

Vingt ans de discours au féminin : de Badia Adj Nasser à Souad Bahéchar

JUAN JOSÉ PERALES GUTIÉRREZ

Résumé : *Vingt ans se sont passés de la publication du roman de Badia Adj Nasser « Le Voile mis à nu » (1985) –époque où se situe l’apparition d’ouvrages abordant le problème de la femme au Maroc et qui ont été écrits par des femmes— à celle du roman « Le Concert des cloches » (2005), de Souad Bahéchar, étape de fleurissement de ce type de littérature. Durant cette période, le Maroc a beaucoup évolué, de même que la façon d’écrire de ses romancières : d’une narratrice témoin qui rapporte les conditions où la tradition discriminatoire continue de marginaliser la femme, à une créatrice qui, tout en gardant un discours revendicatif, crée un monde de fiction peuplé de personnages avec leur propre vie et faisant face à des problèmes qui peuvent se poser au Maroc des années 2000 mais aussi partout où les habitudes s’imposent de façon implacable à la liberté individuelle.*
Mots-clés : liberté d’expression, témoignage, femme, qualité littéraire, fiction, parole.

Resumen : *Veinte años pasaron desde la publicación de la novela de Badia Hadj Nasser « Le Voile mis à nu » —« El velo al desnudo »— (1985), época en la que se sitúa la aparición de obras que abordan el problema de la mujer en Marruecos y que fueron escritas por las propias mujeres, hasta la de la novela « Le Concert des cloches » —« El concierto de los tontos »— (2005), de Souad Bahéchar, etapa de florecimiento de este tipo de literatura. Durante este periodo, Marruecos evolucionó de forma intensa, de igual modo que lo hizo la manera de escribir de sus mujeres novelistas : de una narradora testimonio, que cuenta las condiciones a las que la tradición discriminatoria continúa marginando a la mujer, a una auténtica creadora, que, al mismo tiempo que conserva un discurso reivindicativo, crea un mundo de ficción poblado de personajes con vida propia, afrontando problemas que pueden surgir en el Marruecos del año 2000, pero también en cualquier lugar donde las costumbres se impongan de manera implacable a la libertad individual.*
Palabras clave : libertad de expresión, testimonio, mujer, calidad literaria, ficción, palabra.

Abstract : *Twenty years went by since the publication of the novel by Badia Hadj Nasser « Le Voile mis à nu » —« The Veil in the Nude »— in 1985, a time when women’s problems in Morocco is treated in novels, written by women themselves, until the time comes when the novel « Le Concert des cloches » —« The Fools Concert »— by Souad Bahéchar appeared in 2005, a flourishing era for this type of narrative. During this period, at the same time as Morocco evolved immensely, its female writers improved their writing techniques : they went from being just witness narrators who tell the discriminatory conditions that women suffered due to repressive tradition, to also being authentic creative writers. They- using a demanding discourse- create a fiction world full of lively characters that, not only face the daily problems in the Morocco of the year 2000, but also in any other part of the world, where tradition is imposed over people’s personal freedom.*
Key words : liberty of expression, testimony, woman, literary quality, fiction, word.

1. DES PREMIERS TEXTES AUX ANNÉES 2000

Des années 1980 aux années 2000, beaucoup de choses se sont passées au Maroc, où une évolution des mœurs, un changement évident de la situation politique, social et économique, un foisonnement d'écrits de toutes sortes et une présence inusitée de femmes écrivains ne finissent pas de choquer, intéresser et même émerveiller ceux qui se donnent la peine de s'approcher d'une réalité qui rarement coïncide avec la vision offerte au grand public —voire aux élites de tous genres— au nord de l'étroit de Gibraltar. Si l'évolution est incontestable et dans une certaine mesure surprenante dans l'ensemble de la société, elle est épataante en ce qui a trait aux femmes et à leurs rapports à la quotidienneté marocaine. Tel bouleversement n'a pas été sans conséquences dans la photographie de la société qui est en fin de compte la création littéraire, surtout dans les pays et les groupes sociaux en quête de leur liberté. La quantité et la qualité des ouvrages écrits par des femmes ont jailli en ces dix dernières années comme des bourgeons vigoureux pendant la période que nous aimons baptiser sous le nom de « le printemps de Rabat ». Le professeur Abdallah Alaoui situe la naissance de la littérature romanesque féminine au Maroc dans les années 1980, mais sa floraison dans les années 1990, expliquée par des raisons historiques : « [...]ouverture relative des pouvoirs publics, et des intellectuels en général, à de nouvelles expressions marginalisées jusqu'à maintenant » et la pression sur les gouvernants marocains de la part des organisations internationales en ce qui concerne les droits de l'homme et l'égalité des sexes (Alaoui, 2006 : 81-82). Cette date et des raisons socio-politiques sont aussi évoquées par le professeur Khalid Zekri : « Ce n'est cependant qu'à partir des années 1990 qu'il y aura une `éclosion ´ de textes écrits par des `écrivaines´ marocaines. Cela est lié essentiellement à la liberté d'expression qui commence à se mettre en place lentement à travers la presse écrite et audio-visuelle [...] et surtout ceux qui (les domaines) concernent l'alphabétisation et la défense des droits humains [...] » (Zekri, 2006 : 148).

