



RESEARCH

De la liberté et du corps féminin : *L'Insoumise de la porte de Flandre* de Fouad Laroui

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz

Chaire Francophonies et Migrations, Cérés, Institut catholique de Toulouse, FR
bernadette.reymr@wanadoo.fr

L'Insoumise de la porte de Flandre, roman de Fouad Laroui, publié en 2017, met en scène la crise identitaire d'une jeune femme, née en Belgique de parents marocains, tentant de se libérer du poids des contraintes qui veulent effacer la femme de la société, dans son esprit et dans son corps. Fatima l'insoumise est prisonnière dans les rues de Molenbeek de la vision diabolisée du corps féminin par une pseudo-religion résultant de l'ignorance, tout comme elle peut être aussi soumise, la porte de Flandre franchie, aux codes de la société marchande qui réifie la femme. Ce parcours d'apprentissage n'est pas dépourvu d'humour et tend à souligner le rôle de la raison et de la culture dans la conscience de soi et la libération de l'être.

Mots-clés: ignorance; religion; raison; corps féminin; liberté

L'Insoumise de la porte de Flandre, a novel by Fouad Laroui, published in 2017, portrays the identity crisis of a young woman, born in Belgium of Moroccan parents, trying to free herself of the burden of constraints which endeavour to eradicate women from society, both in their minds and in their bodies. Fatima the unrepentant is a prisoner in the streets of Molenbeek of the diabolic vision of a woman's body through a pseudo-religion emanating from ignorance, just as she may be submissive once she has gone beyond the confines of "the gates of Flandre" to the codes of the mercantile society which lead to the reification of women. This itinerary of self-discovery is not devoid of humour and tends to highlight the role of reason and culture in self-discovery and the liberation of the human being.

Keywords: ignorance; religion; reason; a woman's body; liberty (trad. Peter Tosney)

Écrivain né à Oujda, mais scolarisé au lycée français de Casablanca, le célèbre lycée Lyautey, ayant vécu à Paris lors de ses études supérieures à l'École Nationale des Ponts et Chaussées, en Grande Bretagne comme doctorant et ensuite à Amsterdam en tant qu'universitaire, Fouad Laroui opte tout naturellement, en amoureux de la littérature, pour l'écriture en français. Il n'en oublie pas pour autant sa part marocaine, car la maturité le conduit aux sources culturelles arabes (*Les tribulations du dernier Sijilmassi*, 2014), et à la place du religieux dans la société qu'il examine dès 2006 (*De l'islamisme. Une réfutation personnelle du totalitarisme religieux*) et illustre dans *L'Insoumise de la porte de Flandre* (2017), déplaçant sa réflexion du Maroc vers la Belgique. Déjà avec *Ce vain combat que tu livres au monde* (2016), il avait abordé la question de la religion dans ses extrêmes et la négation de la liberté des femmes, mais avec *L'Insoumise de la porte de Flandre*, la thématique prend toute son ampleur. Le titre est révélateur de la place que la femme va occuper et situe l'action à Molenbeek, ville contiguë à Bruxelles, où la population d'origine maghrébine est importante. *A contrario* de ce que pourrait laisser croire la date de publication, ce choix n'est pas lié aux attentats du 13 novembre 2015, bien que le religieux détermine toute la fiction et devienne, dans l'ignorance des pratiquants, gardien des femmes en les condamnant à n'être que des silhouettes noires. Laroui explique la démarche qui l'a conduit à écrire ce roman :

J'ai découvert Molenbeek bien avant que l'endroit ne devienne tristement célèbre. J'ai habité Bruxelles au début des années 1990 [...] J'adore marcher. [...] Déjà, à cette époque, Molenbeek m'avait frappé par son côté très marocain. Je suis ensuite revenu en résidence à Passa Porta, rue Dansaert, à deux pas de la porte de Flandre et du canal [...]. Je suis retourné me promener régulièrement à Molenbeek. Et j'ai écrit ce livre. C'était avant les attentats de Paris. Sur le chemin, je croisais toujours une jeune femme en niqab. Et, je me demandais : qui est-elle ? Je pensais : « *Derrière ce niqab, il y a une personne. Intelligente, peut-être même érudite. Une jeune femme avec un regard sur le monde.* » (Raes, 2017)

La place des femmes dans l'œuvre romanesque de Fouad Laroui apparaît secondaire au premier regard, alors qu'une observation plus attentive de ses écrits dévoile une présence récurrente depuis *Les dents du topographe* (1996) pour devenir essentielle dans *La fin tragique de Philomène Tralala* (2003) où la protagoniste se fait narratrice et s'épanouit dans *L'Insoumise de la porte de Flandre*, aux accents de conte philosophique contemporain.

L'engagement de Laroui contre l'obscurantisme et l'ignorance est sans doute ce qui caractérise l'ensemble de son œuvre. Qu'il soit développé dans un essai ou dans ses romans, il ne peut manquer de référer à la condition féminine dans une société phallogratique plus encore que patriarcale. *L'Insoumise de la porte de Flandre* représente certainement l'illustration la plus expressive de ce combat.

En effet, ce court roman repose sur l'histoire de Fatima, jeune étudiante à l'Université Libre de Bruxelles, qui se contraint à porter un *niqab* noir dans sa ville de Molenbeek, et qui, une fois la frontière de la porte de Flandre franchie, se rend dans un peep-show de la rue de Malines où, devenue Dany La Louve, elle offre son « corps nu sans visage » (Laroui, 2017 :76) aux regards concupiscent des clients.

En élisant ces deux attitudes extrêmes, l'auteur pose la question de la perception du corps féminin, non seulement à l'aune de l'extrémisme musulman, mais aussi à celle du voyeurisme institutionnalisé puisque dans les deux approches, il se fait objet. Il sera donc vu dans ce parcours individuel le rôle tenu par le religieux privant la femme d'exister dans ses différences et la forme de résilience d'une libération du corps jusqu'à l'extrême. Pour autant que la gravité de la thématique soit présente, la leçon de vie qu'il développe relève bien souvent de l'humour dont l'auteur use le plus souvent pour le mettre au service de la raison.

