

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INTERACTION ENTRE LE CORPS ET L'ESPACE DANS
NI FLEURS NI COURONNES DE SOUAD BAHÉCHAR
ET *CÉRÉMONIE* DE YASMINE CHAMI-KETTANI

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
SABAH AMROUCHE

DÉCEMBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie vivement Madame Rachel Bouvet, directrice du mémoire, pour sa disponibilité sans faille, ses encouragements continus et ses conseils avisés. Sa rigueur, son professionnalisme et ses observations pertinentes ont permis à ce projet de se concrétiser. Je tiens à lui exprimer ma gratitude pour m'avoir épaulée tout au long de la rédaction de ce mémoire sans ménager ni temps, ni enseignements auxquels ce travail doit beaucoup.

Mes remerciements vont aussi :

À tous les enseignants qui ont contribué à ma formation.

Au personnel du département dont la disponibilité a été constante à mon égard.

À tous mes amis et les personnes qui m'ont encouragée.

Une pensée spéciale pour Inès, mes beaux-frères et ma belle famille.

Je tiens à remercier mes parents, mes frères et sœurs pour leurs prières, leurs encouragements et leur soutien inconditionnel. Malgré la distance, ils ont su m'offrir un support considérable aux moments difficiles.

Merci, enfin, à mon mari, Moulay El Mehdi, et mon fils Zakaria pour leurs encouragements et la patience dont ils ont fait preuve. Je les remercie pour avoir accepté tant de sacrifices durant la réalisation de ce travail. Leur amour m'a donné espoir et courage. Un grand merci à Zakaria pour ses prières et son sourire qui illumine ma vie tous les jours. Que Dieu te protège !

Je tiens à signaler combien le soutien quotidien de ma famille a été important tout au long de l'élaboration de ce travail, je leur dois beaucoup et je leur dédie ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'ESPACE ROMANESQUE.....	11
1.1 La question spatiale dans la littérature	11
1.2 La poétique de la maison.....	13
1.2.1 Un abri originel	14
1.2.2 Un espace hostile.....	20
1.2.3 Les maisons de substitution	22
1.2.3.1 La poétique de l'étroit	22
1.2.3.2 Les réduits : des gîtes de rêverie	24
1.2.4 La femme architecte et la maison en ruines	26
1.2.5 L'espace de la mémoire familiale	29
1.2.6 La maison : objet de quête	32
1.3 Les espaces intimes	34
1.3.1 La maison traditionnelle au Maroc	35
1.3.2 L'espace public à l'intérieur de la maison.....	35
1.3.3 Les espaces intimes au cœur de la maison	36
1.3.4 La maison carapace	39
1.3.5 L'espace naturel	42
1.3.6 Le désert : une immensité intime	48
1.4 À la limite des espaces	51

1.5 Pour chaque espace un prénom :	
Chouhayra, hayra- sayra-bayra-dayra-Bahria-Chouha-Chou	55
1.6 La fusion entre le corps et l'espace	58
1.6.1 Le corps spatialisé	59
1.6.2 L'espace personnifié.....	60
1.6.3 L'humain animalisé.....	62
1.6.4 «Osmose» des êtres et des matières	64
CHAPITRE II	
LE CORPS FÉMININ DANS L'ESPACE.....	66
2.1 Le corps.....	66
2.1.1 Le concept de corps.....	67
2.1.2 Le corps romanesque.....	68
2.1.3 L'empreinte religieuse et culturelle sur le corps.....	71
2.1.4 Corps pur, corps impur.....	73
2.2 Le corps dans l'écrit des femmes	74
2.2.1 Le corps au féminin.....	75
2.2.2 Le hammam : espace du corps et de la nudité collective	76
2.2.3 Le corps érotique.....	79
2.2.4 La fête du corps nu ou la libération du corps féminin.....	79
2.3 L'être peau	81
2.3.1 La peau : un moyen de communication	82
2.3.2 La peau : frontière entre le corps et l'espace.....	83
2.3.3 La peau : mémoire et archives	84
2.4 «Le Moi-peau»	85
2.4.1 Le «moi-ichtyosaure».....	87
2.4.2 Dégradation du Moi-peau	89
2.4.3 Le «Moi poulpe» et le «Moi crustacé»	92

2.4.4 Restauration du Moi-peau.....	95
2.5 Les états du corps féminin.....	98
2.5.1 Le corps marqué.....	99
2.5.3 Le corps reproduit.....	100
2.5.4 Le regard subi.....	103
2.6 Le corps : un territoire collectif.....	105
2.6.1 Le corps amputé.....	105
2.6.2 La féminité sacrifiée.....	106
2.6.3 Le corps martyr.....	107
2.7 Les métaphores corporelles.....	110
2.7.1 Le corps est une demeure.....	110
2.7.2 Le corps et la maison en ruines.....	110
CONCLUSION.....	112
BIBLIOGRAPHIE.....	117

LISTE DES SIGLES

N *Ni fleurs ni couronnes*

C *Cérémonie*

RÉSUMÉ

Le mémoire étudie l'interaction entre l'espace et le corps dans *Cérémonie* de Yasmine Chami-Kettani et *Ni fleurs ni couronnes* de Souad Bahéchar. Dans ces deux œuvres écrites par des femmes, l'espace et le corps ne subissent pas le traitement habituel. Le cadre spatial n'est plus un simple décor et le corps n'est plus un accessoire secondaire. Au contraire, ils sont des éléments de composition principaux, au même titre que l'intrigue. Notre travail est réparti en deux chapitres, ce qui permet de montrer la place déterminante qu'occupent le cadre spatial et le corps féminin dans ces deux œuvres marocaines.

Le premier chapitre aborde la poétique de la maison familiale. Nous étudions ses différentes fonctions en tant qu'abri originel, siège de la mémoire familiale et espace à la fois public et intime dans *Cérémonie*. Cet espace habituellement considéré comme un refuge, tel que l'a démontré Bachelard, s'avère hostile dans le cas de *Ni fleurs ni couronnes*. Suite à l'exclusion de la maison familiale, les espaces naturels comme la forêt, la mer et le désert constituent une maison de substitution pour le personnage principal qui vit l'expérience de l'immensité intime au cœur du désert. Les personnages vivent profondément l'espace à tel point qu'ils s'attribuent ses caractéristiques ou en deviennent carrément un élément. Une certaine fusion s'établit entre le corps et l'espace, tandis qu'une osmose s'effectue entre les êtres et les matières.

Dans le second chapitre, il est question d'abord de l'empreinte religieuse et culturelle sur le corps en général et sur celui de la femme en particulier. Le corps représente dans les écrits féminins un thème majeur; il est traité d'une manière particulière qui nous conduit à conclure que malgré plusieurs pas franchis, le corps reste un sujet tabou dans cette littérature émergente qui ne peut se libérer que dans l'espace du hammam. Cet espace de la sensualité et de la fête du corps féminin reste privilégié dans la littérature maghrébine pour souligner le rapport d'amour et de soin qu'entretient la femme avec son corps. Les auteures le mettent en scène sous différents aspects : le corps aborde sous l'angle de la blessure et de la souffrance, le corps épanoui et célèbre ou le corps de la femme comme réceptacle d'une tradition parfois avilissante qui le transforme en territoire collectif. Dans un autre volet, nous accordons une grande attention à la peau non seulement comme moyen de communication et de mémoire mais aussi et surtout comme frontière entre le corps et l'espace traverse. La notion de Moi-peau développée par Anzieu et exploitée par Gontard nous permet d'analyser les différentes situations de dégradation et d'amélioration par lesquelles passe le personnage principal dans *Ni fleurs ni couronnes*. Les métaphores spatiales attribuées au corps de la femme en tant que demeure en ruines constituent le dernier volet de ce chapitre.

Mots clés : Souad Bahéchar, Yasmine Chami-Kettani, *Cérémonie*, *Ni fleurs ni couronnes*, littérature féminine marocaine, maison, désert, forêt, espace, corps, peau, fusion, interaction.

INTRODUCTION

La littérature féminine au Maghreb

Au moment de la parution de l'essai intitulé *Le roman maghrébin*¹ de Abdelkébir Khatibi, les auteures maghrébines d'expression française se comptaient sur les doigts de la main. Selon lui, quand la femme, de nature sensible et longtemps condamnée au mutisme, prend la parole, c'est pour extérioriser ses sentiments refoulés : «d'où dans la littérature féminine, ce goût constant de l'introspection, cette recherche obstinée de l'autre, ce puritanisme fiévreux, cette technique bruissante et délicate et ce réalisme limpide et intimiste²». Cependant, l'apport de ces auteures dans la littérature maghrébine n'est pas des moindres. De nouveaux thèmes apparaissent comme la découverte du corps de la femme par elle-même et la naissance du couple³. Cette littérature qu'on taxe d'intimiste est en soi un combat que la femme mène pour s'affirmer en tant qu'être accompli, capable de s'exprimer pour dire différemment sa situation.

Bien que les conditions et le statut social des personnages féminins dans cette littérature soient différents, presque toutes ces femmes sont présentées comme victimes du système patriarcal et des traditions. Le point commun est la souffrance et la marginalisation suite au veuvage, à la répudiation, à l'exploitation du père ou à l'abus sexuel. À ces figures de femmes opprimées par l'abus, d'autres figures de femmes, plus au moins différentes, feront leur apparition dans l'écrit féminin des années suivantes. L'image de la femme, avide de changement, qui tente par tous les moyens de s'imposer en tant qu'être accompli afin de se refaire une vie digne d'elle, est très présente dans les œuvres récentes écrites par des femmes.

¹ Abdelkébir Khatibi, *Le roman maghrébin: essai*, Rabat, Smer, 1979 (2e éd).

² *Ibid.*, p. 62.

³ Assia Djebar est la seule femme auteure dont parle Khatibi dans son essai en faisant référence à son œuvre *La soif*, publiée en 1957.

L'écrit féminin au Maroc

Pendant des décennies, écrire et publier est resté un droit exclusivement masculin au Maroc. Cependant, avec les changements économiques à l'échelle mondiale qui ont opéré une ouverture incluant toutes les composantes de la société, la femme s'est imposée sur la scène nationale en contribuant au développement économique, social et culturel de son pays. À cette initiative d'ordre économique, s'ajoute celle de l'écriture qui lui a permis de prendre la parole, de dire ses souffrances et de s'affirmer, comme le souligne Jean Déjeux : «La femme maghrébine trouve dans la fiction, le poème ou le récit de vie l'espace idéal pour s'expliquer, se libérer, bref exister⁴». En fait, cette activité n'est que la suite logique d'une autre activité déjà existante, celle de l'oralité :

Malgré les lourdes tâches ménagères dont elles ont été chargées tout le long de l'histoire, cela n'a pas empêché ces dernières de s'exprimer "souterrainement" par le biais de la littérature orale, si riche grâce à la créativité féminine (contes, proverbes, chants, légendes, comptines, anecdotes comiques...) : une mine de savoir sur les comportements sociaux et culturels des hommes et des femmes ainsi que leurs rapports⁵.

Cependant, si la narration orale servait à maintenir l'unité du groupe, l'écrit est l'instrument qui a permis à la femme auteur de dépasser le «nous» collectif pour accéder au «je» individuel et passer ainsi de la sphère sociale à la sphère intime. Ce parcours, qui se fait dans la douleur, commence d'abord par la réappropriation de son corps, longtemps déserté au profit du groupe puis par l'investissement de l'espace public qui lui a été toujours interdit.

⁴ Jean Déjeux, *La littérature féminine de langue française*, Paris, Khartala, 1994, p. 9.

⁵ Abdallah Alaoui Mdarhri, «Approche du roman féminin au Maroc : historique, dénomination et réception de la littérature féminine», dans *Écritures féminines au Maroc : études et bibliographie*, (Communication de la journée d'Études : *Critique et pratique de l'écriture féminine*, organisée par l'association marocaine : Coordination des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines et Comparées et l'UFR *Littératures et Cultures Maghrébines et Comparées* (niveau DESA), Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, le 25 février 2000 à Rabat. <http://www.yaktine-said.com/elalaoui.htm>. (consulté le 18 février 2008).

À part Elissa Chimenti, une Juive marocaine qui a publié *Yves Marocaines* (1935), *Au cœur du harem* (1958) et *Légendes marocaines* (1959), aucune autre Marocaine n'a publié en langue française avant l'indépendance. Il faut attendre 1982 pour lire *Aïcha la rebelle* de Halima Benhaddou qui sera la première Marocaine à publier un roman. De nouveaux romans voient le jour à partir de 1985; cependant la production romanesque des femmes au Maroc demeure faible par rapport à celle des hommes.

Malgré son foisonnement ces dernières années, l'écrit féminin au Maroc reste moins important qu'en Algérie du point de vue quantitatif. De nombreux facteurs contribuent à la faiblesse de la production littéraire des femmes au Maroc bien qu'un grand nombre d'entre elles soient diplômées dans le domaine des lettres. La situation de la femme, en réalité, n'a pas beaucoup changé. Malgré ses diplômes et son travail à l'extérieur, elle demeure au service de sa famille et toutes les tâches familiales lui incombent. Selon Alaoui Mdarhri, d'autres raisons constituent un obstacle à l'épanouissement de la littérature féminine :

Certains milieux traditionnels, encore très puissants actuellement, ne sont pas favorables à ce début d'expression féminine dans le champ littéraire et culturel. Ils estiment même que les encouragements dont bénéficient actuellement certaines productions féminines, en particulier contestataires, est une manipulation de puissances extérieures: le but est de dénigrer l'homme marocain, sa société, ses valeurs, de l'intérieur, par le biais des femmes⁶.

Étant très récente, cette littérature n'a pas beaucoup fait l'objet d'études critiques; l'apport des mémoires, des thèses, des colloques dont les actes de certains sont publiés en ligne uniquement et des ouvrages collectifs, publiés récemment⁷, s'avère donc

⁶ *Ibid.*

⁷ Nous pensons ici aux ouvrages dirigés par Yvette Bénayoune Szmidt et Najib Redouane (*Parcours féminin dans la littérature marocaine d'expression française*), 2000, par Rachida Saïgh Bousta (*Romancières marocaines : épreuves d'écritures*, 2005), par Marc Gontard (*Le récit féminin au Maroc*, 2005), par Najib Rédouane, (*Écritures féminines au Maroc : continuité et évolution*, 2006) et les Communications de la Journée d'*Études Critique et pratique de l'écriture féminine*, organisée par

nécessaire dans ce mémoire. Selon l'avis de Alaoui Mdarhri⁸, cette littérature est boudée et classée comme littérature «mineure» par certains intellectuels. Cependant, il ne faut pas oublier que bien qu'elle soit jeune, la littérature féminine marocaine demeure un signe important de l'évolution sociale que vit le Maroc, actuellement. En effet, les auteures disent ce que les hommes n'ont pas pu dévoiler à leur place et seule cette littérature «a été capable de révéler la prise de conscience sexuelle, sociale et politique de la femme⁹». Les thèmes sont nombreux et variés dans la littérature féminine, qui a pu extraire la parole étouffée et enfouie dans des espaces clos. En effet, les femmes possèdent une relation spécifique avec leur corps et l'espace qu'elles occupent. Elles offrent une approche différente de ces deux éléments, comme pour bien d'autres thèmes abordés par la littérature masculine, comme l'histoire coloniale, la situation féminine, les traditions et la modernité, pour ne citer que ceux-là. Comme le souligne Alaoui Mdarhri lors de son intervention au colloque intitulé *Écritures féminines au Maroc : études et bibliographie* :

Malgré sa jeunesse, cette littérature n'emprunte pas les mêmes sentiers. [...]. Probablement, une énonciation autre, dans sa diversité, est en train de prendre place dans le champ littéraire marocain : rapport au sujet, à l'espace, au temps, à l'intertexte¹⁰.