La question des droits humains et surtout de l'égalité des sexes n'appartiennent désormais qu'au passé ? Bien sûr que non, car d'une part il existe dans certains milieux marocains une tendance à faire des pas en arrière en ce qui touche les droits conquis par les femmes à travers les modifications du droit de famille, et en ce qui concerne les habitudes, et d'une autre l'usage de la parole écrite et sa lecture sont réservés à une minorité certes très active, certes très voyante mais franchement réduite face à l'ensemble de la population.

La littérature écrite par des femmes a donc évolué en même temps que la société et intègre le discours libérateur. A partir de là, il faudrait délimiter ce qui relève du militantisme féminin et féministe pur et dur et ce qui a la qualité litté-

raire suffisante et reconnue pour pouvoir être classé comme une œuvre littéraire. Le professeur Zekri paraît lier ce classement à l'origine de la littérature féminine :

La naissance de la littérature féminine [corpus littéraire écrit par des femmes] au Maghreb n'est donc pas forcément liée au premier texte publié par une femme maghrébine. Le militantisme, fort louable, de la cause féminine ne doit en aucun cas se confondre avec un paternalisme (ou maternalisme) qui intégrerait dans le littéraire toute parole féminine sans se soucier de son intention littéraire. C'est surtout le regretté Jean Déjeux qui faisait de la publication des textes écrits par les auteurs « maghébins » un critère concluant à la naissance de « la littérature maghrébine ». (Zekri, 2006 : 146)

En effet, dans son ouvrage *La Littérature féminine de langue française au Maghreb* (1994 : 45) Déjeux classe comme le premier roman écrit en français par une femme au Maroc celui de Elissa Chimenti « juive de Tanger » paru en 1958 *Au cœur du harem, roman marocain*, suivi par *Légendes marocaines*, en 1959, et *Sortilège et autres contes séphardites*, en 1964¹. Mais il faut souligner ces quelques mots qui en disent long sur les caractéristiques de ces œuvres : « Le titre lui-même [celui du premier ouvrage cité] est bien dans la ligne de certains romans français ou d'Elissa Rhais en Algérie du temps de la colonisation [...] recueil [*Légendes marocaines*] comme il en a été publié d'autres autrefois, par Tahar Essafi, par exemple, Tunisien travaillant dans l'administration du Protectorat.. » C'est pendant les années 1980 que Déjeux situe l'apparition d'ouvrages abordant « Le problème de la promotion de la femme marocaine », avec Halima Ben Haddou, et son roman *Haïcha la rebelle* (1982), où la révolte de l'héroïne représente celle de son auteur, Leïla Houari, avec *Zeïda de nulle part* (1985) et *Quand tu verras la mer* (1988), et Badia Hadj Nasser, qui publie en 1985 *Le Voile mis à nu*, et qui « [...] brosse une fresque d'émancipées qui rapidement franchissent les frontières de ce que la société traditionnelle appelle les bien-séances. » (Déjeux, 1994 : 46). De ce roman, dont nous nous occuperons largement, pas un mot dans l'ouvrage cité de Zekri ni dans celui de Alaoui. C'est parce que Badia Had Nasser fait tout un discours féministe militant sur les rapports entre les hommes et les femmes au Maroc, avec le simplisme du manichéisme par moments ? Ou peut-être parce que ce côté l'emporte parfois sur la qualité littéraire ? Si c'était le cas, celui-ci n'aurait pas défendu ce type de littérature :

¹ Dans *Maghreb. Littératures de langue française* (1993), Déjeux cite une œuvre écrite par Chimenti en 1935, un recueil de contes et de récits : *Èves marocaines*.

Il existe effectivement des œuvres violentes vis-à-vis des hommes, quelques fois excessivement et sans nuances, comme c'est le cas du récit de Rachida Yacoubi *Ma vie mon cri*. Cette expérience, qu'elle soit vraie ou fausse, relève de la littérature (même si on peut discuter la qualité du texte), en tant que manifestation d'un imaginaire traumatisé par les rapports négatifs avec les hommes [...] (Alaoui, 2006 : 83-84).

Zekri, pour sa part, en contradiction, au moins apparente, avec ce que nous avons cité plus haut, parle de l'apport au champ littéraire que signifie ce genre de textes : « Un tel usage des textes opère un déplacement dans le sens accordé à la notion de création littéraire [...] Cependant, les agents déjà installés dans ce champ résistent à l'éventualité d'un tel déplacement définitionnel [...] Les textes écrits par des romancières marocaines revendiquent une *intention esthétique* par leur fictionalité et leur 'appartenance' générique [...] » (Zékri, 2006 : 160-161).