Le corps interdit : une lecture détournée des sourates XXII et XXXIII

Le roman se déroule du matin où Fatima se prépare à sortir de chez elle, jusqu'au soir, ce qui accorde une densité narrative au texte et en fait « une journée particulière », ainsi que Laroui le présente à la librairie Mollat à Bordeaux (Laroui, 2017b). L'évocation du film éponyme d'Ettore Scola (1977) renvoie à ce que la condition féminine porte de soumission dans un contexte oppressif qui, de politique pour l'Italien, devient religieux dans le roman. Mais, si l'exclusion de la femme sous Mussolini relevait des principes grecs du gynécée, celle vécue par Fatima repose sur la diffusion vulgarisée et dévoyée des textes coraniques. Les sourates qui ont donné lieu à des recommandations sont transformées en interdits et ont perdu leur sens originel sous l'influence du wahhabisme, section d'un islam rigoriste importé et diffusé sur le web, que reprend l'imam inculte de Molenbeek en le portant à son paroxysme : « Un cheveu qu'on voit, c'est cent mille ans d'enfer, disait l'imam de Molenbeek » (Laroui, 2017 : 13), menace bien éloignée du texte original de la sourate xxiv, verset 31 :

Dis aux croyantes de baisser les yeux¹ et de contenir leur sexe ; de ne pas faire montre de leurs agréments, sauf ce qui en émerge, de rabattre leur fichu sur les échancures de leur vêtement. Elles ne laisseront voir leurs agréments qu'à leur mari, leurs enfants, à leurs pères, beaux-pères, fils, beaux-fils, neveux de frères ou de sœurs, aux femmes (de leur communauté), à leurs captives, à leurs dépendants hommes incapables de l'acte, ou garçons encore ignorants de l'intimité des femmes. Qu'elles ne piaffent pas pour révéler ce qu'elles cachent de leurs agréments. » (Berque, 1995 : 375)

Dans la société bédouine patriarcale et dans la majorité des sociétés méditerranéennes jusqu'au milieu du xx^e siècle², la marque de la dignité féminine passe par la pièce de tissu qui couvre la chevelure, ce que Jacques Berque remarque dans la note qui accompagne la sourate xxxiii, verset 59 : « Prophète, dis à tes épouses, à tes filles, aux femmes des croyants de revêtir leurs mantes : sûr moyen d'être reconnues (pour des dames) et d'échapper à toute offense. » (Berque, 1995 : 454). Cette note du traducteur est importante en ce sens qu'elle éclaire la recommandation :

Le port du voile distingue la femme libre (*hurra*), des femmes de condition inférieure. Plusieurs façons de porter le voile sont indiquées par Tabari, t. XXII, p. 33, l. 7 sq. On a suivi pour *yudnîna* l'interprétation minimale de Tâhir b. ʿAshûr, « revêtent », qui se fonde sur un emploi de Bashshâr. Selon une autre interprétation, plus restrictive, et que pourrait autoriser le *min*, il faudrait comprendre ; « Elles tiennent serré sur elles un pan de leur mante », ce qui semble à Ibn Kathîr et à ses successeurs rigoristes imposer que soit couvert le visage. Linguistiquement, *julbâb*, « mante, cape », se distingue de *khimâr*, XXIV, 31, « fichu couvrant la tête » (Berque, 1997 : 455)

Pour musulmane que soit cette relation au corps, elle ne l'est pas exclusivement. En effet, Emma, l'amie de Fatima, lui explique que les catholiques aussi usaient de ces précautions à l'égard de la séduction féminine et du souci de la maintenir soumise dans son foyer :

Attends, les cathos belges, ils étaient durs et violents dans les années 50 et 60 ! Ma grand-mère m'a raconté des trucs, ça aurait plu à tes zimateurs, par exemple l'obligation pour les femmes mariées, surtout les plus pauvres, de se vêtir de noir [...] et elles devaient porter un voile pour aller à l'église. [...] Et c'était quoi leur vie ? Se soumettre aux désirs du mari, se consacrer au ménage, à l'éducation des enfants, sous peine de connaître les flammes de l'enfer... Après, des générations de femmes se sont battues pour échapper à tout ça... ces... ces diktats de l'Église. (Laroui, 2017 : 33)

Ce dialogue, dans sa spontanéité, souligne les rapports souvent délicats entre la religion en général, le corps féminin et la place sociale des femmes, mais, en même temps, il marque l'évolution du catholicisme et son adaptation à la vie moderne car, ainsi que le précise Emma, « le pays a énormément changé en deux ou trois générations » (Laroui, 2017 : 33), signifiant *de facto* que l'islam se devrait de s'inscrire dans le présent, alors que, pour une part, il se crispe sur un passé, de plus réinventé et porté à son paroxysme.

Fatima appartient à la deuxième génération d'émigrés venus du Maghreb, élevée dans une famille simple par une mère superstitieuse qui redoute le jugement des voisins et par un père qui l'a inscrite aux cours d'un « imam borné » (Laroui, 2017 : 15). Ses études, que ses professeurs s'accordent à trouver brillantes, ont développé son sens critique et entrent en contradiction avec les principes reçus parmi les siens. Dès l'adolescence, elle perçoit les contraintes qu'impliquent les recommandations de sa mère afin d'effacer la honte d'être devenue une femme : « (*“Que personne ne t'aperçoive !”, injonction sempiternelle de la mère à l'adolescente frêle qu'elle était, quand il fallait aller chercher le pain - comme si Bruxelles était peuplée d'ogres ...*) » (Laroui, 2017 : 8). Tandis que dans son enfance, elle pouvait circuler librement, la puberté change le regard que l'on porte sur elle, comme le prouve l'attitude de Maati, l'épicier qui « était souriant, paternel même quand elle n'était encore qu'une enfant » (Laroui, 2017 : 11), mais lorsque « ses seins avaient poussé, “ses jambes s'étaient allongées”, comme disait sa mère - ça claquait comme un reproche – [et] Maati était devenu méfiance, soupçon, vigilance ... » (Laroui, 2017 : 11) : transformé en vigile de sa vertu.

