

**CORPS DE FEMMES EN EXIL**  
**DANS LES ŒUVRES DE FAWZIA ZOUARI<sup>1</sup>**

Amel Fakhfakh  
*Université de Tunis*  
amel.fk4151@gmail.com

**Résumé :** L'article aborde la condition féminine dans plusieurs textes romanesques ou essais de Fawzia Zouari.

**Mots-clés:** littérature, Maghreb, femmes, Zouari, exil.

**Abstract :** This paper approaches women's condition in different novels and essays by Fawzia Zouari.

**Keywords:** literature, Maghreb, women, Zouari, exile.

---

<sup>1</sup> Fawzia Zouari est une romancière tunisienne contemporaine qui est actuellement journaliste à *Jeune Afrique*. Elle est l'auteur de quatre romans: *La Caravane des chimères* (Olivier Orban, 1989), *Ce Pays dont je meurs* (Ramsey, 1999), *La Retournée* (Ramsey, 2002) et *La deuxième épouse* (Ramsey, 2006) et de trois essais: *Pour en finir avec Shahrazad* (CERES, 1996), *Le Voile islamique* (Favre, 2002) et *Ce Voile qui déchire la France* (Ramsey, 2004).

Dans les œuvres de Zouari, l'exil est perçu comme toute rupture pouvant affecter les fils ténus qui relient certains éléments du monde extérieur au corps de la femme : la séparation d'avec l'homme est un exil car la femme est alors privée de cette semence qui l'irrigue et du regard désirant qui se substitue au miroir ; la séparation d'avec la jeunesse est un exil car la femme se sépare d'une image de son corps que lui a toujours renvoyée son miroir pour en découvrir une autre qui porte les marques de la dégénérescence et qui suscite chez elle un sentiment d'angoisse ; la séparation d'avec la mère est un exil car la nature infrangible du cordon ombilical qui lie la fille à sa mère a pour effet de transmuier la disjonction en dislocation ; la séparation d'avec la langue maternelle est un exil car le corps renferme des mots et des images dont il fait sa pâture ; la séparation d'avec le lieu d'origine est un exil vu les rapports quasi viscéraux entretenus par la femme avec la terre de ses ancêtres.

### **Exil et affirmation de soi**

Le départ ne peut être, dans l'esprit des villageois, que masculin. « Partir, partir ! Comme si c'était là une vocation pour les femmes » s'écrie avec indignation une octogénaire dans *Ce pays dont je meurs* (Zouari, 1999: 39).

La femme ne part pas, elle fuit ; les exemples suivants suffisent à l'attester :

- L'héroïne de *La Retournée* prend la fuite avec un coopérant français pour de multiples raisons<sup>2</sup> dont une seule est exprimée explicitement : « Je sais ce qui m'a fait fuir mon pays : c'est cette masse masculine compacte et déterminée, barrant l'horizon » (Zouari, 2002: 21).

- Dans *La deuxième épouse*, le mariage et le départ sont associés dans l'esprit de Halima : « Je me suis mariée comme on prend ses jambes à son cou, pour fuir notre maison qui sentait la bouse et le lait caillé » (Zouari, 2006: 83). Une fois mariée, elle fait de son mari une monture pour rejoindre son rêve citadin et étranger. « Mon cousin avait l'avantage de m'offrir le profil de l'étranger. Et ça, j'adorais ! Il n'était pas vraiment le prince charmant, comme le racontent les livres, mais mon sauveur de l'ennui des chaumières ! Je n'aurais pas pu le désirer sans l'idée du voyage. » (*idem*: 89).

---

<sup>2</sup> Le roman donne à lire trois principales raisons à sa fuite : la volonté de sa mère de l'empêcher de poursuivre ses études après le baccalauréat ; la tyrannie des villageois ; la tentative de viol dont elle a été victime de la part de Taoufik.

La fuite n'est donc pas assimilable à une attitude de repli ; bien au contraire, elle est présentée dans les romans de Zouari comme une brèche inespérée qui laisse deviner l'ombre enivrante de la liberté ; elle est déflagration féconde, promesse d'un renouveau.

A la différence de l'émigré qui est en quête d'un « avoir », la femme qui opte pour l'exil est en quête d'un « être ». C'est la recherche d'elle-même qui constitue l'objet de sa quête, l'affirmation de son être, sa réalisation en tant que femme. Son « faire » se situe donc dans une autre sphère que celle de l'homme.

Fawzia Zouari s'inscrit en faux contre Shéhérazade et contre les desseins que celle-ci poursuit obstinément : séduire son époux, l'ensorceler grâce au pouvoir incantatoire de la parole, se défendre contre la tyrannie du mâle - et ce, pour deux raisons essentielles :

- Chez Shéhérazade, le dire est la négation du faire : les nuits de la conteuse sont dépourvues d'actes « Car lorsque Shahrazad raconte, elle ne fait pas. Lorsqu'elle sauve sa vie, elle aliène son existence (...). Les veillées de Shahrazad disent l'absence de l'amour » (Zouari, 1996: 13). Or, dans l'optique de Fawzia Zouari, il s'agit pour la femme arabe de livrer un combat pour conquérir son droit à la vie, à la liberté. « J'appelle à un face à face. Avec les mots, avec les maux, avec les hommes, avec le monde » (*ibidem*).
- La femme doit désormais concevoir des objectifs qui ne gravitent pas nécessairement autour des prétentions de son partenaire. Sa fonction consistera moins à conquérir l'homme qu'à l'écarter doucement de la voie qu'elle s'est tracé, à l'éloigner de son giron pour se frayer son propre chemin, en toute responsabilité : « Nos actes viseront désormais non pas la conquête de l'homme mais l'expression de nous-mêmes » (*idem*: 135).

L'auteur oppose deux conceptions antagonistes de la femme : la première l'inscrit au sein du couple, favorise sa subordination par rapport à l'homme et lui dénie toute existence propre tandis que la seconde privilégie son indépendance, son intégrité physique et morale et son autonomie vis-à-vis de l'homme.

A cet égard, la conteuse Shéhérazade et la déesse de l'écriture, Nidaba incarnent les deux versants opposés de la nature féminine<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> « Nidaba contre Shahrazad. (...) Imposture d'une histoire qui n'aurait retenu du deuxième sexe que le rôle second de raconter, divertir, au mieux transmettre, mais ne point créer par simple plaisir » (Zouari, 1996 : 136).