Les années 1990 nous font connaître des œuvres militantes dans plusieurs domaines, d'une qualité littéraire très irrégulière. Les textes de Nadia Chafik ne sont pas critiques par rapport aux hommes, mais par rapport aux femmes : si dans *Le Secret des djinns*, on peut lire des allusions aux machinations féminines pour le mariage des jeunes filles —« D'autres ont des filles à marier et ne savent qu'en faire. Elles seraient prêtes à les céder aux braderies. » (1998 : 28)— dans *Filles du vent* la méchanceté d'une femme avec sa nièce, et sa cupidité n'ont pas de bornes : « Khaddouj perquisitionna les appartements de Faïza, sans gêne. Elle y prit tous les objets qu'elle convoitait depuis fort longtemps. Depuis la mort de son frère. Ce frère qu'elle n'a jamais sincèrement aimé [...] » (1995 : 25). De même, leur immense soif de pouvoir est démasquée dans *Le corps déro-bée*, de Houria Boussejra :

Elle avait compris qu'être moderne pour les femmes d'aujourd'hui, du moins pour un grand nombre, c'est de s'habiller à l'occidental, se coiffer comme eux [...] ... Mais à la maison, elles retrouvaient les masques d'antan, les fantômes de leurs grands-mères continuaient le vieux sentier tracé depuis des millénaires. Ces femmes veulent tout avoir, être elles-mêmes et l'autre en même temps, prétendre à la liberté mais ... Avoir le pouvoir d'avilir les autres. (Boussejra, 1999 : 81)

Les misères sociales, surtout celles qui intéressent les mères célibataires et les enfants nés en de pitoyables conditions, sont dénoncées dans l'œuvre de Aïcha Ech-Channa *Miseria* (1996) dont le sous-titre —*Témoignages*— nous révèle sa condition. Témoignage est aussi l'œuvre de Fatima Mernissi *Rêves de femmes*

(1996), avec un sous-titre également indicateur du sujet traité : *Une enfance au harem* : le système patriarcal y est dévoilé en un style plein d'humour.

Mais c'est pendant les années 2000 que paraîtront des œuvres qui, tout en gardant leur esprit revendicateur, montreront une qualité littéraire louable, comme nous dit Zekri : « Les années 2000 vont connaître une `maturité` littéraire du roman au féminin, puisque des voix comme celles de Rajae Benchemsi, Bouthaïma Azami-Tawil, Souad Bahéchar, Yasmine Chami-Kettani seront moins marquées par l'obsession du témoignage et plus orientées vers un travail sur le langage. » (Zekri, 2006 : 150)

2. DE LA NARRATRICE TÉMOIN À LA CRÉATRICE DE FICTION

Les procédés pour cacher ou du moins voiler le « je » de l'histoire racontée sont multiples et peuvent bien se maintenir tout au long de celle-ci ou bien s'effondrer tout de suite, comme c'est le cas dans *Le Voile mis à nu* (1985) de Badia Hadj Nasser, où la narratrice commence à nous raconter en troisième personne l'histoire de l'héroïne, Yasmina —« La maman de Yasmina aime étonner et être avant-garde. Yasmina admire sa mère, mais en même temps elle lui en veut de mettre si légèrement en péril les coutumes. » (Hadj Nasser, 1985 : 14-15)— pour très vite lui laisser son rôle de protagoniste- témoin, pressée celle-ci d'apparaître : « Ce jour-là encore, ma mère exulte parce qu'elle veut étonner. » (*op. cit.* : 19). C'est vrai qu'il y a une autre personne qui est autorisée à utiliser le « je » : Philippe, l'autre, L'homme, L'amour —pas n'importe quel homme, n'importe quel amour— l'idéal, à qui la narratrice permet de temps en temps de prendre la relève à travers des monologues intérieurs qui montrent les plus profonds sentiments masculins en quête de l'appréhension de l'amour de son partenaire « Je la reçois par effluves puissantes comme l'iode. À d'autres moments, je dois aller la chercher, comme un parfum tapi dans les plis de la peau. » (*op. cit.* : 51). Ces interventions permettent aussi de découvrir l'image que du couple se fait une femme encore très jeune, l'image de la fille dont parle Marta Segarra dans *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb* : « Nous analyserons l'image du couple du point de vue des filles, car celles-ci sont le plus fréquemment les narratrices ou les personnages principaux de nos romans » (Segarra, 1997 : 94). Yasmina est sans aucun doute le personnage principal et la narratrice de notre roman, derrière laquelle se trouve un auteur qui évidemment ne raconte pas sa propre vie —au moins pas seulement— vu le nombre et l'audace des aventures amoureuses et sexuelles de toutes sortes racontées, mais qui se trouve témoin privilégié de celles-ci, car, comme le souligne Déjeux, sa profes-

sion a pu l'aider à en compiler : « Badia Hadj Nasser, psychothérapeute, fait apparaître un roman audacieux [...] Peut-être sa profession lui permet-elle de rencontrer des `cas´. » (Déjeux, 1994 : 46).