Ainsi voit-on la transmission de mère en fille de la nécessité de garder les yeux baissés et de se fondre dans le paysage, de ne plus avoir le moindre rapport affectueux avec un homme, jusqu'à son père « quand il devient inconvenant de dire “papa” » (Laroui, 2017 : 12), au nom de l'innocence à préserver pour ne pas tomber dans la « *Houchma !* », c'est-à-dire la honte, le déshonneur absolu. Fatima dénonce à la fois l'adhésion des femmes mûres à ces principes (Lacoste Dujardin, 1996) et la société qui repose sur la notion de *halal* et de *haram*, du pur et de l'impur, comme si les femmes, impures de fait, devaient se faire oublier.

Réduite à une ombre, la femme n'est qu'un objet dont l'homme peut disposer à sa fantaisie. Laroui mentionne la pratique des mariages forcés avec de très jeunes filles par le biais des lectures de Fatima, rappel de l'instruction de l'héroïne, mais aussi du rôle dénonciateur de la littérature. La citation de Ben Jelloun, sans mention de l'ouvrage, laisse deviner l'actualité toujours présente de ces pratiques, du non-respect des femmes, ce que confirment les derniers romans du prix Goncourt, *Le mariage de plaisir* (2016) et très récemment, *Le miel et l'amertume* (2021). De même, l'obligation de ne pas lever le regard a été longuement traitée dans *Les Yeux baissés* (1991), roman qui portait, il y a vingt ans, le ferment de la révolte féminine d'une jeune fille éduquée, ce qui suppose que rien n'a changé en un quart de siècle si l'on en croit les interventions de Tariq Ramadan que Fatima rappelle à son amie : « Tu as vu ce que leur dit l'autre taré, le Tariq Ramadan³ ? Une femme de bonnes mœurs doit marcher les yeux baissés » (Laroui, 2017 : 34). Il en va ainsi dans les projets du vendeur de téléphones, Fawzi, qui a jeté son dévolu sur elle, se renseigne sur sa moralité auprès de l'épicier et prépare sa demande en mariage car, pense Fatima, il est « *Le maître du temps* » (Laroui, 2017 : 21). Ici se situe le point focal de l'action : la filature que le fiancé autoproclamé va entreprendre pour s'assurer de sa pureté, qui précipitera le dénouement et, libèrera définitivement la jeune fille.

Cependant, se pose la question de savoir pour quelle raison, Fatima, si rétive, opte pour le port du *niqab*, contrairement à toute logique qui voudrait qu'elle soit plus provocatrice et brave les regards, d'autant que nul dans son entourage ne l'oblige à dissimuler son corps (Laroui, 2017 : 10). Elle pratique, semble-t-il, la politique du pire, règle son allure sur celle des geishas, ces poupées savantes, mais, derrière l'apparente soumission, se cache un sourire, « une petite victoire » (Laroui, 2017 : 16) car, en étant nue sous sa tenue humiliante, elle défie silencieusement la « *oumma* », son entourage qu'elle élève en parodie de la communauté universelle de l'islam.

Ce vêtement la protège, croit-elle, des regards, lui assure une circulation sans histoires dans un territoire qui n'est pas *son* quartier, mais « Celui des hommes. L'espace dit *public*. » (Laroui, 2017 : 8), restriction que souligne la graphie en italique, employée également pour transcrire les pensées de Fatima, les recommandations de sa mère et les citations du Coran qui lui reviennent en mémoire. L'usage des italiques et des parenthèses est fréquent dans l'écriture de Laroui et lui permet de glisser une réflexion personnelle, d'insérer une narration seconde dans la parole du narrateur omniscient et, le plus souvent, de colorer son texte d'humour ou d'ironie (Rey Mimoso-Ruiz, 2019a : 110, Amraoui, 2021 : 161). De même, les précisions apportées quant au *hijab*, que le narrateur différencie du *niqab*, laissent entendre au lecteur les infimes variations du vêtement destiné à occulter le corps féminin dans une définition qui, au final, ramène les deux attributs à une quasi similitude⁴ :

C'est qu'elle s'était mise à porter le hijab, le prétendu « voile islamique », serré sur sa tête et tombant sur une djellaba noire, si ample qu'elle ressemblait à un drap dans lequel la jeune femme se serait enroulée. Le hijab étant également noir, l'ensemble qu'on eût dit fait d'une seule pièce, était parfois confondu avec un niqab, ce voile intégral qui couvre le visage à l'exception des yeux. (Laroui, 2017 : 9)

Le corps dissimulé aux regards des hommes n'empêche nullement la concupiscence de ceux-ci, l'attitude de Fawzi en est la preuve, ce qui, par déduction, place l'impureté non du côté des femmes, mais du côté des hommes, en démontrant par l'absurde l'inanité des mesures imposées, procédé qu'affectionne Laroui qui en use à égal avec l'humour.

Ce « déguisement » (Laroui, 2017 : 9) permet néanmoins à Fatima de franchir sans être inquiétée, le canal qui la sépare de *l'autre monde*, celui de Bruxelles qui porte son secret. D'autres regards l'assaillent, ponctués d'interpellations xénophobes (Laroui, 2017 : 23), et plus loin, celui du mépris un peu inquiet de « Eddy Keokoek, journaliste free-lance de son état [qui] avait remarqué le manège du "corbeau" - c'est ainsi qu'il nommait *in petto* toutes les musulmanes en burqa ou en niqab [...] C'est la bombe humaine⁵ » (Laroui, 2017 : 97).

Outre l'importance de cette tenue dans le parcours de Fatima, sa présence cristallise d'une part, l'ignorance et la stupide autorité masculine de Fawzi comme celle de ses acolytes, et, d'autre part, les préjugés des médias à l'encontre des musulmans qui ne peuvent être que des terroristes, reflet d'une paranoïa orchestrée.

