MERIDIAN CRITIC No. 1 / 2015 (Volume 24)

Identité et costume traditionnel dans la prose maghrébine du XX^e^ siècle

Elena-Brânduşa STEICIUC
Université « Ştefan cel Mare » de Suceava, Roumanie

Abstract: Maghrebian identity is one of the major concerns of authors such as Mouloud Mammeri, Assia Djebar, Malika Mokeddem, whose writings depict the North-Western part of Africa, where Arab, Berberian and French cultures create a unique mixture. In their novels, many of the French speaking authors coming from this space bring forth various aspects of the "Maghrebian soul", in an effort to show real life in villages and homes, to create characters that stand for the whole community. One of the most important parts of Maghrebian identity is the traditional outfit, often seen by the Western civilization as simply "picturesque", as the whole North-African culture.

This article attempts to show the connection between identity and traditional outfits in some important works belonging to the first wave of this literature (*La Colline oubliée*, *Les alouettes naïves*, *Les Hommes qui marchent*), but also in more recent ones, in which authors tend to act like ethnologists, depicting many details of spiritual and material culture. Thus, the traditional man's or woman's costume becomes a part of the character's identity and its presence/absence most often shows the influence of the colonizer on the colonized people's identity or the hybrid identity of the characters, as a result of the acculturation process.

Keywords: Maghreb, colonizer, identity, outfit, Arab, Berberian.

L'identité maghrébine est au cœur de la production littéraire de tout auteur provenant de cet espace métissé, où les cultures arabe, berbère et française forment un tout haut en couleurs. Dès la « première vague » de romanciers d'expression française dans cette région du nord-ouest de l'Afrique, à l'époque de la colonisation, on voit se manifester un souci à part pour la peinture réaliste des détails les plus concrets de la culture matérielle et spirituelle. L'émergence du roman maghrébin de langue française est due, selon Charles Bonn, au contexte

BDD-A21035 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:39 UTC)

politique des années cinquante et à « l'attention prêtée soudain au Maghreb par une opinion publique internationale attentive aux débuts de la décolonisation » (Bonn, p. 182) En Algérie, peut-être plus qu'au Maroc ou en Tunisie, l'écriture prend naissance « dans la blessure de l'être » (Bonn, p. 180), car l'écrivain se sert de la langue du colonisateur, de même que d'un genre littéraire n'ayant pas de tradition dans cette culture.

Les premiers romans de grand retentissement (parmi lesquels *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun et *La colline oubliée* de Mouloud Mammeri, le second faisant l'objet de notre analyse) donnent des descriptions « réalistes » de la société kabyle patriarcale, vue de l'intérieur, mais présentée de manière à « traduire l'âme kabyle » pour un public francophone. À force de brosser l'image d'une société traditionnelle, ces auteurs arrivent à attirer l'attention sur ce qui fait la spécificité de leur culture, sur l'identité même de leur peuple. Sans être figée « à la manière des descriptions exotiques » (Bonn, p. 188) cette identité se compose d'éléments qui suscitent des descriptions parfois détaillées du contexte de la vie des personnages (village, maison, traditions, rituels, etc.). Ces derniers sont construits de manière à avoir une haute symbolicité et à transmettre un message correspondant au contexte politique. Par voie de conséquence, un aspect important dans « l'effet-personnage » est constitué par le vêtement, dont la description est une partie privilégiée du portrait.

Afin de mieux percevoir divers aspects de l'identité maghrébine, nous nous proposons de réfléchir sur trois auteurs algériens – Mouloud Mammeri, Assia Djebar, Malika Mokeddem – et sur le potentiel communicatif du vêtement, tel que décrit dans trois de leurs romans, parus à trois époques distinctes dans l'histoire du pays, où les enjeux et les défis étaient différents : *La Colline oubliée* (1952)*, Les alouettes naïves* (1967)*, Les Hommes qui marchent* (1990). Si le vêtement ne fait, en règle générale, que prolonger le corps, nous allons voir quelles sont les fonctions de l'habit traditionnel – porté ou refusé –, dans le corpus de textes proposé.