Ce serait injuste de penser cependant que l'invention des deux personnages principaux —Yasmina et son amant Philippe— ne servent qu'à véhiculer une thèse préconçue qui serve de base à un discours qui nécessairement doit apparaître dans tout texte écrit par une femme : d'un côté, l'amant occidental, presque parfait, distillant un fort lyrisme, afin de mieux mettre en évidence la brutalité, le manque de sensualité, la sexualité dénudée de toute poésie propre à l'homme arabe ; de l'autre, une série d'aventures sans à peine connexion les unes avec les autres, dont le seul rapport serait le nom de l'héroïne —porte-parole d'un auteur défendant les droits de la femme et exécrant l'idéologie patriarcale du monde arabe— racontées dans le but de choquer, de bousculer les bienséances, de découvrir par écrit des vérités niées par la société mais qui ne traduisent que la réalité de tous les jours, en même temps . Ce sont certes deux personnages consciemment décrits avec des traits exagérés —l'époque et la situation exigeaient sans doute une position idéologique très marquée— mais qui ne manquent pas d'une certaine vraisemblance dans leur individualité, surtout Yasmina, dont l'essor de la vie amoureuse et sexuelle correspond à un certain âge et évolue avec lui, disparaissant peu à peu la fougue pour laisser place, premièrement au désir de maternité, avec son cortège de quête d'une situation stable, de ménage heureux et de bonheur calme, et finalement au plaisir de l'amour adulte et bien sûr de l'union avec un autre sang, le sang d'un Occidental : « Tes cheveux blancs s'égarèrent entre mes doigts [...] Ai-je jamais imaginé, que je serai pâle flamme ardente, sous le poids d'un père glorieux et beau? [...] Je me donne, comme si tu étais de mon sang. Je sais que cet enrichissement, va m'accompagner toute la vie. » (Hadj Nasser, 1985 : 253-254).

Le rôle de Yasmina n'est tenu par aucun des personnages féminins de l'œuvre de Souad Bahéchar : dans *Le Concert des cloches* (2005) Rawda n'est ni la narratrice de son histoire —ni en première ni en troisième personne— ni la seule héroïne du roman, encore moins le porte-parole du discours militant de l'auteur, qui a choisi pour ce rôle un homme, et dans *Ni fleurs ni couronnes* (2007) Chouhayra est un personnage aussi éloigné de la narratrice que le reste des personnages, chacun avec sa propre vie dans un monde créé de toutes pièces. Cette narratrice prend soin de bien assurer sa présence, parfois avec un regard désabusé —« Nour, fleur poussée sur les décombres fumants, dure comme un éclat d'obus, cœur nu qui avait faim de caresses, de tendresses, d'autres décombres. » (Bahéchar, 2007 : 100-101), parfois pour exposer son point de vue sur l'évolution sociale du Maroc, bien au-dessus de ce qu'on pourrait attendre des réflexions de son personnage féminin,

Décortiqués, désagrégés, maquillés, conditionnés pour plaire à l'éventuel acquéreur, les maisons par pièces, les parures des femmes, les planches d'apprentissage des enfants, les outils de l'artisan, les témoignages du temps vieux, tout était à vendre sur les marchés touristiques. Fallait-il faire table rase du passé pour accéder à l'avenir ? (Bahéchar, 2007 : 176)

et d'autres mettant en évidence le manque de défense et de toutes sortes de droits concernant les filles mineures que la famille a décidé de marier à leur insu. C'est le cas d'une lettre reçue par Chouhayra et écrite par une fille —Amna du Sud— en des termes impossibles de concevoir chez une adolescente, si bien que celle-là doit soutenir l'invraisemblance : « C'est encore une enfant et je trouve qu'elle se défend bien avec les mots. » (Bahéchar, 2007 : 196). En dépit de cette omniscience qui plane sur tout le texte, les personnages réussissent à nous convaincre de leur réalité, celle de leur existence et celle des rapports avec les autres et avec tout le microcosmos inventé. La société marocaine des années 2000, si différente de celle des années 1980, se trouve traduite dans cette œuvre, de telle façon qu'il résulte croyable que notre héroïne puisse fuir le monde rural et habiter sans grandes difficultés en ville, et même y cohabiter avec son partenaire, lequel exerce son métier de photographe en publiant des images inusitées quelques années auparavant. Des personnages cohérents dans leur vie, avec un parcours vital qui sied à l'espace et au temps où ils se situent, mais qui en même temps donnent un exemple de situations qui peuvent se donner à l'échelle universelle. En effet, si le ravage de la tradition sur hommes et femmes —surtout sur celles-ci— est évident au Maroc, les personnages de Luigi et de Léa, la fille promise à lui par la famille en Italie, dès leur plus tendre jeunesse, illustrent les néfastes conséquences de pratiques séculaires qui ont eu lieu partout dans le monde: des personnes unies pour toujours en dehors de leur volonté, même en Europe : « Nous sommes nés dans le même village, raconta Léa. On nous avait promis l'un à l'autre comme cela se faisait à l'époque. Quand il a quitté l'Italie pour venir s'établir ici, je n'avais que douze ans et il n'était pas bien plus vieux. » (Bahéchar, 2007 : 209).

La fiction a donc créé des personnages vrais, concrets et individualisés, mais sans les repères de temps et d'espace propres au témoignage et à la photo du réel, car ils pourraient bien habiter dans n'importe quelle ville marocaine, même arabe, si ce n'étaient les quelques indications qui ne peuvent correspondre qu'à la ville mythique de Tanger. Une partie de l'histoire peut même être valable dans d'autres espaces, parce que partout jaillissent les contradictions qui résument la lutte entre deux époques. Comment voir sinon le geste du photographe —Najib— gardant une clef de l'appartement de Chouhayra : « Avant de la quitter, Najib retira le trousseau de clefs de la serrure pour y prendre un des doubles [...] Cette

clef prélevée sans la consulter lui gâcha en partie la joie qu'elle escomptait de cette première nuit. Une clef sert autant à ouvrir qu'à fermer Quel usage allait-il en faire ? » (Bahéchar, 2007 : 162).

