

La Conteuse Moderne:
la résistance symbolique chez Assia Djébar et Fatima Mernissi

By
Taryn Nicole Hines

A Thesis Submitted to
Saint Mary's University, Halifax, Nova Scotia
in Partial Fulfillment of the Requirements for
the Degree of Bachelor of Arts with Honours in French.

April 2013, Halifax, Nova Scotia

© Taryn Nicole Hines, 2013

Approved: Dr. Rohini Bannerjee
Faculty Advisor

Dr. Egor Tsedryk
Department Head

Date: April 29, 2013

Abstract

The art of storytelling plays an important role in many cultures, notably in the Maghreb. Long considered a woman's duty to impart these traditional stories onto their daughters, contemporary women writers such as Assia Djébar and Fatima Mernissi have chosen instead to integrate them into their written works. This act raises two questions: what occurs when these legends are displaced from a strictly oral tradition into the predominantly masculine domain of writing, and what does it mean to re-imagine them in French, the language of the former colonizers, in post-colonial Maghreb.

This study first looks at Djébar's intertwining of several legends from *Mille et une Nuits* with the recounting of a young French teacher's assassination in *La femme en morceaux* (1997). Secondly, it examines Mernissi's choice to capture the traditional Moroccan folktale *Qui l'emporte: la femme ou l'homme?* (1983) in French instead of Arabic. The recurring themes of identity, violence, sexuality and symbolic resistance are treated.

An analysis of these two oeuvres revealed the crucial presence of the resistant female, despite an often-presumed incompatibility between feminism and Islam. Additionally, it was found that storytelling remains extremely relevant in contemporary francophone women's literature, not only as a tool of entertainment, education and preservation, but also a way by which these writers reclaim their femininity, their autonomy, and their francophonie.

Résumé

L'art de conter joue un rôle important dans plusieurs cultures, notamment au Maghreb. Depuis longtemps considéré comme un devoir de la femme de léguer ces histoires traditionnelles à leurs filles, les écrivaines contemporaines telles qu'Assia Djebar et Fatima Mernissi décident plutôt de les intégrer dans leurs travaux écrits. Cet acte soulève deux questions : qu'est-ce qui arrive quand ces contes sont retirés de la tradition orale et insérés dans le domaine masculin de l'écriture, et quel est l'effet de les réimaginer en français, la langue du colonisateur ancien, au Maghreb postcolonial.

Cette étude explore d'abord la façon dont Djebar entrelace plusieurs légendes tirées des *Mille et une Nuits* avec le récit factuel de l'assassinat d'une jeune enseignante de français dans *La Femme en morceaux* (1997). Ensuite, le choix de Mernissi de saisir le conte populaire marocain *Qui l'emporte : la femme ou l'homme* (1983) en français, au lieu d'en arabe, est examiné. Les thèmes récurrents de l'identité, la violence, la sexualité, et la résistance symbolique sont traités.

Une analyse des deux œuvres a révélé la présence cruciale de la femme résistante, malgré l'incompatibilité qui est souvent supposée entre le féminisme et l'Islam. De plus, c'était trouvé que l'art de conter reste extrêmement pertinent à la littérature contemporaine féminine, non seulement comme outil de divertissement, d'éducation et de préservation, mais aussi comme façon dont ces écrivaines parviennent à récupérer leur féminité, leur autonomie, et leur francophonie.

Table des matières

Abstract	i
Résumé	ii
Table des matières	iii
Introduction	1
Chapitre 1 : La Femme en Morceaux	4
1.1 : Assia Djébar, l'écrivaine	4
1.2 : <i>La Femme en morceaux</i> : une vue d'ensemble	5
1.2.1 : <i>Les Mille et une Nuits</i>	6
1.2.2 : <i>Les Trois Pommes</i> et <i>De la femme massacrée</i>	7
1.3 : Une toile complexe	8
1.3.1 : Une histoire dans une histoire	8
1.3.2 : La question d'identité posée par la convergence des récits ..	9
1.3.3 : La violence et la résistance	10
1.4 : Le sang ne sèche pas dans la langue	12
Chapitre 2 : Qui l'emporte : la femme ou l'homme ?	14
2.1 : Fatima Mernissi, l'écrivaine	14
2.2 : <i>Qui l'emporte : la femme ou l'homme ?</i> : un coup d'œil	14
2.2.1 : Le conte populaire marocain	15
2.3 : Qu'y a-t-il dans un prénom ?	17
2.4 : La sexualité	18
2.4.1 : La prostitution	18
2.4.2 : Le renversement des rôles et la démasculinisation du prince	19
2.5 : Après la <i>matmora</i>	21
Quelques réflexions finales	22
3.1 La mission d'un conte	23
3.2 La femme dans ses formes	24
Bibliographie	26

Introduction

Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies. (Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*)

Le conte... la fable... l'épopée. Ces traditions occupent un espace important dans les cultures africaines, notamment au Maghreb. Les femmes sont les gardiennes de la mémoire ; c'est elles qui sont chargées avec la protection de cette tradition orale et c'est elles qui vont léguer l'ensemble de ces contes et fables à leurs filles. Qu'est-ce qui arrive quand les écrivaines du Maghreb se détournent de l'oralité pour s'aventurer à la parole écrite, naguère un domaine réservé uniquement aux hommes ? Dans la conquête de la littérature, les écrivaines comme Assia Djebar et Fatima Mernissi (ré)imaginent ces contes qui, par convention, font partie de l'espace féminin et les déploient, pleine force, envers le secteur masculin.

Historiquement, le monde de l'art, visuel ainsi que littéraire, se servait de la figure féminine pour représenter les vertus ou les vices, les victoires ou les luttes et tout genre de muse. C'est presque impossible d'écrire, peindre ou prendre une femme en photo, sans avoir reconnu ce débat. Pour la femme maghrébine, souvent décrite comme deux fois colonisée, d'abord par la France et ensuite par sa culture strictement patriarcal, écrire c'est un acte chargé ; écrire sur des femmes est aussi une façon de récupérer son autonomie.