Mouloud Mammeri ou la vocation ethnographique

Par son roman *La colline oubliée* (1952), le romancier algérien Mouloud Mammeri aborde une thématique qui va sous-tendre tous ses romans à venir : le contact de la culture traditionnelle berbère avec la modernité, ayant comme conséquence la dégradation de la première, menacée de disparaître ; l'identité berbère et les tentatives de la préserver, malgré les circonstances adverses (colonisation et guerre) ; le salut par le souvenir. La dimension « ethnographique » du roman a été remarquée par beaucoup de chercheurs, car l'auteur – tout comme ses confrères de la même génération –, se positionne à mi-chemin entre la civilisation dont il est issu et « un public commençant à s'intéresser aux *colonies,* pour les découvrir autrement que par les discours officiels, convenus, de l'intérieur en quelque sorte », comme le note avec justesse Charles Bonn (1997, p. 188).

BDD-A21035 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:39 UTC)

Par conséquent, l'histoire tragique de Mokrane a comme toile de fond le village de Tasga, dans les montagnes de la Kabylie, où la vie paisible, réglée par le rythme des saisons, ne peut plus continuer à cause de la guerre et de ses effets dévastateurs, tant sur le plan social que personnel. En parallèle avec la trajectoire du protagoniste, Mammeri donne à voir l'existence du groupe humain dont celui-ci fait partie, une communauté qui semble figée – mais pas pour longtemps –, dans un certain type de relation au monde, vivant en autarcie, pratiquant les coutumes et traditions ancestrales, comme la cueillette des figues ou la récolte des oliviers.

Malgré la « fissure » que la modernité introduit dans cette communauté, l'identité est plus ou moins préservée par le biais des rituels, des fêtes, par la détermination du personnage-narrateur à noter les éléments les plus divers de la vie berbère. Un exemple en ce sens est la séquence qui suit son mariage avec la belle Aazi, où les longues promenades des amoureux dans les champs sont faites avec un certain sens du faste, Mokrane et sa bien-aimée rivalisant en élégance du costume traditionnel, qu'ils portent même si personne n'est là pour les voir. Cela donne à Mammeri – qui fait preuve d'une véritable vocation ethnographique –, l'occasion d'une ample description du vêtement traditionnel pour l'homme ou pour la femme, avec des détails très précis quant aux couleurs et tissus, afin de créer cet « effet de réel » nécessaire au lecteur d'un autre espace géographique :

> De fait, je changeais chaque jour mes burnous de drap mauve, noir et ocre. Sous ma gandoura de soie blanche chatoyait mon boléro rouge dont les manches étaient brodées jusqu'au coude. La canne que je portais, d'un bois que je ne connaissais pas et qui ressemblait à de l'ébène, avait un pommeau d'ivoire. (Mammeri, p. 46)

Ce qui plus est, il englobe dans son texte des termes spécifiques à la culture vestimentaire nord-africaine – *burnous, gandoura* – autant de *culturèmes* dont le rôle est de renvoyer à des référents culturels spécifiques, ce type d'emprunt figurant comme un « problème crucial du texte francophone », selon l'analyse qu'en fait Dominique Combe en abordant la question linguistique dans le cadre de ce qu'il appelle *poétiques francophones*. Nous ne pouvons que nous rallier à ses conclusions quant à cet aspect :

> Afin de ménager un compromis qui laisse résonner la voix de l'autre, tout en maintenant le code linguistique du français, l'écrivain peut se contenter de glisser des syntagmes empruntés à la langue des personnages ou à sa langue natale. L'emprunt est souvent motivé par le référent lui-même, inconnu de la culture française – ou lorsque la désignation en est intraduisible. Le mot étranger introduit dans le texte français la voix des cultures nationales et maternelles, en situation plurilingue. (Combe, p. 140)