La femme doit donc tenter l'expérience de se penser sans l'homme, indépendamment de l'homme ; de se pencher sur son être propre, de considérer ce qui constitue sa spécificité, ce qui la distingue de l'homme : « Je ne m'assois pas seulement à côté de cet homme. Mais en face de lui, sous son regard et à l'origine de ses songes d'avenir (...). De réfraction et de désir est tissée ma relation, de séduction et de violence, de douceur et d'exigence. Car sa différence me stimule » (*idem*: 28).

Il s'agit pour la femme de reconnaître les différences qui existent entre elle et son partenaire masculin, voire de les revendiquer, afin de faire triompher son intégrité. La complémentarité entre l'homme et la femme prend alors tout son sens, permettant au désir de se frayer une place de choix dans la relation.

L'exil place la femme face à elle-même et la convie à prendre conscience de toutes les ruptures qu'elle doit assumer – car l'exil de la femme est pluriel – et de la singularité du combat qu'elle est appelée à mener : elle doit livrer bataille contre une image sclérosée d'elle-même, régler ses comptes avec un passé lourd de compromissions, de trahisons et de plaies, repenser ses rapports avec l'Autre, donner un sens à sa présence en territoire étranger, justifier sa prédilection pour une langue qui est celle de la mère de l'Autre.

### **L'exil et le temple sacré**

« Nous n'avons que nos corps » écrivait Paul Nizan. Cette vérité est surtout valable pour l'exilé. Le corps devient alors la demeure qui abrite toute son histoire, le réceptacle qui renferme pêle-mêle temps et espace, passé proche et passé lointain, blessures et espoirs. La femme ne perçoit pas l'exil de la même façon que l'homme. Son corps est son temple. A ce temple, la femme voue un véritable culte : la présence obsédante qu'occupe dans sa vie le miroir est là pour l'attester :

Plus narcissiques, plus en proximité avec elles-mêmes et avec les réalités qui les touchent, bien campées dans leur corps et inquiètes de leur image (le miroir est leur objet par définition), les femmes réussissent justement à bien cadrer l'Autre devant elles (*idem*: 47).

Il est souvent fait référence à cet accessoire dans les œuvres de Fawzia Zouari : plusieurs occurrences du terme « miroir » peuvent être relevées<sup>4</sup> en particulier dans *La deuxième épouse* (construit lui-même en grande partie autour du thème du double) et dans *Pour en finir avec Shahrazad*<sup>5</sup> où la narratrice en appelle essentiellement, en fait, à un face à face avec elle-même.

La femme et le miroir forment un couple indissociable : la femme ne se lasse pas d'admirer son corps, un contenant tout aussi précieux à ses yeux que le contenu, vu qu'il est le principal socle sur lequel s'édifie le désir de l'homme.

Le corps de la femme est un écrin qui se caractérise par sa béance : il est attente du désir de l'Autre et hospitalité : « Tout son corps attend. La moindre fibre. Et elle sait, d'un coup, qu'elle a attendu des jours sans le savoir. Qu'elle ne fera qu'ouvrir la porte à ce qui fut depuis toujours attendu, sa vie entière figurant ainsi, au seuil d'une porte, à le guetter indéfiniment » (*idem*: 85).

Le corps féminin enserme la semence fertilisante, et entreprend un long travail destiné à lui faire subir toutes sortes de métamorphoses. Il est, par excellence, le lieu de l'alchimie : la sève dont l'homme l'irrigue déclenche tout un processus destiné à transformer la matière inerte en être vivant. Le corps féminin est une machine aux multiples rouages dont l'attente déçue se traduit par une marée de sang et l'attente comblée par la prolifération des cellules et la création d'un être humain.

Une connivence secrète lie la femme à la nature et à la terre dont le sort est similaire au sien (*idem*: 19) : la terre est attente de l'eau fertilisante et de la graine ; tout comme le corps féminin, elle est le lieu des métamorphoses. Elle est, de ce point de vue, la parfaite réplique de la femme : « Nous sommes proches de la nature et la nature nous le rend qui nous prend à témoin de ses éveils précoces et de ses premiers chuchotements, qui avance au même pas que nous, réglant son rythme aux transformations de nos corps ».

C'est dans les profondeurs qu'est tapie la fécondité, la richesse, la profusion ; c'est là que gît la quintessence de l'être, l'essentiel de ce qui le constitue. De là, le

---

<sup>4</sup> « Je [Halima] regardais mon corps, et ce n'était jamais comme lorsque mon mari le regardait » (Zouari, 2006 : 94) ; [Farida] « Leurs cadettes (...) sont le miroir de ce qu'elles ont été une décennie auparavant » (*idem* : 111) ; « Elles se hasardent de moins en moins devant le fameux miroir » (*idem*: 112) ; « Je [Farida] me surprends à (...) parler de moi. J'y contemple ma vie comme dans un miroir » (*idem* : 166).

<sup>5</sup> « Seule l'obsession du miroir et la malédiction de ne pouvoir le briser » (Zouari, 1996 : 66) ; « Au moment même où nous nous regardons dans le miroir nous faisons offrande de nous-mêmes » (*idem*: 18).

caractère singulier que revêt l'acte sexuel dans les romans de Fawzia Zouari. Le corps de Djamila, écloso et épanoui le lendemain des nuits d'amour<sup>6</sup>, n'est plus qu'une terre aride après l'accident et la mort de son mari<sup>7</sup>.

Mère et terre sont étroitement associées dans ce passage où l'évacuation de la présence masculine contribue à affirmer la primauté du féminin : « Oui, il y a des moments privilégiés entre la nature et nous. Des moments d'oubli commun. C'est comme si par les franges de notre être, nous maintenions des liens d'argile qui nous fixeraient à elle. » (Zouari, 1996: 19). Adam a cédé la place à Eve. Le premier être humain pétri dans la boue serait non un homme mais une femme.

La terre est à la fois cette argile malléable qui enveloppe le corps féminin et une substance nourricière avec laquelle la femme se confond : ainsi, la dichotomie qui préside au rapport dialectique unissant mère et terre s'estompe au profit d'une symbiose qui consacre l'enchâssement de la terre dans la femme et de la femme dans la terre. Celle-ci est son élément premier, l'unique patrie dont elle se prévaut :

La terre, elle, est notre patrie et notre royaume. Elle nous vêt et nous sommes un vêtement pour elle. Nous sommes son levain et sa profonde respiration. Nous sommes son ovale lumineux et sa chevelure sacrée. Nous y avons établi l'humain dans ses gloires éphémères et sa fragile éternité (*idem*: 20).

Le principal dénominateur commun dont il est fait ici l'apologie entre la femme et la terre réside dans la richesse de l'intériorité, vecteur de fécondité.