Ce qui nous intéresse dans la présente étude est le fait que la représentation du corps féminin et de l'espace qu'il occupe diffère selon que ces deux éléments sont inscrits dans la littérature masculine ou féminine.

l'association marocaine *Coordination des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines et Comparées* (CCLMC) et l'UFR *Littératures et Cultures Maghrébines et Comparées* (niveau DESA), Faculté des Lettres et des Sciences Humaines sous la direction de Colette Braeckman, Abdallah Alaoui Mdarhri, Samira Douider et Abdelfattah Lahjomri, 2000, <http://www.yaktinesaid.com/Presentatio.htm> (consulté le 18 février 2008)

⁸ Alaoui Mdarhri Abdallah, *op.cit.*

⁹ Mosteghanemi Ahlem, *Algérie: femme et écritures*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 225.

¹⁰ Alaoui Mdarhri Abdallah, *op.cit.*

L'interaction du corps et de l'espace

L'écriture féminine a permis d'ôter le voile sur la réalité de la femme marocaine, qu'elle soit instruite ou illettrée, jeune ou plus âgée, célibataire ou mariée, riche ou pauvre, citadine ou paysanne. Elle «raconte le silence et interroge les ruptures¹¹» vécues par ces femmes. Cette production littéraire est ainsi «l'expression d'une personnalité qui se libère et la manifestation d'une écriture du corps sexualisé et surdéterminé par le discours officiel¹²». Les romans *Ni fleurs ni couronnes*¹³ et *Cérémonie*¹⁴, qui constituent l'objet de la présente étude, mettent en scène toutes ces figures de femmes et font part de leur vie, de leurs réflexions, de leur éducation, de leur bataille, de leurs préoccupations, de leurs espoirs, de leur corps et des espaces qu'il investit. *Cérémonie* de Yasmine Chami-Kettani et *Ni fleurs ni couronnes* de Souad Bahéchar sont des œuvres placées sous le signe du féminin, des œuvres où la femme est omniprésente, de l'auteure à la protagoniste. Le corps de la femme occupe tous les espaces de l'œuvre, de la couverture à la signature. Ces deux écrits s'inscrivent dans l'ensemble des travaux où la femme prend la parole, comme le souligne Djébar, sans «prétendre "parler pour", ou pire "parler sur", à peine près de, et si possible tout contre¹⁵». Si la mère occupe une place prépondérante dans la plupart des œuvres masculines, en revanche, ce sont à la fois la mère, l'épouse et la jeune fille qui retiennent toute l'attention dans ces deux œuvres où le corps féminin développe une relation particulière avec l'espace. Ce même espace qui, par la manière dont il est investi par le corps féminin, devient un espace chargé de sens. C'est donc sur l'interaction entre l'espace et le corps féminin dans ces deux œuvres que nous porterons notre attention. Ainsi, notre travail se propose-t-il de voir comment l'espace est traité par les deux auteures, quel effet il a sur les autres constituants du récit et comment il interagit avec le corps du personnage.

¹¹ Rachida Saïgh Boustia, *Romancières marocaines : épreuves d'écritures*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 31.

¹² *Ibid.*

¹³ Souad Bahéchar, *Ni fleurs ni couronnes*, Casablanca, Éditions Le Fennec, 2000.

¹⁴ Yasmine Chami-Kettani, *Cérémonie*, Arles, Éditions Actes Sud, 1999.

NB : Dorénavant, les abréviations *N* et *C* seront respectivement utilisées pour les citations tirées de *Ni fleurs ni couronnes* et de *Cérémonie*.

¹⁵ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Livre de poche, 2004, p. 8.

Le corpus

La relation étroite qui s'établit entre l'espace et le corps féminin apparaît évidente dès la première lecture de *Cérémonie* et de *Ni fleurs ni couronnes*. L'analyse de ces romans permettra de soulever plusieurs questions en relation avec ces deux éléments et de montrer que leur étude s'impose pour témoigner de la maturité de nombreux écrits féminins qui «ont au moins confirmé leur légitimité sur la scène de l'écriture¹⁶».

Dans le premier roman, Khadija, architecte de métier mais incapable d'«habiter» sa maison alors qu'elle en construit pour les autres, retourne vivre avec ses trois filles dans celle de ses parents car «elle est redevenue une jeune fille avec trois enfants» (C, p. 42). La maison d'enfance représente, pour elle, le dernier refuge, celui où elle échoue après son divorce. À cette histoire se greffent celles de plusieurs femmes dont celle de sa tante Aïcha, morte célibataire d'un cancer du sein, et celle de sa cousine Malika dont le ventre tarde à se «rempli[r]» après cinq ans de mariage. Avec cette dernière, une alliée depuis toujours, Khadija évoque les souvenirs de son enfance heureuse dans la maison des parents, où la cérémonie du mariage de son frère Saïd se prépare. Le rassemblement de la famille à l'occasion de cette cérémonie représente l'élément déclencheur du récit et des souvenirs enfouis qui s'imposent aux deux femmes. Elles racontent l'histoire des familles invitées et reconsidèrent un code de vie dicté par les traditions. Une occasion pour les deux femmes complices pour décrire et crier leur colère contre cette société en pleine transformation où la femme se sent tiraillée entre les traditions et la vie moderne. Plusieurs voix féminines s'élèvent dans le roman : celles des grands-mères, des mères, des tantes et des cousines pour offrir au lecteur une palette diversifiée de vies féminines.

L'incipit de *Ni fleurs ni couronnes* nous décrit le corps de madame Chouhayri retrouvée morte dans sa propriété par les villageois. Depuis son arrivée au village, elle était considérée comme une femme étrange que les villageois n'apprécieront jamais.

¹⁶ Rachida Saïgh Boustia, *op. cit.*, p. 107.

C'est l'occasion tant attendue pour les Mramda. Ils vont se partager les terres qu'ils lui ont vendues à un prix exorbitant quand elle a choisi de s'installer sur le versant arrière de la colline. Cependant Lemriss, pour avoir obtenu sa part de cet héritage illégal malgré qu'il soit sans héritier mâle, donne le prénom de la défunte à sa troisième fille dont la naissance suit de près la mort de Chouhayri. Ainsi le prénom de Chouhayra est lié à la défunte dont la propriété sera spoliée par les villageois. La fillette au «prénom inusité choisi par le père» (*N*, p. 22) deviendra «un réceptacle pour la peur et pour la haine» (*N*, p. 23). À son tour étrange et indocile, Chouhayra sera rejetée, dès sa naissance, par sa famille et sa tribu. Exclue de la maison des parents en bas âge, elle évolue dans plusieurs espaces extérieurs (la colline, la pinède, la forêt, la mer, la ville, le nord et le sud du Maroc...). Adolescente, elle s'expose à la rage de la tribu qui va la châtier par le feu, car elle a accepté l'étreinte d'un berger en dehors des liens du mariage. Après sa fugue vers la ville, elle traverse l'espace naturel où elle élira domicile avant de vivre dans plusieurs maisons. Grâce au soutien de quelques hommes, Chouhayra arrive à dépasser sa souffrance et à se reconstruire. Expulsée des espaces du dedans, cette dernière trouve refuge dans ceux du dehors. Elle est toujours contrainte à quitter un espace pour un autre. Rares sont les fois où elle prévoit ses départs. Ses trajets ne sont presque jamais fixés à l'avance. Au contraire, elle est souvent emportée par le flot des circonstances. Par ses déplacements fréquents dans les espaces du dehors, Chouhayra est à la recherche d'une fixation spatiale et d'un sens à son existence. Le récit retrace cette transition dans l'espace qui dure de la petite enfance à l'entrée dans l'âge adulte. Nous verrons comment le récit suit un itinéraire de quête. La quête d'un espace intime que nous ne pouvons dissocier de la quête de soi et de son identité.

Méthodologie

Pour mener à bien cette étude de l'interaction entre le corps et l'espace, nous avons divisé notre mémoire en deux chapitres. Dans un premier temps, nous délimitons aussi bien notre champ d'étude que le support théorique sur lequel nous nous appuyerons pour mener à terme notre étude. Le premier chapitre sera donc consacré à l'étude de

l'espace géographique dans les deux œuvres. Pour développer notre réflexion, nous nous appuyerons sur les théories de l'espace afin de dégager certaines notions importantes, comme celles du dedans, du dehors et de l'immensité intime (Gaston Bachelard, Rachel Bouvet, Roland Bourneuf, Réal Ouellet, Jacques Madelain, Jean Onimus, Jean Pezeu-Massabuau, Henri Mitterand). La dialectique du dehors et du dedans développée dans *Ni fleurs ni couronnes* est également présente dans *Cérémonie*, qui offre un mouvement entre l'espace de l'intimité et l'espace public mais au sein même de la maison familiale. Nous verrons que la maison revêt deux aspects tout à fait opposés. Considérée généralement comme le premier espace qui accueille l'être humain, la maison est un espace habituellement fermé et intime, réservé à la femme dans la littérature maghrébine. Khadija, dont le mariage par amour se solde par le divorce, retourne vivre sous le toit de la maison parentale. Nous démontrerons que cet aspect protecteur de la maison natale est complètement inversé dans *Ni fleurs ni couronnes* étant donné qu'elle devient un espace hostile et inaccessible d'où Chouhayra est exclue depuis son enfance. Nous verrons que la fillette trouve refuge dans l'espace du dehors. Nous montrerons, en premier lieu, comment des espaces immenses et habituellement hostiles comme la forêt, la mer et le désert constituent pour ce personnage des lieux de réconfort et de sécurité et où elle vivra l'expérience de l'immensité intime (le désert). Nous verrons, ensuite, comment l'espace naturel devient pour elle un lieu de survie, son bouclier protecteur et sa première école dans la vie. Finalement, ce que Philippe Hamon appelle l'interaction milieu-vivant constituera le sujet de notre réflexion dans cette partie. Nous constaterons que d'une part, les métaphores corporelles touchent l'espace romanesque et que d'autre part, c'est au moyen de métaphores spatiales que les deux auteures parlent du corps. Ainsi les frontières entre le corps romanesque et l'espace géographique s'évaporent pour donner parfois naissance à leur fusion. Cette «osmose» ne se limite pas à ces deux éléments étant donné que le cosmos aussi bien que la matière sont touchés par ce phénomène dans les textes.

Dans le deuxième chapitre, nous examinerons les théories du corps ainsi que les ouvrages s'étant intéressés au corps en Islam. Nous montrerons comment les dimensions sociale et féminine ont dominé la plupart des études sur la littérature marocaine. Enfin, les théories sur le corps (Francis Berthelot, Michel de Certeau, Françoise Chenet-Faugeras, Jean-Pierre Dupouy) et les travaux traitant de cette question dans le contexte musulman (Fatima Mernissi, Malek Chebel, Abdelwahab Bouhdiba) nous permettront de mieux comprendre l'interaction entre le corps et l'espace. Cette interaction se manifeste d'une manière particulière au cœur du hammam, espace de nudité et de sensualité, où la femme marocaine a un rapport autre avec son corps qui devient un objet d'amour. En nous appuyant sur les travaux d'Anzieu, nous procéderons, d'abord, à l'analyse de la peau en tant que frontière entre le corps et l'espace. Nous étudierons, après, les états de dégradations et d'amélioration du Moi-peau chez Chouhayra en nous inspirant du travail réalisé par Marc Gontard. Ensuite, nous envisagerons le corps comme un espace difficile à habiter par la femme. Nous verrons comment il constitue un territoire collectif dont la famille ou la communauté dispose avant le mariage en lui imposant une certaine discipline. En acceptant l'étreinte du berger en dehors des liens du mariage, Chouhayra s'expose à la rage de la tribu qui va la châtier par le feu. Elle sera, par la suite, obligée de vivre «en dehors» de ce corps brûlé de la même façon qu'elle a dû vivre «en dehors» de la maison. Dans le cas de Khadija, c'est son mari qui s'approprie le corps de sa femme et qui l'investit, empêchant cette dernière d'habiter son propre corps et par là d'habiter sa propre maison. Ce corps devient également une prison pour son mari qui se sent enfermé dans le carcan d'une vie familiale étroite. En fin de compte, nous clorons ce chapitre par les différents états du corps féminin défaillant en nous appuyant sur des métaphores corporelles et spatiales dans le but de souligner la féminité sacrifiée au nom de la tradition.

Le présent travail vise moins à comparer les deux œuvres qu'à montrer comment ces deux auteures comme bien d'autres femmes marocaines prennent la parole pour dire le malaise féminin dans une société en transition, dans laquelle ces dernières manquent

de modèle. Notre objectif est de comprendre de quelle manière Souad Bahéchar et Yasmine Chami-Kettani abordent les espaces privés et publics traversés par le corps de la femme.

CHAPITRE I

L'ESPACE ROMANESQUE

1.1 La question spatiale dans la littérature

Si l'espace a depuis quelques années fait l'objet de plusieurs approches théoriques, il demeure un élément riche à explorer de par sa diversité et sa fonction aussi bien dans la construction et l'évolution des personnages que dans la narration. Dans son ouvrage *L'illusion réaliste*, publié en 1999, et plus précisément dans le troisième chapitre intitulé «Une poétique de l'espace», Henri Mitterand maintient que l'espace romanesque est

un domaine assez peu ou assez mal exploré par l'histoire littéraire, par la narratologie et par la sémiotique aussi, qui ont privilégié, ces dernières années, les travaux sur le personnage, sur la logique narrative, sur le temps, ou sur l'énonciation¹⁷.

Pour souligner le rôle incontestable de l'espace dans la création romanesque, il précise que «c'est le lieu qui fonde le récit, parce que l'événement a besoin d'un *ubi* autant que d'un *quid* ou d'un *quando*¹⁸». Autrement dit, il faut prendre en considération la relation entre l'espace et les autres éléments du récit puisqu'il est intimement lié au fonctionnement de l'œuvre, autant que le sont l'action, le temps et les personnages. Il est difficile d'imaginer un récit sans indication spatiale puisqu'il en est une composante indispensable.

Dès 1970, Roland Bourneuf, qui s'étonnait de cette «lacune», soulignait que : «depuis une vingtaine d'années se sont multipliés les ouvrages sur le temps (...), on ne trouve pas d'études d'ensemble consacrées à la notion qui lui est pourtant étroitement

¹⁷ Henri Mitterand, *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris, Éditions PUF, 1999, p. 50.

¹⁸ Henri Mitterand, «Le lieu et le sens: l'espace parisien dans Ferragus, de Balzac», dans *Le discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 194.

corrélative : l'espace dans la littérature narrative¹⁹». L'auteur suggère d'étudier l'espace «dans ses rapports avec les personnages et les situations, avec le temps, avec l'action et le rythme du roman²⁰», sans oublier sa valeur symbolique car il est chargé de significations qu'il faut dégager.

Dans un ouvrage intitulé *L'univers du roman* et consacré à l'étude des romans du XVIIe au XXe siècle, Roland Bourneuf et Réal Ouellet accordent une place importante à l'espace. Les deux auteurs, pour qui l'espace est solidaire des autres composantes du récit, estiment que «loin d'être indifférent, l'espace dans un roman s'exprime [...] dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre²¹». Pour eux, l'espace est étroitement lié aux techniques narratives mises en place dans une œuvre. Ils portent une attention particulière à «la révélation des personnages par le milieu ambiant²²» car souvent, l'espace n'est pas décrit pour lui-même, mais il est plutôt lié aux états d'âme des personnages. Il s'avère être le reflet de leur être intime car il y a une certaine correspondance entre les paysages décrits et la vie intérieure des personnages.

C'est le cas dans *Ni fleurs ni couronnes* de Souad Bahéchar et *Cérémonie* de Yasmine Chami-Kettani où l'espace n'est pas uniquement une toile de fond. Au contraire, il est aussi bien organisé que le déroulement des événements, que l'évolution du personnage et que la quête identitaire. L'espace de la maison mérite une attention particulière. Si elle représente pour Khadija, dans *Cérémonie*, un abri dans lequel elle se réfugie après avoir quitté la maison conjugale et un lieu du retour auquel elle confie sa fragilité intérieure, elle devient dans *Ni fleurs ni couronnes* un espace hostile et inaccessible d'où Chouhayra est exclue dès sa naissance. Ce sont les espaces immenses

¹⁹ Roland Bourneuf, «L'organisation de l'espace dans le roman», dans *Études littéraires*, Québec, Presses de l'Université Laval, Avril 1970, p. 77.