BDD-A21035 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:39 UTC)

Pour ce qui est du costume traditionnel féminin, il signifie – tout comme celui de l'homme – le sentiment et la volonté d'appartenance à la communauté de Tasga, le vœu de perpétuer une identité ancestrale, à laquelle le moi adhère sans trop se poser de questions. Le portrait de « la fiancée du soir » dégage une sensualité qui se lit dans les couleurs et les parfums connotant une séduction que nous pourrions qualifier d'*orientaliste*[1]*,* si l'auteur n'avait pas été issu de la culture qu'il décrit. Vu la distance entre le lecteur francophone et les réalités présentées, la description qui suit est très détaillée, comme pour donner un portrait complet de la beauté féminine berbère :

> Aazi portait les atours classiques des jeunes mariées, mais les étoffes de ses robes, ses foulards, ses bijoux étaient probablement les plus fastueux que notre village eut vus depuis bien longtemps […] Selon la coutume, ses longs cils étaient teints en noir avec de la poudre d'antimoine et cela donnait par contraste à sa prunelle une teinte bleu de nuit ; on avait aussi l'impression que ses yeux étaient plus enfoncés. Deux traits minces et dorés d'eau d'écorce de noyer macérée faisaient comme deux ailes au-dessus de ses sourcils. La même écorce avivait ses lèvres, ses gencives ; ses mains, ses pieds étaient rougis au henné américain plus vif que le henné en feuilles que l'on utilisait naguère encore. Baignant tout cela un étrange parfum où se mêlaient à la fois l'héliotrope, les clous de girofle et le benjoin. » (Mammeri, pp. 46-47)

Signe identitaire, le vêtement berbère, tel qu'il est décrit par Mammeri dans *La colline oubliée,* contribue à transmettre au lectorat francophone « la dimension réaliste d'un espace précis », de même que « l'appartenance précise à une civilisation des origines où les êtres chers, les scènes de la vie quotidienne, les souvenirs d'enfance sont bien plus que des images que l'on rapporte par plaisir simple ou nostalgique. » (Schöpfel, p. 36) Le romancier donne à voir un vécu exemplaire, qu'il s'efforce de préserver par un combat ininterrompu contre l'oubli.

[1] À cet égard, nous nous rapportons aux trois définitions données par Edward G. Saïd à *l'orientalisme* : études orientales ou études d'aires culturelles (acception universitaire) ; « une conception plus large de l'orientalisme : style de pensée fondé sur la distinctions ontologique en épistémologique entre *l'Orient* et (le plus souvent) *l'Occident* » ; « institution globale qui traite de l'Orient, qui en traite par des déclarations, des prises de position, des descriptions, un enseignement, une administration, un gouvernement : bref, l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient. » (Saïd, pp. 14-15)

BDD-A21035 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:39 UTC)

La « majeste ignorée » de l'habit traditionnel et le rapport à l'altérité chez Assia Djebar

Parmi les axes fondamentaux du projet littéraire djebarien, qui ont sous-tendu son écriture depuis le roman de début, *La Soif,* jusqu'à son plus récent texte à forte teneur autobiographique, *Nulle part dans la maison de mon père* – il y a la mémoire, l'Histoire, l'exil, le corps, le couple, le deuil. À part cela, il faut noter l'intérêt de l'auteure récemment disparue pour l'identité des femmes maghrébines et surtout algériennes, qui se manifeste par la mise en scène de personnages féminins en quête d'autonomie, révoltées contre l'immobilisme et la domination de la société patriarcale, des femmes qui rejettent les conventions sociales anciennes.