3. LE CONFLIT DE L'ESPACE

Le témoignage a besoin de concrétisation, d'où l'insistance de l'auteur de *Le Voile mis à nu* à préciser au lecteur les lieux (tous tirés de la réalité tangéroise) où l'histoire (les histoires) se passe : « Nous déjeunions Gianfranco et moi dans les jardins de l'hôtel Minzah. » (Hadj Nasser, 1985: 151), « Au cap Spartel, nous nous croyons au bout du monde. » (*op. cit.* : 217), « Nous prenons le temps de contempler les rives de l'Espagne à la terrasse du café. » (*op. cit.* : 219). Les références à l'espace sont plus floues dans l'œuvre de Souad Bahéchar, bien que le poids de la ville l'emporte parfois : « Plus loin, la jetée ouest du port leur apparut, toute hérissée de grues. Un gros ferry s'en détachait, un autre, encore plus imposant, manoeuvrait pour accoster. Ce qui ressemblait à un large fleuve majestueux, c'était le détroit hanté de mythes et de légendes [...] » (Bahéchar : 53). De temps à autre, retrouve-t-on des images qui en disent plus long sur le lieu que les noms propres : « Dans la ville échevelée par le vent, lessivée par les vagues [...] » (*op. cit.* : 168), « [...] des soirées multiculturelles, riches en rencontres fructueuses, imprévisibles et débridées, à l'image de cette cité à nulle autre pareille [...] » (*op. cit.* : 169), « La ville, toute la ville, si laide et si merveilleuse. » (*op. cit.* : 88). L'importance de la ville dans cette l'histoire se justifie par l'évolution de la vie de son héroïne, qui passe de vivre dans une nature presque sauvage où habitent des ruraux qui le sont aussi, à un milieu citadin qui abrite le raffinement et la décadence. On peut constater nonobstant que dans un texte comme le roman précédant de Bahéchar, *Le Concert des cloches*, où l'action avait lieu quasi totalement dans l'espace fermé de la maison, les références à la ville n'existent presque pas, se bornant la narratrice à parler de « [...] la vieille ville dont elle aimait les maisons fermées sur elles-mêmes, les ruelles étroites et la foule mélangée » (Bahéchar, 2005 : 284), et d'une plage : « [...] il prit la direction de la corniche en roulant lentement. Il dépassa la zone animées des baigneurs et s'arrêta dans un parking en face de la mer. » (Bahéchar, 2005 : 304). Le monde fictionnel n'a aucune attache à la réalité connue et la narratrice peut se permettre de nous submerger à loisir dans la claustrophobie du foyer familial. La maison est donc au centre de la narration, et pas seulement comme un élément physique qui abriterait les personnages et servirait de cadre à l'action, mais presque comme un personnage de plus qui ressent la tragédie qui se joue,

dont l'issue aura des gagnants et des perdants, entre lesquels se trouve la maison elle-même :

« —Il y a quelque chose qui nous parle en silence. Comme c'est étrange ! Je crois que c'est la voix de cette pauvre vieille maison (...) C'est tout à fait impressionnant ! J'entends les murs qui gémissent, les portes qui se lamentent, les arbres qui égratignent leurs joues et pleurent. Quel tintamarre ! » (Bahéchar, 2005 : 78-79). En fait, c'est le prolongement de l'héroïne du texte, Rawda, son alliée, la complice d'une lutte qui a eu lieu contre le système patriarcal, lequel trouve son fondement dans la propriété de la maison, représentation du pouvoir traditionnel : « La maison c'est ce bien que l'on ne partage pas avec le groupe et la collectivité, ou avec le reste de la famille. En possédant la propriété matérielle de la maison, le chef de famille possède aussi sa propriété symbolique qui se traduit par l'autorité sur sa famille. », remarque la sociologue Rahma Bourquia (1996 : 24). Au début du roman, le jardin « (...) regorgeait d'ombres et d'arômes (...) » (Bahéchar, 2005 : 7), un temps où tout n'était pas encore perdu pour Rawda, après « (...) le jardin n'est plus un jardin ni la maison une maison » (*op. cit.* : 255), car peu à peu elle perd son caractère de refuge : « La maison, coquille vide, n'était plus un abri. » (*op. cit.* : 157).

La maison est donc le seul espace important en soi et comme représentation de l'organisation sociale, en même temps que reflet de l'évolution du personnage féminin du texte de Souad Bahéchar *Le Concert des cloches*, et en ce sens, la description des lieux coïncide avec la majorité des ouvrages écrits par des femmes, si nous suivons Marta Segarra : « La première constatation qui s'impose est que le paysage dominant dans ces œuvres est l'intérieur ; l'espace n'est pas décrit pour lui-même mais en rapport avec les personnages, et surtout avec leur *intérieur*, c'est-à-dire leurs états d'âme, leurs passions, leur quête d'identité... » (Segarra, 1997 : 111). Mais la différence est grande quand on voit la répartition traditionnelle des espaces à l'intérieur même des maisons et ceux occupés par notre héroïne —les chambres situées en haut, les plus lumineuses— leur caractère de réclusion pour la femme, face à l'occupation que Rawda en fait —véritable foyer où elle cohabite avec son partenaire— et le symbolisme de cette occupation, car elle dispute la propriété à son propre père, et réussit momentanément à l'en déloger, ce qui représente la destruction du pouvoir, une véritable révolution sociale, qui deviendra un cauchemar pour le représentant du système patriarcal dans le cosmos du texte, expliquée en ces termes de jeu par le personnage de l'astronome, porte-parole du discours idéologique de l'auteur(e) :

—C'est une blague ?