²⁰ *Ibid.*, p. 87.

²¹ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, «L'espace», dans *L'univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 100.

²² *Ibid.*, p. 114.

et hostiles comme la mer, la forêt ou le désert qui sont dotés des caractéristiques de la mère et qui deviennent, pour ce personnage, des lieux de l'intimité et de la sécurité. L'espace naturel constitue la maison natale dont elle a été chassée depuis son bas âge. L'errance dans la ville ou la campagne lui permet d'acquérir un espace personnel et de reconquérir son identité.

Nous verrons également que l'espace, dans *Ni fleurs ni couronnes* et *Cérémonie*, est structuré autour de deux pôles : le village et la ville. Chacun d'eux possède ses lieux fermés et ouverts. Nous constaterons que la campagne et surtout le village natal, par opposition à la ville, est parfois considéré comme un espace clos se prêtant plus aux contraintes. Il s'avère opprimant pour certains personnages, surtout pour les femmes. Ainsi, toute femme désirant quitter le statut de personne soumise se heurte à la rigidité du groupe : sa tribu. Cette dernière peut réagir par le châtiment ou l'exclusion, ce que Chouhayra a vécu à la fois de la part de ses parents et de sa tribu. La même exclusion a été vécue par Khadija, cette fois de la maison conjugale. Elle revint, «vieille reine déchue demandant asile [dans la maison paternelle], sa progéniture devant elle comme un étendard» (C, p. 7) après que son mari l'eut rejetée de la maison qu'elle a elle-même financée.

1.2 La poétique de la maison

Toute maison est avant tout un dedans limité, fermé, protégé d'un dehors ouvert et risqué. Considérée comme un espace fermé qui assure la sécurité physique de l'individu, la maison participe à la construction de son identité. Elle constitue un «lieu structuré, centré et concentré²³» à partir duquel l'homme peut aller dehors, tisser des liens et faire l'expérience de la vie pour ensuite revenir à la rencontre des siens et de soi

²³ Perla Serfaty-Garzon, *Psychologie de la maison : une archéologie de l'intimité*, Montréal, Éditions du Méridien, 1999, p. 55.

puisque la maison «n'est pas seulement un ordre matériel, mais aussi un système symbolique complexe fait de pratiques, de valeurs, d'affectivité et de savoir-faire²⁴».

L'ouvrage de Gaston Bachelard, intitulé *La poétique de l'espace*, nous permettra d'étudier la manière dont l'espace domestique est vécu par les personnages et sa connotation dans les deux textes. Même si la maison natale de Bachelard, du point de vue architectural, est loin d'être similaire à celle où a vécu Khadija, issue de la bourgeoisie marocaine de Fès, ou bien à celles qu'a fréquentées Chouhayra, issue d'un milieu paysan, les notions qu'il élabore au sujet de cet espace vont nous fournir une aide précieuse. Comme nous le verrons, la maison, qui constitue «une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme²⁵», reste l'espace le plus important dans les romans analysés, surtout dans *Cérémonie*.

Afin de saisir la maison dans toutes ses dimensions, aussi bien symbolique, imaginaire, sociale que culturelle, nous nous inspirerons des réflexions de Perla Serfaty-Garzon, Jacques Pezeu-Massabuau, Jean Onimus, François Vigouroux, Alberto Eiguier et Khalid Kajaj.

1.2.1 Un abri originel

Philosophe et homme de lettres, Bachelard est l'un des premiers à avoir analysé les images spatiales dans la littérature et la philosophie. Dans son ouvrage *La poétique de l'espace* paru en 1957, l'auteur examine les images de «l'espace heureux» en menant une étude de certaines figures spatiales qu'il nomme une «topo-analyse». Il procède, selon Henri Mitterand, à «une psychologie systématique des sites de notre vie intime²⁶»,

²⁴ Khalid Kajaj, «La maison traditionnelle à Tétouan : patrimoine mémoriel et architecture domestique», dans Pierre Erny (dir) *Cultures et habitats : douze contributions à une ethnologie de la maison*, Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 115.

²⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 26.

²⁶ Mitterand, *Le discours du roman*, p. 193.

qu'ils soient clos ou ouverts, vastes ou étroits, centraux ou périphériques. Bachelard, qui conçoit les «territoires spatiaux» dans leur dimension psychologique, affirme que l'homme vit l'espace «non dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination²⁷». L'auteur souligne que l'expérience de l'espace vécu n'est autre que l'œuvre de l'imagination poétique.

Dans les deux premiers chapitres, Bachelard procède à l'analyse du «premier univers» de l'être humain qu'est la maison et à la manière dont elle est habitée, de la cave au grenier en passant par «la maison des choses²⁸», que sont le tiroir, le coffre et l'armoire, afin de souligner la poésie de cette «topographie de notre être intime²⁹». Selon lui, elle est le premier espace qui accueille l'être humain car «avant d'être “jeté au monde”, [...] l'homme est déposé dans le berceau de la maison³⁰». Elle est mise en analogie avec la mère et tous les symboles qu'elle revêt. L'auteur ajoute, pour souligner l'aspect maternel de cet espace, que «[l]a vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison³¹» à l'abri du monde extérieur et de ses hostilités. Elle constitue un corps enveloppant et protecteur : «[s]ans elle, l'homme serait un être dispersé³²». On constate à travers ces lignes que l'étude de Bachelard est basée sur le motif de la maison *natale*.

Qu'elle soit une hutte ou un palais, en pierre ou en terre, fixe ou mobile, vaste ou étroite, la maison est le premier univers qui accueille l'homme car elle «est vraiment un cosmos. Un cosmos dans toute l'acception du terme³³», selon Bachelard. Le philosophe se penche aussi sur la notion de «l'espace vital³⁴» pour souligner la valeur de la maison

²⁷ Bachelard., *op. cit.*, p. 17.

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁰ *Ibid.*, p. 26.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 24.

³⁴ *Ibid.*

qui demeure notre coin du monde et où il existe une certaine primitivité qui appartient à tous «s'ils acceptent de rêver³⁵», affirme-t-il.

Jean Onimus, dans son ouvrage *La maison corps et âme : essai sur la poésie domestique*, datant de 1991, rappelle à quel point «une maison est un microcosme³⁶». À son tour, il consacre son essai à une analyse des images spatiales dans la littérature en accordant un intérêt particulier à l'espace domestique, ce qui l'amène à «décrire sous ses aspects les plus élémentaires [...] les aspects psychiques de notre attachement à la demeure qui nous abrite³⁷». L'auteur souligne le caractère protecteur et maternel de la maison qui procure abri, nourriture et chaleur. Pour lui, elle est «une matrice, nous y retrouvons *l'enveloppe* dont nous avons besoin³⁸». Il part «des maisons primordiales» comme la coquille, le nid, la hutte, la caverne ou la cabane pour démontrer que nos maisons sont inscrites en nous, qu'elles émanent de nous, bref qu'elles sont de «véritables "sécrétions" liées aux besoins élémentaires de nos corps et de nos sens³⁹». Il souligne aussi le rôle de la maison dans la vie de l'homme si ce dernier accepte de la «poétiser». Selon lui, la maison a besoin d'être aimée pour qu'elle nous rende cet amour : «la maison demande à être épousée et pour épouser il faut aimer, sinon c'est l'enfer⁴⁰».

Dans le même ordre d'idées, Jacques Pezeu-Massabuau, géographe et spécialiste du Japon, qui a consacré plusieurs ouvrages à l'habitat⁴¹, souligne le rôle de la maison dans la protection de l'homme contre les hostilités du monde extérieur puisqu'elle

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Jean Onimus, *La maison corps et âme : essai sur la poésie domestique*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 151.

³⁷ *Ibid.*, p. 6.

³⁸ *Ibid.*, p. 10. (L'auteur souligne)

³⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁴¹ *La maison japonaise*, Paris, Publications orientalistes de France, 1981; *La maison : espace social*, Paris, PUF, 1983; *La maison : espace réglé, espace rêvé*, Montpellier, Reclus, 1993; *Demeure mémoire. Habiter : code, sagesse, libération*, Marseille, Parenthèses, 2000; *Du confort au bien-être : la dimension intérieure*, Paris, L'Harmattan, 2002; *Habiter : rêve, image, projet*, L'Harmattan, Paris, 2003.

représente le premier et l'unique espace protecteur dans la vie comme abri du dedans contre le dehors. Dans *La maison : espace social*, il considère cette dernière comme un objet à «acquérir» et à «faire» car «elle offre un refuge, à tout le moins l'image de l'abri telle que l'a modelée chaque civilisation à son usage⁴²».

L'auteur ajoute que cet espace permet à l'homme d'être une personne à part entière. La maison comme projet réalisé ou raté constitue le symbole de la réussite ou de l'échec dans la vie sociale. Construire sa maison signifie réussir son intégration sociale car en plus d'être un espace privé et intime elle demeure un espace social. Selon lui, la maison, le reflet de l'être, est à la fois un espace privé que l'individu ferme sur sa vie intime ou ouvre sur le dehors pour recevoir autrui.

Alberto Eiguer ajoute qu'elle est une matrice maternelle qui «conçoit» l'homme et son histoire familiale, car qui dit «maison natale parle de nos origines, de notre conception et de nos ancêtres⁴³». Après être expulsé du ventre maternel, le bébé est accueilli dans l'«abri originel», pour ensuite, plus âgé, le quitter momentanément et accéder à l'espace extérieur. L'accès à l'espace de plus en plus ouvert se fait alors progressivement dans la vie de l'homme.

L'expérience de la maison natale est très diversifiée dans les textes de Yasmine Chami-Kettani et de Souad Bahéchar. Les deux romans offrent une vision opposée de la maison natale. Espace privilégié dans la littérature marocaine et habituellement considéré comme étant l'espace féminin par excellence, la maison natale est presque absente dans *Ni fleurs ni couronnes*. C'est dans l'espace du dehors que le destin de Chouhayra se décide à l'opposé de Khadija dans *Cérémonie*. Si la maison natale représente pour Khadija un abri originel, c'est son absence qui marque l'évolution de Chouhayra.

⁴² Jacques Pezeu-Massabuau, *La maison : espace social*, *op. cit.*, p. 7.

⁴³ Alberto Eiguer, *L'inconscient de la maison*, Paris, Dunod, 2004, p. 2.

Incapable d'«habiter» sa maison, Khadija retourne vivre dans celle de ses parents, son dernier refuge, celui où elle échoue après son divorce. La jeune femme n'a apparemment vécu que dans la maison natale et dans celle de son mari. Cependant, seule la maison des parents «au portail massif, à l'allée d'orangers, aux bosquets de jasmin» (C, p. 7) lui offre la sécurité dont elle avait besoin. Khadija ne perçoit pas toutes les maisons qu'elle a habitées de la même manière. Tout se passe comme si la maison avait deux sens opposés en ce qui concerne la protection. Alors que la maison natale est un abri, celle du mari est pour ainsi dire un espace d'insécurité et d'exclusion.

La maison d'enfance représente pour Khadija l'unique refuge vers lequel elle se tourne après sa répudiation puisque «c'est pour elle la seule maison possible» (C, p.7). D'ailleurs, cette phrase ouvre le récit et revient dans le texte comme un refrain (C, pp. 7-9). Cette maison, qu'elle appelle dans tout le récit «la grande maison», lui assure réconfort et paix intérieure : «La seule vue de la glycine écrasant ses grappes violettes contre le grand portail l'emplissait d'une chaude émotion, riche et dense, qu'elle laissait monter en elle sans crainte, comme enfant quand sa grand-mère la berçait de contes» (C, p. 11). La même maison continue toujours d'assurer sa fonction protectrice pour Khadija, «reine déchue», qui «respire à son tour, dans cette maison où elle a trouvé refuge, la maison de son enfance» (C, p. 7).

Cette «source du monde, aux flancs palpitants» (C, p. 11) constitue le prolongement de la cavité utérine, seul espace pouvant «dot[er] tous ces événements d'une configuration définitive» (C, p. 11). François Vigouroux maintient que la maison natale est un

[a]vatar de l'espace où se fonde notre existence, la maison représente d'abord le ventre originel. Elle est le moi, avec son dedans et son dehors. Elle renvoie aux émotions les plus archaïques et en même temps les plus socialisées. Elle est le refuge qui permet aussi bien de s'étioler que de s'accomplir⁴⁴.

⁴⁴ François Vigouroux, «Dans la peau de la maison», dans *Cahiers de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n° 37, 2006. <http://www.cairn.info/search.php>. (Consulté le 07 janvier 2008)

Pour Khadija, qui a passé toute son enfance dans «la grande maison» et «où elle est retournée [après son divorce] dans un voyage à l'envers» (C, p. 101), le souvenir de la maison natale est bien présent. Le texte abonde de passages descriptifs concernant «la maison de son enfance» et le récit est ponctué de souvenirs. Nous reviendrons un peu plus loin sur cette fonction de la maison natale en tant que siège de souvenirs. Khadija est marquée par les couleurs, les odeurs, les parfums, les bruits et les voix qui animent «la grande maison»; elle est profondément imprégnée par cette demeure dont elle décrit le jardin dès l'ouverture du roman :

L'allée d'orangers dont les branches alourdies de fruits exhale en hiver une odeur si suave qu'elle enveloppe comme une haleine le visiteur. (C, p. 7) [...] Les bosquets de jasmin odorants qui, dès les premiers jours du printemps, distillent leurs effluves blancs et doux, comme un prélude aux émanations estivales du grand galant de nuit planté à l'angle droit du jardin, et dont l'odeur profonde emplie l'âme d'une étrange et caressante langueur (C, p. 9).

Enfant, elle «n'aimait rien tant qu'imaginer les retours [dans] la vaste maison palpitante» (C, p. 10), peuplée de bruits : «le portail massif ouvert à grand bruit [et] le vrombissement de la voiture paternelle» (C, p.7), «le fracas d'un plat» (C, p.10), «le rire des enfants dans le jardin, les voix surgies des profondeurs de la cuisine» (C, p.13) et emplie de parfum des «orangers dont les branches alourdies de fruits exhale en hiver une odeur si suave» (C, p.7), des «bosquets de jasmin odorants [...] dont l'odeur profonde emplie l'âme d'une étrange et caressante langueur» (C, p. 9). La maison de l'enfance dans *Cérémonie* reste une maison vivante et accueillante par ses bruits, ses odeurs et ses couleurs. Le choix presque exclusif des perceptions auditive, olfactive et visuelle pour parler de la maison *natale* souligne sa valeur en tant qu'espace où se déploie l'imagination comme le souligne Bachelard.

1.2.2 Un espace hostile

Curieusement, les valeurs attachées à la maison natale, explorées par Bachelard, sont inversées dans *Ni fleurs ni couronnes*, parce que cet espace est vécu comme un espace de souffrance, de privation et de rejet, un espace que Chouhayra n'a presque jamais habité. Le parcours de la jeune femme se fait à l'envers, sa vie commence dans l'espace du dehors pour se terminer dans l'espace fermé.