Chez Assia Djebar, l'identité féminine est indissociablement liée à la réalité du corps. En effet, « l'écoute de son propre corps transforme toute fiction en autobiographie » affirme Beïda Chikhi, pour continuer de la sorte :

Dans les romans d'Assia Djebar la parole singulière, indicible du corps, autrement dit son silence, s'exprime dans une tension entre le collectif et l'individuel et dans le détour verbal de la mémoire qu'exige tout mouvement alterné de dessaisissement et de réappropriation du *je* nécessaire au déploiement de l'espace autobiographique. Espace mnémonique, fait de durée, chargé d'images et de sensations, doublement anaphorique, visité et revisité, il porte le stigmate des paradis perdus de l'enfance. (Chikhi, 2007, p. 46)

Le corps de la femme émancipée est « découvert » car il est aussi « dé-voilé » : la femme djebarienne circule au milieu de l'espace masculin de la rue, sans se soucier de l'interdiction de quitter l'espace réservé aux femmes, la maison. Comme on le sait, la société musulmane traditionnelle « fait tout pour rendre invisible le corps féminin, pour l'effacer te le faire disparaître » (Van Der Poel, p. 22). Mais, dans la prose djebarienne, au niveau du code vestimentaire – partie importante de la nouvelle identité féminine maghrébine – on peut constater une différence capitale par rapport aux générations antérieures, qui concentre toute la faille entre la femme révoltée /l'épouse soumise. Rappelons-nous le personnage de Nfissa, protagoniste du roman *Les alouettes naïves,* qui, refusant de porter le voile[2] pour sortir en ville provoque la désapprobation et même la révolte de ses vieilles tantes et aïeules : « – Honte ! Tu sors nue ! » (Djebar, 1967, p. 71).

Le contexte dans lequel évolue cette jeune femme et ses semblables est l'Algérie pas encore indépendante, où la présence du colonisateur suscite un

[2] Nous ne nous proposons pas d'insister ici sur la question complexe du voile ou sur son statut dans l'extrême contemporain. Retenons à ce sujet les propos de Malek Chebel : « Au point de vue de la lutte menée par certains groupes féministes, le voile représente le symbole de la claustration des femmes arabes et musulmanes. Pourtant, historiquement, le principe sur lequel il se fonde est relativement simple et constant : au départ, c'est le harem du prophète qui était incité, par décret divin, à se revêtir d'un drap quelconque (…) » (Chebel, p. 442)

BDD-A21035 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:39 UTC)

perpétuel affrontement à l'altérité. Les deux civilisations, arabe et française, se regardent sans trop se comprendre, avec un sentiment d'incertitude et de méfiance provenant des longues années de cohabitation difficile. Par conséquent, les femmes « indigènes » – surtout la génération des mères, citadines curieuses, « taches blanches aux voiles soyeux » (Djebar, 1967, p. 113) –, épient avec curiosité, protégées par leur habit traditionnel, les fêtes européennes : « À chaque fois, les anonymes aux voiles de soie, au crépuscule, déambulaient en files claires puis regardaient, regardaient, avec des rires excités et des conciliabules de pensionnaires, le bal des étrangers. » (Djebar, 1967, p. 113)

En fait, le rapport identité/altérité commence par la perception de l'aspect extérieur, du vêtement. Les femmes musulmanes « de mœurs plus austères » appartenant à la vieille génération et qui forment le « troupeau des curieuses immobiles » sont scandalisées de voir les *roumia* danser, les épaules nues, aux yeux de toute la gent masculine ou même avec d'autres hommes que leurs maris. Quant à Nfissa – jeune femme émancipée grâce à l'école française –, dans cette même scène elle se laisse attirer par le fantasme d'une valse, « au bras de jeunes gens sans visage », elle se laisse emporter en imagination par le « vertige » de cette danse de la communauté dominante, comme une Emma Bovary maghrébine que les lectures « remplissaient […] d'une exaltation informe, le soir et durant les longues siestes ». Elle assiste à la scène du bal, qui fait écho à la fameuse scène du roman de Flaubert, en femme « indigène », couverte de la tête aux pieds par le *haïk* traditionnel, dont elle connaît très bien l'emploi et par lequel son adhésion à l'identité collective des femmes musulmanes (et donc exclues de la fête) est assumée :