Qu'est-ce que la fonction d'un conte dans la culture maghrébine postcoloniale ? Dans cette étude, nous étudierons l'emprunt des contes et fables par deux écrivaines francophones maghrébines, et nous analyserons comment elles emploient la figure féminine comme symbole de la résistance. Dans une première

partie, nous examinerons *La Femme en Morceaux* (1997) d'Assia Djébar, en commentant la structure, la convergence d'identités et le rôle de la violence. Dans cette œuvre, l'écrivaine fait raconter une histoire des *Mille et une Nuits* pour commenter les atrocités de la décennie noire en Algérie, tissant la légende avec le récit d'un meurtre factuel en 1992. Ensuite, nous traiterons le conte dans sa forme pure. Dans *Qui l'emporte : la femme ou l'homme?*, Fatima Mernissi dégage une fable populaire de la tradition orale et le saisit exactement dans l'écrit. Ainsi, elle nous présente avec une héroïne qui ne se conforme pas de tout au stéréotype occidental de la femme arabe. Nous nous pencherons sur la sexualité et le renversement du rôle de la femme et de l'homme.

Le défi de transcrire un conte traditionnel, soit algérien, soit marocain, en français, langue de l'opresseur, entraîne une tension subtile, mais solide. On se sert de la langue de l'ancien colonisateur pour préserver un type de relique de la culture indigène, la culture que le colonisateur cherchait à opprimer et à franciser. Au fil des dernières 180 années, l'Algérie et la France ont connu une relation tumultueuse. Après son invasion en 1830, les Français sont restés en Algérie pendant 130 ans, et un désaccord caractérisé par une inégalité sévère séparait les colons du peuple arabe. De 1930 à 1945, un malaise intense s'est développé en Algérie et il y avait une montée de la conscience et l'identité nationale au Maghreb. C'était dans ce climat de frustration où la littérature algérienne d'expression française a connu ses débuts. On appelle cette période d'écrivains dont le travail englobe ce malaise et la lutte pour l'indépendance *la génération des fondateurs* (1945 à 1962). L'indépendance était enfin saisie en 1962 ; c'était bien un nouveau

départ pour l'Algérie, pourtant ce n'était pas la fin de la violence. En 1991, craignant de perdre le pouvoir au parti rival qui envisage d'imposer un gouvernement islamiste, le *Front de Libération national* (FLN) a annulé les élections. C'est le début de la *décennie noire* qui dure de 1990 à nos jours, marquée par la guerre de guérilla entre le gouvernement et plusieurs groupes d'insurgés. La violence de la main d'un tel groupe, le *Groupe islamique armée* (GIA), se concentrait dans les régions urbaines, où ce groupe s'efforçait à éliminer tous qui n'opposent pas les autorités en titre. Ils s'en prenaient aux employés gouvernementaux (dont les enseignants) et les cercles intellectuels, notamment les journalistes et les écrivains. Comme disait un porte-parole pour le GIA, « Those who fight against us by the pen will die by the sword » (cité par Vriens, *CFR.org*). C'est au cœur de cette violence où se déroule *La femme en morceaux*.

En revanche, on ne peut pas placer *Qui l'emporte : la femme ou l'homme ?* dans une époque spécifique. Comme est souvent le cas avec le folklore, on a l'impression que ce récit existait depuis toujours, sous une forme ou une autre. De cette façon, ce conte populaire est intemporel, se diffusant à travers les siècles.

Dans les prochains deux chapitres, nous verrons que même si Djébar et Mernissi emploient le conte de façon différente, chacune s'en aide pour relier le passé avec le présent. La première entremêle une époque distante avec nos jours, tandis que la seconde l'utilise pour constater que le féminisme islamique est originaire de sa propre culture et n'est pas venu de l'Occident. *Il était une fois...*

Chapitre 1: La femme en morceaux

Notre écriture [...] doit chercher nos vérités. Affirmer que l'une des missions de cette écriture est de donner à voir les héros insignifiants, les héros anonymes, les oubliés de la chronique coloniale, ceux qui ont mené une résistance tout en détours et en patiences, et qui ne correspondent en rien à l'imagerie du héros occidental ou français. (Jean Bernabé et al., *Eloge de la Créolité*)

1.1: Assia Djébar, l'écrivaine

Assia Djébar, sans doute la romancière d'expression française algérienne la plus connue, a été née le 30 juin 1936 à Cherchell, près d'Alger. Fille d'un instituteur de français, cette langue, ainsi que le patrimoine berbère de sa mère, allaient fortement influencer sa vie et carrière comme écrivaine, poétesse, scénariste et réalisatrice. Djébar était la première Algérienne à être admise à l'École Normale Supérieure à Paris et, en 2005, elle est devenue la première écrivaine maghrébine accueillie à l'Académie française. De 1979 jusqu'à aujourd'hui, on lui a accordé de nombreux honneurs et prix, tels que le *Prix de la Critique internationale à la Biennale de Venise* (en 1979, pour *La Noubia des Femmes du Mont Chenoua*) et le *International Literary Neustadt Prize* (1996).

Ses œuvres adressent souvent la condition féminine et l'effet du postcolonialisme sur la culture algérienne. Son écriture oscille au milieu de ces deux forces, négociant entre son patrimoine et le français, langue du colonisateur ancien et ainsi chargé avec du bagage historique. Effectivement, être algérien et écrire en français est vu par certains Nationalistes comme traître, bien que certains pensent que son choix d'écrire en français n'était pas strictement une décision, mais plutôt le résultat de son éducation. On a aussi suggéré que sa féminité l'empêche de

s'exprimer en n'importe quelle langue, en raison de la masculinité intrinsèque de toutes les langues écrites (Forsdick 70). Néanmoins, elle est une écrivaine passionnée :

Quand j'écris, j'écris toujours comme si j'allais mourir demain. Et chaque fois que j'ai fini, je me demande si c'est vraiment ce qu'on attendait de moi puisque les meurtres continuent. Je me demande à quoi ça sert. Sinon à serrer les dents et à ne pas pleurer. (Djebar, *Nulle part dans la maison de mon père*)

1.2 : La Femme en morceaux : une vue d'ensemble

En 1997, Djebar a fait publier un recueil de nouvelles intitulé *Oran, langue morte*. C'était bien accueilli par la critique, recevant le prix Marguerite-Yourcenar (1997) et le Grand prix de la Paix à La Foire du Livre de Francfort (2000). Serrée directement au milieu de cette collection, *La femme en morceaux* est l'œuvre centrale autour de laquelle les autres nouvelles tournoient.

Deux récits déroulent en parallèle : le premier, qui s'inspire de faits réels, se passe en 1994 à Alger, au cœur de la violence omniprésente de la décennie noire. C'est l'histoire d'Atyka F., institutrice de français dans un lycée et victime du fondamentalisme violent. Au cours de quelques leçons, Atyka partage avec ses élèves des extraits des *Mille et une Nuits*, suit par une discussion des messages féministes cachés au-dessous du texte. La professeure bien aimée est ensuite assassinée devant sa classe de seconde par des soldats du Front de Libération National (FLN) pour avoir raconté des « histoires obscènes » (Djebar 209). Entrecoupant cette histoire sont des passages du deuxième récit, qui se déroule à Bagdad, dans un moment imprécis du passé lointain. C'est le conte de la femme en morceaux (une combinaison de *Les Trois Pommes* et *De la femme massacrée et du jeune homme son mari*, tirés des *Mille et une Nuits*), comme la légende est racontée par Atyka en 1994.