Aucune description topographique concernant cette maison n'est fournie par Chouhayra qui n'en a aucun souvenir. Elle n'a presque jamais habité cette demeure de laquelle elle a été rejetée dès sa naissance par ses parents. Son père profondément «ulcéré» refuse de voir la troisième fille «que l'accoucheuse [a] tenté en vain de lui mettre dans les bras» (*N*, p. 20) puisqu'il attend «l'héritier qui [va] racheter ses humiliations passées» (*N*, p. 20). Cette réaction cruelle n'est pas seulement propre au père mais aussi à la mère qui peut être, comme le signale Marta Segarra, «un tyran terrible, pire que le père⁴⁵». Cette haine «s'explique parfois par la frustration de ne pas avoir d'enfants mâles⁴⁶». C'est le cas de la mère de Chouhayra qui, après la naissance de ses trois filles, se sent menacée par l'arrivée d'une deuxième épouse. Elle pousse sa cruauté à l'extrême quand elle «retir[e] son sein à l'enfant pour ne plus la nourrir que de lait de brebis» (*N*, p. 23). Chouhayra est alors une enfant indésirable qui passe la journée dans l'étable. Bébé, elle n'a accès à la maison des parents que la nuit : «Au retour des mâles [bêtes] qui auraient pu écraser son petit corps, on venait la chercher pour la coucher dans un berceau étroit, au fond de la chambre où dormaient ses parents» (*N*, p. 24). C'est la seule phrase, dans le récit, qui traduit le contact qu'avait Chouhayra avec l'espace fermé de la maison. L'absence de cet espace dans sa vie l'a longtemps marquée. Tout au long de son périple, elle cherche à s'approprier un espace fermé dans lequel «elle p[eut] se permettre de faire souche et même de fixer le temps en l'habillant

⁴⁵ Marta Segarra, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 104.

⁴⁶ *Ibid.*

d'objets» (*N*, p. 165). Si l'extérieur est son premier coin du monde, son enfance passée à l'extérieur comporte aussi des éléments positifs.

C'est en suivant les déplacements de Chouhayra que le lecteur prend connaissance des différentes stations spatiales dans *Ni fleurs ni couronnes*. Le texte comporte huit parties et chacune d'elles commence par l'arrivée dans un espace et se termine par son départ vers un autre. De plus, à chaque fois, c'est l'apparition d'un autre personnage dans la vie de Chouhayra qui marque le changement d'espace. Le texte est une suite de départs et de rencontres qui correspondent aux différentes étapes de la vie de la jeune femme. Autrement dit, à mesure que l'espace se construit dans le texte, la fillette grandit et sa personnalité se forge et se confirme. Les espaces immenses comme tous les autres espaces sont introduits dans le texte comme éléments de la narration : on suit les déplacements de Chouhayra du clos à l'ouvert, on erre avec elle au cœur de ces espaces puis on l'accompagne lors de ses départs et de ses voyages et enfin on retourne avec elle dans son studio.

Après l'étable, qui devient sa première maison de substitution, elle «s'établi[t] dans un trou creusé en haut de la meule» (*N*, p. 28), en face de la maison d'où elle a été «chassée» quelques années auparavant pour ne jamais y revenir. Chouhayra a payé cher la perte de la maison natale car cet espace, qui est conçu de manière à isoler et à protéger et les biens et les individus, offre non seulement un sentiment de sécurité et de protection mais aussi de stabilité et de confiance; son absence ou sa perte provoque chez l'homme un sentiment d'instabilité et par conséquent une certaine perte de soi et de sa famille. Une situation vécue par Chouhayra quand elle s'est retrouvée dépourvue d'un «chez soi». Yvonne Castellan estime que sans maison, la perte de l'homme est inévitable :

La marginalisation commence souvent par la perte du domicile. C'est le début d'une certaine mort psychique. Toutes les mesures prises pour assurer à chacun

son nid, pour coûteuses qu'elles semblent être, sont du point de vue humain et social une œuvre de salut⁴⁷.

Il faut noter que la littérature offre un terrain de réflexion plus large que l'étude psychologique. En effet, dans le roman l'enfant se trouve rapidement un autre «nid», qui témoigne de certaines valeurs de l'habitat.

1.2.3 Les maisons de substitution

1.2.3.1 La poétique de l'étroit

Gaston Bachelard considère les coins où on aime se blottir comme des refuges qui assurent «une première valeur de l'être : l'immobilité», car le retrait engendre l'immobilité qui évince la dispersion de l'être. Ce qui assure une grande protection à l'homme contre le désordre du monde extérieur. Chouhayra aussi, «en refusant tout événement qui l'aurait marquée, en évitant toute rencontre, [...] se protégeait du risque d'égarement» (*N*, p. 133). Selon le philosophe, le sentiment du bien-être qu'on ressent, confiné dans la maison, déclenche en nous l'image de l'animal dans son abri : «ainsi le bien-être nous rend à la primitivité du refuge⁴⁸». Il évoque les figures du nid et de la coquille pour souligner l'intériorité de la maison qui enveloppe ses occupants et leur intimité en leur assurant une grande protection et un bonheur total. Qu'elle soit vaste ou étroite, un palais ou un simple trou, la maison reste un espace où nous logeons notre intimité, un espace enveloppant qui nous contient et nous protège car «nous sommes sa chose dans la douce quiétude de notre repos [et] parce qu'elle est aussi ce creux taillé à la mesure de nos angoisses⁴⁹». En effet, l'homme ne se sent vraiment chez lui que s'il est dans une maison sur mesure où il s'enferme sans étouffer et sans non plus se disperser. Autrement dit, une maison ajustée à son corps tel un vêtement à l'image de

⁴⁷ Yvonne Castellan, citée par Edith Goldbeter-Merinfeld, «Maisons et liens familiaux», dans *Cahiers de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n° 37, 2006. <http://www.cairn.info/accueil.php> (consulté le 29-02-2008)

⁴⁸ Bachelard, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

l'animal dans sa coquille. Dans l'espace de la maison sur mesure, l'homme vit et rêve. Pareille à un nid ou une coquille, la maison «s'enroule» autour de ses habitants mais aussi autour de leur intimité. D'après lui, la maison

est bien ainsi, à la fois, nid et coquille, tiède et intime (mais non fragile) comme le premier, close et bien plus dure que son occupant (mais non froide) comme la seconde. (...) elle est ce refuge absolu, nécessaire à notre repos, qui nous permet d'oublier, d'annihiler l'hostilité du dehors et d'être nous-mêmes⁵⁰.

Tout le monde s'accorde pour dire que les connotations de l'intime, du douillet, de la sérénité et du bonheur sont celles du nid. Cette «merveille de la vie animale⁵¹» est synonyme d'une habitation tiède et douce, bâtie avec effort et amour pour accueillir une nouvelle vie. Le nid, «pour l'oiseau qui sort de l'œuf, [...] est un duvet externe avant que la peau toute nue trouve son duvet corporel⁵²». Il est «une maison de vie⁵³», un espace propice à l'éclosion de la vie car il assure chaleur, confort et sécurité. Bachelard précise que «[l]e nid, pour l'*oiseau*, est sans doute une chaude et douce demeure. Il est une maison de vie: il continue de couvrir l'oiseau qui sort de l'œuf. Pour l'oiseau qui sort de l'œuf, le nid est un duvet corporel⁵⁴».

Ces images s'associent automatiquement à celle de la maison natale. Or, l'image du nid de l'oiseau correspond au trou dans la meule de Chouhayra. Ces réduits où on peut vivre pleinement dans l'intimité sont des coins du monde qui procurent le bien-être. Si pour Bachelard, ce sont les métaphores de la maison, c'est d'un véritable «nid animal» qu'il s'agit dans le roman de Souad Bahéchar.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁵¹ *Ibid.*, p. 93.

⁵² *Ibid.*, p. 94.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

1.2.3.2 Les réduits : des gîtes de rêverie

L'espace d'existence de Chouhayra est caractérisé par l'étroitesse au cœur même des espaces immenses. Bébé, elle passait la nuit dans un berceau étroit. Quand elle quitte la maison des parents et l'étable, elle «s'établit dans un trou creusé en haut de la meule» (*N*, p. 28). Ce trou devient son gîte et son abri auxquels elle s'attache «comme le sont l'oiseau à son nid, le chien à sa niche» (*N*, p.29). Il devient sa maison comme «le nid est la maison de l'oiseau⁵⁵», selon l'expression de Bachelard. Jusqu'à l'âge de l'adolescence, ce trou constitue son abri le plus sûr et le refuge où elle ressent le bien-être car «[p]hysiquement, l'être qui reçoit le sentiment du refuge se resserre sur soi-même, se retire, se blottit, se cache, se musse⁵⁶». Ce comportement animal de la retraite est perçu, à plusieurs reprises, chez Chouhayra qui «ne quitt[e] presque plus la meule [...] affaissée» (*N*, p.37). Plus tard, le même geste prendra forme dans l'espace domestique quand elle s'installera dans son nouvel appartement : «[e]lle cour[t] se blottir dans le lit, [elle] fourr[e] sa tête sous l'oreiller» (*N*, p. 166) comme elle le faisait au fond de son gîte. Comme le dit Bachelard : «Le souvenir des solitudes étroites, simples, resserrées nous sont des expériences de l'espace réconfortant, d'un espace qui ne désire pas s'étendre, mais qui voudrait surtout être encore possédé⁵⁷».

Quand Chouhayra n'erre pas dans la nature, elle est dans son nid. Elle aime se retirer pour se reposer, rêver, se divertir ou lire :

Couchée dans le boyau confortable et chaud, sa tête menue émergeant de la paille, Chouhayra rêvait, observait, méditait et jouait. Allongée tantôt sur le dos, tantôt sur le ventre, elle tournait et retournait la colline avec elle, riant de voir les étoiles plonger dans la mer [...]. Dans son pailler, la fillette dénombrait les étoiles du soir et les astres du matin [...] (*N*, p.29).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 29.

Pour l'adolescente, le trou dans la meule est un abri qui la protège des intempéries de la nature et de la vie. Pareil au nid et à la coquille, il constitue une cachette de la vie, la maison qu'elle n'a pu avoir. Le trou est devenu une demeure dans laquelle elle vit une grande quiétude : «au fond de son gîte, elle s'endormait d'un sommeil de lézard» (*N*, p. 29). Ainsi, «le trou dans la meule» accomplit sa fonction de refuge tel une maison et devient son enveloppe, car «nos abris ne deviennent nos maisons que s'ils nous contiennent⁵⁸». Il ne faut pas oublier qu'il est aussi bien un abri qui assure sa protection qu'une ouverture sur le dehors (étoiles et astres). C'est un refuge, mais aussi une demeure cosmique contrairement à la simple maison. Malgré son étroitesse, sa fragilité et son caractère «précaire», le nid nous fait vivre, par sa puissance onirique, la sécurité de la première maison, entouré par les soins et l'amour des proches sauf que le roman de Bahéchar nous rappelle qu'il n'en est pas toujours ainsi.

La maison natale aussi bien que le nid sont pour l'homme songeur des espaces baignés de confiance. Cette rêverie évince toute crainte du monde extérieur puisque «[l]'expérience de l'hostilité du monde – et par conséquent nos rêves de défense et d'agressivité – est bien plus tardive. Dans son germe, toute vie est bien-être⁵⁹». Chouhayra, qui a un nid au lieu d'une maison, a conservé l'instinct animal et a vécu en toute confiance «au fond de son gîte» (*N*, p. 29) façonné dans la meule, à l'image de l'oiseau. Comme ce dernier, elle n'est pas à l'abri de l'agression humaine qui va la toucher pour la bousculer dans une grande méfiance et qui découle de l'absence de protection humaine.

En effet, le nid, à quelques exceptions près, reste une demeure ouverte et fragile. Qui dit ouverture dit danger contrairement à la coquille qui rejoint fortement l'image de la maison, douce et confortable de l'intérieur mais solide de l'extérieur, et qui lui permet de résister aux épreuves du climat et du temps.

⁵⁸ Jacques Pezeu-Massabuau, *Demeure mémoire. Habiter : code, sagesse, libération*, Marseille, Parenthèses, 1999, p. 25.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 103.

Comme nous le verrons plus loin, l'exclusion du nid de Chouhayra se déroule de façon violente. Les déplacements du personnage tendent toujours vers la périphérie et non vers le centre. Au contraire, pour Khadija, le départ de la maison natale s'effectue de façon normale étant donné que c'est quand la femme se marie qu'elle quitte la maison familiale.

1.2.4 La femme architecte et la maison en ruines

On attribue souvent à la maison des caractéristiques humaines : on dit qu'elle peut être chaleureuse ou froide, accueillante ou hostile. Ces impressions peuvent traduire le rapport d'amour ou de haine qu'on établit avec une maison et «ces sentiments sont parfois indissociables de ceux que l'on éprouve vis-à-vis des autres habitants impliqués dans ce même domicile. [...]. Il arrivera même qu'on ne puisse jamais la faire vivre ni même l'habiter⁶⁰». Ainsi se présente la maison conjugale de Khadija, inhospitalière et hostile, à l'image de son mari qui est devenu froid et inamical au fil des ans. Sa relation avec son mari aussi bien que sa maison tombent en ruines. C'est une maison qu'elle n'a presque jamais pu «habiter» car ce qu'elle voulait

c'était une maison où elle aurait régné à son tour en souveraine, redressant d'un geste sûr un voilage aux fenêtres, vérifiant d'un doigt la propreté d'une boiserie. Mais sa main est toujours restée incertaine, c'est un fait, comme si le moindre geste avait été susceptible de provoquer l'effondrement (*N*, p. 12).

La description presque inexistante de cette maison révèle la relation qu'a Khadija avec cet espace. Le texte contient une infime information concernant cette demeure «qu[Khadija et son mari] n'ont jamais vraiment fini de meubler» (*C*, p. 71) même après des années de mariage et trois grossesses. La seule référence à cette maison est celle d'une construction qui tombe en ruines, reflet de sa vie conjugale, ainsi que le montre le cauchemar relaté par Khadija, dans lequel elle perçoit l'image de sa vie :

⁶⁰ François Vigouroux, *op.cit.*

Je construis des maisons où les gens vivent, mais ma maison s'écroule et je ne peux rien faire pour la retenir, debout, les murs, mais les murs s'effondrent autour de moi, [...] La maison s'effondre et je cherche mes enfants, je les tiens contre moi et nous courons pour sortir de l'enfer grondant des murs qui tombent (C, p. 73).

Malgré des études poussées, un diplôme d'architecte et un mariage fait par choix, elle n'arrive pas à soutenir sa maison debout et se voit chassée de la maison qu'elle a achetée pour revenir vivre dans la maison natale sous la tutelle de son père. Cette situation délicate, dans laquelle vit la femme marocaine en général et Khadija en particulier puisqu'en cas de divorce ou de répudiation la femme retourne vivre chez ses parents, est mise en relief par un vocabulaire d'opposition (construire/s'écrouler; retenir debout/s'effondrer ou tomber). Khadija incarne la situation de la femme marocaine moderne. Son cauchemar nous livre, en effet, une illustration de la vie infernale de Khadija :

J'entends des coups au loin, comme un cyclone énorme et déchaîné qui précipiterait l'écroulement [...] les coups sont de plus en plus rapprochés, les gravas nous suffoquent toutes les trois [...] et dans mon corps le même effondrement que pour la maison, les jambes coupées, il faut pourtant partir, nous sommes presque dehors, et je m'éveille, en sueur (C, p. 73).

Tout comme sa maison qui s'écroule, son corps est un corps qui s'effondre. Une maison en ruines et un corps en morceaux ne sont que le reflet de l'état psychique dans lequel se trouve Khadija après l'humiliation que lui a fait subir son mari avant et au moment du divorce. Son épanouissement en tant que femme moderne et accomplie est freiné par «l'homme» de sa vie qui, pour le divorce, l'emmène dans un quartier plein de «poubelles débordantes d'immondices [...] comme pour [la] dégrader davantage» (C, p. 79). Humiliée et traînée dans «la merde» le jour de son divorce par l'homme qu'elle a choisi, Khadija, malgré sa condition de femme moderne, instruite et indépendante financièrement, incarne le statut ambigu de la femme dans une société tiraillée entre la tradition et la modernité, où l'homme garde toujours le dernier mot : «J'ai compris, et ce que j'ai compris m'épouvante, c'est [mon mari] qui frappe à coups redoublés pour nous

enterrer vives sous les décombres, et moi, je construis des maisons où les gens vivent» (C, p. 73).