La libération de Fatima s'exprime lorsqu'elle revêt une légère robe d'été et qu'elle lâche sa chevelure, une fois parvenue chez son amie, bien qu'elle obéisse là aussi à des codes sociaux, occidentaux ceux-ci, qui veulent que la femme soit désirable et se sente l'objet de regards, ce qui l'effraie un peu : « Elle sent le regard de l'homme lécher ses cuisses dénudées [...] » (Laroui, 2017 : 36). Une nouvelle fois, ce sont les hommes qui sont mis en cause, d'un côté à l'autre du canal, dans leur incapacité à se maîtriser.

Le corps instrument de vengeance

La femme réifiée, objet de convoitise, n'appartient pas seulement au monde de Molenbeek, car elle devient dans le peep-show de Johnny un spectacle érotique permettant de nourrir une frustration masculine. Fatima, en devenant « Dany la Louve » expose son corps en vengeance : « Elle se venge des uns en se dénudant pour les autres, et se venge de ceux-là en ne leur accordant rien » (Laroui, 2017 : 41) et se place sous l'égide de Némésis « Déesse de la vengeance. [...] Je venge mes sœurs afghanes, iraniennes, marocaines... Je me venge de Fawzi. » (Laroui, 2017 : 49). Ainsi inverse-t-elle la *umma* masculine, en la transformant en *umma* féminine libérée qui la conduira à être enfin elle-même :

Lorsqu'elle s'était mise à porter le hijab tombant sur l'ample djellaba noire, sans que personne ne l'y ait incitée, ç'avait été la première partie du plan. C'était ça ou cracher au visage de l'imam. Sa vengeance commençait là : promener le vêtement dont tant d'hommes rêvaient de couvrir les femmes, le promener, l'exhiber, puis cracher dessus, en quelque sorte, le souiller, en l'abandonnant chez Emma, dans cette nymphose qui se répétait chaque jour, puis le souillant encore plus en offrant son corps nu – mais qui n'était pas elle – à d'anonymes voyeurs. (Laroui, 2017 : 126)

Le monologue intérieur qui occupe tout le chapitre « Une louve en cage » détaille cette vengeance par le mépris qu'elle ressent pour les hommes et s'appuie sur de multiples références puisées dans la littérature et la mythologie, protégée par l'anonymat que lui procure le loup sur son visage. Ce masque, lié au carnaval vénitien, reprend d'une part, l'étymologie latine (*lupus, lupa*) dont dérive "lupanar", lieu de débauche, d'autre part, son rôle destiné à effacer l'identité renvoie au *persona*, masque porté par les acteurs romains. De même qu'il identifiait l'acteur dans son rôle et donnait plus d'intensité à sa voix, de même il guide le regard masculin vers le corps féminin dénudé. Fatima en précise, avec une forme de rage, les détails sur lesquels l'homme s'arrête et qu'elle relie au théâtre en citant Racine, tout en rappelant implicitement le péché originel :

Oui, oui, suis des yeux la courbe de mes fesses, mes fesses qui dessinent un S dans l'air vicié. L'air vicié. Un S de serpent qui se dandine. Adam/Dédé, tu es perdu. *Pour qui sont ses serpents qui sifflent sur vos têtes*⁶ ? Eh bien pour toi, Dédé pour quelques euros. Mais tu ne pourras pas toucher. Ici c'es *usus* sans *abusus*. (Laroui, 2017 : 43)

Outre le jeu sur les sonorités traduisant le dérisoire de la situation, la référence souligne et illustre la culture de Fatima dont le chapitre note la qualité dans la mention de Tite-Live qui lui a inspiré son nom de guerre : « C'est moi qui ai choisi l'épithète. Selon Tite-Live » (Laroui, 2017 : 48). L'historien donne les deux versions de la légende qui entoure l'enfance de Romulus et Rémus :

S'il faut en croire ce qu'on rapporte, les eaux, faibles en cet endroit, laissèrent à sec le berceau flottant qui portait les deux enfants : une louve altérée descendue des montagnes d'alentour, accourut au bruit de leur vagissements, et, leur présentant la mamelle, oublia tellement sa férocité, que l'intendant des troupeaux du roi la trouva caressant de la langue ses nourrissons Faustulus (c'était dit-on le nom de cet homme) les emporta chez lui et les confia aux soins de sa femme Larentia. Selon d'autres, cette Larentia était une prostituée à qui les bergers avaient donné le nom de Louve, c'est là l'origine de cette tradition merveilleuse. (Tite-Live, I, 4, I, 5)

Formée à la culture classique, elle possède également l'orientale lorsqu'elle cite Avicenne (Laroui, 2017 : 44), occasion que saisit Laroui pour introduire la culture arabe⁷ : « "Notre" *Ibn Sina*... Nous avons eu nos gloires. La médecine s'écrivait en poésie de mètre *rajaz*. Eh oui. » (Laroui, 2017 : 44), ce qui indique implicitement qu'elle ne renie pas ses origines, mais y puise au temps des Lumières (x - xiii^e siècles). Pour anecdotique que soit cette évocation, elle appartient pleinement à la démarche de l'auteur qui note implicitement la perte de la richesse de la culture arabe, méconnue en Europe, et occultée sous l'influence des courants radicaux, tel le salafisme ou le wahhabisme

Consciente des fantasmes masculins, Fatima évoque le pouvoir des seins et des fesses, qui, dans la symbolique du corps, sont liés à l'érotique, en particulier dans la culture musulmane, ainsi que l'analyse Malek Chebel : « Honte pour la jeune adolescente, les seins seront chargés de cette attraction sensuelle de l'homme pour la femme. [...] les symboles de la femme, tant du point de vue purement esthétique et sexuel que du point de vue physiologique. Le sein est là, comme ailleurs, l'organe nourricier [...]. Il y a un fétichisme des seins comme il y a un fétichisme des fesses. » (Chebel, 2013 : 79) Ainsi le corps féminin, tel que le résume Fatima sous le regard des clients du peep-show, se réduit-il à sa fonction maternelle et sexuelle, légitimant le pouvoir masculin et sa domination. Toutefois, si Fatima se dénude pour affirmer que son corps lui appartient, elle ne dévoile pas son visage, et de fait, refuse de livrer son identité, conservant une liberté intérieure.