1.2.1 : *Les Mille et une Nuits*

La femme en morceaux de Djébar est profondément marqué par l'intégration des contes du recueil *Les Mille et une Nuits*. Cette collection de contes est sans doute l'œuvre de littérature arabe la plus connue en l'Occident ; à part des allusions littéraires nombreuses, elle est adaptée au cinéma et à la télévision, et nous a donné plusieurs personnages fameux, tels qu'Aladdin et Sinbad. Malgré sa renommée, ses origines restent toujours mystérieuses. Issus des traditions orales, il y en a qui pensent que ces contes venaient d'Inde et qu'ils ont traversé le Moyen-Orient grâce aux Perses, avant d'être appropriés et supplémentés par les Arabes pendant les IX^{ème} et X^{ème} siècles (« Les Contes, » *BNF.fr*). Un de ces enrichissements était un récit structurel qui unifie toutes les histoires, sous forme d'un prologue devant chacun des contes : c'est l'histoire du sultan Shahriyar et la conteuse/princesse Shéhérazade.

Ayant été trompé par sa première épouse, Shahriyar est méfiant des femmes. Chaque jour, il se marie avec une vierge et le matin il la fait décapiter, par vengeance. Après que mille jeunes femmes trouvent leur mort, la fille sage du vizir du sultan, Shéhérazade, échafaude un plan subtil. Malgré son père éperdu, elle s'offre à Shahriyar en mariage et quand la nuit tombe, elle met en action son projet. Sous la prétexte de vouloir partager avec sa sœur une dernière histoire, elle leur raconte une épopée merveilleuse, sous forme d'un récit enchâssé. Pourtant lorsque les premiers rayons de l'aube apparaissent dans le ciel, l'histoire n'est pas terminée. Sa curiosité piquée, le sultan décide de reporter par un jour l'exécution de Shéhérazade, pour pouvoir entendre la suite de l'histoire le prochain soir. Grâce à son talent pour

raconter les histoires, Shéhérazade se sauve du bourreau de bloc, nuit après nuit. Au fil des mille et une nuits suivantes, la princesse donne au sultan plusieurs fils, et il tombe doucement amoureux de sa conteuse et renonce à la tuer. Shéhérazade est sa propre sauveteuse, et la sauveteuse de toutes les filles du royaume. Ce récit principal agit comme le cœur de *Mille et une Nuits*, y insuffle avec de la suspense, de l'amour, et d'une organisation sous-jacente qui lie ensemble tous les contes, parmi eux *Les Trois pommes* et *De la femme massacrée et du jeune homme son mari* (ci-après *De la femme massacrée*).

1.2.2 : *Les Trois Pommes et De la femme massacrée*

Les Trois Pommes et *De la femme massacrée* sont intimement entrelacés. À la découverte du corps d'une jeune dame découpée en morceaux, le calife, Haroun el Rachid, ordonne à son vizir de trouver le responsable, sinon il serait pendu à sa place, avec une quarantaine de ses cousins. Après quelques jours, un jeune et bel homme s'avoue coupable. Ayant cru son épouse infidèle, il l'a tuée avant de découvrir son erreur. Peu après, un vieillard se présente coupable aussi, mais c'est vite compris que c'est le père de la femme tuée ; ayant pardonné à son gendre il préfère être mis à la mort à sa place, pour pouvoir rejoindre sa fille dans la mort. La pitié du calife, et de la foule, tourne vite vers le drame de cette triste famille déchirée :

– « O noble père ! » s'écrie la foule. « O beau meurtrier ! » s'exclament quelques cœurs sensibles à la contrition du mari.

Le corps de la femme en morceaux dort près de la salle de conseil du calife. Non inhumé. Non pleuré. (193)

À partir de ce moment, la victime éponyme de cette histoire est oubliée, mise à côté pour faire place au dilemme du calife qui ne veut pas faire exécuter un beau, jeune homme tel que l'époux, de peur de susciter la colère du peuple.

1.3 : Une toile complexe

1.3.1 : Une histoire dans une histoire

Cette œuvre est construite sur une structure complexe de plusieurs mises en abyme superposées les unes sur les autres, prenant son modèle sur celui des *Mille et une Nuits*. Le récit commence avec la découverte du corps de la femme en morceaux, à travers le regard d'une narratrice omniprésente, Shéhérazade. Ensuite, on est transporté à l'année 1994, où on rencontre Atyka en train de songer à sa classe de seconde à laquelle elle vient de raconter *Les Trois Pommes*. L'histoire passe du conte à Atyka, d'Atyka au conte, pendant que les transitions deviennent de moins en moins évidentes. Tout comme le titre de l'œuvre, Djébar nous offre les deux récits découpés en morceaux.

Par ailleurs, l'histoire qui suit Atyka se démarque résolument de tout le reste du texte, dans la mesure où elle est tapée en caractères italiques. Cette décision typographique prête au récit une qualité de conte ou épopée, quoique la femme en morceaux soit l'histoire fictive.

Cette nouvelle prend la forme d'un récit enchâssé, où chaque personnage fait parler un autre. Tout d'abord, Djébar donne la parole à Atyka qui, à son tour, la donne à Shéhérazade. À l'intérieur des contes, Shéhérazade fait parler les personnages tels que le calife, son vizir Djaffar et le mari de la femme en morceaux. Au milieu d'une aventure racontée par Djaffar, un des élèves d'Atyka se rend compte

de cette technique : « La célèbre conteuse a mis en avant un second conteur : elle a pris un masque, c'est tout ! » (206).

Que Djébar nous présente *La femme en morceaux* est reflété dans la façon dont Atyka lit *Les Mille et une Nuits* à sa classe, ce qui est mirée encore dans la figure de Shéhérazade qui raconte les légendes à Shahriyar, le sultan. La discussion entreprise par Atyka et ses élèves se conduit comme une mise en abyme de la réception de l'œuvre par nous, le lectorat. Notons que quand même Djébar n'est pas une mise en abyme complète ni d'Atyka, ni de Shéhérazade, vu qu'elle ne nous raconte pas l'histoire à l'oral ; par contre, elle l'écrit. C'est une transformation importante dans la mode de transmission.