> Nfissa montrait avec fierté qu'elle savait, d'un geste sûr, relever le pan du voile : elle ramenait les deux coins inférieurs du rectangle de soie sous le menton et le drapé se faisait, ample au niveau des hanches et des coudes, en fuseau contre les jambes à mi-mollet. (Djebar, 1967, pp. 114-115)

Cette scène nous semble capitale dans l'évolution de l'identité de Nfissa : à force de porter « l'habit traditionnel que toutes les émancipées, au lycée, avaient, par des serments solennels, juré de ne jamais endosser » (p. 115), la jeune femme découvre non seulement « la majesté ignorée » de cette formule vestimentaire, mais aussi la certitude de son penchant pour ses racines. Voilà pourquoi, dans ce même IV^e^ chapitre du roman, la noce arabe à laquelle Nfissa participe avec sa mère et ses sœurs est une occasion pour elle de montrer ses talents de danseuse, signifiant ainsi son appartenance totale à la culture dont elle est issue, baignant dans une sensualité introuvable chez l'Autre :

> Avec deux foulards dans les mains, elle s'inclinait devant l'orchestre pour remercier du chant qu'on entonnait en son honneur, enlevait ses souliers

BDD-A21035 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:39 UTC)

> d'un geste de gitane, puis dansait, dansait enfin, dansait à perdre haleine : chanteuse et mariée s'évanouissaient dans le tourbillon, un vertige lent la prenait d'abandonner son corps au rythme, quelquefois de le précéder imperceptiblement d'un mouvement de la hanche, d'un frémissement des épaules renversées, doucement comme un iris ployé par une brise d'une figure des bras prolongés par les foulards, telles des ailes négligemment tombées. (Djebar, 1967, p. 119)

Le même clivage et la même hésitation identitaires sont présents dans l'évolution de Zoulikha, la protagoniste du roman *La femme sans sépulture.* Passant en revue la vie de cette *moudjahidda,* héroïne de la guerre de libération, torturée et puis assassinée par les soldats français, Assia Djebar reconstitue premièrement son identité de jeune musulmane. Eduquée à l'école française et stimulée par un père fier des résultats scolaires de sa fille, Zoulikha est le résultat d'un métissage, d'un mixage de la culture traditionnelle avec la formation intellectuelle européenne. Cela se manifeste tout d'abord au niveau vestimentaire, car la jeune fille est vêtue comme ses camarades de classe françaises. « Je me rappelle encore avec quelle vanité je portais ma première jupe *écossaise !* » raconte la voix du personnage à la page 166 du roman, dans le *Troisième monologue de Zoulikha,* une voix « feutrée venue d'une outre-vie, voix spectrale rendue présente grâce à la demande des auditrices » (Gauvin, p. 65) qui se fait entendre à travers le temps et la mort ; par la suite, le lecteur se rendra compte que cette manière de s'habiller n'est pas toujours appréciée par les hommes arabes. La scène de la rencontre entre l'adolescente et un vieux paysan, sur la route de Mitidja, est significative quant à la force identitaire et symbolique du vêtement. Intolérant à l'égard d'une jeune fille qui a l'air de préférer la modernité apportée par l'Autre, l'homme manifeste violemment son dédain pour l'adolescente qui rejette le carcan de la tradition :

> Soudain, un paysan, la bêche sur l'épaule et un large chapeau de paille sur sa coiffe blanche, passa en sens inverse, et presque me frôla. Ses yeux insolents posés sur moi, il me fixa nettement, sans s'arrêter, peut-être en ralentissant, puis, crachant ostensiblement sur le côté de la route, il murmura entre les dents :
>
> – La fille Chaieb déguisée en Roumia ! (Djebar, 2002, p. 166)

L'insulte ne touche pas Zoulikha (« ce jour-là, je me sentis couronnée », affirme sa voix) car ce « déguisement » est signe, pour elle, d'une grande liberté intérieure, qui lui vient justement du contact avec l'autre civilisation. Libérée ainsi, mais luttant pour l'identité de son peuple, cette femme pourra plus tard affronter la mort, sachant que son sacrifice n'aura pas été inutile.