Dans *Pour en finir avec Shahrazad*, l'identification de la femme à la terre est génératrice d'une belle symphonie qui préexiste à l'établissement du règne humain. Elle s'exprime par le biais d'un mouvement de va et vient entre l'intérieur et l'extérieur, dans l'intention de colmater toutes les fissures où quelque dissonance pourrait se nicher. L'idée d'une transcendance à laquelle la femme n'est pas étrangère traverse les écrits de Fawzia Zouari : « Nous avons fermé les oreilles au verbe pour pouvoir fonder. Mais nous ne demeurons pas moins le passage obligatoire vers le sacre de l'Esprit. Car l'esprit est beauté et nous produisons le beau. Dieu est amour et nous sommes sa métaphore » (*ibidem*).

---

<sup>6</sup> « Ma mère semblait s'y prêter volontiers, pour ne pas dire qu'elle devait bien aimer cela. Car, bien qu'elle n'eût jamais affiché des allures de séductrice le soir, elle était souvent rayonnante le matin ». (Zouari, 1999: 52)

<sup>7</sup> « (...) ses crises de fous rires, plus fréquentes qu'avant la mort de mon père, n'étaient autres que les appels lancinants de son corps » (*idem*: 49).

Le corps féminin recèle la vie dans ce que le phénomène de la création a de plus sibyllin ; dans tous ses écrits, l'auteur insiste sur le mystère qui est inhérent à la nature féminine.

Le corps de la femme est une énigme qui taraude l'esprit de l'homme, depuis la nuit des temps ; son désir est une énigme, sa satisfaction l'est encore plus car l'organe du plaisir – et ses manifestations - sont cachés :

Notre désir est si secret, son accomplissement si mystérieux que l'ultime découverte de l'homme restera notre corps. Au creux de sa jouissance se terre l'Enigme du monde. Qu'importe le lien qui nous lie au mâle, époux, père ou fils ? Ce mystère l'inquiètera toujours ! Ce lieu caché le tiendra si fort qu'il sera le carré d'ombre où se concevront ses angoisses et sur lequel pousseront au grand jour ses idéologies (*idem*: 23).

La femme-béance s'ouvre et engloutit. Elle emprisonne ce qu'elle accueille, dans un mouvement de contraction, empêchant ainsi sa libération ou sa perte. Elle protège, sauvegarde, retient. Il en est ainsi pour la semence sacrée, mais également pour les mots, les souvenirs, les fractures qui affectent son être.

Il est souvent fait mention du silence des femmes dans les œuvres de l'auteur. Djamilia est grosse de ce silence peuplé de mots, ce silence qu'elle porte dans ses entrailles et qui sera rompu, à la fin, quand elle se décidera à délivrer, à ses deux filles, un message lourd de sens, pétri dans l'amour qu'elle voue à sa terre d'origine. Toute mère est investie d'une mission : transmettre à sa progéniture l'histoire des siens. La mère est une vaste mer dont le flux et le reflux bercent la vie des hommes.

Dès lors, le royaume de Dieu n'est pas bien loin ; il se situe à proximité des rivages dorés et des champs fleuris où vagabonde la femme ; tout entier sous l'emprise de son charme, Dieu se love en elle: « Si Dieu est en l'humain, il ne peut être mieux qu'en nous, et c'est sans doute pour cela que nous ne l'avons jamais cherché.» (*idem*: 22)<sup>8</sup>.

*La deuxième épouse* nous place devant un couple insolite : celui formé par Rosa et Dieu<sup>9</sup>. Rosa se tourne vers lui et lui fait offrande d'un cœur rempli d'amour,

---

<sup>8</sup> « Même la femme de loi que je suis a préféré déposer requête auprès de Dieu plutôt que de ses créatures » Zouari, 1996 : 82).

<sup>9</sup> « Rosa serait déterminée à crier au scandale devant la prétendue 'prééminence' d'un sexe sur l'autre, et sa rébellion, consignée noir sur blanc par Allah via le Coran, m'a inspiré les premiers mots d'un récit dont je ne connais pas encore l'aboutissement » (Zouari, 2006 :122), dit Farida, qui reconnaît

avec la volonté d'intercéder en sa faveur auprès de ses créatures : « Ils mentent ceux qui disent que, [dans le Coran], Tu (...) es souvent courroucé contre Tes créatures. Je peux le leur assurer : Allah y chante et danse. Il esquisse des pas et, de la paume de Sa main, Il cale Sa voix »<sup>10</sup>.

### **Le regard et le miroir**

La femme et l'homme ne sont pas du même bord : tout les différencie l'un de l'autre : l'homme appartient au dehors, la femme au dedans ; l'homme est du côté de la praxis (il poursuit l'objet de son désir, le conquiert, fait incursion dans des territoires étrangers ; il pénètre, possède, et dispose du butin), la femme du côté de la parole<sup>11</sup> « Lorsque Shahrzad parle, elle ne fait pas. Lorsqu'elle sauve sa vie, elle aliène son existence » (*idem*: 13) et de l'hospitalité (elle négocie, attend, fait offrande d'elle-même)<sup>12</sup>.

Les rapports sociaux que les hommes et les femmes entretiennent entre eux sont tacitement régis par la conduite qu'ils observent dans l'acte d'amour : cantonnée dans une attitude passive, la femme confie à l'homme, assimilé à ses yeux à l'« agent », le soin de prendre toutes sortes d'initiatives : ceci est surtout vrai pour la femme arabe que des siècles de servitude ont marquée et qui a érigé la passivité en mode de pensée<sup>13</sup> :

Je ne suis pas préparée à la conquête, moi qu'on dressa pour être conquise seulement. Chez moi, il fut de tradition que les hommes arrivent haut et fiers, qu'ils

---

l'existence et la légitimité du couple formé par Rosa et Dieu : « Dieu existe Janette, je Lui ai longuement parlé » (*idem*: 61).

<sup>10</sup> Les autres protagonistes féminins du roman sont persuadées, elles, que Dieu a toujours pris le parti des hommes et le taxent de misogynie : [Farida] « Rien ne garantit (...) qu'Allah ne se prononce pas en faveur du genre masculin, comme il l'a toujours fait » (*idem* : 124) ; [Halima] « cette ruche d'abeille sans miel, qui vivait (...) contre un Dieu qui les a toujours regardées de haut, puisqu'elle pesaient si peu dans ce bas monde ! Et même dans l'autre (...) car elles n'y figurent que pour le bon plaisir des hommes. » (*idem* : 86)

<sup>11</sup> « Lorsque Shahrzad parle, elle ne fait pas. Lorsqu'elle sauve sa vie, elle aliène son existence » (*idem*: 13)

<sup>12</sup> « Je lui faisais offrande de mon corps qui n'avait jamais appartenu à un autre » dit Nacera, en faisant allusion à Adel, dans *Ce pays dont je meurs* (Zouari, 1999 : 150).