1.3.2 : La question d'identité posée par la convergence des récits

Bien qu'Atyka ne soit pas une représentation identique de Djébar, les identités des personnages féminins de *La Femme en morceaux* se fondent ensemble, entremêlant à un tel point où le lecteur ne sait ni où une finit ni où l'autre commence. D'un côté, Djébar établit une parallèle entre Atyka et Shéhérazade, les deux conteuses. Cependant cette parallèle n'est pas sans divergence : l'institutrice est assassinée, décapitée, pour avoir partagé ces histoires, alors que la princesse du conte s'est sauvée du même destin en les racontant. Il s'ensuit qu'Atyka prend aussi le rôle de la femme en morceaux. Comme elle est tuée pour sa fausse infidélité, Atyka aussi est tuée pour les crimes non commis. Nous avons donc une femme-héroïne (Shéhérazade), une femme-victime (la femme en morceaux), une femme-martyr (Atyka) et une femme-résistante (Djébar). Ces rôles transformateurs parlent d'une

femme en évolution. Nous, le lectorat, sommes l'interlocuteur silencieux de Djébar, les élèves d'Atyka, et peut-être même la sœur de Shéhérazade.

Ce n'est pas seulement les identités qui convergent, c'est aussi les récits. Comme nous avons déjà vu, quand les deux récits se rencontrent, il y a à peine une transition, tant et si bien que le lecteur commence à avoir du mal à séparer le conte du récit, la fiction de la réalité. Cette confusion s'achève dans le mélange de polices de caractères ; l'histoire de Shéhérazade change en caractères italiques et l'histoire d'Atyka à l'envers, donnant l'impression que c'est Atyka qui vit le conte, la véritable femme en morceaux.

1.3.3 : *La violence et la résistance*

Après une première lecture, la résistance dans cette œuvre ne semble peut-être pas intentionnelle, même s'il y en a. La première fois que le lecteur rencontre Atyka, on apprend qu'elle est professeur de français, « une langue qu'elle a choisie, qu'elle a plaisir d'enseigner » (167), une langue avec laquelle ses parents ont un rapport très différent, ayant été exigé de l'apprendre à l'école coloniale. Une langue, non moins, qui contribue à son meurtre par les fondamentalistes.

Enseigner cette langue du colonisateur ancien, apparemment innocent, est une forme de résistance tranquille. C'est une façon de la reposséder, de revendiquer son droit à cette langue et de dire que le français, c'est à eux (les Algériens) aussi. En écrivant en français, elle déclare et soutient sa francophonie :

Mais nos histoires, pour une fois généreux, nous ont donné une deuxième langue. D'abord, ce n'était pas partagé avec tout le monde. Pendant longtemps c'était la langue de l'opresseur – le fondateur. *Nous l'avons conquise, cette langue française [...]* Bref, on l'a habitée. En nous elle fut vivante. *En elle nous avons bâti notre langage.* (Bernabé et al. 900)

Plus tard, lors de la quatrième leçon, les élèves discutent de l’Islam. Une cite, en arabe, un *hadith* du Coran : « Le meilleur d’entre les Croyants dirigera ma Communauté, même s’il s’agit d’un esclave soudanais ! ». Elle conclut que l’islam est donc égalitaire, avant d’être contredite par une autre étudiante qui conteste cette déclaration. « Dis-moi donc, si l’égalité que tu invoques était vraiment sans limites, s’il agissait d’une femme, oui, d’une simple femme ? Dirigerait-elle « notre » (elle appuie, sur ce possessif, d’une note ironique) Communauté ? » (198). Atyka interrompt l’argument, rappelant aux élèves qu’il s’agit d’un cours de littérature, non pas de sciences politiques, ni de religion, mais la discussion continue sur la même route arrivant enfin à la remarque que les *Mille et une Nuits* sont peut-être des histoires politiques, ou même féministes, « ‘... Quelle révolution pour l’époque !’ Et tous de rire, dans un joyeux charivari » (200). De soulever des preuves de féminisme dans *Les Mille et une Nuits* est aussi un acte de résistance, puisque cela affirme l’existence de ces idéologies dans la culture elle-même. Le féminisme donc n’est pas quelque chose venue d’ailleurs, de l’Occident. Par contre, il a des racines dans un des plus vieux documents culturels du monde arabe.

Ainsi que la résistance, la violence a une grande présence dans cette œuvre, dans le conte de même que dans le récit contemporain. D’emblée il y a la mort sans raison de la femme en morceaux. Il y a aussi plusieurs menaces de l’exécution, évidemment celle de Shéhérazade, mais aussi la menace que fait le calife Haroun el Rachid à son vizir, et ses cousins. D’ailleurs, Atyka ressent le danger caché dans les rues d’Alger ; lorsqu’elle rentre chez elle, elle voit un convoi militaire à un carrefour et « une sourde inquiétude la cerne dans ce quartier périphérique ... » (190). Or, la

violence la plus brutale et la plus crue est bien sûr subite par notre institutrice. Au milieu d'une leçon, cinq soldats entrent dans sa salle de classe :

Atyka reçoit debout une balle au cœur. Elle se trouvait dressée derrière son bureau. Sa voix plane, protestation vibrant encore malgré la première salve, celle qui a fait courber les élèves et juste avant le coup qui a visé le cœur d'Atyka [...] Oui, Omar [un élève], du coin le plus reculé de la classe, le seul à rester assis, a vu. Il voit et il a vu le bossu s'approcher du corps basculé d'Atyka, d'une main lui relever la tête en la soulevant par ses longs cheveux – ses longs cheveux roux, flamboyants, vivants. Son autre main, d'un geste long et sûr, dans un même mouvement, tranche le cou d'Atyka. Sa tête est brandie une seconde. Il la pose droite, sur le bureau. Il rit, le fou, comme sorti d'un cauchemar ... (210 à 211).

Ce meurtre froid, dépourvu de sens, devant les yeux de ses élèves, incarne toute la violence faite aux intellectuels qui ne se sont pas tournés du français pendant la décennie noire.

1.4 : Le sang ne sèche pas dans la langue

« Mais la voix ? Où s'est réfugiée la voix d'Atyka ? » (Djebar 214). *La femme en morceaux* de Djebar contient un message puissant sur la préservation de la mémoire et un commentaire sur le pouvoir des mots (dits à haute voix ou bien écrits). L'histoire se termine avec l'espoir – l'espoir que sa voix s'est réfugiée dans ses élèves et qu'elle ne serait pas « non pleuré » comme la femme en morceaux. De plus, Djebar fait parler *Mina* - la vraie « Atyka » (368) – et a sauvegardé son mémoire en écrivant cette œuvre, dans laquelle elle demeura pour toujours. Sa morte n'était pas pour rien.