—Pas du tout. C'est vous qui avez écrit cette pétition dans laquelle vous déclarez que la maison est autant à vous qu'elle est à lui, non ? Dans ce cas, du

même droit que lui décide de vous virer, vous allez le mettre à la porte. Tu n'as pas encore compris, espèce de bougre, que c'est un jeu d'esbroufe ? Celui qui fait l'ogre est toujours gagnant. Il est grand temps que vous vous changiez, Rawda et toi, en grosses bêtes qui font faire des cauchemars aux autres. (Bahéchar, 2005 : 113)

[...] Quand on lui annonça la fâcheuse nouvelle, le père ne dit rien. Le dos raide, il fit quelques pas, blêmit subitement, porta la main à son cœur et s'effondra de tout son long sur le sol caillouteux. (Bahéchar, 2005 : 121)

Vingt ans plus tôt, dans *Le Voile mis à nu*, le conflit de l'espace était tout autre, car il aurait été insensé de prétendre disputer les lieux au patriarcat. C'était encore le souvenir des lieux qui surgirent avec l'arrivée des colons étrangers, ces Européens qui bâtirent une ville nouvelle à côté de celle où habitaient les arabes, créant une dualité spatiale qui mettait face à face non seulement deux façons différentes de comprendre et d'occuper l'espace urbain mais aussi deux représentations symboliques : les rues étroites et tortueuses dans la médina et les larges avenues dans la ville européenne, les maisons basses et entassées des arabes et les appartements ouverts à la rue —dans un grand immeuble pour les étrangers— enfermaient deux cultures différentes, deux religions qui regardaient méfiantes du coin de l'œil. Voilà comment la narratrice du texte *Le Voile mis à nu* décrit les deux espaces urbains : « La maison d'en haut domine le quartier. Les autres s'édifient autour d'elle au gré des rues tortueuses. Immédiatement après, la ville européenne étend ses larges avenues. » (Hadj Nasser, 1985 : 7). Cette ville européenne est un lieu généralement de débauche dans la littérature maghrébine, car ses habitants sont des infidèles, comme le rappellent les femmes âgées à l'héroïne du roman : « La religion des Nazériens est une religion de débauche. Dieu nous a sauvés par l'Islam [...] —Les Français sont des infidèles [...] Il faut les combattre bien qu'ils règnent sur le monde. » (*op. cit.* 10-11-12). Mais le point de vue de la jeune Yasmina est tout autre, et sur les espaces et sur ses habitants. L'habitat arabe c'est l'enfermement, le manque de liberté, le silence imposé, l'espace urbain français, la joie de vivre, la libération : « Nous sommes dans ton studio de l'île Saint-Louis. Loin du cauchemar. ». La maison arabe devient une prison, dont le propriétaire entend cloîtrer l'épouse : « Je suis d'une école où c'est l'homme qui commande. Notre rite, les femmes restent à la maison. » (*op. cit.* : 206) ; mais l'oiseau ne veut pas de cage : « Oui, pour moi la marche, c'est mon culte. J'ai le culte de marcher. Et on ne m'épiera plus. La terre est assez vaste Sidi Hassan. » (*op. cit.* : 206).

4. LA CONSTRUCTION DE LA PERSONNALITÉ FÉMININE

Pour marcher toute seule, pour développer une personnalité individuelle ou pour revendiquer le droit à l'héritage, l'héroïne des romans écrits par des femmes doit affronter la collectivité, se défendre de ses interdits, lutter contre « la tradition patriarcale qui désobjectivise le sujet féminin », si l'on suit Zekri (2006 : 149). Se séparer de la masse, dire « je » au lieu de « nous » est un lent procès qui relève de l'exploit, surtout il y a 20 ans : dans *Le Voile mis à nu* la jeune Yasmina, comme toutes les filles et les femmes de la famille sans mari, fait partie d'un ensemble : « Nous mangeons en bande : les filles, les belles-filles, les bonnes, les bonnes répudiées, les veuves viennent finir chez nous. » (Hadj Nasser, 1985: 60-61). Pour pouvoir retrouver l'individualisation le seul recours c'est de chercher la tutelle d'un mari, chemin d'ailleurs sans issue, car l'enfermement collectif devient isolement individuel. La fuite à l'étranger est le pas suivant, comme l'exil était le pas à faire pour beaucoup d'écrivains ; loin des carcans sociaux pour les un(e)s et du contrôle politique pour les autres, l'anonymat de la rue occidentale devient une source de créativité humaine et littéraire. Le prix à payer est considérable, car la société va écarter cet élément nocif en lui refusant la sécurité du clan : « Je sais que je suis mise au ban de la maison, au ban de la famille et que je n'y reviendrai plus » (*op. cit.*: 99), dit une Yasmina qui relève le défi et qui va vivre le bonheur —et les malheur— d'une vie sans tutelle, loin de sa société d'origine, mais recouvrant la liberté de mouvement et de parole : « A Paris il y a les cafés, les rues. Je me promène en souriant au vent. Je marche à vive allure, tout droit (...) Je parle. Je suis avide de paroles. » (*op. cit.* : 227).