Khadija n'a pas vraiment habité cette maison où rien n'est achevé et de laquelle elle a été exclue avec ses trois filles. Elle la considère comme une «maison désertée», sans vie aucune et «où les arbres plantés au fond du jardin n'ont jamais eu le temps de pousser suffisamment pour abriter [l'] enfance [de son aînée] de leur feuillage protecteur» (C, p. 18). Khadija pense déjà à sa fille aînée qui n'aura «aucune maison possible, une maison comme [elle] l'entend, un monde en soi, avec ses histoires et sa tiédeur, l'éclat de ses fêtes et la douceur de ses aubes» (C, p. 18). Elle regrette de ne pas avoir pour ses filles une maison «vers laquelle on reviendrait inévitablement» en cas de «nauffrage» comme cela a été le cas pour elle quand «le rythme retrouvé de la grande maison l'[a] apais[ée], presque comme une berceuse dont les accents familiers calment les angoisses d'un nouveau né» (C, p. 8). Elle estime qu'il est indispensable d'avoir «un toit», «une maison pour une enfance», «la maison de son père [...] pour qu'à l'intérieur de [sa fille], il y ait autre chose qu'un arrachement» (C, p.18) puisque la première fonction de la maison natale est de protéger l'homme contre les hostilités du monde extérieur. Khadija, qui n'a jamais pu se détacher de la maison natale, tient fermement à en créer une pareille pour pouvoir l'habiter. Une mission presque impossible et décevante pour cette femme qui, durant toute sa vie conjugale, «s'[est] acharn[ée] à bâtir une maison presque semblable, toujours dans l'ombre de la première» (C, p. 18). En effet, les maisons que l'homme aura dans sa vie n'auront jamais les mêmes connotations que celle de son enfance. Celle de Khadija n'a été pour elle qu'une «maison pâlie où les arbres ne seraient jamais aussi odorants, la glycine jamais aussi lourde, les jasmins jamais aussi éclatants» (C, p. 18).

Généralement la femme marocaine est presque le seul membre de la famille qui habite intimement la maison conjugale. Même si l'homme reste souvent le maître absolu dans le couple, cet espace a toujours été le domaine féminin par excellence, favorable à

l'épanouissement de la femme. Cependant, Khadija, qui n'a pu ni habiter ni s'accomplir dans la maison conjugale, est considérée comme «l'ennemi dans la maison, celle qui a enfermé [son mari] dans le carcan d'une vie étroite, les enfants, la famille» (C, p. 72).

Elle a vécu dans sa maison

comme une femme tombée au fond d'un puits et qui ne veut plus vivre que dans l'obscurité. Elle en est même arrivée à appréhender les éclaircies, comme un prisonnier redoute les signes de la délivrance qui finissent par s'évanouir et le laisse encore plus seul et plus enfermé au fond de sa geôle (C, p. 71).

Il faut rappeler à ce sujet que le rôle traditionnel de la femme était de s'occuper de sa maison, de son mari et de ses enfants. En devenant architecte, en ayant un travail à l'extérieur, Khadija fait trembler sur ses bases le modèle traditionnel. Elle n'a plus pour vocation de s'occuper de son mari et de sa maison. Mais elle n'a pas non plus de modèle à suivre : c'est pourquoi elle ne parvient pas à habiter sereinement sa maison. La transformation de la société n'a pas donné aux femmes une alternative viable. La seule qui se présente à Khadija, c'est le retour dans le passé, dans la maison natale.

1.2.5 L'espace de la mémoire familiale

Selon Bachelard, l'espace dit plus que le temps ; et la mémoire se réfère plutôt à l'espace qu'au temps «car le temps ne [l'a]nime plus⁶¹». Le temps passé ne peut qu'être pensé mais jamais revécu car il est «un temps abstrait» qui manque de consistance. C'est dans l'espace que sont logés nos souvenirs et évidemment la maison, qui joue le rôle d'un stimulant de notre mémoire, demeure «localisation de souvenirs⁶²». Ces souvenirs d'enfance réconfortent l'être humain, une fois loin de la maison natale. Toujours selon Bachelard, nos souvenirs aussi bien que nos rêveries sont inscrits dans l'espace et les objets.

⁶¹ *Ibid.*, p. 28.

⁶² *Ibid.*, p. 27.

Aucune indication temporelle précise n'est signalée dans les deux textes. C'est l'espace qui déclenche cette avalanche de souvenirs chez les personnages, surtout dans *Cérémonie*, et qui leur permet de vivre une certaine intimité car «plus urgente que la détermination des dates est, pour la connaissance de l'intimité, la localisation dans les espaces de notre intimité⁶³», affirme Bachelard. Les objets et les lieux, comme le portail, le jardin, le néflier, la baignoire, le salon ou la chambre à coucher représentent, dans *Cérémonie*, les témoins de la vie passée et les porteurs de la mémoire familiale.

Selon Onimus, la maison est une «maison qui se souvient⁶⁴». Les odeurs, les voix et les images qui l'ont animée dans le passé, sont «murés» puisqu'une «vraie maison est gardienne de l'immémorial⁶⁵». Une fois retrouvée, elle déclenche en nous une foule de souvenirs car «la mémoire [...] dort entre les vieux murs» (*N*, p. 129) qui résistent à l'épreuve du temps.

Pour sa part, Khalid Kajaj explique que la maison traditionnelle au Maroc assure la continuité des générations. Elle porte un nom propre [ne dit-on pas la maison des X ?] et constitue l'espace où se construit l'histoire familiale. La maison représente une mémoire domestique qui permet la maintenance et le «ressourcement» car elle est «retrovailles des origines⁶⁶». Selon l'auteur, la mémoire familiale émane aussi bien des espaces que des paroles car elle est

“habitée” par la mémoire. Le souvenir se construit dans les structures matérielles et imaginaires de l'espace. [...] la mémoire domestique ne s'appuie pas seulement sur des images d'actes concrets, mais aussi sur des images de lieux et de noms de la lignée comme garantie de l'excellence sociale. [...] Elle est un patrimoine mémoriel⁶⁷.

⁶³ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁴ Onimus, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁶ Khalid Kajaj, *op. cit.*, p. 114.

⁶⁷ *Ibid.*

La maison-mémoire de Yasmine Chami-Kettani est le théâtre d'une cérémonie : «noces [du] frère [de Khadija] en la maison de son père» (C, p. 14) auxquelles sont conviés tous les proches. Une occasion pour un grand rassemblement de tous les membres de la famille qui viennent de partout au Maroc et même de Paris. C'est aussi une occasion pour se remémorer tous les moments passés ensemble dans «la grande maison», lieu de l'identité familiale, où «on se plaira à [...] évoquer les mêmes souvenirs, à raconter les mêmes anecdotes⁶⁸». En effet, les souvenirs sont très actifs dans la mémoire de toutes les femmes de *Cérémonie* et leur retour dans cet espace est aussi un retour au passé et aux souvenirs vécus dans «la grande maison». Anne Muxel considère la maison familiale comme l'espace «où s'est établie une histoire faite d'habitudes et de rites, d'un langage propre, de façons de faire et d'être, que l'on reconnaîtrait entre mille⁶⁹». Selon la sociologue, la maison est le contenant des rites sacrés et des traditions familiales car elle représente «la base d'une mémoire collective, une sorte de vérité collective familiale⁷⁰».

La mémoire a un visage féminin dans *Cérémonie* : elle est incarnée aussi bien par la maison que par la femme, toutes deux depositaires de rituels familiaux et gardiennes de la mémoire ancestrale. L'imaginaire des personnages féminins est marqué par les contes, les légendes et la vie de leurs ancêtres qui représentent un lien solide entre les générations:

Malika sourit à sa tante et lui demande avec un sourire d'enfance : raconte-moi l'histoire de la selle et de la jument blanche...(C, p. 27)

Malika attend, l'histoire a grandi en elle, mais seule la conteuse peut l'en délivrer, même si elle connaît la fin du récit cent fois entendu (C, p. 37).

⁶⁸ Anne Muxel, (citée par Edith Goldbeter-Merinfeld), *op. cit.* <http://www.cairn.info/accueil.php> (Consulté le 30-01-2008).

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

Les femmes de la famille G. se transmettent l'histoire, et chacune à un moment ou à un autre de sa vie a cru sentir sur son épaule le souffle de l'aïeule (C, p. 102).

Tout en décrivant les traditions qui accompagnent d'habitude une cérémonie de mariage dans la bourgeoisie marocaine, la narratrice évoque les souvenirs vécus dans la maison familiale. Celle-ci devient ainsi le coffre des souvenirs aussi bien visuels que tactiles et olfactifs :

L'odeur du savon noir, un peu âcre et douce à ton cœur, c'est l'odeur du passé, des sols purs où l'on marche le pied naïf, quand l'ombre des pièces est encore pleine de promesses (C, p. 11).

La chambre en elle-même était fascinante, avec une belle armoire de bois très sombre, une armoire victorienne venue d'Angleterre que Aïcha ouvrait pour les enfants aux yeux luisants, et derrière les tchamirs de soie et les belles djellabas de laine fine il y avait toujours un immense sachet de confiserie (C, p. 82).

Khadija a des repères dans la vie : un passé et une histoire familiale en plus d'une maison d'enfance où elle «occupe à présent avec ses trois filles [...] son ancienne chambre de jeune fille réaménagée» (C, p. 74). En revanche, Chouhayra n'en a aucun. Sans domicile fixe, elle a connu l'errance depuis son jeune âge car elle a vécu une double exclusion de la part de ses parents et de sa tribu.

1.2.6 La maison : objet de quête

Chouhayra a non seulement vécu l'exclusion dans la maison des parents mais aussi dans son village natal car l'année de sa naissance a coïncidé avec une grande disette. La nature s'est acharnée sur les terres et les villageois ont connu une grande faim. Après le déluge, «la razzia des acridiens n'épargna pas un seul champ» (N, p. 24). Chouhayra a dès lors été considérée par la tribu comme une punition divine. Dès sa naissance, tous les villageois n'éprouvent à son égard que haine et peur, des émotions

inexpliquées de surcroît. Elle devient une «sorte de victime expiatoire [qui] n[e va] plus inspirer autour d'elle que crainte et répulsion» (*N*, p. 22). Plus tard, la tribu dresse de part et d'autre «une barrière invisible rigoureusement gardée par l'ensemble des villageois» (*N*, p. 25). Même les enfants la huent ou la fuient s'ils ne lui jettent pas des pierres. Elle se résigne à vivre à l'écart de la tribu qui l'a marginalisée avant même qu'elle ne l'intègre. Elle «dev[ient] un élément du paysage. On ne lui fai[t] aucun mal, mais on ne lui parl[e] pas, on ne l'approch[e] pas» (*N*, p. 29) jusqu'au jour où l'adolescente fut surprise, toute nue, dans les bras du berger. Le châtiment par la brûlure est alors son sort : «Le feu entame sa chair. La mère du berger vise les traces laissées sur la peau par le sang séché de l'hymen déchiré» (*N*, p. 45). Le lendemain du supplice, Chouhayra en compagnie du berger, s'enfuit du village en direction de la ville.

Comme tout être humain, Chouhayra rêve d'avoir une maison qui la protège des orages du ciel et de la vie. L'acquisition d'une maison est indispensable à l'affirmation de soi et à l'épanouissement de sa personne. Ayant vécu longtemps dans l'espace naturel au vu et au su de tout le monde, elle cherche maintenant à se soustraire au regard de l'autre et à jouir d'une certaine intimité. La jeune femme veut rompre avec l'ouverture de l'espace naturel où elle a été contrainte de vivre. Après avoir acquis un travail dans un restaurant, Chouhayra se sent inachevée, insignifiante et instable puisqu'elle ne dispose d'aucun espace intime pour fonder la maison qu'elle n'a jamais eue. La jeune femme aspire à un chez soi qu'elle n'a jamais pu avoir auparavant, d'où la récurrence des adjectifs ou des pronoms possessifs : «son appartement, son loyer, sa maison à elle, la sienne» (*N*, p.164-165). Après avoir acquis un studio, Chouhayra s'obstine à rester seule du moment qu'elle ne se sent pas encore prête à partager l'intimité de chaque jour avec un homme. Son désir de «jouir, l'espace d'une nuit, d'une maison qui était la sienne; de dormir seule sur un matelas neuf, de l'imprégner de son odeur» (*N*, p. 162) était trop fort. La tâche n'a pas été facile pour cette enfant condamnée très jeune à la souffrance et à l'errance. D'ailleurs, un tel projet ne peut être réalisé sans peine puisque «la maison n'est [...] jamais un “donné” simple et allant de soi. C'est un lieu qui se

fonde, se construit et s'inscrit dans le temps intime de l'habitant⁷¹», selon Perla Serfaty-Garzon. Chouhayra exprime cette volonté de limiter son espace dans le but de «créer un cosmos» où elle peut s'épanouir et accéder à une certaine stabilité et paix intérieure. Ce qui lui permettra, par la suite, de maîtriser ses limites puisque la maison n'est pas seulement enracinement et enfermement mais aussi ouverture du moment qu'elle revêt ce double caractère fermé/ouvert. Elle est à la fois un lien et une séparation entre le dedans et le dehors. Perla Serfaty-Garzon, qui souligne ce double caractère de la maison, confirme que

l'habitation est, dans son essence, limite assumée. Elle procède du consentement de l'habitant à se doter d'un univers borné, d'un dedans à partir duquel il a accès à son for intérieur, dont il est le centre et sans lequel l'impulsion vers le dehors et donc vers la liberté n'aurait ni ancrage, ni sens⁷².

En plus de cette intimité recherchée, Chouhayra rêve d'avoir «[son] coin de monde», où elle peut non seulement habiter et avoir une certaine intimité mais aussi et surtout s'enraciner. Cet enracinement devient son objectif immédiat car «sa nostalgie de racines» (*N*, p. 165) refait surface, brusquement. Elle éprouve un immense plaisir à bâtir une maison où «elle p[eut] se permettre de faire souche» (*N*, p. 165) puisque son passé «n'[avait] pour décor que les arbres, l'eau et le feu» (*N*, p. 131). Chouhayra ne retient de son enfance que l'espace naturel où elle a élu domicile à l'opposé de Khadija qui est toujours marquée par les souvenirs de «la maison de son père».

1.3 Les espaces intimes

Les espaces de l'intimité sont tout à fait opposés dans les deux œuvres. Chouhayra qui a été expulsée de la maison familiale fait de l'espace immense extérieur son espace de vie tandis que Khadija vit cette intimité au sein même de l'espace intérieur de la maison que sont sa chambre de jeune fille, qu'elle retrouve à nouveau, et la salle de

⁷¹ Perla Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 14.

⁷² *Ibid.*, p. 78.

bain. En effet, notre besoin et notre désir d'intimité nous poussent à limiter notre territoire parfois au sein même de l'intimité de la maison par rapport aux autres membres de la famille qu'on préfère recevoir dans les limites de l'espace public de la maison que constitue le salon.

1.3.1 La maison traditionnelle au Maroc

À la campagne, les maisons, accessibles aux autres habitants, restent tout le temps ouvertes à la vie extérieure. La vision de la maison comme espace intime et fermé s'évapore ici : les murs et le toit qui constituent un rempart autour de la vie familiale, gardée jalousement des regards voisins, n'existent pas dans le milieu rural. La vie familiale des villageois dépasse les murs et les portes pour s'étendre jusqu'à la grande place. La maison à la campagne met la collectivité à proximité contrairement à la maison en ville, de plus en plus fermée, qui ne s'ouvre qu'occasionnellement et seulement pour la famille et les amitiés sélectionnées afin de les accueillir dans l'espace du salon.