Si le corps dans la poésie arabe est célébré dans sa diversité, en contrepoint des interdits, il n'est plus dans l'Occident libéré qu'une marchandise teintée d'une forme de racisme exotique qui anime les clients du peep-show, attirés par le slogan de Johnny « La danse des sept voiles » (Laroui, 2017 : 48). Pour Fatima cette image est une autre prison dans laquelle on veut l'enfermer, si bien qu'elle doit revendiquer être « née en Bel-gi-que », même auprès de ses professeurs (Laroui, 2017 : 49). Au-delà de la figure féminine, Laroui dénonce ici les *a priori* qui classent invariablement les descendants d'émigrés dans une catégorie spécifique qui les stigmatise et, dans le cas des Marocains, se résume à l'acronyme MRE (Marocains résidant à l'étranger), en négation de leur lieu de naissance (Laroui, 2017 : 26).

De la même manière qu'elle revendique son individualité, refusant d'être cantonnée dans ses origines familiales, Fatima est le seul personnage du roman à se mouvoir en toute conscience, à la différence de Fawzi qui la talonne ou d'Eddy Koekoek, le journaliste, qui voit immédiatement dans la femme en *niqab* une

terroriste. En effet, ce duo suit la jeune femme dans une forme de parodie de l'*Andromaque* racinien⁸: Eddy suit Fawzi qui suit Fatima, intrigué par son départ quotidien de Molenbeek... Eddy se met sur les traces de Fawzi et par suite de Fatima, persuadé d'assister à un événement important, d'être le témoin d'un attentat fomenté par cette silhouette noire suspecte *de facto*, devenue une « bimbo » filée par « un homme, un Nord-Africain, un Marocain sans doute » (Laroui, 2017 : 98).

Ce corps féminin est par nature suspect : dégradation morale et avilissement pour Fawzi par la faute des Belges, de leurs statues dénudées, des vitrines de lingerie qui attisent l'envie ; suspectée de radicalisme pour Eddy puisque maghrébine, lui dont la tête est pleine de clichés véhiculés par les médias et que sa fonction de journaliste alimente, voyant dans la filature une manœuvre bien huilée menant à un inévitable attentat: « *Ils ne vont quand même pas s'en prendre au prêtre, comme en France l'an dernier ?* » (Laroui, 2017 : 102).

L'alternance des parcours des uns et des autres inscrit les diversités des regards dans un espace identique et souligne la perception altérée des deux hommes, chacun enfermé dans sa rigidité psychologique. Ainsi que le remarque Chedlia Jedidi : « ce changement de type focal permet aussi à l'auteur d'exposer divers rapports et vision du monde ainsi que l'élaboration d'une représentation des autres intrinsèquement différente selon les univers culturels » (Jedidi, 2019 : 170). Laroui, dans un entretien, reconnaît volontiers que ces deux personnages ne sont pas très subtils (Raes, 2017), frisant parfois la caricature, car ils cristallisent tous les clichés qui corrompent le jugement raisonnable. Toutefois, dans leurs excès, ils demeurent des suiveurs, à la fois des principes rigides reçus aussi bien à Molenbeek qu'à Bruxelles, tout comme dans l'action romanesque, tandis que Fatima mène en quelques sorte la danse car elle est maîtresse du parcours topographique, s'interroge et s'avance vers sa libération.

Dans ce sens, il faut s'attarder sur la symbolique attachée au nom des personnages. Fatima, prénom devenu synonyme de *musulmane* pour les Européens¹⁰, est à l'origine la fille du Prophète, « célébrée par les Sunnites comme une sainte femme protectrice des personnes et des biens » (Chebel, 1995 : 161), ce qui lui confère une supériorité implicite.

Pour ce qui est de Fawzi, son nom peut se traduire par « sauveur », ce qui ne manque pas d'ironie dans le contexte, car ce sera bien par son geste meurtrier que Fatima trouvera sa libération (Laroui, 2017 : 125). Quant au tenancier du peep-show il est doté, dans la logique anglosaxonne de son établissement, du prénom de Johnny, pseudonyme de Dirk Vandeputte, au nom évocateur pour un Français - et par suite dépourvu d'innocence sous la plume de Laroui -, mais qui est fréquent en terre flamande¹¹.

En ce qui concerne Eddy Koekoek, journaliste, qualifié de *freelance*, en quête de sensationnel, son patronyme a des airs d'onomatopée et reproduit le caquètement d'un volatile, très clairement du coucou (koekkoek, en néerlandais), oiseau connu pour sa pratique du parasitisme de couvée. De là à songer qu'il ne vit qu'à travers ce qu'il s'octroie de ses semblables, sans comprendre réellement ce qu'il rapporte, il n'y a qu'un pas que Laroui franchit allègrement en lui prêtant une interprétation totalement erronée de la mort de Johnny.

Enfin, Emma, l'amie et complice de Fatima, rappelle un personnage de *La femme la plus riche du Yorkshire* (Laroui, 2008), dont est amoureux le protagoniste exilé en Grande Bretagne. Dans cette galerie de portraits, il est aisé de voir que les femmes dominent par leur intelligence et leur détermination, à l'image de Samia, candidate aux élections dont Fatima découvre avec étonnement, rue Dansaert, les affiches (Laroui, 2017 : 24) et dont elle suivra peut-être l'exemple (Laroui, 2017 : 130).