« Le sang ne sèche pas dans la langue » (Djebar 367), une citation dont deux interprétations. Premièrement, *le sang ne sèche pas* veut dire que l'on n'oubliera jamais l'atrocité de son meurtre. Ce crime restera vif dans le mémoire, comme le sang frais. Deuxièmement, cela veut dire que *Mina-Atyka* vit toujours, puisque l'on

partage son histoire. *Le sang ne sèche* jamais veut dire que son sang coule, qu'elle ne mourra pas et que l'on ne l'oubliera pas, grâce à notre capacité de la faire vivre en racontant son histoire. *La langue* veut dire à la fois l'organe, la capacité de parler, mais aussi le *langage*, les mots sur la page. *La femme en morceaux* représente exceptionnellement ces deux arts et préserve la mémoire de Mina-Atyka, ainsi que l'héroïne Shéhérazade.

Chapitre 2 : Qui l'emporte : la femme ou l'homme ?

Kante hatta kante¹
kane lahbeq oua as-sousane
nabeth fi kul mkane ...²

2.1 : Fatima Mernissi, l'écrivaine

Fatima Mernissi est sociologue et écrivaine féministe. Née en 1940 à Fez, Maroc, au sein d'une famille d'agriculteurs, elle a connu une enfance aisée. Elle a grandi dans un harem domestique aux côtés de sa famille élargie, une expérience qui a profondément marquée ses ouvrages. Licenciée de la Sorbonne et de Brandeis University aux États-Unis, elle est connue dans le monde entier pour ses travaux comme féministe islamique³, en particulier sa critique de la subordination féminine prétendue dans l'Islam. Elle a considérablement écrit sur ce sujet, pourtant sa publication sans doute la plus importante est *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society* (1975), un texte dédié à la discussion des conceptions de la sexualité féminine dans la culture musulmane (Witalec, *Enotes.com*).

2.2 : Qui l'emporte, la femme ou l'homme ? : un coup d'œil

Ce texte est une transcription d'un conte populaire marocain, comme il a été partagé par Lalla Aziza Tazi, dans la tradition féminine de *raconter*. C'était recueilli

¹ Une formule populaire arabe avec laquelle on commence à raconter une histoire, pareil à *il*

² Avec ces mots en arabe commence le conte, décrivant pour l'interlocuteur (ou, dans le cas de cette transcription, pour le lecteur) le jardin d'Aïcha. Traduit en français par Mernissi: *Il y avait et il y avait / Il y avait le basilic et le lys / qui poussaient partout ...* (8)

³ À noter qu'ici le terme *islamique* n'a rien à voir avec l'extrémisme islamiste. Le féminisme islamique est un mouvement moderne qui cherche à redéfinir le rôle de la femme dans la religion musulmane.

par Fatima Mernissi dans les années quatre-vingts à dessein de démontrer que la contestation féminine existe dans la culture arabe et que ce n'est pas un mouvement venu entièrement d'ailleurs. Dans l'introduction, Mernissi décrit sombrement la façon dont nous oublions l'art de raconter, laissant ces contes s'évanouissent dans le brouillard de la modernité. Le but de Mernissi est double : en premier elle nous encourage à collecter ces contes afin de les préserver dans notre mémoire collective. En deuxième, elle veut susciter de nouvelles lectures de ces contes, pour accéder aux recoins inexplorés de l'interprétation (Mernissi, *Qui l'emporte* 3).

2.2.1 : *Le conte populaire marocain*

Qui l'emporte, la femme ou l'homme ? est connu par plusieurs titres et il y en a au moins sept versions (Mernissi, *Qui l'emporte* 6), mais la structure générale reste la même dans chacune. C'est une histoire racontée aux femmes, par les femmes (Badran et Cooke 317).

Aïcha, la fille d'un menuisier, est en train d'arroser le basilic qu'elle cultive sur sa terrasse quand Mohammed, le fils du roi, épie la jeune fille par sa fenêtre. La curiosité l'emporte sur l'orgueil, il lui demande combien de tiges de son basilic portent des feuilles, mais Aïcha, vive et gentiment coquine, lui répond en posant une autre question : « Sidi Mohammed⁴, fils du roi, toi qui as étudié le Livre d'Allah, dis-moi combien il y a d'étoiles dans le ciel, de poissons dans l'eau, et de points dans le Coran ! » (9). Ici commence un jeu de séduction ... un jeu de plaisanteries, de défis et de ruses qui vont devenir de plus en plus élaborés.

⁴ *Sidi* : l'équivalent de *Monsieur* en arabe

Après une courte durée imprécise, pensant qu'il va finalement jouer l'ultime tour à elle, le fils du roi demande la main de la fille du menuisier en mariage. À la suite de la cérémonie de mariage, l'époux demande à sa femme : « Qui est le plus puissant⁵, l'homme ou la femme ? » Et Aïcha lui répond, « la femme, Monseigneur » (16). Fâché avec cette réponse qu'il trouve insolente et irrespectueuse, il l'enferme dans une *matmora*⁶. Chaque jour sans faute, il lui apporte la moitié d'un pain d'orge, quelques olives, une cruche d'eau et il demande à nouveau sa question initiale. La réponse est invariable.

Pour faire que sa femme ressente d'autant plus son incarcération, il assiste à un *nzaha*⁷. Là, il rencontre une merveilleuse de femme ; à l'insu du prince, c'est en fait Aïcha. Elle a fait construire secrètement un tunnel souterrain qui mène à la maison de son père, où elle s'est déguisée et s'est partie elle-même pour le *nzaha*. Dans un acte de pseudo-infidélité à la part du prince, ils passent la nuit ensemble : « Ils bavardèrent longuement, ils burent ... et ne se privèrent de rien. Ils restèrent ensemble trois jours ... ou peut-être sept. » (18). Quelques jours plus tard, après la rentrée, Aïcha se trouve enceinte. Elle accouche l'enfant en secret.