Dans *Ni Fleurs ni couronnes*, l'histoire de Chouhayra, est tout autre. Ce n'est plus le temps de fuir le pays, mais de fuir la campagne. La société marocaine a suffisamment évolué pour que la femme puisse trouver dans l'espace citadin l'anonymat et la liberté que requièrent une vie quelque peu éloignée des contraintes sociales. La frontière entre tradition et modernité est dorénavant située plus entre la campagne et la ville qu'entre le Maroc et l'Europe. Cette division est brutalement marquée dans ce roman à l'occasion d'une terrible cérémonie où superstition et vengeance s'allient pour que l'héroïne souffre le châtement réservé au pire péché que puisse commettre une femme : le sexuel. La transgression de l'interdit moral —la morale n'est que ce qui a trait au bas du corps— ne se pardonne pas, surtout quand il s'agit d'une jeune fille, car elle pourrait devenir une tentation pour tous les maris du village. La tribu doit prendre l'affaire en main et punir collectivement la pécheresse :

Le feu entame sa chair. La mère du berger vise lestraces laissées sur la peau par le sang séché de l'hymen déchiré. Entre ses cuisses écartées, Chouhayra

voit son sexe s'ouvrir comme une bouche qui crie. Elle plonge avec la femme dans ses souvenirs d'enfant légalement violée à douze ans par un époux qui en a quarante. Elle lutte avec elle pour circonscrire le brasier dans sa mémoire (...) « Tu n'ouvriras plus tes cuisses à nos hommes. Que ta chair s'en souviene. » Elle sait que les femmes viennent de s'offrir en holocauste sa beauté libre et sauvage. (Bahéchar, 2007 : 46)

Le thème de la nuit de nocces, si présent dans la littérature écrite par des femmes, revient dans ce texte, mais sous une forme originale, car ce sont des femmes qui se vengent sur une autre femme, en souvenir de ce cauchemar décrit maintes fois et analysé par des théoriciennes, comme Naamane-Guessous :

Quel que soit le lieu où se passe la défloration, la préoccupation principale de toute la noce est en tout cas d'exhiber le linge tâché de sang ; la mariée est par conséquent hantée par l'angoisse de ne pas saigner (...) Toutes ces raisons conjuguées font que les femmes gardent généralement un très mauvais souvenir du moment où elles se sont, pour la première fois, trouvées seules avec leur mari. (Naamane-Guessous, 2001 : 174-175).

Cette terrible nuit ne réapparaît plus dans le roman, à la différence d'autres, où il sera un thème récurrent façonnant à jamais la personnalité des héroïnes. Le souvenir de Chouhayra ne sera pas l'acte sexuel mais sa punition par la société rurale et la trace qu'elle laissera pour toujours dans son corps, de telle façon que la construction de sa personnalité va intimement liée à celle de son corps, finissant de construire son identité le jour où elle réussira à combler le fossé entre le haut et le bas de son corps, séparés par la cicatrice qui lui coupe le corps en deux : « Elle eut beau ruser pour faire le raccord entre le haut et le bas de son corps, faisant glisser son regard entre les seins menus pour tenter de joindre ses orteils. » (Bahéchar, 2007 : 94). Il y a un autre thème bien connu qui découle du châtement collectif : c'est la dégradation du corps féminin par les propres femmes, garantes de la tradition qui veut que tout ce qui rappelle la sexualité de la femme soit pervers, scandaleux, laid et sale, tendant au débordement et au manque de contrôle : « Et puisque la femme, selon la croyance traditionnelle, est incapable de contrôler ses instincts, l'homme doit l'y contraindre. » (Marta Segarra 1997 : 95). La femme parfois n'aide nullement à lutter contre cette vision humiliante du corps féminin, comme l'on peut lire dans *Le Voile mis à nu*, où Zaïda, une esclave, s'occupe de chercher les candidates au mariage et les présente à la possible belle-mère : « Elle se faisait amener les filles, tâta leurs seins et entre leurs cuisses, en disant crûment : — Notre fils en veut pour son argent. » (Hadj Nasser, 1985 : 30).

Fuyant le milieu rural, Chouhayra cherchera donc refuge dans la ville, mais dans une ville marocaine maintenant, dont la description nous rappelle les rêves conçus en Europe par les héroïnes qui quittaient le Maroc : « Cent mètres plus loin, elle s'arrêta pour acheter un sac de toile, y fourra ses effets et se sentit tout de suite mieux. Elle suivit le mouvement de la foule jusqu'en haut du boulevard (...) En elle naissaient les rêves les plus fous, les plus improbables histoires. » (Bahéchar, 2007 : 111). C'est là qu'elle veut se construire, achever son être, — « Elle se sentait infiniment inachevée et tout à fait insignifiante. »— (*op. cit.* : 104). Si ce type de femmes veulent se forger une personnalité, être visible, c'est parce qu'elles ont refusé cette autre façon d'apparaître qui est passée de mère en fille, à travers la tradition orale qui trouve son siège au foyer. L'héritage fait de conseils, d'interdits, d'habitudes, de peurs, de superstition, n'a pas été reçu ni par Yasmina ni par Chouhayra, ce qui entraîne partir de zéro en rompant la chaîne qui relie une génération à l'autre. Les expériences individuelles, inévitablement singulières, quelque peu étonnantes, formeront une nouvelle personnalité féminine.