1.3.2 L'espace public à l'intérieur de la maison

La maison est le théâtre des rencontres, des cérémonies et des fêtes religieuses dans la société arabo-musulmane. Les cérémonies sont une occasion de rassemblement pour les membres de la famille. Elles sont un moyen pour resserrer les liens familiaux et parfois amicaux ou de voisinage (mariage chez Khadija et baptême chez Chouhayra). Lors de ces occasions, la maison n'est plus un espace du privé et de l'intimité mais elle devient un espace d'ouverture dans le cadre de l'accueil. Elle est non seulement «traversée par les temps du repos, du repli sur soi et de l'immobilité mais aussi par ceux de l'ouverture et de la rencontre d'autrui dans l'hospitalité⁷³». Ce qui nous amène à constater que la dialectique du privé et du public se vit au sein même de l'espace du dedans en opposant deux espaces intérieurs : celui de la sociabilité -le salon- et celui de

⁷³ Perla Serfaty-Garzon, *Chez soi : les territoires de l'intimité*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 72.

l'intimité : la chambre individuelle, la salle de bain et parfois la cuisine ou la terrasse, puisque la maison demeure un espace qu'on peut ouvrir ou fermer à divers degrés.

Le salon, espace de réception, est la pièce la mieux meublée. Situé généralement près de l'entrée pour éviter aux invités d'accéder à l'intimité de la maison, il reste un espace contrôlé où on accueille les étrangers, l'amitié sélectionnée ou la famille lors des cérémonies. Il «ne donne à voir que le côté public de l'intérieur⁷⁴», selon Perla Serfaty-Garzon. Cependant, cette «vanité de la maison⁷⁵» qui l'ouvre à autrui, la détourne de sa fonction en tant qu'espace intime et fermé sur une vie intérieure où l'individu n'est entouré que par les personnes les plus proches. Ce qui explique le désir que connaissent les personnages de *Cérémonie* de se retirer dans des espaces plus intimes comme la chambre individuelle ou la salle de bain.

1.3.3 Les espaces intimes au cœur de la maison

Au sein même de cet espace intime qu'est la maison, l'individu est à la recherche d'une intimité réduite à sa personne sinon à un interlocuteur privilégié qui représente le confident et le complice. La chambre individuelle où l'on aime se retirer pour se retrouver seul ou avec la personne sélectionnée soustrait l'individu au regard des autres membres de la famille et de leur indiscretion en excluant les éléments indésirables. Cet espace intime est le théâtre de deux rencontres. Tout d'abord, dans la chambre de Lalla Rita (la mère de Khadija) : «La mère de Khadija se lève, elle fait signe à Malika de la suivre. [...] C'est chaque fois une généreuse invitation à l'intimité, un moyen sûr d'abolir la distance et le temps écoulé» (C, p. 23-25). Dans «leur escapade si peu secrète» (C, p. 24), Lalla Rita invite Malika dans sa chambre conjugale pour revivre les souvenirs des moments passés ensemble en intimité. Par cette réaction, Lalla Rita

⁷⁴ *Ibid.*, p. 213.

⁷⁵ *Ibid.*

exprime sa volonté de sélectionner sa préférée parmi les autres membres de la famille, faute de pouvoir communiquer intimement avec sa fille unique Khadija.

La deuxième rencontre intime a lieu dans la chambre de Khadija, dans laquelle elle se dérobe avec sa cousine Malika au regard des autres femmes :

Elles ont quitté le salon où une trentaine de personnes venues de Fès, de Meknès, de Casablanca, sont installées dans l'attente du dîner. Elles se sont réfugiées dans la chambre que Khadija occupe à présent avec ses trois filles, son ancienne chambre de jeune fille réaménagée (C, p. 74).

Les deux femmes se retirent ensuite dans la salle de bain : «Malika aide à présent Khadija qui se dévêt avant d'entrer dans la salle de bain où elle invite sa cousine à la suivre» (C, p. 84). Puis, elles vont s'isoler sur la terrasse : «Malika sort sur la terrasse [...] Khadija la rejoint un châle à la main» (C, p. 107). La terrasse comme le jardin offrent à la femme une ouverture sur l'extérieur tout en restant dans l'espace de la maison loin du regard de l'étranger. Sur la terrasse, la femme n'est pas dans la maison mais pas encore dehors. C'est un espace de l'entre-deux entre la maison et la rue, un espace «médiann» entre le dedans et le dehors, selon Pezeu-Massabuau. Espace féminin par excellence, la terrasse est considérée, dans la société marocaine, comme le coin des réunions et des confidences entre femmes où elles s'isolent loin du regard masculin. Un lieu intermédiaire qui leur permet de respirer mais aussi de vivre leur intimité. En plus, de par sa situation aux étages supérieurs, la terrasse est un lien avec l'extérieur pour les femmes qui peuvent voir ce qui se passe à l'extérieur tout en restant retirées. Ainsi, la terrasse dans la maison marocaine «apparaît comme une tour de vigie de laquelle on regarde sans être vu⁷⁶».

⁷⁶ Rita Iraqi, «Espaces féminins dans le roman marocain», dans Kacem Basfao (dir), *Imaginaire de l'espace, espaces imaginaires*, Casablanca, Najah El Jadida, 1988, p.122.

Parfois l'intimité dépasse la chambre, la salle de bain ou la terrasse pour s'étendre jusqu'au lieu du secret et du caché que sont l'armoire, le coffre ou le tiroir, ces endroits que Bachelard appelle «la maison des objets». Selon le philosophe, ils sont

de véritables organes de la vie psychologique secrète. Sans ces «objets» et quelques autres aussi valorisés, notre vie intime manquerait de modèle d'intimité. Ce sont des objets mixtes, des objets-sujets. Ils sont comme nous, par nous, pour nous, une intimité⁷⁷.

Ces «maisons» que Bachelard qualifie d'«insondable réserve des rêveries d'intimité» demeurent les espaces les moins visibles de la maison, où on cache les objets de valeur matérielle ou symbolique. Ouvrir ces lieux du secret est considéré comme un viol pour l'intimité de l'individu mais aussi pour celle de toute une famille car leur contenu en dit long sur son histoire et sur la façon d'habiter sa maison :

Dans une armoire, seul un pauvre d'âme pourrait mettre n'importe quoi. Mettre n'importe quoi, n'importe comment, dans n'importe quel meuble, marque une faiblesse insigne de la fonction d'habiter. Dans l'armoire vit un centre d'ordre qui protège toute la maison contre un désordre sans borne. Là règne l'ordre ou plutôt, là l'ordre est un règne. L'ordre n'est pas simplement géométrique. L'ordre s'y souvient de l'histoire de la famille⁷⁸.

En effet, le contenu d'une armoire témoigne de l'histoire familiale et de la capacité de l'habitant à «fonder» sa maison et la maintenir debout comme le fait la mère de Khadija : Lalla Rita. Elle est le reflet de son propriétaire. Lalla Rita et sa fille Khadija, qui ont choisi Malika comme interlocutrice privilégiée, lui ouvrent respectivement «l'armoire profonde» et «le placard-armoire béant» pour partager leur intimité avec elle :

[la] mère [de Khadija] entrebâillait l'immense armoire de bois sombre d'où émergeaient les trésors à profusion, caftans de soie brochée, djellabas de flanelle aux couleurs froides, larges étoles de mousseline éclatantes (C, p. 10).

⁷⁷ Bachelard, *op. cit.*, p. 83.

⁷⁸ *Ibid.*

L'armoire de [Khadija] ne ressemble pas à celle si profonde et si massive de Lalla Rita, elle est encastrée dans le mur, il s'agit en fait d'un placard un peu vaste que Khadija a baptisé du nom solennel d'armoire depuis son retour dans la maison paternelle (C, p. 74).

En décrivant l'armoire de sa tante Lalla Rita «d'où émerg[ent] les trésors à profusion» (C, p. 10) et le placard de Khadija où elle remarque les «larges culottes de coton blanc empilées, les disques à démaquiller [...], les flacons de parfums [...], quelques tubes de rouge à lèvres [...]» (C, p. 76), Malika nous offre une image comparative des deux femmes : la mère et sa fille. Lalla Rita, femme traditionnelle, capable d'habiter sa maison conjugale, où elle est devenue la «souveraine incontestée d'un royaume par cent mille autres convoité» (C, p. 24) et Khadija, femme moderne mais divorcée car elle n'a pas réussi à maintenir sa maison debout selon sa mère.

Ces espaces d'intimité évoqués nous permettent de constater que l'intimité de la femme marocaine dans *Cérémonie* ne peut se réaliser qu'au cœur de la maison. Ces espaces sont tous caractérisés par leur aspect fermé. Cependant, pour Chouhayra acquérir une maison et l'habiter pleinement est devenu une obsession jusqu'au jour où elle tombe en amour avec la maison d'Andréa.

1.3.4 La maison carapace

Chouhayra a été partagée entre plusieurs maisons qui ne lui ont jamais appartenu sauf le studio qu'elle a loué mais qui reste au nom de son ami le journaliste. Elle est née dans la maison des parents qu'elle n'a presque jamais habitée, puis elle a passé quelques jours, en tant que domestique, dans celle de Damia avant d'emménager pour quelques mois dans une maison «pareille à une cage de verre suspendue entre ciel et terre» (N, p. 60) appartenant à M. Doulabi. Avant de s'installer dans son studio, Chouhayra habite dans la grande maison d'Andréa. Une villa que le patron du restaurant où elle travaille a mise à sa disposition pour une période de cinq ans jusqu'au retour du propriétaire.

D'ailleurs, c'est l'unique maison où elle a mené «une vie sobre et sereine, dans la plus parfaite des solitudes» (*N*, p. 132).

Dans la maison d'Andréa, Chouhayra a pu rêver et «voyage[r] dans un passé qui ne lui appartenait pas mais qui lui était d'autant plus accessible que le sien n'avait eu pour décor que les arbres, l'eau et le feu» (*N*, p. 131). Bien qu'elle ne soit pas sa maison natale, la villa d'Andréa constitue pour elle un «espace vital»; elle devient son coin du monde, où elle se permet de «rêve[r], parfois [de] délir[er]» (*N*, p. 133). Comme le souligne Bachelard, «[l]a maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix⁷⁹». La villa d'Andréa devient donc un espace et une enveloppe, un contenant réel et symbolique pour Chouhayra. Elle représente la maison onirique de Chouhayra, l'unique maison où elle a pu être vraiment à l'abri du monde extérieur et se permettre de rêver; c'est une maison pareille à la maison *natale* de Bachelard qui est «plus qu'un corps de logis, elle est un corps de songes⁸⁰».

Selon Bachelard, tout réduit où on aime «se ramasser sur soi est pour l'imagination une solitude⁸¹». Ce qui était une solitude imposée au village quand les habitants ont dressé une «barrière invisible» entre eux et Chouhayra, ne l'est plus dans la maison d'Andréa du moment qu'elle est devenue une solitude choisie pour éviter le chaos du monde extérieur. Dans son village natal, Chouhayra supportait moins cette «solitude forcée», contrairement à ce qu'elle vit dans la villa : «elle était seule et voulait le rester [car] tout visiteur était considéré comme un intrus» (*N*, p. 133). La villa, vide et déserte depuis des années, a retrouvé son aura d'avant depuis l'installation de Chouhayra qui se précipite pour s'y isoler et rêver car «le goût d'une solitude peuplée d'ombres lui revenait [et depuis] divinités et héros logeaient dans les chambres de l'étage, dans la grande cave déserte» (*C*, p. 133). La seule maison où la jeune femme se laisse aller à la rêverie est la villa d'Andréa car la relation qu'elle entretient avec cet espace est «une

⁷⁹ Bachelard, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁸¹ *Ibid.*, p. 24.

liaison amoureuse passionnelle» (*N*, p. 130). Chouhayra est à la recherche d'une maison à l'image de celle des parents qui bâtit les fondations de notre identité pour affronter le monde extérieur. Une maison qui va préparer sa sortie dans la vie sociale. Malgré sa vastitude, la villa réussit à contenir la jeune femme et à protéger son intimité. Effectivement, elle a trouvé dans cette maison «un havre pour son désir de solitude» (*N*, p. 130) mais aussi une carapace protectrice car «la végétation inextricable, la barrière de rocs sur la façade marine étaient la meilleure des protections» pour elle (*N*, p. 129). Ce bouclier naturel, solide de l'extérieur mais confortable de l'intérieur, et son besoin de solitude disent plus sa vulnérabilité, sa peur d'affronter de nouveau l'immensité du monde extérieur et son besoin de protection avant de s'élancer hors des murs de la villa pour se mesurer à l'inconnu et à l'imprévisible. La maison est devenue pour la jeune femme une arme qui lui permet d'affronter le monde. Chouhayra a besoin de s'y sentir protégée pour préparer sa sortie : «La chrysalide vivait son hibernation. Elle se préparait à sortir de son cocon pour découvrir s'il lui avait poussé des ailes. Si elle pouvait voler haut et loin, dans l'éclat de son épanouissement» (*N*, p. 133). Comme l'explique Bachelard, «l'être qui se cache, l'être qui "rentre dans sa coquille" prépare "une sortie"⁸²». La coquille et le cocon nous renvoient à l'image de la maison et à la capacité de son habitant de l'ouvrir et de la fermer comme bon lui semble. L'individu reste dans la coquille jusqu'au moment où il est prêt à en sortir pour pouvoir affronter le monde extérieur ou pour préparer une renaissance comme dans le cas de Chouhayra qui s'est enfermée dans la villa d'Andréa avant d'en sortir plus forte.

La coquille-maison ou la maison-coquille est selon Pezeu-Massabuau «une image initiale» de l'imagination humaine mais c'est aussi celle qui reste la plus puissante en ce qui concerne l'aspect protecteur de la maison. Elle assure la douceur et la tiédeur de l'intérieur mais aussi la résistance et la solidité de l'extérieur comme nous l'avons expliqué plus haut.

⁸² Bachelard, *op. cit.*, p. 110.

1.3.5 L'espace naturel

Comme nous l'avons vu plus tôt, la maison natale est généralement considérée comme un espace vers lequel l'homme tend. Toutefois, pour Chouhayra, c'est un espace qu'elle fuit pour trouver refuge dans des espaces immenses, habituellement hostiles, comme la mer et la forêt. L'espace de la maison, considéré chez Bachelard comme l'unique garant de notre intimité, se trouve bousculé par Souad Bahéchar qui fait de ces espaces naturels des espaces nourriciers et protecteurs pour Chouhayra.

Au-delà des limites de la maison natale de Chouhayra, s'étendent des espaces immenses comme la forêt et la mer, espaces dans lesquels elle a erré avant de s'y établir. Après la meule, la forêt et la mer sont les premiers espaces où «l'adolescente indésirable» (*N*, p. 38) va vivre avant d'effectuer un voyage dans le désert à la fin du récit. Ces trois immensités, vécues intimement par la jeune femme, n'assurent pas la même fonction pour elle. Leur apparition dans le texte à des moments différents de la narration n'est pas fortuite et il importe de souligner leur rôle dans la vie de Chouhayra. En effet, la forêt et la mer, au début du texte, jouent un rôle particulier dans la croissance, le développement et la protection de l'enfant, à l'image d'une mère et d'une maison familiale où se déroulera son enfance puisqu'elle est devenue «enfant de la forêt et de la mer» (*N*, p. 40). Quant au désert, qui apparaît à la fin du récit, il coïncide avec un état de maturité que Chouhayra atteint à la fin de son errance dans plusieurs espaces. C'est un espace où cette dernière vivra l'expérience de l'immensité intime lui permettant de renaître.

Chouhayra s'approprié l'espace naturel avec lequel elle vit en parfaite symbiose. Il devient son lieu de survie, son bouclier protecteur et sa première école dans la vie. Habituellement traitée comme un espace insaisissable de par son étendue, la forêt est le symbole de l'inconnu, du labyrinthe et de l'angoisse. Elle est selon Bachelard «une

immensité sur place⁸³». Généralement, traverser la forêt c'est courir un risque et s'aventurer dans un monde hostile et incertain, mais pour l'adolescente, la forêt est un espace protecteur. Ce monde à part, séparé des espaces humains, devient à la fois son gîte, inaccessible à l'intrus, une ouverture sur l'infini et sa première école. La pinède offre à Chouhayra un refuge quand la porte de la maison familiale se ferme et lui refuse l'accès. C'est donc une totale inversion qui se produit dans *Ni fleurs ni couronnes*. La maison devient un espace hostile tandis que la forêt possède les attributs habituels de l'espace domestique en tant que refuge et espace de protection. Malgré son immensité, la forêt est à la fois «son abri le plus sûr», «son gîte» et «son territoire» quand elle est rejetée par les siens : «Chouhayra développait une étonnante stratégie de substitution. Elle disposait d'un endroit qui n'était qu'à elle ou presque. La pinède était son abri le plus sûr» (*N*, p. 26). La forêt assure à la jeune fille l'intimité et la protection. En plus, elle lui fournit l'apprentissage nécessaire qui lui permet de communiquer.