BDD-A21035 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:39 UTC)

Tout comme la plupart des personnages féminins de la prose djebarienne, Nfissa et Zoulikha ont un rapport complexe et compliqué à l'altérité. Enrichies par le contact avec la culture du colonisateur, ces femmes algériennes semblent dire par leurs gestes et par leur aspect vestimentaire qu'aucun être et aucune communauté humaine ne devraient rester enfermés dans leur passé.

« Le haïk est ton premier linceul » : Malika Mokeddem, éloge de la femme libérée

Révoltée « contre les coutumes sclérosées, les traditions immobiles, l'intégrisme religieux » (Déjeux, p. 122) Malika Mokeddem fait partie de ces auteurs algériens qui affrontent – par leurs écrits et par leur attitude inflexible – la terreur de la « décennie noire ». Exilée en France, où elle exerce la profession de médecin, Malika Mokeddem construit sa prose autour de thèmes comme celui de l'identité, du nomadisme, de la liberté. Son premier roman, *Les Hommes qui marchent,* annonce déjà cet axe qui sera présent dans toute sa création, à savoir « la marche nomade [qui] s'oppose non seulement à la sédentarité paralysante des citadins, mais signifie aussi un mode de vie et de pensée » (Mertz-Baumgartner, p. 189).

Ce roman, qui comporte beaucoup d'éléments autobiographiques, retrace l'histoire d'une famille du Sud algérien durant plusieurs générations, à partir des ancêtres nomades, jusqu'à la plus jeune descendante, Leïla, la narratrice. Celle-ci hérite du talent de conteuse de sa grand-mère, qui lui transmet tout un patrimoine oral, retraçant la saga familiale. Rebelle devant l'autorité masculine de la société où elle vit, la jeune femme – formée par l'école, l'université et par les lectures – décidera de quitter son pays avant qu'il ne soit trop tard.

La condition de la femme pendant la montée de l'intégrisme en Algérie, le drame de la résignation et de la soumission des femmes dans une société machiste sont dénoncés par la romancière, qui aborde avec courage la question du voile, devenu obligatoire à partir de cette époque-là. Il suffit de nous rapporter à la scène de la fête du 1er novembre – « anniversaire du déclenchement de la guerre » - qui rassemble une foule importante d'hommes et de femmes dans une petite ville du Sud. Sur la place principale, où « la séparation des sexes sévissait même en pareille commémoration » (Mokeddem, p. 286) Leïla et sa sœur Bahia sont « les seules filles sans voile », ce qui attirera une réaction extrêmement violente de la part des hommes « sombres, gesticulants et bruyants ». Refusant de porter le « haik protecteur », affichant avec une certaine ostentation leur adhésion à la culture occidentale par des vêtements dernier cri (« Bahia portait un pantalon fuseau et un long pull rouge, Leila un tailleur jaune », p. 286) la protagoniste et sa sœur risquent d'être violées et seulement le refuge accordé *in extremis* par le photographe Ghani les protège jusqu'à l'arrivée de la police. L'attitude des deux filles – et surtout celle de Leïla – est, d'ailleurs, assez singulière, car la plupart des adolescentes de leur entourage se plient aux nouvelles règles, comme le fait leur camarade Setti, qui

BDD-A21035 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:39 UTC)

justifie son choix de la sorte : « Avec le haïk, je n'excite et ne provoque personne. J'ai la paix. » (283) La réplique de la narratrice, jeune révoltée qui blâme le fanatisme, mérite d'être consignée ; ces phrases brèves déplorent le destin de toutes les femmes musulmanes qui n'ont pas la force de s'opposer à l'uniformisation promue par l'intégrisme religieux : « Le haïk est ton premier linceul. Il t'ensevelit vivante. » (p. 283)

Par le personnage de Leïla, la romancière fait venir sur le devant de la scène une femme libérée, une femme qui affronte avec courage et dignité les excès et les atrocités d'une société qui bascule dans la barbarie. Si elle décide de quitter son pays et de traverser la mer, ce n'est pas faute d'amour pour les siens, mais parce que son besoin de liberté n'a aucune chance en Algérie.