Après quelques années, deux autres *nzaha* et deux enfants de plus, le jour même où le prince va se marier avec sa cousine, Aïcha envoie ses trois enfants pour empêcher le mariage. Ayant déduit la ruse, Mohammed se dépêche auprès de la *matmora* et, comme d'innombrables journées précédentes, il demande à sa femme, « qui est le plus puissant, l'homme ou la femme ? » Comme toujours, elle lui réplique

⁵ Le terme *puissant* est une traduction du mot arabe *kaid* qui veut dire une puissance obtenue par l'intrigue et les ruses

⁶ *matmora* : un silo où on gardait des grains

⁷ *nzaha* : une pique-nique

« la femme » mais, cette fois-ci, il a une réponse : « Alors, donne-moi la main et monte vers moi. » Il la libère de la cave, et on fête le mariage de Lalla Aïcha et Sidi Mohammed (22).

2.3 : Qu'y a-t-il dans un prénom ?

Le prénom Aïcha a diverses significations ; il signifie « celle qui est pleine de vitalité » (*Tous-Les-Prenoms.com*) et c'était le nom de la troisième épouse du Prophète⁸, celle qu'il aimait le plus (Mernissi, *Beyond the Veil* 65). On verra que c'est aussi le prénom d'une femme-démone du folklore marocain. Ce qui est non négligeable c'est la modification de son prénom d'une couverture à l'autre.

Au début, Mohammed emploie régulièrement la formule de politesse, *Lalla* (et Aïcha aussi utilise la formule de politesse, *Sidi*). Or après le mariage, il laisse tomber son ton poli et désormais il l'appelle « Aïcha la *Maqhora*, » un mot arabe qui veut dire Aïcha la vaincue ou Aïcha la soumise, alors qu'elle continue avec la formule de politesse *Monseigneur* quand elle s'adresse à son mari. Dans l'œuvre *The Woman in the Qur'an* de Abbas Mahmoud al-Aqqad, il conteste que la femme ne veut que d'être conquise:

The characteristic of the male is the will to power, the will to conquer. The characteristic of the female is a negative will to power. All her energies are vested in wanting to be conquered, in wanting to be overpowered and subjugated [...] woman's pleasure and happiness are experienced only in her subjugation, her defeat by the male. (cité par Mernissi, *Beyond the Veil* 5)

Cette citation touche aussi à une question très réelle, comment oblige-t-on la femme à combattre l'ennui de son mari dans « les grisailles de la routine » (Mernissi, *Qui l'emporte* 5)? Dans ce conte, Aïcha la *Maqhora*, emprisonnée dans le silo, devient un

⁸ Le Prophète Mohammed, fondateur de l'Islam

symbole de l'ennui de Mohammed. Pourtant, en se transformant en des femmes mystérieuses aux *nzaha*, elle incarne en même temps l'esprit du merveilleux. Elle réunit les deux pôles, l'ordinaire avec le merveilleux, l'ennui avec le divertissement, et ainsi rallie Mohammed à son côté.

2.4 : La sexualité

Parfois évidente et parfois délicate, la sexualité est un thème central de ce conte qui se glisse furtivement dans presque chaque scène. L'histoire a à peine commencé quand Mohammed (en train de se cacher) voit Aïcha déguster une boulette qui est tombée de son bol sur sa poitrine. Pour la majorité des cultures, les seins sont un objet de désir, vraiment *le* symbole de la féminité et c'est cette vue de la poitrine de Aïcha qui suscite les taquineries subséquentes. Directement de suite, Aïcha épie Mohammed en train de manger des grains d'une grenade. Il en ramasse un qui est tombé par terre et le mange, ce qui sera la source de la prochaine moquerie lancée par Aïcha. La grenade aussi est un symbole ancien pour la sexualité et la fécondité ; pour les musulmans, le Coran promet les grenades aux croyants, quand ils atteignent le Paradis (Thring, *TheGuardian.co.uk*).

2.4.1 : La prostitution

Dans le thème de la sexualité, on trouve que la prostitution est un sujet à plusieurs reprises. D'abord, on peut repérer la scène de marchand *yhoudi*⁹. Le fils du roi, en se déguisant comme marchand de poisson, tâche de faire honte à Aïcha par la ruse. Presque sur son seuil, il crie « Du poisson ! » et attire l'attention de la fille du menuisier. Quand elle lui demande le prix, le prince lui répondit « Un baiser sur ta

⁹ *yhoudi* : un Marocain de confession juive (Mernissi, *Qui l'emporte* 10)

joue me suffira » et Aïcha, tentée et croyant que personne ne la regarde, lui offre sa joue (11). Cet échange, un baiser pour des poissons, paraît assez innocent, mais il contient un message du plus vieux métier du monde.

Pour répondre à l'instigation du prince, Aïcha met son propre déguisement. Elle se teint la peau pour ressembler à « une véritable esclave soudanaise » (12) et convainc son père de la vendre au *souk*¹⁰. Et son acheteur ? Il ne peut être nul que le fils du roi. Ce soir-là, on l'amène aux chambres du prince, et ils passent « des moments très agréables [...] ils jouèrent et amusèrent beaucoup » (13). On verra qu'Aïcha prend bientôt le dessus, mais c'est notable qu'elle utilise sa sexualité pour atteindre la main haute sur l'homme ; d'ailleurs, on n'en fait pas toute une histoire, ce qui suggère que la sexualité dite agressive n'était pas si scandaleuse auparavant qu'elle l'est aujourd'hui.

2.4.2 : *Le renversement des rôles et la démasculinisation du prince*

Ce qui marque intensément ce conte, c'est le renversement des rôles classiques de l'homme et de la femme. Un tel bouleversement se présente dans le premier paragraphe : traditionnellement, le monde extérieur est une espace masculine et réservée aux hommes, tandis que la femme reste cloîtrée à l'intérieur, l'espace domestique et donc féminine. Ce mode de pensée est saisi dans de nombreuses œuvres d'art à travers les derniers siècles (par exemple dans *Le Balcon* d'Edouard Manet, 1869). C'est alors à remarquer que la scène ouvrante commence avec Aïcha qui est dehors et le prince qui la contemple par la fenêtre. Il se peut que ce conte préexiste le concept d'intériorité-féminine/extériorité-masculin, mais le

¹⁰ *souk* : un marché public au Moyen-Orient

confinement historique des femmes dans les harems, une coutume encore pratiquée dans nos jours, suggère le contraire. Il est plus probable que ce renversement d'espaces traditionnels annonce la guerre de sexes qui va suivre. Ainsi, quand Mohammed verrouille sa femme dans la *matmora* tandis qu'il s'en va aux *nzaha*, il y a un retour à l'ordre dans le sens de ce qui est la norme (la femme enfermée à l'intérieur, l'homme libre à partir).

