt et al., Leiden University Press, 2014, pp. 115-135.

- Hich-Chou, Mohammed. « Corps, Espace et Féminité dans *Rêves de femmes* de Fatéma Mernissi. » *Horizons/Theâtre Revue d'études théâtrales*, no. 7, 2015, pp. 82-94. <https://doi.org/10.4000/ht.707>.
- Mahmoud, Mehdi. « Leïla Slimani : S'il y a bien une chose dont on a le droit de disposer c'est de son corps. » *TelQuel*, 30 septembre 2019, [https://telquel.ma/2019/09/30/leila-slimani-sil-y-a-bien-une-chose-dont-on-a-le-droit-de-disposer-cest-de-son-corps\\_1652354](https://telquel.ma/2019/09/30/leila-slimani-sil-y-a-bien-une-chose-dont-on-a-le-droit-de-disposer-cest-de-son-corps_1652354).
- Mdarhi Alaoui, Abdallah. *Aspects du roman marocain, 1950-2003*. Rabat, Éditions Zaouia, 2006.
- Mernissi, Fatima. *Beyond the Veil : Male - Female Dynamics in Muslim Society*. London : Saqi Books, 1975.
- . *Rêves des femmes : une enfance au Maroc*. Paris, Albin Michel, 1996.
- . « Virginity and Patriarchy. » *Women Studies International Forum*, vol. 5, no. 2, 1982, pp. 183-191.
- . « The Meaning of Spatial Boundaries. » *Feminist Postcolonial Theory : A Reader*, édité par Reina Lewis & Sara Mills, Taylor & Francis Group, 2003, pp. 489-501.
- Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, 2007.
- Rassam, Amul. « Women and Domestic Power in Morocco. » *International Journal of Middle East Studies*, vol. 12, no. 2, 1980, pp. 171-179.
- Sabbah, Fatna Aït. *Woman in the Muslim Unconscious*. New York, Pergamon Press, 1989.
- Sadiqi, Fatima. *Moroccan Feminist Discourses*. New York, Macmillan, 2014.
- Segarra, Marta. *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*. Paris, L'Harmattan, 1997.
- . « La littérature marocaine francophone au féminin. » *Le féminine en miroir, entre Orient et Occident*, édité par Isabelle Krier et Jamal Eddine El Hani, Champagne Première, 2005, pp. 167-177.
- Slimani, Leïla. « Dialogues avec Leïla Slimani, le souffle du roman. » *Youtube*, mis en ligne par Librairies Dialogues, 22 juillet 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=1K8FbkRkPlo>.
- . « Leïla Slimani : Écrire un roman qui puisse parler à tout le monde. » *Youtube*, mis en ligne par France Inter, 31 janvier 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=oafOA6mVXM0>.
- . « Leïla Slimani présente *Regardez nous danser...* Faculté des Lettres et des sciences humaines Rabat. » *Youtube*, mis en ligne par Faculty of Arts, Mohammed V University, Rabat, 26 février 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=ghYzwAShOUY&t=4097s>.
- . *Le Parfum des fleurs la nuit*. Paris, Éditions Stock, 2021.
- . *Le Pays des autres*. Paris, Gallimard, 2020.
- . *Regardez-nous danser*. Paris, Gallimard, 2022.
- . « Rencontre avec Leïla Slimani. » *YouTube*, mis en ligne par FIFDH Genève, 12 mars 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=78tplilmCI>.

Zekri, Khalid. « Le sujet et son corps dans le roman marocain. » *Récits du corps au Maroc et au Japon*, édité par Marc Kober et Khalid Zekri, L'Harmattan, 2011, pp. 45-59.

Zoulagh, Latifa. « Du corps désiré au corps désirant : créer et crier le corps dans l'œuvre de Rajae Benchemsi. » *The French Review*, vol. 2, no. 4, 2019, pp. 15-27. <https://doi.org/10.1353/tfr.2019.0271>.