<sup>13</sup> « Nous ne sommes à l'homme qu'un appel et un réceptacle, nous souffle encore la voix de l'aïeul. Laisse-le donc venir et voyez dans quel appareil il se présentera. Laissez-le parler et ne répondez que vaguement. Laissez-le agir et vous aviserez. Laissez tomber son désir sur la surface froide de votre indifférence et il n'en aura que plus de fièvre pour vous. Faites-lui croire qu'il est le premier et qu'il vous effarouche et il vous accordera sa confiance pour l'éternité ». (Zouari, 1996 : 97)

ouvrent grandes les portes de l'aventure amoureuse, regardent les femmes dans le fond des yeux, leur tendent la main et au besoin les forcent au voyage

L'homme est tourné vers le passé dans lequel il puise tous les avantages dont le parent les multiples privilèges qui lui sont reconnus en tant qu'arabe et musulman (Zouari, 1996 : 15) ; la femme cherche à échapper à une condition infrahumaine<sup>14</sup> en tournant ses yeux vers un avenir qui prend souvent l'aspect de la vie citadine et du monde occidental :

J'ai marché d'âge en âge, de société en société, de génération en génération, sans élever la voix, en posant le pied où ne pouvaient surgir d'échos, ni subsister de traces. Pour acheter mon silence, les hommes me fabriquent des ailes en soie afin que je retombe sur leurs résistances sans bruit. Puis ils m'alourdissent d'or, pour que, ni de l'envol ni de la chute, je ne connaisse le goût. Je fus épinglée au mur de leurs caprices, devant leur regard de mépris et d'adoration mêlés.

Il est donc clair que l'homme représente l'Autre par excellence : présent, il est étranger à la femme qui se rend compte à quel point elle est différente de lui, tous les mariages pouvant être considérés, de ce point de vue, comme mixtes<sup>15</sup>. Absent, il ampute la femme d'une partie d'elle-même, de l'incarnation vivante de son « animus ».

La séparation avec l'homme est une douleur que la femme éprouve dans sa chair : à la suite de la mort de Ahmed, Djamilia « rêvait même à voix haute », appelait son mari, gémissait, et, « les yeux clos, endormie, elle se serrait contre son matelas et son corps se tordait lascivement » (Zouari, 1999: 47).

Djamilia, Nacéra, et Rosa sont des femmes que l'Homme a quittées ; la désertion du mâle a des répercussions néfastes sur le corps de la femme qui s'assèche et se meurt.

Toute rupture susceptible d'avoir partie liée avec le corps est vécue par la femme comme un exil ; le temps, dont les effets deviennent, à partir d'un certain âge,

---

<sup>14</sup> « Nos enfants sont pour les gens de votre espèce ce que les femmes sont au mâle musulman : des incapables, des intrigants, des sournois. Une sous-humanité » dit Farida à l'institutrice d'Inès (Zouari, 2006 : 64).

<sup>15</sup> C'est en ce sens qu'il faut comprendre les propos de Farida, apostrophant son mari Michel : « Toi, l'étranger que j'ai choisi et qui me devient doublement étranger, toujours ailleurs, désespérément absent » (*idem* : 175).

de moins en moins discrets, s'en prend sans ménagement au corps et le soumet à l'épreuve de l'érosion.

Dès lors, l'image que renvoie le miroir est celle d'une peau désagrégée qui, de jour en jour, subit les injures du temps et somme la femme à composer avec la détérioration de son temple sacré, à accepter une réalité qui la rebute, à adapter son comportement aux nouvelles exigences de l'âge et à apprendre à apprivoiser cette maladie incurable qu'est la vieillesse.

Contrairement à l'homme qui se plaît dans l'espace et dont la préoccupation majeure consiste à délimiter son territoire, la femme est plutôt dans le temps, la durée, la succession des moments.

La protagoniste de *La Deuxième épouse* fête ses 50 ans comme on enterre une part de soi-même avec la conviction que l'heure est venue de faire les bilans de tout un itinéraire<sup>16</sup>: « Cinquante ans, c'est la jeunesse venue à échéance. C'est l'obsession de l'âge qui menace de devenir aussi lancinante que mes migraines » (*Zouari, 2006 : 20*).

Davantage encore que toute autre fête, cet anniversaire a un goût d'achèvement, de mort : « Je n'aime pas les fêtes (...). Ça remonte à mon enfance au village, où les mariages ressemblaient aux enterrements » (*idem: 24*). Cette image d'elle-même reflétée par son compagnon de toujours, le miroir, et dont la femme a subi d'une façon narcissique l'attrait se voit, tout à coup, menacée d'altération et de dégradation : la rupture avec son reflet antérieur est douloureusement vécue.

En compagnie de ses amis conviés à son anniversaire, Farida prend conscience de l'imminence de la vieillesse, de la nouvelle configuration – méconnaissable - du temple où elle a toujours habité et n'éprouve qu'un sentiment d'écœurement : « Je les regarde, un demi-sourire aux lèvres, aux commissures une ride supplémentaire pour ce soir et pour les soirs à venir. C'est la perspective de la vieillesse qui, je l'admets, me rend sombre ».

Le regard de l'Autre - en l'occurrence l'homme -, assume la même fonction que le miroir : il lui fait prendre conscience du délabrement qu'a subi son image antérieure : « Les regards moins insistants des hommes sur moi, l'attention, au contraire, des jeunes du quartier qui, sans penser me vexer, me donneront de la

---

<sup>16</sup> Remarquons la récurrence du mot « bilan » associé à l'âge de Farida à qui son mari rappelle que « cinquante, c'est le chiffre des bilans » (*Zouari, 2006 : 20*). « Depuis quelques semaines déjà, l'échéance des cinquante ans me taraude, et avec elle la nécessité de faire' le bilan' » (*idem : 27*) « Cinquante ans, l'heure des bilans mais aussi des grandes décisions » (*idem : 52*).

'hajja'(...) Et Inès ! Il ne faut pas que j'oublie ma fille, dont la jeunesse indécente enterrera pour toujours mes belles années » (*idem*: 50).

L'âge creuse un fossé sans cesse plus profond entre les générations et amplifie les distances entre elles, générant ainsi le sentiment d'étrangeté ressenti par ceux qui se trouvent sur l'autre versant de la vie.