5. LE DISCOURS IDÉOLOGIQUE DE BASE

Pour le développement de la nouvelle personnalité féminine, il est indispensable d'avoir accès à la parole, d'où sa revendication constante par la protagoniste du roman *Le Voile mis à nu*, « avide de paroles », comme on l'a vu. Yasmina est prête à plusieurs reprises à renoncer par amour à la liberté de Paris, mais jamais à se priver des mots ; vivre au Maroc, s'accommoder de la famille et des convenances —« La promenade sur la plage, les pieds dans l'eau. Les pieds seulement. Convenance. » (Hadj Nasser, 1985 : 204)— elle a accepté une destinée fatale, sans à peine résistance —« Qu'est-ce qui m'a pris ? —Sidi Hassan, j'accepte d'être victime et prisonnière » » (*op. cit.* : 203)— mais impossible d'accepter le silence : « L'atroce. Vraiment l'atroce. Plus jamais le langage. Envolé ton amour conquérant » (*op. cit.*: 204). La vie est faite de mots, l'amour aussi. Les mots unissent et séparent : de leur force et leur incantation dépendent l'image qu'on se fait de l'autre —« Tu ne sais plus apprivoiser les mots, Khaled » (*op. cit.*: 187), les mots appellent tous les sens « Philippe chuchote. Je sens les mots autour de ma peau, par petites vagues » (*op. cit.*: 97), et rappellent qu'il y a deux mondes différents, car le vocabulaire constitue une barrière entre les hommes et les femmes, au moins dans un texte à thèse, comme celui-ci, où le discours militant est sans nuances : « —Les hommes et les femmes n'emploient pas le même vocabulaire, c'est forcé qu'ils ne se comprennent pas » (*op. cit.*:189).

Une extension des mots est la culture, instrument indispensable pour la construction de l'être féminin ; les livres apparaîtront donc abondamment dans *Le*

Voile mis à nu —Moravia, Saint John Perse, Hémingway— comme ils le feront dans l'œuvre de Souad Bahéchar, où la parole est le moyen de s'emparer du monde —Chouhayra nomme les objets à sa façon —« La fillette avait fait de la petite forêt une sorte de lexique géant du parler des Mramda. Un pin déplumé s'appelait main, un autre plus touffu cheval, celui où nichaient des pigeons sauvages s'appelait reviens [...] » (Bahéchar, 2007 : 26)— l'école sera pour elle «[...] le temple de la parole [...] » et les textes une façon de vivre —« Chouhayra s'était mise à vivre dans les livres [...] » (*op. cit.* : 37). Rien d'étonnant donc que le dernier personnage évoqué dans *Ni Fleurs ni couronnes*, avec lequel se clôture le texte, soit le maître qui a appris à lire à la protagoniste : « Elle s'endormit, le sourire aux lèvres et rêva de la colline radieuse et de Si Zoubeyr, maître du mot et dispensateur de lumière. » (*op. cit.* : 222). La lumière c'est la parole, si longtemps refusée aux femmes, l'instrument à travers lequel elles seront visibles et individualisées.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALAOUI, Abdallah Mdarhri (2006) *Aspects du roman marocain (1950-2003)*, Rabat, Zaouia.
- BAHÉCHAR, Souad (2005) *Le concert des cloches*, Casablanca, Le Fennec.
- BAHÉCHAR, Souad (2007) *Ni fleurs ni couronnes*, Casablanca, Le Fennec.
- BOURQUIA, Rahma (1996) « Habitat, femmes et honneur. Le cas de quelques quartiers populaires d'Oujda », in *Femmes, culture et société I. Culture, femmes et famille*, Casablanca, Afrique Orient.
- BOUSSEJRA, Houria (1999) *Le Corps dérobé*, Casablanca, Afrique Orient.
- CHAFIK, Nadia (1995) *Filles du vent*, Paris, L'Harmattan.
- CHAFIK, Nadia (1998) *Le Secret des djinns*, Casablanca, Eddif.
- DÉJEUX, Jean (1993) *Maghreb. Littératures de langue française*, Paris, Arcantère.
- DÉJEUX, Jean (1994) *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, Karthala.
- ECH-CHANNA, Aïcha (2000) *Miseria. Témoignages*, Casablanca, Le Fennec.
- HADJ NASSER, Badia (1985) *Le voile mis à nu*, Paris, Arcantère.
- MERNISSI, Fatima (1996) *Rêves de femmes. Une enfance au harem*, Paris, Albin Michel. [Première édition —en anglais : *Dreams of trespass-Tales a harem girlhood*— : 1994]
- NAAMANE-GUESSOUS, Soumaya (2001) *Au-delà de toute pudeur. La sexualité féminine au Maroc*, Casablanca, Eddif.
- SEGARRA, Marta (1997) *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan.
- ZEKRI, Khalid (2006) *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc. 1990-2006*, Paris, L'Harmattan.