L'humour et la raison

Il serait vain de chercher dans *L'Insoumise* des accents tragiques, même si le meurtre de Johnny sous le couteau de Fawzi a des aspects théâtraux, si les conditions de vie à Molenbeek relèvent du sinistre et si la mort silencieuse du père appartient à la peinture sociale des émigrés délaissés (Laroui, 2017 : 124). En effet, le vêtement de la répression qu'est le *niqab* prend des airs surréalistes quand Fatima se compare à « une chauve-souris géante » (Laroui, 2017 : 19) et se souvient qu'« Au Maroc, les plaisantins nous appellent les ninjas - qu'est-ce que ça veut dire ? Sans doute un film débile, genre kung-fu... » (Laroui, 2017 : 19), là où il s'agit d'une allusion ironique au Groupement d'intervention spéciale GIS) algérien qui ne doit rien à Bruce Lee, mais renvoie à la décennie noire en Algérie.

Il en va de même pour les châtiments annoncés si le voile laisse échapper une seule mèche de cheveux : « Pas une mèche ne dépasse. Pas une seconde d'enfer, pas le moindre roussissement à craindre, rien qui sente le fagot » (Laroui, 2017 : 56), où la familiarité de l'expression « qui sent le fagot », empruntée au registre populaire, souligne le ridicule des propos de l'imam, tout en évoquant les bûchers inquisitoriaux. Laroui use de la dérision, comme il le fait du comique lorsque Fawzi, après s'être procuré un couteau de boucher, retransverse le canal et se fait moquer par un automobiliste : « Il se précipite sur la voiture, donne un grand coup de pied dans la portière, mais comme la voiture a démarré, il glisse et se retrouve les quatre fers en l'air,

au milieu de la chaussée » (Laroui, 2017 : 86). La scène a une dimension chaplinesque et serait totalement comique sans l'insertion d'un détail annonçant le crime à venir : « La pointe du couteau [qui] lui effleure la poitrine ». Plus loin, toujours dans sa folie Fawzi, arrêté devant une boutique de lingerie, « voit rouge », signe physique de son agitation que vient malicieusement troubler l'appréciation qui suit : « - c'est d'ailleurs la couleur de la plupart des dessous féminins qu'on y expose - » (Laroui, 2017 : 87). La première tentative de meurtre de Fawzi s'exerce sur un malheureux soutien-gorge rouge : « Pendant quelques instants, un homme furieux brandi un soutien-gorge à la pointe d'un grand couteau [...]. Heureusement, il n'y a pas le moindre brelan de Flamandes à l'horizon pour s'ébaudir du spectacle -c'eût été leur dernier rire en ce bas monde » (Laroui, 2017 : 88). L'usage de termes désuets ("brelan", "s'ébaudir"), outre sa vocation à susciter le sourire, fait allusion à la démarche rétrograde et ignorantiste du vendeur de téléphone, tandis que « le bas monde » appartient au vocabulaire religieux. Mais l'humour est plus noir après le meurtre de Johnny et le cri lancé par Fawzi « Allahou Akbar ! ». Touché par deux balles, il « mourut dans la position du pénitent, tête baissée, comme s'il n'avait pas voulu cela ou qu'il le regrettait » (Laroui, 2017 : 104), ce qui suggère l'inanité de son mobile au nom d'une religion, alors qu'il provient d'une jalousie jointe au vide de son existence. En cela, Laroui rejoint Rachid Benzine (2016) quand il étudie les motivations des jeunes terroristes, qui reposent sur l'absence de rêves et d'espérance, explication qui figure dans le dernier chapitre du roman (Laroui, 2017 : 119).

Le va-et-vient entre tension dramatique et commentaires burlesques porte la marque de l'écriture larouienne, qui s'emploie à glisser un sourire parfois amer dans des moments graves et met au service d'idées profondes une expression légère. Ce portrait du musulman ignorant et conditionné par les divers sermons de l'imam, tout aussi inculte mais qui parlait de djihad (Laroui, 2017 : 58) en est une illustration et s'oppose à l'intelligence de Fatima, cultivée, capable d'autodérision et qui n'est jamais placée dans des situations ridicules.

Elle demeure, d'un bout à l'autre du roman, le personnage qui, dans son excès, reste malgré tout détentrice de la raison. La crise qu'elle traverse, définie à la fin du texte comme une forme de *burn out* (Laroui, 2017 : 130), trouve tout son sens dans l'usage même du terme qualifiant un état d'épuisement, mais aussi, selon l'étymologie (*to burn out*, "brûler, de l'intérieur"), il relève dans le contexte des flammes de l'enfer qui guettent quiconque s'écarte de la loi divine, ce dont Fatima est menacée en permanence par les diktats de la particulière doxa de Molenbeek. Bien que le syndrome dont elle souffre ne soit en rien lié à une activité professionnelle, mais à une crise identitaire, l'usage du terme trouve son sens dans le feu intérieur qui la dévore et la conduit à des extrêmes dont elle saura tirer la leçon pour retrouver son équilibre. Laroui use de ce vocabulaire psychologique et le prolonge en recourant « au stade du miroir » dont Lacan a développé le concept :

Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image, dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage, dans la théorie, du terme antique d'*imago*. (Lacan, 1949)

Si l'étude de Lacan concernait la petite enfance, appliquée à Fatima elle est révélatrice de sa recherche d'elle-même et de sa relation avec son corps, tantôt totalement effacé dans les plis du *niqab*, tantôt surexposé dans son dénuement, avant de trouver une stabilité. En effet, c'est par le biais de l'interrogation au miroir que Fatima tente de répondre à la question « Qui suis-je ? » (Laroui, 2017 : 29), laquelle traverse toute l'œuvre de Laroui, tant dans les personnages féminins que masculins et ce, dès *Méfiez-vous des parachutistes* (Rey Mimoso-Ruiz, 2019b : 102 ; Vezaro, 2021 : 40). La quête identitaire avance par étapes dans une forme circulaire, commençant et se clôturant dans l'image que lui renvoie le miroir de l'appartement familial.