Le pays de la vieillesse, dont la ménopause (« l'âge du mi- »)<sup>17</sup> n'est qu'un avant-goût, est décrit sans fioritures ; le corps y fait figure d'exilé :

Mais poussez donc la porte et scrutez le quotidien qui s'annonce : premiers essoufflements et dernières menstrues. La peine de veiller tard, le mal à s'endormir et la difficulté de se lever. Le genou qui soudain se dérobe et le cœur qui, à l'effort, s'emballe. Un mouchoir ou un éventail à portée de main, toujours (*idem*: 49).

Et la narratrice de passer en revue tous les désagréments de la ménopause : « les joues qui rosissent », les « rides qui apparaissent sournoisement et s'incrument », « la taille qui s'épaissit », « les seins qui grossissent tout en prenant la pente ».

Pour combattre le spectre de la vieillesse, les hommes multiplient les départs et se laissent séduire par le démon de midi<sup>18</sup>, infligeant ainsi à la femme un double deuil dû à la double désertion qui frappe son corps : celle de la jeunesse et celle du désir masculin.

Chaque décennie de la vie de la femme est passée au crible<sup>19</sup>, faisant ressortir, au fil des années, la distance que la femme met délibérément entre elle et son miroir. Tout se passe comme si l'être migrerait, malgré lui, dans un autre corps, dans un autre étui que celui auquel il est habitué et dans lequel il s'est toujours réfugié.

### **L'exil et l'image de la mère**

La mère occupe une place essentielle dans les écrits de Fawzia Zouari où le couple mère / fille est très présent ; elle a pour noms Fattoum, Djamila (dans *Ce pays*

---

<sup>17</sup> « Mi-vie, mi-santé, mi-amour, mi-sexe » (*idem* : 24).

<sup>18</sup> Dans *La deuxième épouse*, Sadek prend comme troisième femme Lila, une jeune beurette, et Michel, son double français, prend comme maîtresse Michket, une jeune égyptienne d'une trentaine d'années.

<sup>19</sup> Pour les jeunes filles de 15 à 18 ans, toutes les femmes sont des 'vieilles' ; les jeunes femmes de 25 à 35 ans sont narcissiques ; leurs aînées de 35 à 45 ans sont craintes par toutes car elles savent séduire ; de 45 à 55 ans elles ont « de beaux restes » ; de 55 à 65 ans elles sont contre la femme-objet et « se hasardent de moins en moins devant le fameux miroir » (*idem* : 110-112).

dont je meurs), Aziza (dans *La retournée*) ou est désignée simplement par l'expression : 'ma mère'<sup>20</sup> (dans *La deuxième épouse*).

Dès qu'elles accèdent au rang de mères, les jeunes femmes éprouvent le besoin de tendre la main à celles qui les ont mises au monde afin de perpétuer cette chaîne de solidarité que les mères de l'humanité ont de tout temps constituée. « J'avais besoin d'une rencontre maternelle, d'une rencontre de femmes, persuadée que là, j'étais sur le chemin, non seulement des sources, mais aussi du sens » (*idem*: 124).

Tout se passe comme si le cordon invisible qui lie toute fille à sa mère figurait des racines profondément enfouies dans le sol natal. « Deux ans après mon mariage, en accouchant d'Inès, j'ai compris que les mères ne tiennent pas rancœur à leurs filles à partir du moment où celles-ci deviennent mamans, elles aussi » (Zouari, 2006: 45) ; de ce cordon - qui traverse générations et siècles - qu'est constituée la chaîne indestructible formée par les mères, depuis la nuit des temps, les rendant attentives au « chant des ancêtres tatouées [qui] traversera – comme le cri de la baleine traverse l'abîme des mers – l'existence de leur progéniture échouée sur des rivages inconnus » (*idem*: 295).

Chez la femme, le langage du corps est souvent plus loquace que le signe linguistique ; celui-ci est en effet loin d'être son moyen d'expression privilégié. Toute une poétique gestuelle – qui n'a rien à envier aux techniques propres à l'art dramatique - se dégage de son être, contribuant à enfermer l'image de la mère sinon dans un halo de sainteté, du moins dans un mystère inviolable.

Le corps de la mère de Nacera « s'épanouissait en trente jours sous le regard de l'homme » (Zouari, 1999: 66), celui de Fattoum est « pris de convulsions » quand elle apprend que sa fille va la quitter (*idem*: 67) ; l'enseignement que la mère transmet à sa fille, parvient à cette dernière « à travers ses regards et ses soupirs » (*idem*: 121).

La gestuelle pour laquelle opte la mère est codifiée : dans *La Deuxième épouse*, Rosa tente d'en décrypter le sens : « Ma mère a enlevé son foulard, mauvais signe ! ».

La première rencontre de la mère avec Sadek, le fiancé de sa fille, est une scène où l'évacuation de la parole cède la place à différents signes et où les *youyous*

---

<sup>20</sup> Trois mères différentes sont mises en scène dans *La Deuxième épouse* : celle de Rosa, de Halima et de Farida. Dans *la Retournée*, il est question de la mère de Rim et dans *Pour en finir avec Shahrazad*, de la mère de la narratrice.

(Zouari, 2006: 72) se taillent une place de choix. Plusieurs langages y interfèrent : mimique faciale, regards insistants, sourires admiratifs sont autant d'indices qui disent le bonheur de la mère de faire la connaissance de Sadek, un « produit national » (*idem*: 71) qui est « blanc de compromis et de ruptures » (*ibidem*), qui restitue à ses yeux toute l'Algérie et dont la présence au sein de la famille des « Harkis » contribue à oblitérer toute la honte infligée par la trahison.

Le corps maternel exprime en se mouvant tout ce qu'il ressent ; il utilise différentes notes, différentes nuances, associant ainsi toutes sortes de moyens d'expression (chorégraphique, dramatique, musical) et nous mettant en présence d'un véritable « théâtre sans paroles » (Musset) : voici en quels termes Nacéra nous parle de sa mère :

Les derniers jours de sa vie furent un silence total. Elle faisait quelques pas dans l'appartement et, contrairement à ses habitudes, ouvrait grand les fenêtres. Elle se penchait sur la cour où poussaient des herbes folles. Lorsqu'une tête se levait vers elle, elle se retirait, revenait à sa place et cardait lentement de ses ongles la peau de mouton où ne subsistait pas davantage de poils que sur un crâne dégarni. Elle s'asseyait de nouveau (Zouari, 1999: 159).