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, l'arbre que la foudre avait été répondu au nom de pourquoi. Parce que, bien sûr, les arbres répondaient à leur nom [...]. Le premier livre de Chouhayra fut une pinède sous le vent (*N*, p. 26).

La forêt remplit pour Chouhayra la fonction des parents qui représentent généralement la première école dans la vie de leurs enfants. Elle lui a permis de s'inventer un langage qui n'appartient qu'à elle. La mer comme la forêt sont pour la jeune femme une source inépuisable de nourriture, de plaisir et de repos, une mère nourricière qui entoure sa progéniture de tous les soins. L'étendue d'eau «la gav[e] de coques, de praires, de moules et, en rompant sa faim, la pren[d] dans son ventre mouvant pour chasser de son corps les cahots de galops effrénés» (*N*, p. 27). Quant à la forêt, la jeune femme lui prend «ses pignons, ses arbouses, ses champignons et ses mûres sauvages» (*N*, p. 27).

⁸³ *Ibid.*, p. 170. (L'auteur souligne)

La mer, qui est associée aussi bien aux moments de bonheur qu'aux moments de détresse de Chouhayra, est un espace privilégié dans *Ni fleurs ni couronnes*. Elle est synonyme de la mère : «L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère⁸⁴». Par là, toutes les caractéristiques naturelles de la mère sont attribuées à l'étendue d'eau qui a surtout, pour Bachelard, un rôle de rappel pour la mère. Cependant, il s'agit pour Chouhayra, qui a été rejetée par la sienne, d'une substitution. La mer constitue un espace protecteur vers lequel elle se tourne en cas de danger pour se réfugier car sa vraie mère l'a rejetée alors que l'étendue d'eau l'a adoptée.

Dans son ouvrage *L'eau et les rêves*⁸⁵, Gaston Bachelard souligne le caractère féminin et maternel attribué à l'eau par l'imagination poétique. Il s'agit, comme l'indique le sous-titre, d'un «essai sur l'imagination de la matière». Pour l'auteur, la mer est un espace vital; travaillée par l'imagination, elle devient «nourricière» et cette image déclenche toutes les autres images attribuées à la maternité. L'eau de la mer constitue, selon lui, «“l'eau animale” le premier aliment de tous les êtres⁸⁶» car tout liquide est un lait. Il explique cette fonction de la mer comme suit : «La mer est maternelle, l'eau est un lait prodigieux; la terre prépare en ses matrices un aliment tiède et fécond; sur les rivages se gonflent des seins qui donneront à toutes les créatures *des atomes gras*⁸⁷».

Dans le même ouvrage, il développe la notion de la mer généreuse qui assure nourriture, apaisement et réconfort à sa progéniture. Pour le philosophe, ce n'est pas la mer en tant qu'espace physique qui est à l'origine de ces images mais bien le souvenir de «l'amour filial», un amour inépuisable qui projette ces images. Ces images de la mer maternelle sont une illustration, une métaphore de notre premier amour qu'est la mère, avec toutes les caractéristiques de cet être cher.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 198.

⁸⁵ Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1968.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 161.

⁸⁷ *Ibid.*

Comme le souligne Jacques Madelain, «[l']attachement maternel est indissociablement lié au sentiment océanique, la mer et la mère unies dans le même bercement initial⁸⁸». Il faut souligner à cet égard que Chouhayra, qui n'a pas vraiment connu la sienne, reste un cas particulier. La mer ne déclenche en elle aucun souvenir maternel puisqu'elle est un espace de substitution. L'eau de la mer lui procure le bonheur, l'affection et la détente dont elle a été privée. Cette étendue d'eau lui assure beaucoup de réconfort puisqu'elle trouve «dans la frénésie du flux et du reflux, un jeu d'oubli dont elle ne se lassait pas» (*N*, p. 27). L'auteur de *L'errance et l'itinéraire* précise que «le flux et le reflux de la mer, c'est le rythme premier, le mouvement de la vie, le chant de la terre et de la tribu qui efface toutes les souffrances vécues ailleurs⁸⁹». Ceci n'est pas le cas chez notre héroïne, qui, au contraire, par le flux et le reflux de la mer et par ce «jeu d'oubli», veut chasser le souvenir de sa tribu, à l'origine de sa souffrance.

Dans son ouvrage *L'eau et les rêves*, Bachelard souligne que l'eau de mer en comparaison avec l'eau douce est «une eau inhumaine [car] elle manque au premier devoir de tout élément qui est de servir directement les hommes⁹⁰». Encore une fois, on constate un décalage en ce qui concerne le roman *Ni fleurs ni couronnes*, étant donné que cet espace aquatique se révèle non seulement un espace divertissant et nourricier mais aussi un espace protecteur et sécuritaire. La mer représente, pour Chouhayra, une source où elle «puise ses munitions» (*N*, p. 26) pour se défendre contre l'intrus et à chaque fois qu'elle se sent perdue, la jeune femme se tourne vers la mer pour y trouver un abri et s'y réfugier. En ville, quand

la lumière baissait, les trottoirs se vidaient, il lui fallait trouver un gîte pour la nuit. Elle régla ses consommations, [...] suspendit le sac à son épaule et prit la

⁸⁸ Jacques Madelain, *L'errance et l'itinéraire : Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983, p. 73.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 74.

⁹⁰ Bachelard, *op. cit.*, pp. 173-174.

direction de la plage. La fille des Mramda se tournait vers la mer pour trouver un abri (*N*, p. 111).

La mer aussi bien que la forêt remplissent pour Chouhayra la fonction aussi bien de la mère que celle de la maison natale qui lui assure soin, nourriture et protection. Autrement dit, ce sont des espaces de substitution pour la jeune femme «ni vraiment humaine, ni tout à fait animale» (*N*, p. 27). Des espaces dans lesquels elle a grandi et s'est développée sans crainte : «La pinède était son abri le plus sûr» (*N*, p. 26) et «la mer [était sa] protectrice» (*N*, p. 50).

Dans un autre chapitre intitulé «Pureté et purification. Morale de l'eau», Bachelard accorde une grande importance aux matières élémentaires qui, selon lui, «reçoivent et conservent et exultent nos rêves⁹¹». Il prête une attention particulière à la valeur de l'eau et analyse sa symbolique comme élément purificateur. Il qualifie l'eau de réceptacle d'images de pureté. Cette même eau de mer exerce pour l'imaginaire marocain une fonction purificatrice. De courtes aspersion répétées sept fois permettent à la personne de se purifier de la sorcellerie ou de la souillure pour ressortir de l'eau comme un nouveau-né. L'eau de la mer a pour l'imaginaire de Chouhayra une fonction purificatrice quand elle se débarrasse des impuretés de ceux qui l'ont châtiée après l'avoir surprise «en flagrant délit» :

Elle sortit de la pinède et marcha vers la mer pour s'y laver de leurs mains, de leurs cris. Les vagues allaient et venaient entre ses jambes écartées, détachant de la peau brûlée les résidus du bois carbonisé. La douleur était en elle, lancinante, ininterrompue. Quand elle se sentit purifiée, elle se pencha sur ses blessures (*N*, p. 47).

Pour avoir accepté l'étreinte d'un berger avant le mariage, Chouhayra a été cruellement brûlée par les femmes du village puisque les rapports sexuels en dehors des liens du mariage sont interdits dans l'Islam. Par contre, le jeune homme est soumis à un tout

⁹¹ *Ibid.*, p. 182.

autre rituel destiné à la renaissance de l'homme. Un rituel absolument opposé à l'épreuve du feu par laquelle est passée Chouhayra et qui vise la destruction de la femme. Après l'avoir «blanchi par le lait des mères» (N, p. 48), les femmes qui veulent purifier son corps souillé par celui de la jeune fille, soumettent le berger «à la purification par les sept vagues» (N, p. 48). Comme le souligne Bachelard :

C'est parce que l'eau a une puissance intime qu'elle peut purifier l'être intime, qu'elle peut redonner à l'âme pécheresse la blancheur de la neige. Est lavé moralement celui qui est aspergé physiquement⁹².

Il faut noter que dans le roman, l'eau de la mer est associée au lait maternel puisqu'ils ont la même fonction purificatrice. L'eau est le symbole par excellence d'une renaissance car «on plonge dans l'eau pour renaître rénové⁹³». Donc, l'eau lave, purifie et donne la vie. Cependant, dans le même ouvrage, *L'eau et les rêves*, Bachelard souligne le caractère ambivalent de l'eau. Selon lui, elle symbolise aussi bien la mort que la renaissance.

Malgré la présence imposante des espaces immenses dans le récit, l'expérience de l'immensité intime telle que l'a définie Bachelard n'est vraiment atteinte par Chouhayra qu'au cœur du désert. Toutefois, il ne faut pas nier que la jeune femme a, à maintes reprises, vécu intensément les espaces immenses habités ou traversés comme la forêt ou la mer à tel point qu'elle en est devenue parfois une composante. Cette fusion du corps et de l'espace sera abordée un peu plus loin dans ce chapitre. Mais en ce qui concerne le désert, l'apparition de cette immensité aride coïncide aussi bien avec la fin du récit qu'avec la maturité de Chouhayra. C'est pourquoi la notion de l'immensité intime développée par Bachelard dans *La poétique de l'espace* se révèle essentielle pour étudier les rapports qu'entretient la jeune femme avec cet espace immense qu'est le désert.

⁹² *Ibid.*, p. 194.

⁹³ *Ibid.*, p. 197.

1.3.6 Le désert : une immensité intime

Dans *La poétique de l'espace*, Bachelard se penche sur l'expérience de l'immensité vécue dans le désert en se basant sur les propos de Philippe Diolé dans *Le plus beau désert du monde!* Pour l'écrivain, il faut «vivre le désert tel qu'il se reflète à l'intérieur de l'errant⁹⁴», quand l'immensité de cet espace le dépouille de tout artifice pour le mettre en face de lui-même et de la profondeur de son espace intérieur car, selon lui, l'univers «du désert est annexé à l'espace du dedans⁹⁵».

Le retrait de l'homme dans le désert est un renoncement au monde qui lui permet de se retrouver avec soi. Face à cet espace immense et aride, il est mis à nu et renvoyé à sa solitude pour entrer «en communication avec un espace psychiquement novateur⁹⁶», affirme Diolé. Cette communication commence d'abord par une désertification intérieure à l'image de l'immensité vécue. Autrement dit, cet espace de la nudité, du vide et de la solitude opère une transformation profonde à l'intérieur de l'homme et sa fusion avec le minéral va le mener à sa métamorphose : «le désert agit donc comme révélateur, qui oblige à se dépouiller du superflu pour aller à l'essentiel⁹⁷». Ainsi, pour Bachelard, «on ne change pas de place, on change de nature⁹⁸»; ce qui amène à qualifier cet espace comme celui «d'une naissance symbolique, d'une naissance à soi-même, véritable renaissance de l'être⁹⁹».

Bachelard démontre dans son ouvrage que la rêverie de l'immensité correspond à «une participation plus intime au mouvement de l'image¹⁰⁰». Il affirme que, par une sorte d'«inclination» naturelle, le rêveur contemple l'immensité. Dès que le rêveur se livre à la contemplation de la grandeur, il quitte l'espace proche pour se projeter dans

⁹⁴ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 185.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 187.

⁹⁷ Rachel Bouvet, *Pages de sable : essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ, 2006, p. 77.

⁹⁸ Bachelard, *op. cit.*, p. 187.

⁹⁹ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 145.

¹⁰⁰ Bachelard, *op. cit.*, p. 20.

l'espace de l'«ailleurs». Il vit dans un ailleurs naturel, immense, où les limites s'évaporent. L'espace vécu serait, alors, un espace infini. Par conséquent, cette immensité méditée se répercute sur l'être du rêveur et devient ainsi une immensité intérieure malgré l'être insignifiant du rêveur par rapport à cette immensité dominante. Selon le philosophe, si cette immensité est favorable, c'est parce qu'elle est déjà en nous; elle surgit dès que nous plongeons dans la solitude et dans l'immobilité devant une immensité extérieure. Autrement dit, le rêveur solitaire et immobile qui médite devant l'immensité extérieure est prédisposé à participer intimement à l'image de l'immensité et au fur et à mesure que l'immensité extérieure grandit, l'intimité du rêveur solitaire s'approfondit :

C'est par leur immensité que les deux espaces : l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent¹⁰¹.

Dans une telle rêverie, les espaces extérieur et intérieur se dilatent et s'étendent progressivement «jusqu'au point suprême où l'immensité née intimement dans un sentiment d'extase dissout et absorbe [...] le monde sensible¹⁰²». Cette terre de tous les contrastes, en plus d'être un espace de méditation, de poésie et d'aventure est, pour Chouhayra, un lieu révélateur. Un espace qui lui a permis d'«accomplir une véritable migration de l'intérieur de son vécu vers celui d'une multitude» (*N*, p. 176). Autrement dit, «une confrontation avec soi-même¹⁰³».

Devant ce paysage désertique, elle prend conscience de sa vie et le voyage touristique qui n'était qu'une simple aventure au début devient subitement un voyage dans l'«Ailleurs» envers lequel elle avait auparavant «développé une phobie» (*N*, p. 174). Devant le spectacle de cette immensité, elle se libère des emprises de «l'ici» pour s'élancer dans un ailleurs infini, plein de promesses et d'espoir. Comme l'écrit

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 184.

¹⁰² *Ibid.*, p. 173.

¹⁰³ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 143.

Bachelard : «l'être-là est soutenu par un être de l'ailleurs¹⁰⁴». Ce voyage d'agrément se transforme alors en voyage initiatique, ce qui lui permet de se débarrasser de ce qui a longtemps encombré sa vie. Elle réalise enfin, au cœur de cette immensité, que sa douleur était vaine, comme si l'expérience vécue au cœur du désert s'était avérée une vraie leçon de vie :

Ces sites grandioses, si secs, qui avaient tenu en retrait les gens, ce temps reculé accroché aux cimes comme un nuage effiloché, elle y trouvait le sens de la particularité de sa propre vie et des accrocs qui en avaient déchiré la trame. Combien étroit lui paraissait le chemin où elle s'était engagée et combien inutile sa souffrance (*N*, p. 176).

La transformation de Chouhayra au cœur du désert attire l'attention. On verra que cet espace est vécu par la jeune femme comme une «épreuve qui inaugure une véritable métamorphose¹⁰⁵». Elle en reviendra transformée et «rénovée». En effet, il lui permet de faire table rase du passé car il se présente ici comme l'espace de la coupure avec le passé douloureux de la jeune femme dont «le besoin d'agir avec clairvoyance et fermeté devient chaque jour plus fort» (*N*, p. 177). Les superlatifs et le champ lexical relatif au dépassement révèlent son désir de faire suite aux promesses qu'elle s'est faites au cœur du désert : «c'est Chou qui voulait aller le plus loin, grimper le plus haut, rentrer le plus tard possible» (*N*, p. 175). Comme dans *Les marches de sable* d'Andrée Chedid, le désert devient un espace thérapeutique qui «permet aux femmes de soigner leurs blessures, de reprendre goût à la vie, de mieux comprendre leur raison de vivre, de renaître à elles-mêmes¹⁰⁶».