Pour Fatima il révèle, en premier lieu, le malaise de ne pas se reconnaître :

Debout devant le miroir¹², juste avant de sortir, elle s'était examinée. Elle avait ressenti une sorte de malaise diffus... Depuis quelques mois, elle avait l'impression de ne plus être *une* personne, mais trois ou quatre, emboîtées l'une dans l'autre comme ces matriochkas russes vivement colorées, à ce détail près que, dans son cas, la plus grande était vêtue de noir. (Laroui, 2017 : 9)

Une fois franchie la porte de Flandre, le miroir se fait chez Emma le témoin de son brutal changement, sans refléter toutefois sa véritable personne :

Debout devant le miroir, elle se maquille avec soin. Puis elle met des lunettes de soleil qui lui mangent une partie du visage. Elle gagne ainsi son anonymat. (Laroui, 2017 : 32)

Et lorsque l'appartement familial s'est vidé de ses occupants, après la mort du père, et que Fatima décide de s'installer chez Emma, quittant définitivement le ghetto de Molenbeek, c'est au miroir qu'elle s'adresse, vêtue d'un jean moulant à l'instar de toutes les filles de son âge, belges ou marocaines :

Debout devant le miroir, elle s'examine. C'est dans ses yeux, dans son regard, qu'elle se retrouve entière. *C'est cela que je suis*. Pour la première fois depuis longtemps, elle a l'impression d'être une seule personne, pas deux, pas trois... pas ces poupées russes, la plus grande portant niqab, qu'elle était naguère. (Laroui, 207 : 131)

Le miroir, objet souvent attaché au féminin, trouve ici un double emploi, en ce sens qu'il est d'abord présent dans les yeux de l'Autre - l'homme/la société - qui entraîne la crise, avant qu'il ne reflète, après la traversée des épreuves, une image homogène, conforme à l'attente d'une cohésion du Moi.

Si l'on veut pousser le lien avec la psychanalyse, il est possible de constater que Fatima ne prend la décision de quitter Molenbeek et d'assumer sa modernité qu'après la mort de son père et le retour de sa mère au Maroc. Autant dire qu'à ce moment, elle n'a plus à choisir entre son devoir envers ses parents et son épanouissement personnel, ainsi qu'elle le confiait à Emma, et devient véritablement adulte (Julien, 2000) tout en illustrant une transculturalité salvatrice (Jadin, 2021 : 83) Libérée des entraves familiales, Fatima opère une lecture contemporaine de la Genèse (2, 24) qui invite à quitter le foyer familial pour suivre le cours de sa vie, résolution de son écartèlement par l'affirmation de son libre arbitre.

Conclusion

Le cheminement de Fatima franchissant la porte de Flandre au symbole révélateur a l'aspect d'une double révolution. En effet, partie de Molenbeek, elle y revient après son périple dans les rues de Bruxelles, suivant ainsi l'étymologie qui désigne un « retour sur soi »¹³, à l'identique de la durée dans laquelle s'effectue le mouvement des astres ou des cycles saisonniers que célébraient les présocratiques. Mais sa guérison, en rupture avec sa vie précédente, rejoint le sens désignant communément la *révolution* qui bouleverse le cours des choses à sa suite car, pour Fatima, il y a bien un « avant » et un « après » cette journée.

Ce « retour sur soi » est une transformation totale, une prise de conscience de ce qu'elle est profondément et qui se détache du regard de l'Autre. En quittant Molenbeek, elle se sépare de l'emprise d'une communauté crispée sur une identité fallacieuse, sans tomber dans la dictature de la séduction obligée, pour devenir elle-même, telle qu'elle se veut. La « journée particulière » vécue par Fatima prend la forme d'une leçon de vie, de la maîtrise de soi et du monde qui l'entoure, « puisque c'est elle qui le crée, à chaque instant, à chaque regard, à chaque pensée » (Laroui, 2017 : 131). Cette définition de la liberté de l'âme commence par la liberté du corps, dans le respect de soi, à la lumière de la raison.

Notes

- ¹ Le verset précédent (xxiv, 30) impose également aux hommes de se modérer : « Dis aux croyants de baisser les yeux et de contenir leur sexe : ce sera de leur part plus net » (Berque, 1997 : 375).
- ² Il est toujours d'usage pour les femmes de se couvrir la tête lors de cérémonies chrétiennes dans les églises italiennes ou grecques. De même, lors des audiences pontificales, les épouses des chefs d'État portent la mantille.
- ³ Laroui revient sur l'islamologue qu'il décrit dans son apparence étudiée, signe de son double discours : « L'homme était propre sur lui, cauteleux, apparemment sponsorisé par Armani » (Laroui, 2017 : 58).
- ⁴ Laroui use tantôt du terme *niqab* ou *hijab*, soulignant ainsi la démarche identique des deux vêtements : faire disparaître la femme du paysage social.
- ⁵ Laroui reprend le titre d'une chanson composée par Jean-Louis Aubert dans l'album du groupe Téléphone, *Crache ton venin*, 1979. Ce procédé de citation détournée est assez fréquent chez l'auteur et inscrit le texte dans le contemporain.
- ⁶ Racine, *Andromaque*, V, 5. Dans la bouche d'Oreste perdant la raison.
- ⁷ Laroui déplore, dans la plupart de ses ouvrages, la méconnaissance des Européens de la richesse des philosophes et savants arabes. Son dernier ouvrage : *Plaidoyer pour les Arabes*, Paris, Miallet Barrault, 2021, en témoigne avec vigueur.
- ⁸ Pour rappel, dans la tragédie racinienne Oreste aime Hermione qui aime Pyrrhus qui aime Andromaque, laquelle demeure fidèle à Hector.
- ⁹ Laroui fait allusion à l'attentat de Saint-Etienne de Rouvray dans lequel le père Hamel a perdu la vie, égorgé dans son église, le 26 juillet 2016, ce qui situe le roman dans le présent.