Dans *Une force qui demeure*, Hélé Béji se penche sur la « femme d'intérieur » (qu'elle oppose à la femme moderne) qui régnait en maîtresse chez elle, qui se réalisait dans son foyer et dont la demeure constituait le prolongement de son être. Tout comme Fawzia Zouari, Hélé Béji est intriguée par ces gestes féminins dont la valeur est hautement symbolique et qui sont dignes d'être promus au rang de certaines postures fixées sur la toile par un Delacroix par exemple<sup>21</sup>. Le mouvement féminin semble être accompagné d'une symphonie intérieure qui rythme les différents moments de la journée de la femme traditionnelle, la faisant évoluer selon son tempo propre ; il est chorégraphie.

Dans les œuvres de Fawzia Zouari, les personnages féminins qui figurent l'image de la mère semblent avoir été taillés dans un même patron. De tous ces personnages dont la silhouette imprécise hante l'imaginaire de l'auteur, Djamila (la mère de Nacéra dans *Ce pays dont je meurs*) est sans doute celle qui retient le plus

---

<sup>21</sup> H. Béji cite à ce propos Delacroix qui décelait dans les gestes des anciens un sens artistique : « Il y avait plus de poésie chez eux dans la queue d'une casserole et dans la plus simple cruche que dans les ornements de nos palais » (Béji, 2006 : 61).

l'attention du lecteur : c'est elle qui tient le haut du pavé dans ce roman saisissant où tout gravite autour d'elle, la hissant au rang de principal protagoniste. La narratrice ne nous fait pas seulement assister à l'itinéraire que le personnage a parcouru depuis son enfance jusqu'à son décès ; elle lui octroie aussi le privilège d'être présentée physiquement et moralement. De véritables scènes de genre parcourent le roman ; Djamila y apparaît avec « sa gandoura d'intérieur, ses yeux couleur miel cernés de khôl, les motifs de son henné ravivés » (*idem*: 16), assise sur sa peau de mouton « les doigts pressant ses tatouages bleus » (*idem*: 147).

Le cliquetis de ses bracelets est une mélodie familière et obsédante dont ses enfants se souviennent avec nostalgie<sup>22</sup> et qui signale à lui seul sa présence dans l'une des pièces de l'appartement parisien. Une présence forte, souvent silencieuse mais qui semble prendre des proportions démesurées : une présence qu'elle a le don d'imprimer dans tous les coins et recoins de son foyer, y incrustant une suavité qui rend reconnaissables les lieux qu'elle visite.

C'est le tintement des bracelets de Djamila qui ouvre le récit de la narratrice, dans *Ce pays dont je meurs*, charriant le souvenir d'une présence qui a répandu dans les airs de l'enfance une atmosphère de bonheur. Nous dirons, pour paraphraser Hélé Béji<sup>23</sup> que Djamila représente, dans le roman, la femme arabe traditionnelle qui ne s'est pas contentée de donner la vie mais qui s'ingénue à la créer quotidiennement autour d'elle, conformément aux enseignements que lui ont prodigués les femmes de son village<sup>24</sup>.

Des cinq sens, c'est le sens de l'ouïe qui est le plus sollicité, dès qu'il est question de la mère : « La soif des sources m'amena un jour à voyager. J'allai à la recherche de la voix de ma mère » (Zouari, 1996: 121). La séparation d'avec la voix

---

<sup>22</sup> « Rappelle-toi, Amira, les premières lueurs du matin à travers les volets de cet appartement qui s'éveillait soudain au bruit des bracelets de maman. As-tu remarqué à quel point le bonheur peut être simple et inaccessible à la fois ? Il fut dans le tintement des sept bracelets de notre mère, dans le reflet qui s'y jouait chaque fois qu'elle relevait la tête ou replaçait son foulard sur la tête, pour éviter que ses cheveux ne s'imprègnent de l'odeur de ses marga longuement mijotées » (Zouari, 1999 : 15).

<sup>23</sup> « Il est une autre vertu féminine qui a existé de tout temps, et qui va bien au-delà de donner la vie, c'est créer la vie, c'est-à-dire l'énergie primordiale de répandre autour de soi l'image vivante de l'humain, d'animer le quotidien, cette provision de gaieté et d'imagination, de commisération et de sacrifice, que la femme a dispensée autour d'elle pour le bénéfice de tous » (Béji, 2006 : 159).

<sup>24</sup> L'exil dont souffre Djamila n'est pas seulement tributaire au changement de lieu ; il est surtout imputable à toutes les perturbations qui ont affecté sa vision du monde, sa place dans la demeure, ses préoccupations, ses valeurs. Le véritable déracinement, elle l'a connu quand elle a déserté ses tâches domestiques et qu'elle est sortie de la maison pour travailler en tant que femme de ménage chez les Français.

de la mère est un exil en ce sens que les inflexions de cette voix recèlent les méandres édéniques du monde de l'enfance.

Car, au commencement est la voix maternelle : elle est la source limpide qui jaillit et dont chaque giclement déborde de vie. Le son de cette voix a un pouvoir incantatoire : il a le don de ressusciter des faits que l'on croyait morts et enterrés, de tempérer les courants violents<sup>25</sup>, de raviver des souvenirs que le temps a oblitérés et de les faire jaillir ; le son est porteur du Sens.

C'est cette voix qui écrit la première page de la vie de l'enfant, quand il baigne encore dans son eau utérine, et qu'il entend des modulations qui semblent venues du fond des mers et qui se mêlent au bruit du liquide amniotique. La parole maternelle est effervescence, abondance en même temps que fraîcheur, inauguration, et commencement ; une source qui émane de la profondeur souterraine d'un passé ancestral.

La voix de la mère est la voie qui conduit aux sources auxquelles on s'abreuve pour étancher sa soif du passé, de ce que l'on fut : « La voix de ma mère me ramène, non vers un souvenir isolé ou un fait précis, mais d'abord vers moi, vers mon être même » (*idem*: 125). La parole de la mère est essentielle ; c'est elle qui tisse les liens entre les générations « Si cette source-là est mienne, c'est que j'en suis aujourd'hui la source »<sup>26</sup> (*idem*: 126).

En vérité, les femmes évitent, le plus souvent, de faire appel aux mots ; leur lieu de prédilection est le silence ; elles s'y complaisent et tissent patiemment la toile de leur vie, emmurées dans leur bulle ouatée, réservant le recours aux mots aux moments graves de leur existence :

Il y a trop d'inquiétude dans le regard de ma mère. Et du désarroi dans ses gestes. Ses mains, surtout, qu'elle serre et resserre sur son ventre comme si elle avait peur de laisser échapper un secret. Quelque chose la tracasse, j'en suis sûre. (...) Elle parle et c'est mauvais signe aussi. Maman ne parle que lorsque la douleur déborde (Zouari, 2006: 70).