Une scène centrale de cette bataille est celle où le couple passe leur première nuit ensemble. Après avoir passé une belle soirée ensemble, Aïcha verse quelques gouttes de *sikran*¹¹ dans le thé du prince, qui tombe dans « un profond sommeil ». Dans un acte de démasculinisation suprême, elle d'abord rase entièrement la barbe du prince, ensuite elle le maquille avec de rouge et de khol, et enfin elle introduit un radis dans le fondement (13).

Dépouiller le prince de sa barbe est sûrement une castration figurée, mais le sodomiser par radis est plus compliqué. D'un côté, c'est lié à la *rhaphanidosis*, une punition ancienne de l'infidélité, selon laquelle un radis serait introduit dans l'anus d'un homme adultère (Davidson, « Clinging »). D'autre côté, ce geste de pénétration met en valeur la dominance d'Aïcha et l'assertion de son pouvoir sexuel – elle n'est pas *prise*, elle est celle qui *prend*. De plus, il évoque la légende d'Aïcha Kandisha, une femme-démone du folklore marocain. Cette diablesse libidineuse attire les hommes par le sexe à seule fin de pénétrer leurs corps et ainsi demeurer en eux pour l'éternité. Comme dit Mernissi, « the fear of the castrating female is a legacy of

¹¹ *sikran* : un somnifère très fort

tradition » (Mernissi, *Beyond the Veil* 12), et cette peur d'Aïcha Kandisha est toujours ressentie vivement dans la culture marocaine.

2.5 : Après la *matmora*

Ce conte aborde la fausse notion que la femme, de façon universelle, est contente seulement dans un état de soumission. Effectivement, une lecture superficielle peut suggérer que c'est en se soumettant passivement à la volonté de son mari, sans disputer verbalement son emprisonnement, qu'Aïcha gagne l'affection de Mohammed. Pourtant au-dessous de texte on voit le besoin naturel d'Aïcha de résister à cette soumission.

Khalina hum kayaklu ihdid
w-hna jina naklu t-trid.¹²

Elle utilise son corps et sa sexualité pour s'extraire de la *matmora* ; elle est sa propre salvatrice, un témoignage à l'esprit féminin et de la résistance tranquille, mais tenace.

¹² Le conte se termine avec ses mots. Traduit de l'arabe en français par Mernissi: *On les a laissés là-bas / à manger du fer / et on est venu ici manger du « trid »*. Un « trid » est un crêpe très fine (Mernissi, *Qui l'emporte* 22).

Quelques réflexions finales

[...] « le monde muet » serait pour moi non seulement celui des choses [...], mais aussi, depuis des générations, celui des femmes, masquées, empêchées d'être regardées et de regarder, traitées en « choses ». Or, dans la tourmente et la dérive actuelles, les femmes cherchent une langue : où déposer, cacher, faire nidifier leur puissance de rébellion et de vie dans ces alentours qui vacillent. (Djebar, *Oran* 377)

Ayant exploré l'emprunt du conte dans chacune de ces œuvres, c'est évident que les approches de Djebar et Mernissi sont nettement différentes. D'une part, nous avons vu comment Djebar mêle le conte avec les événements contemporains, attribuant ainsi une qualité mythique et surréelle à l'histoire de l'institutrice bien-aimée. D'autre part, Mernissi nous a offert le conte dans sa forme pure, remettant en question l'origine du féminisme islamique. Des approches et projets différents, c'est sûr, mais la répétition de plusieurs éléments et thèmes nous permet quand même à en tirer des comparaisons.

Un tel thème serait l'agression. La violence et surtout la violence contre les femmes, soit explicite et sanglante (dans le cas de Djebar), soit cachée dans les plis des menaces voilés (chez Mernissi), marque les deux œuvres. C'est peut-être en témoignage de la violence connue par ces deux écrivaines, la réalité brutale du Maghreb postcolonial. Également importante pour chaque œuvre est la confusion d'identité. Dans *Qui l'emporte*, la confusion est connue par Mohammed, quand Aïcha se déguise pour pouvoir aller aux *nzahas*, adoptant plusieurs identités afin de tromper le prince. En revanche, la confusion est ressentie par le lectorat de *La Femme en morceaux*, sous l'effet de la convergence des récits.

Cette fluidité d'identité suggère que le rôle des femmes est en train de changer, ou plutôt l'idée que l'on assume de nombreux rôles, divers et variés. Elle questionne ce que veut dire être femme dans un contexte postcolonial. Deux fois colonisées ? Il se peut que oui, mais l'opposition du rôle de l'homme et de la femme cesse d'être évidente, pendant que la dichotomie de l'oralité et de l'écrit se désintègre. Les écrivaines proclament leur droit à la parole écrite, sans se débarrasser de la tradition orale. Le résultat est une fusion puissante, qui rejoint le passé avec le présent, la tradition avec la nouveauté, et la femme selon la femme.

3.1 : La mission d'un conte

En demeurant, nous pouvons nous poser la question suivante : qu'est-ce la fonction d'un conte ? À travers les deux œuvres examinées dans cette étude, nous voyions que la réponse comporte trois volets :

Avant toute chose, c'est une forme de divertissement. La situation désespérée de Shéhérazade est aussi captivante que la femme en morceaux. En effet, c'est grâce à la nature « mais, qu'arrive-t-il ensuite ? » des histoires de Shéhérazade qu'elle pouvait se sauver devant le méchant Shahriyar. D'ailleurs, l'histoire d'Atyka nous serrait le cœur et captait l'attention autant qu'Atyka elle-même fascinait ses étudiants avec les contes des *Mille et une Nuits*. Pour sa part, Aïcha se servait de l'humour ; on est de connivence avec la protagoniste, la plaisanterie se trouvant dans l'ignorance du prince.

Ensuite, un conte est pour enseigner : « Storytelling provides students with a sense of history, [...] a sense of community, the ability to imagine... » (Tingöy et al., « Using Storytelling in Education » 3). Toutes ces héroïnes nous offraient des leçons,

entre autres, sur le courage dans l'adversité. Mernissi, à travers le personnage d'Aïcha, apprenait aux petites Marocaines l'importance de la ténacité et de l'esprit. Atyka utilisait l'histoire de Shéhérazade pour apprenait à ses étudiants, et à nous aussi, le pouvoir de l'art de conter. Ainsi, Djébar nous montrait l'impact durable et la pertinence continue de cette tradition algérienne.