- ¹⁰ Fatima est le nom réservé aux femmes et Mohamed aux hommes. Cette simplification résulte essentiellement de la colonisation.
- ¹¹ Un Dirk Vandeputte existe réellement, sans lien aucun avec l'économie sexuelle, car PDG de Vandeputte Savety SA, spécialisée dans le secteur d'activité du commerce de gros de fournitures et d'équipements industriels divers dont le siège est à Rungis, France.
- ¹² C'est nous qui soulignons.
- ¹³ Du bas latin *revolutio* latin médiéval « révolution (astronomique) », dérivé du latin *revolvere* « rouler (quelque chose) en arrière ; imprimer un mouvement circulaire à, faire revenir (quelque chose) à un point de son cycle », mais peut désigner aussi un changement complet. Cf. Grand Robert, tome 8, pp. 387–388.

Intérêts concurrents

L'auteur n'a aucun intérêt concurrentiel à déclarer.

Bibliographie

- Amraoui, M.-S.** (2021). « Les expressions parenthétiques dans certaines chroniques de Fouad Laroui et leurs fonctions discursives », in Rey Mimoso-Ruiz, B. & M. Oussikoum (dirs). *Fouad Laroui, écrivain transculturel*, Presses universitaires de L'Institut Catholique de Toulouse, pp. 161–174.
- Ben Jelloun, T.** (1991). *Les Yeux baissés*, Paris, Seuil.
- Ben Jelloun, T.** (2016). *Le mariage de plaisir*, Paris, Gallimard.
- Ben Jelloun, T.** (2021). *Le miel et l'amertume*, Paris, Gallimard.
- Benzine, R.** (2016). *Nour, pourquoi n'ai-je rien vu venir ?* Paris, Seuil.
- Berque, J.** (1995). *Le Coran. Essai de traduction*, Paris, Albin Michel, coll. La bibliothèque spirituelle.
- Chebel, M.** (1995). *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, coll. Spiritualités vivantes.
- Chebel, M.** (2013). *Le corps en Islam*, [1984] 3^e édition, Paris, PuF, coll. Quadrige.
- Jadin, V.** (2021). « Transculturalité : Fatima l'insoumise lève un coin du voile », in Rey Mimoso-Ruiz, B. & Oussikoum, M. (dirs.), *Fouad Laroui, écrivain transculturel*, Presses Universitaires de l'Institut Catholique de Toulouse, pp. 77–86.
- Jedidi, C.** (2019). « Les divergents de Fouad Laroui ou l'individu face au corps collectif dans *Méfiez-vous des parachutistes* et *L'Insoumise de la Porte de Flandre* » in *Expressions Maghrébines, constructeur de passages. Voix et discours dans l'œuvre de Fouad Laroui*, vol. 18, n° 2. DOI: <https://doi.org/10.1353/exp.2019.0021>
- Julien, P.** (2000). *Tu quitteras ton père et ta mère*, Paris, Aubier-Flammarion.
- Lacan, J.** (1949). « Le stade du miroir Comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique ». Communication faite au xvi^e Congrès international de psychanalyse à Zürich, le 17 juillet 1949. <http://www.prepagrandnoumea.net/hec2015/TEXTES/LACAN%20Le%20stade%20du%20miroir.pdf>. Consulté le 01/07/2021.
- Lacoste Dujardin, C.** (1996). *Des mères contre les femmes. Maternité et patriarcat au Maghreb*. Paris, La Découverte Poche. DOI: <https://doi.org/10.3917/dec.lacos.1996.01>
- Laroui, F.** (1996). *Les dents du topographe*, Paris, Julliard.
- Laroui, F.** (2003). *La fin tragique de Philomène Tralala*, Paris, Julliard.
- Laroui, F.** (2006). *De l'islamisme. Une réfutation personnelle du totalitarisme religieux*, Paris, Robert Laffont.
- Laroui, F.** (2008). *La femme la plus riche du Yorkshire*, Paris, Julliard.
- Laroui, F.** (2014). *Les tribulations du dernier Sijilmassi*, Paris, Julliard.
- Laroui, F.** (2016). *Ce vain combat que tu livres au monde*, Paris, Julliard.
- Laroui, F.** (2017). *L'Insoumise de la porte de Flandre*, Paris, Julliard.
- Laroui, F.** (2017). Entretien à la librairie Mollat. <https://www.youtube.com/watch?v=edovsJlm7L>. Consulté le 20/05/2018.
- Laroui, F.** (2021). *Plaidoyer pour les Arabes*, Paris, Mialet-Barrault.
- Raes, F.** (2017). « 24 heures dans la vie d'une femme... à Molenbeek. Une interview de Fouad Laroui » <https://www.laicite.be/magazine-article/24-heures-dans-la-vie-dune-femme-molenbeek-une-interview-de-fouad-laroui/>. Consulté le 26/06/2021.
- Rey Mimoso-Ruiz, B.** (2019a). « De la Méditerranée à la Manche. Un entre-deux problématique » in LiCarC Littérature et cultures arabes contemporaines, n°7. Humour, ironie et autodérision de l'Entre-Deux, Paris, Classiques Garnier, pp. 139–154.
- Rey Mimoso-Ruiz, B.** (2019b). *Fouad Laroui, écrivain sans frontières*, Lunay, Éditions Zellige.
- Vezzaro, C.** (2021). « La transculturalité et l'hétérolinguisme de Fouad Laroui en traduction », in Rey Mimoso-Ruiz, B. & Oussikoum, M. (dirs.). *Fouad Laroui, écrivain transculturel*, Presses Universitaires de l'Institut Catholique de Toulouse, pp. 39–55.

How to cite this article: Rey Mimoso-Ruiz, B. (2021). De la liberté et du corps féminin : L'Insoumise de la porte de Flandre de Fouad Laroui. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 4(1), pp.60–69. DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.64>

Submitted: 30 July 2021

Accepted: 07 November 2021

Published: 21 December 2021

Copyright: © 2021 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones
is a peer-reviewed open access journal published by Stockholm University Press.

OPEN ACCESS The Open Access logo, which is a stylized circular symbol with a vertical line through it.