---

<sup>25</sup> La narratrice revient à son pays natal pour être en contact avec son passé, ses sources : « ces mêmes sources qui furent un temps suprêmes torrents, dont le tumulte couvre les rumeurs, happe l'âme et le corps, les achemine vers ce qu'ils ne savent pas encore » (Zouari, 1999 : 121).

<sup>26</sup> La fille prend le relais de la mère. Elle finit même par lui ressembler physiquement (Djamila) .

Les mots ne manquent pourtant pas ; ils se bousculent et se heurtent à l'intérieur d'elle-même, au-dedans de son corps. Elle ne se décide à les mettre au monde qu'en dernier recours ; les mots s'agglutinent alors les uns aux autres, forment un amas cohérent, affluent à ses lèvres, s'affranchissent de son corps et apparaissent brusquement au jour. C'est dans la douleur que se fait l'accouchement. Le résultat est alors ébahissant :

D'où lui venait tant d'éloquence, elle qui, toujours, s'exprimait par son corps plus que par les mots ? Était-elle habitée par la poésie de ses ancêtres ? En l'écoutant, je pensais à ces victimes de crises étranges qui, au cœur du mal, ont le don de parler des langues qu'elles n'ont jamais entendues (Zouari, 1999: 138).

Mais de quoi est-il question dans le discours que la mère enfante dans la souffrance ? De son pays natal dont elle évoque la « gravité sereine », les « vents virils », les « nuits pleines de l'odeur salée des algues » (*ibidem*) ; d'« Alger la blanche, penchée sur la mer, comme pour mieux y enfouir son secret » (*ibidem*).

Il ne peut y être question que des sources : du passé dont ne subsistent que des bribes, de la terre ancestrale dont l'odeur embaume les souvenirs, des vastes champs qui vibrent joyeusement au son des rires des enfants, des vallées inondées de soleil, de toute cette clarté dans laquelle baigne l'évocation du pays natal et qui ne peut qu'être confondue avec le bonheur.

Djamila, l'exilée, fait appel aux mots pour donner un nom au mal du pays, pour se délivrer d'une souffrance qui la tenaille et qui est générée par la séparation avec ses racines.

A la différence de l'homme, la femme se caractérise par son caractère sédentaire : sa place est là où se trouvent, profondément implantées dans le sol originel, ses origines, ses ancêtres, ses souvenirs. Privée de ses racines, la femme s'étiolle et se laisse mourir : « Étrangement, ses deux derniers bracelets ne cliquetaient plus. (...) Ses nostalgies chassées à coup de rires contraints avaient creusé le lit de son mal. Son amour de l'Algérie, comprimé au fond d'elle, avait empoisonné son corps » (*idem*: 160).

## L'exil de la langue

La langue dans laquelle s'exprime la mère dans son exil revêt une importance particulière dans les écrits de Fawzia Zouari. Si Djamila se plaît à parler français en Algérie (pour épater ses proches) et arabe en France (pour se persuader que son départ n'induit pas la trahison des siens), la mère de Rosa, elle, ne parle que kabyle. Peu lui importe qu'on ne la comprenne pas : la femme du harki tient à rester fidèle à sa langue maternelle et à ne pas la trahir.

Faisant allusion aux aspects sous lesquels se présente son triple exil, présenté comme différentes sorties subversives, Fawzia Zouari écrit dans *Pour en finir avec Shahrazad* :

Voilà que doublement, triplement, je suis dehors. Dehors parce que sortie des frontières géographiques et séculaires d'une tradition qui enfermait le champ de mon existence dans les limites du « dedans » ; dehors pour la seconde fois, en franchissant le seuil d'une autre culture ; dehors encore plus loin, en choisissant la proximité de l'homme étranger ; dehors tout près du délit, depuis le jour où j'ai choisi d'écrire dans la langue d'une autre mère que la mienne, dans la langue de l'étrangère (Zouari, 1996 : 42).

L'exil de la langue est une infraction qui est teintée de trahison<sup>27</sup>, une transgression qui est empreinte d'un sentiment de culpabilité. En établissant un hiatus, une « béance » (*ibidem*) entre les mots « langue » et « maternelle », la narratrice esquisse un double geste figurant la répulsion et l'attraction, quitte le giron de sa mère pour se réfugier dans celui de la mère de l'Autre. L'exil est d'abord désunion, manque. La prosopopée qu'induit l'anthropomorphisme suggéré par l'assimilation de la langue à la mère, nous rend sensibles aux proportions démesurées que prend cette forme d'exil dans les écrits de l'auteur.

Les exilées qui peuplent les romans de Fawzia Zouari sont taraudées par le déracinement linguistique, cette fêlure qu'elles portent en elles, qu'elles ne savent comment colmater et dont elles subissent douloureusement les effets. L'héroïne de *La retournée*, Rim, illustre peut-être le mieux ce type d'exil. Ayant fui sa Tunisie natale

---

<sup>27</sup> Notons dans l'ensemble du passage intitulé « L'exil au féminin » (*Pour en finir avec Shahrazad*) où il est précisément question de l'abandon de la langue maternelle au bénéfice de la langue de l'Autre, la récurrence de termes qui font partie de l'isotopie criminelle (« trahison » ; « infraction »), de la gravité du ton qui empreint cette partie de son essai, de l'emploi d'expressions hyperboliques (« terrible jour », « dangereusement », « terrible risque », « péril en la demeure ») et du recours fréquent au superlatif (« la plus intime », « le plus impudique » « la plus haute trahison », « le mieux »).

afin d'échapper à sa mère qui refusait de la laisser poursuivre ses études après le baccalauréat, Rim est partie en France pour ne revenir dans son village qu'une quinzaine d'années plus tard, à la mort de sa mère. Les villageois la surnomment *lemtourna* (« la retournée »), terme injurieux par lequel on désigne celle qui, en s'exilant, renie sa langue et sa religion.

Au cours de cette longue période d'absence, Rim a peu pratiqué sa langue maternelle et, à son retour, elle souffre de ne pas retrouver les mots de sa langue. Venue pour l'enterrement de sa mère, Rim veut déterrer les mots qui ont vécu parmi les siens, qui voltigeaient autour d'eux et qui les accompagnaient fidèlement dans toutes leurs activités : c'est une façon pour elle de renouer les liens qui se sont brisés avec sa mère, de quérir son pardon, d'être admise de nouveau dans le sein maternel. Penchée sur la tombe de sa mère, au cimetière, elle s'évertue à ne lui parler qu'en arabe, voire à imiter son accent (Zouari, 2002: 89). Le pardon maternel transite par la médiation de la langue. Celle-ci a le pouvoir d'inclure comme celui d'exclure.