*

Comme nous avons pu le voir, dans la prose maghrébine et surtout chez les trois romanciers pris en compte, le rôle du vêtement dans la construction des identités individuelles ou sociales n'est pas à négliger. Signifiant premièrement l'intégration à un groupe ou bien le refus d'en faire partie, l'habit traditionnel appartient à ces *realia* impossibles à ignorer par l'écrivain, en général, et par le romancier maghrébin en particulier. *Djellaba, burnous, gandoura, haïk,* voilà autant de termes qui, par leur dénotation et leur connotation en même temps concentrent une partie importante d'une identité qui, tout en ayant les racines dans les profondeurs de l'histoire, est dite dans la langue de l'Autre.

Masculin ou féminin, destiné à exprimer l'être ou bien à le cacher, l'habit traditionnel a des fonctions importantes dans l'expression de soi. Souvent porté comme symbole de l'adhésion à une communauté (Mammeri), il est parfois ressenti comme une entrave à la liberté personnelle. C'est le cas du voile chez Assia Djebar et Malika Mokeddem, dont les personnages féminins refusent un code vestimentaire imposé par la dictature des intégristes.

Dire son identité dans la langue de l'Autre, se faire connaître à travers le monde, cela passe aussi par la peinture du vêtement qui souvent enveloppe l'être pour mieux en révéler la vérité.

Bibliographie

Bonn, Charles, Garnier, Xavier et Lecarme, Jacques (sous la direction de), 1997, *Littérature francophone. Le roman,* Paris, Hatier.

Chebel, Malek, 1995, *Dictionnaire des symboles musulmans,* Paris, Albin Michel.

BDD-A21035 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:39 UTC)

Chikhi, Beïda, 2007, *Assia Dejbar. Histoires et fantaisies,* Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
Combe, Dominique, 1995, *Poétiques francophones,* Paris, Hachette.
Déjeux, Jean, 1994, *La littérature féminine de langue française au Maghreb,* Paris, Karthala.
Gauvin, Lise, « Les femmes-récits ou les déléguées à la parole », in Asholt, Wolfgang, Calle-Gruber, Mireille, Combe, Dominique (éds.), 2010, *Asia Djebar. Littérature et transmission. Colloque de Cerisy,* Paris, presses Sorbonne Nouvelle, p. 55.
Mertz-Baumgartner, Birgit, 2002, « Malika Mokeddem. *N'zid* », in *Le Maghreb littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines,* Toronto, La Source, vol. VI, nº 11, pp. 187-191.
Saïd, Edward G., 2003, *L'orientalisme,* Paris, Seuil, traduction de l'américain par Catherine Malamoud.
Schöpfel, Mariannick, 2000, *Les écrivains francophones du Maghreb,* Paris, Ellipses.
Van Der Poel, Ieme, 1998, « Cri de cœur, cri de corps : la représentation du corps dans l'œuvre d'Assia Djebar » in *Le Maghreb littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines,* Toronto, La Source, vol. II, nº 3, p. 19.

Corpus

Djebar, Assia, 1967, *Les alouettes naïves,* Paris, Julliard.
Djebar, Assia, 2002, *La femme sans sépulture,* Paris, Albert Michel.
Mammeri, Mouloud, 1992, *La colline oubliée,* Paris, Gallimard, coll. Folio.
Mokeddem, Malika, 1990, *Les Hommes qui marchent,* Paris, Grasset.

BDD-A21035 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:00:39 UTC)