La dernière fonction du conte est sans doute la plus importante : pour préserver. Dans son texte *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, Michel Foucault parle de cette notion : « [...] this idea of narrative, or writing, as something designed to ward off death. » La nature même du conte est d'être partagé, d'être transmis à travers les générations ; c'est un instrument de la préservation. À l'aide du conte, on sauvegarde une partie de sa culture. Aïcha défendait l'intelligence et la puissance des femmes, faisant preuve d'une espace pour la femme forte et libre dans la culture de l'Islam. En racontant l'histoire de Shéhérazade, Atyka faisait vivre la légende des *Mille et une Nuits*. De façon similaire et poétique, Djébar faisait vivre Mina en Atyka, elle-même la protagoniste de sa propre épopée.

3.2 : La femme dans ses formes

La femme résistante. Elle est mystérieuse, impossible à cerner, en pleine évolution. « On ne naît pas femme : on le devient » (de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*). Elle est ineffable, et elle tisse ensemble ses œuvres. Elle adopte de nombreux visages et ses talents sont divers, mais sa présence est sûre et solide comme le roc. Shéhérazade, sans peur, qui prenait la défense des filles du royaume par son talent pour la parole : la créativité. Mina-Atyka, qui refusait de renoncer à sa langue, à sa francophonie, et s'est tenue debout et résolue devant la mort. Même dans la mort,

elle n'est pas conquise : le courage. Enfin Aïcha, qui défiait le prince et se montrait le plus malin : l'ingéniosité.

Nous avons expliqué comment, partout dans le monde, on se servait de la figure féminine pour allégoriser toute sorte d'idée, d'émotion ou de mouvement ; quoi que ce soit, elle peut l'incarner, le transmettre ou l'inspirer. C'est le cas de Marianne pour la France, allégorie nationale de la liberté et la raison. Dans les œuvres analysées ici, Djébar et Mernissi utilisent la figure féminine comme incarnation de la résistance. Dans *La Femme en morceaux*, Atyka symbolise la résistance à l'extrémisme islamiste et le règne explosif du Front de Libération National. Aïcha représente le refus de la notion que le féminisme et l'Islam ne sont pas compatibles, et le rejet des archétypes prédéterminés de la féminité au monde arabe. Ni l'une ni l'autre n'adhère à la notion de la damoiselle en détresse, si populaire à l'Occident.

Ces travaux réverbèrent contre la domination masculine de l'écriture, dont ces écrivaines sont très critiques. Également, en écrivant en français, Djébar et Mernissi reprochent à l'hypothèse largement soutenue que les sujets postcoloniaux ne parviennent jamais à écrire en la langue du colonisateur, tout en restant authentiques à eux-mêmes. De cette manière, Djébar et Mernissi réussissent à récupérer leur féminité, leur autonomie, et aussi leur francophonie.

Bibliographie

Ouvrages étudiés :

Djebar, Assia. "La Femme en morceaux." *Oran, Langue Morte*. Arles : Actes Sud, 2001.

Tazi, Aziza. *Qui L'emporte La Femme? Ou L'homme?* Trans. Fatima Mernissi. Morocco: S.n., 1983.

Références bibliographiques :

Livres

Corcoran, Patrick. *The Cambridge Introduction to Francophone Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.

Badran, Margot, et Miriam Cooke. *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing*. Bloomington: Indiana UP, 1990.

Bernabé, Jean ; Chamoiseau, Patrick ; Confiant, Raphaël ; Taleb Khyar, Mohamed B. "In Praise of Creoleness." *Callaloo: A Journal of African American and African Arts and Letters* 13.4 (1990): 886-909.

Djebar, Assia. *Nulle Part Dans La Maison De Mon Père: Roman*. Paris: Fayard, 2007.

Forsdick, Charles, and David Murphy. *Postcolonial Thought in the French-speaking World*. Liverpool: Liverpool UP, 2009.

Mernissi, Fatima. *Beyond the Veil: Male-female Dynamics in Modern Muslim Society*. Bloomington: Indiana UP, 1987.

Salhi, Kamal. *Francophone Post-colonial Cultures: Critical Essays*. Lanham: Lexington, 2003.

Watts, Richard. *Packaging Post/coloniality: The Manufacture of Literary Identity in the Francophone World*. Lanham: Lexington, 2005.

En Ligne

Davidson, James. "Clinging to the Sides of a Black, Precipitous Hole." Revue de The World of Prometheus: The Politics of Punishing in Democratic Athens, par Danielle Allen. London Review of Books 22.16 (2000): 3-6. En ligne. 05 déc 2012. <<http://www.lrb.co.uk/v22/n16/james-davidson/clinging-to-the-sides-of-a-black-precipitous-hole>>.

- Galesne, Nathalie. "Fatima Mernissi, Sociologie, Littérature Et Humour Pour Raconter Les Méditerranéennes." *BabelMed*. 10 février 2006. En ligne. 04 déc 2012.
- Mortimer, Mildred P. *Maghrebian Mosaic: A Literature in Transition*. Boulder: L. Rienner, 2001. *Google E-Books*. Google. En ligne. 26 oct 2012.
- Ruhe, Ernstpeter. *Assia Djebar*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. *Google E-Books*. Google. En ligne. 26 oct 2012.
- Thring, Oliver. "Consider the Pomegranate." *The Guardian*. Guardian News and Media, 28 avril 2001. En ligne. 05 déc 2012.
- Tingoy, Ozhan, Ahmet Gunefler, Erdem Ongun, Aflon Demira, and Osman Koroglu. « Using Storytelling in Education ». Yeditepe University. En ligne. 07 avril 2013. <http://newmedia.yeditepe.edu.tr/pdfs/isimd_06/24.pdf>
- Vriens, Lauren. "Armed Islamic Group (Algeria, Islamists)." *Council on Foreign Relations (CFR.org)*. 27 mai 2009. En ligne. 02 fév 2013.
- "La Légende Des Mille Et Une Nuit." *Offices De Tourisme Du Cambrésis*. En ligne. 26 oct 2012.
- "Les Contes Des Mille Et Une Nuits." *BNF: Expositions*. Bibliothèque Nationale De France (BNF.fr), En ligne. 02 fév 2013.
- "Les Seins Dans L'Histoire." *FilSanteJeunes.com*. 18 avril 2011. En ligne. 05 déc 2012.
- "Fatima Mernissi, Biographie." *ArabWomenWriters.com*. En ligne. 05 déc 2012.
- "Fatima Mernissi - Introduction." *Contemporary Literary Criticism*. Ed. Janet Witalec. Vol. 171. Gale Cengage, 2003. *eNotes.com*. En ligne. 02 fév 2013 .
- "Prénom Aïcha: Signification Et Origine." *Famili.fr*. En ligne. 04 déc 2012.