L'effort de mémorisation qu'elle fournit est parfois si angoissant qu'il finit par prendre l'aspect d'un défi qu'elle se lance à elle-même sous le regard narquois de sa fille (*idem*: 31): les herbes de son enfance elles-mêmes semblent vouloir la narguer en dissimulant leur nom : « Je ne sais pas pourquoi, mais je me mets à penser que si j'échoue à retrouver le nom arabe de ces plantes, les hommes du village auront eu raison de me traiter comme ils l'ont fait tout à l'heure. Ils pourront estimer que je ne suis plus des leurs » (*ibidem*).

De cette épreuve, la « retournée » sort triomphante et c'est un cortège de termes jaillissant du monde de l'enfance qui afflue à ses lèvres. Tout se passe comme si sa langue maternelle devenait le passeport qui lui permettait d'entrer dans son village et d'y être reçue par ses proches. Paradoxalement, c'est l'exilée qui finit par faire figure, dans son village natal, de mémoire de la tribu et de gardienne de mots dont quelques uns ont été oblitérés par le temps et emportés par le vent de l'oubli<sup>28</sup>.

Cependant, les mots dont elle est fière de retrouver la trace n'ont, pour la plupart, plus cours ; ce que Rim ne soupçonne pas, c'est que sa langue maternelle, la langue vernaculaire, est, comme toute langue, un organe vivant qui subit une

---

<sup>28</sup> Notons que le même phénomène peut être observé chez ce peuple d'exilés que sont les Canadiens français : les Québécois restent dépositaires, à certains égards, de la langue française du XVI<sup>e</sup> siècle. « Au Canada, ce sont des parlers de l'ouest de la France qui ont formé le fonds lexical. On dit encore aujourd'hui le char pour la voiture, le breuvage pour la boisson » écrit très justement (Blampain, 2000 : 233).

progression et qui s'adapte avec souplesse aux fantaisies les plus insolites des usagers : « Je me rappelle le jour où, en prononçant le terme 'mdochine' devant les filles de Noura (...), tout le monde parut étonné.

- "Dire que je n'ai pas entendu ce mot depuis que Bouda a quitté la maison", avait commenté Noura en souriant » (*idem*: 190).

Le dialecte tunisien n'est pas fixé par l'écriture ou soumis à un contrôle académique. En lui s'opèrent toutes les mutations que requiert l'environnement sémantique et social ; à travers lui rayonnent les aspirations, les rêves, les désirs, les émotions d'un peuple qui, ancré dans un passé sclérosé mais rassurant, cherche à se mettre au diapason d'une modernité dont le dynamisme est fulgurant.

Dès lors, l'exilée qui se souvient des mots de son enfance n'étreint plus que des épaves. Le temps a transpercé le langage des siens, s'est attaqué aux mots, a opéré des substitutions, a signé la mort de certains d'entre eux et a adopté de nouveaux venus. Ses sœurs la regardent avec compassion : loin de contribuer à sa réinsertion au sein du clan familial, le souvenir statufié de certains vocables qui ne sont plus usités lui fait prendre conscience de son exclusion du temps des siens.

Dès lors, c'est à un nouveau type d'exil que le personnage est confronté : celui qui a trait à sa propre langue, qu'elle croit pourtant avoir retrouvée. Les mots qu'elle profère et qu'elle puise dans un passé dont elle seule garde le souvenir ne sont pas ses alliés ; déterrés, ils ne peuvent être ranimés : signifiants désertés par leurs signifiés, ils ne réfèrent qu'à l'absence de l'héroïne, à son départ, à sa trahison.

Devenue orpheline de mère, Rim devient aussi orpheline de sa propre langue.

Associée à la mère et à l'enfance, la langue arabe est liée au « dedans », à la vie familiale et au village, par opposition à la langue française qu'elle a apprise à l'école et au lycée, dans la ville de Sekka et qui est inséparable du « dehors ». L'une figure le cloisonnement, la fermeture, la conservation des traditions surannées et le passé, tandis que l'autre ouvre sur le monde extérieur, sur tous les possibles et promet de donner corps à toutes les aspirations futures.

La langue maternelle est à l'image de la mère ; elle est une ou n'est pas. Deux langues ne peuvent pas être mises sur un même pied ; c'est en cela que consiste le drame linguistique vécu par les peuples anciennement colonisés.

Souvent, l'usager bilingue s'avère incapable de concilier les deux langues rivales et décide d'opter pour une langue au détriment de l'autre. Or, choisir de parler et d'écrire en français, la langue maternelle de l'Autre, c'est rejeter la langue arabe et,

par voie de conséquence, renier sa propre mère. C'est se détourner délibérément de son passé, de ses racines et des siens pour tourner ses regards vers l'avenir, les autres et l'étranger. C'est aussi prendre le parti de la langue de l'ancien colonisateur, opter pour la culture et la civilisation françaises et partant, abjurer celles de son pays et poser sur elles le même regard lourd de mépris et de désapprobation que les Français. C'est ce qui explique le caractère inquiétant de l'exil linguistique, la récurrence du terme « trahison » dans les ouvrages de l'auteur ainsi que la fréquence du sentiment de culpabilité éprouvé par la fille à l'égard de sa mère (Rim).

Les œuvres de Fawzia Zouari nous mettent en présence d'une version féminine de l'écriture de l'exil. Le rapport au corps détermine en grande partie, la façon dont se structure l'appréhension de l'exil chez les personnages féminins. Le terme « exil » déclenche, dès lors, une avalanche de sens, lesquels se mettent en branle pour rendre compte du sens caché de certaines expériences humaines susceptibles de nous éclairer sur des vérités qui ont depuis toujours taraudé la vie des femmes.

### **Références bibliographiques**

- BLAMPAIN, D. (2000). *Nouveau Dictionnaire des difficultés du français moderne*, 4<sup>e</sup> édition. Bruxelles : Boeck-Duculot.
- BÉJI, Hélé (2006). *Une force qui demeure*. Paris : Arléa.
- ZOUARI, Fawzia (1989). *Ce pays dont je meurs*. Paris: Olivier Orban.
- ZOUARI, Fawzia (1999). *La retournée*. Paris: Ramsey.
- ZOUARI, Fawzia (2006). *La deuxième épouse*. Paris: Ramsey.
- ZOUARI, Fawzia (1996). *Pour en finir avec Shéhérazade*. Paris: CERES.
- ZOUARI, Fawzia (2002). *Le voile islamique*. Paris: Favre.
- ZOUARI, Fawzia (2004). *Ce voile qui déchire la France*. Paris: Ramsey.