Ce ravissement et cette paix intérieure ressentis aux confins du désert font de cet espace un catalyseur qui va l'aider à s'élancer vers un avenir meilleur et à poser «un regard neuf» sur tout ce qui l'entoure. Au fur et à mesure que les jours passent, Chouhayra se sent pleine d'énergie, prête à prendre son élan pour commencer une

¹⁰⁴ Bachelard, *op. cit.*, p. 188.

¹⁰⁵ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 143.

¹⁰⁶ *Ibid.*

nouvelle vie. Elle est tellement ambitieuse qu'«elle avait hâte de retourner chez elle» (*N*, p.177). Cette réconciliation avec soi que lui procure l'espace du Sud apparaît nettement à l'égard de son prénom qu'elle a rejeté ou modifié à maintes reprises. En plein désert, ce prénom que lui a donné son père avec la bénédiction de toute la tribu «dev[ient] objet d'amour [...] et [...] de la danse du feu, des chants et de la musique, elle se fait une fête de baptême pour se rebaptiser Chouhayra» (*N*, p. 177) car elle vient de renaître. Une telle expérience provoque chez elle une prise de conscience d'elle-même.

Au cœur de cet espace, Chouhayra se rend compte que la situation de la femme du Sud est pareille à celle du Nord, dans son village. Grâce à ce voyage, elle redevient une femme responsable et consciente de sa situation et de celle de ses égales, car il lui a fait prendre

conscience que son ambition de tenir les rênes de sa vie, de décider de son propre sort, ne pouvait prendre son sens que dans la marche collective, l'effort de tous pour vaincre les archaïsmes et accéder à l'ère de justice (*N*, p. 177).

À la lumière de ces exemples, nous constatons que l'espace naturel joue un rôle déterminant dans *Ni fleurs ni couronnes*. Chaque étape de l'évolution du personnage est marquée par le changement d'espace : il nous faut donc observer de plus près les déplacements fréquents du personnage d'un lieu en marge vers un autre. Ceux-ci font avancer le récit qui s'achève une fois le moi féminin reconstruit, la stabilité sentimentale réalisée et son espace de vie fixé.

1.4 À la limite des espaces

Dès sa naissance, la mère de Chouhayra l'installe, la nuit, au fond de la chambre et le jour en dehors de la maison, dans l'étable. Plus tard, la jeune fille quitte définitivement l'étable pour un trou dans la meule et vit retirée des siens. Même au cœur

du village, elle «se résignait à vivre en marge de la tribu» (*N*, p. 28). Elle vit à la fois à la périphérie du groupe et des espaces géographiques.

Même à l'école, qui est à la fois un lieu et un lien, un lieu fermé mais un lien avec le monde qui va permettre à Chouhayra d'entrer en communication avec les enfants de son âge et plus tard de pouvoir lire et écrire, l'exclusion et la marge vont lui être imposées. Quand l'instituteur veut l'intégrer à cet espace, «les Mramda se précipit[ent] tous ensemble pour retirer leurs enfants de l'établissement scolaire» (*N*, p. 30) et l'accusent de transgresser les interdits religieux. En prétendant qu'elle est sourde-muette, la tribu essaie d'étouffer sa voix. L'instituteur décide alors que son apprentissage se fera dans «la classe vidée de ses effectifs», pendant la nuit «en dehors de l'horaire réglementaire» (*N*, p. 32). Malgré l'exclusion, l'école lui permet de retrouver sa voix et par la suite de découvrir la langue. Cet espace rend Chouhayra plus humaine puisqu'elle était condamnée à l'incommunicabilité dans sa vie d'exclue. Malgré l'opposition des Mramda et de son père, elle conquiert cet espace qui va lui permettre d'apprendre le langage. Ainsi, la jeune femme réussit son alphabétisation et pour elle la conquête de l'espace de l'école aboutit à la conquête de l'écriture, de la lecture et enfin du savoir. Depuis son alphabétisation, la jeune fille marginalisée s'évade dans l'espace des livres. Elle commence à préférer «les romans qui lui faisaient quitter sa colline. Elle abordait les rivages mystérieux, courait les rues des villes» (*N*, p. 37). Dès qu'un livre tombe sous ses mains, aussi bien à la campagne qu'en ville, elle s'en empare afin de s'éloigner du monde réel et d'effectuer des voyages imaginaires à la découverte d'autres lieux.

L'éloignement de Chouhayra se fait progressivement : «Elle avait repoussé les limites de son territoire jusqu'à la mer et jusqu'à la route» (*N*, p. 26). Par cette réaction, elle manifeste un désir pour l'espace de l'autre côté. La mer et la route sont des espaces qui conduisent plus loin et permettent d'approcher «l'Ailleurs». Encore une fois on note l'inversion de la situation courante dans laquelle l'enfant doit franchir la porte de la

maison pour affronter l'inconnu, l'ailleurs étant d'abord vu sous l'angle de la peur. Avec des frontières malléables, l'espace habité par Chouhayra se prolonge d'emblée vers l'ailleurs. Ce mouvement, qui tend vers la périphérie, apaise ses inquiétudes et lui procure la sécurité et la paix intérieure et lui permet d'accéder à d'autres espaces.

Nous remarquons que la structure du récit épouse parfaitement l'itinéraire du personnage. Le départ qui succède au châtement corporel expulse Chouhayra dans un autre monde : celui de la ville, située à la frontière d'un pays. La ville est une source intarissable de chances qui peuvent s'offrir à elle afin de concrétiser son entreprise : l'affirmation de soi et la stabilité dans un espace intime. Toutefois la réalisation de ce dessein vient après une longue errance. Cette quête que l'adolescente a entreprise ne peut se concrétiser qu'en dehors de son village, loin des Mramda. Ainsi son premier voyage aura l'allure d'une fugue quand elle fuit les siens en direction de la ville. Mais ce voyage n'est pas le seul. Plus tard, au Sud du Maroc, Chouhayra effectue un voyage à l'autre extrémité du pays. Ce voyage, d'agrément dans le désert se transforme en voyage initiatique qui lui permettra de prendre les rênes de sa vie.

À la campagne, Chouhayra a pu acquérir une indépendance vitale et une liberté spatiale quoique cette liberté soit limitée par la présence dérangeante des villageois. Toutefois, la ville, qui sera un point d'ancrage du récit, marque une étape importante dans la vie du personnage. Ce départ de la campagne vers la ville, qui en plus se situe à la limite du pays, est la promesse d'un changement dans sa vie et peut-être d'un avenir meilleur : «au bout de la nuit l'attendait la ville» (*N*, p. 50). C'est un espace où les structures sociales sont différentes et où la notion de tribu tend à disparaître. Chouhayra ne subit plus la pression du groupe. Contrairement à la campagne, la ville «polyphonique» est un espace pluriel ouvert par opposition au village «monodique» ou fermé. Il n'empêche que la première vue de cet espace provoque un choc et une grande angoisse. Cette appréhension est ressentie par Chouhayra à l'idée d'approcher un monde qu'elle ignore : «L'angoisse d'aborder la ville inconnue chassait déjà la joie enfantine de

la baignade» (*N*, p. 51). Mais le choc est dû à «l'amas de bicoques rongées par l'humidité [...] et qui ne ressemblait en rien à l'image que Chouhayra se faisait de la ville» (*N*, p. 52). En revanche, elle assume ce choix du moment que la ville reste pour elle un espace où «entre mille autres choses possibles, on roule en voiture, on revient de ses voyages, on s'embrasse sans peur, on habite sa maison» (*N*, p. 52). Cette ville du Nord, où elle a trouvé pour la première fois «une relative sécurité», reste un espace favorable à son entreprise. Le Nord est, pour elle, la terre de l'aurore, donc du départ et de la promesse d'un avenir meilleur. Il est synonyme de liberté, d'initiative et d'ouverture puisque cette ville se situe «là-haut, si près de la frontière...» (*N*, p. 194). Tanger, qui est une ville cosmopolite «aux cinq parlers [...] où toutes les nationalités se côtoi[ent], toutes les devises s'y échang[ent]» (*N*, pp. 210-216), est la terre de la fête permanente. C'est un espace de libertinage mais aussi d'opportunités comme le souligne Lahsen Mouzouni : «Tanger est [...] la ville débauchée, ouverte à tous les étrangers. [...] lieu du commerce interdit, [...] mais dont les moyens d'existence sont illimités¹⁰⁷». Cette ville, presque coupée du reste du pays, est une fenêtre ouverte sur l'Europe où tout le monde trouve son compte. La ville du détroit, au bout d'un pays et d'un continent, sera son terminal comme le lui écrit une jeune fille du Sud, dans une lettre : «Toi, tu es là-haut, si près de la frontière...» (*N*, p.194). Ouverte sur la mer, cette ville est pareille à une île, elle est un espace de l'entre-deux. Chouhayra et son compagnon ont eu la même sensation quand ils ont débarqué dans cette ville : «Dans le café régnait une atmosphère d'île du bout du monde» (*N*, p. 54). Se trouver dans cette situation géographique de la limite reconforte la jeune femme. Pour elle, habiter et vivre dans cette ville, c'est réaliser la rupture avec l'ordre tribal, celui de la soumission aux Mramda et aux traditions contraignantes. Cette cité, où elle a décidé de s'installer, «lui semblait disposer d'un heureux équilibre entre l'humain et son habitat. Ni buildings démesurés, ni voitures en surnombre n'en troublaient l'harmonie, la vie s'y écoulait sans trépidation» (*N*, p. 175). Même les couleurs qui envahissent cet espace possèdent une note optimiste. Le Nord est

¹⁰⁷ Lahsen Mouzouni, *Le roman marocain de langue française*, Paris, Publisud, 1987, p. 161.

un espace baigné de «tonalités douces» (*N*, p. 174), le bleu et le blanc sont des promesses d'une nouvelle vie.

Le voyage ponctue cette entreprise de quête. Le déplacement du Nord vers le Sud et inversement revêt des connotations de liberté et d'enrichissement. Par ses déplacements fréquents dans l'espace, Chouhayra cherche un sens à son existence car «elle voulait comprendre pourquoi et d'abord, savoir ce qu'elle était» (*N*, p. 28). Le récit présente ainsi une forme circulaire puisque l'espace domestique qu'elle a quitté au début du récit pour errer dans des lieux périphériques et frontaliers réapparaît à la fin du roman quand Chouhayra choisit de s'installer dans un studio au cœur de la ville du détroit : Tanger, sa station finale avant de tenter de revenir dans son village.

Le ventre maternel, la maison familiale puis la tribu, considérés dans ces romans comme des espaces fermés, l'expulsent vers le monde naturel dans un premier temps puis vers la ville dans un deuxième temps. L'expulsion et l'errance font partie de la vie de Chouhayra qui, même en ville, passe d'une maison à l'autre avant de s'installer dans un studio. Or, on remarque que dès sa naissance, le nom choisi pour la fillette est en relation étroite avec la terre. Son père a préféré lui donner le nom de la dame dont il a hérité une parcelle de terre bien qu'il n'ait pas d'enfant mâle.

1.5 Pour chaque espace un prénom : Chouhayra, hayra- sayra-bayra-dayra-Bahria-Chouha-Chou

Selon Roland Barthes, le nom propre est «un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens¹⁰⁸». Effectivement, pour le personnage principal de *Ni fleurs ni couronnes*, toute sa destinée est contenue dans le prénom que lui a choisi son père et les autres prénoms qu'elle va avoir tout le long du récit.

¹⁰⁸ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 125.

Chouhayra est le diminutif de «Chahira», un prénom arabe signifiant «une personne célèbre». Un prénom choisi par le père et béni par tout le village en souvenir de la terre qu'il a pu avoir à la naissance de sa fille même s'il n'a pas d'enfant mâle. Cependant, ce prénom subit des changements tout au long du récit. Au fur et à mesure que Chouhayra se déplace dans l'espace, son prénom change, ce qui a pour effet de marquer les différentes étapes de sa vie et les stations spatiales traversées. Les différents prénoms qu'elle s'est attribuée ou qu'on lui a donnés révèlent une instabilité identitaire. Outre la fonction narrative, ces prénoms sont chargés de sens, car chacun d'eux correspond à un espace précis. Au début, son prénom a été emprunté à une défunte, dont les villageois ont partagé la terre, ceci pour lui rendre hommage, soi-disant. Le choix de Chouhayra comme prénom a été exclusivement fondé sur un acquis matériel : la terre; il est donc lié à l'espace. D'ailleurs, son père continue toujours d'«associ[er] le souvenir de sa naissance à la terre qu'on lui avait donnée» (N, p. 28). Quand elle est encore un bébé, des mots étranges paraissent dans la berceuse que sa mère essaie de lui fredonner :

[La mère] cherchait les mots qui rimaient avec Chouhayra, mais la berceuse qu'elle voulait lui chanter refusait de prendre forme [...]. Aucune des images propitiatoires dont elle voulait engranger sa vie future, ne trouvait d'échos dans les mots bizarres qui lui venaient : *hayra, sayra, dayra, bayra...* (N, p. 22)

La destinée de Chouhayra est définie par ces quatre mots. Quand sa mère dit *hayra*, elle évoque une femme perplexe et inquiète au cours de ses nombreux déplacements. Pour ce qui est de *bayra*, on le dit dans le dialecte marocain pour parler d'une jeune femme qui a dépassé l'âge traditionnel du mariage. La sociologue Soumaya Naâmane Guessous explique dans un essai sur la sexualité des Marocaines que «bayra» provient de «elbor» :

Elbor [...] désigne les plantations arrosées essentiellement par la pluie sans aucune autre forme d'irrigation. La jeune fille non mariée à partir d'un certain âge est considérée comme une terre qui n'attend de grâce que par Dieu¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Soumaya Naâmane Guessous, *Printemps et automne sexuels*, Casablanca, Eddif, 2000, p. 279.

Autrement dit, il s'agit d'un terme relié lui aussi à la terre.

Quant à *sayra* et *dayra*, ils signifient une forme circulaire, ou un arrondi bien fait. Sur le plan métaphorique, ils désignent une personne qui a beaucoup vu et voyagé dans la vie. Une personne en perpétuel déplacement. On peut donc remarquer que ces prénoms prédestinent déjà l'enfant à l'errance, au voyage, à une vie «sans terre».

Plus tard, en fuyant vers la ville, Raii, son compagnon, la nomme Bahria : «Tu te nourrissais de coques et de moules. Tu seras Bahria» (*N*, p. 51). Bahria vient de *Bahr*, terme qui signifie la mer en arabe. Ce prénom est significatif puisqu'il reflète la relation que la jeune fille entretient, dans tout le récit, avec cet espace marin où elle a trouvé refuge. En ville, quand un Italien, propriétaire d'un restaurant, lui demande son prénom, elle hésite en lui répondant : «Bahria pour la sécurité? Chouhayra pour la vérité?» (*N*, p. 118). Enfin, elle fait subir à son prénom une ablation en choisissant Chouha (qui évoque un objet de dérision). Devant cette amertume, l'Italien ne gardera affectueusement que la première syllabe : Chou. Ce prénom affectueux en dit long sur la relation tissée entre les deux personnes et le rôle que va jouer cet homme dans sa vie : «Elle n'avait jamais eu d'autre père que Luigi. Père par hasard ou père par choix» (*N*, p. 200). Ce n'est qu'à la fin du récit, en plein désert, comme nous l'avons vu précédemment, que le prénom de Chouhayra revient sur ses lèvres. Prénom rejeté au début, il devient objet d'amour à la fin du roman. Elle ne gardera que cette sonorité individuelle en renonçant à s'attribuer un nom de famille puisque son père a oublié de l'enregistrer dans le carnet d'état civil : «d'elle, il n'était fait mention nulle part» (*N*, p. 192). Là encore, la jeune femme est absente de la maison, du pays. Elle ne dispose d'aucun document officiel, donc elle n'existe pas aux yeux de la loi comme le laisse entendre sa réplique pleine d'amertume quand elle découvre cette absence : «- Je n'ai pas de nom [...], je n'ai pas de lieu de naissance, pas de papa et pas de maman. Je suis un fantôme...» (*N*, p. 192). Cependant, elle s'est construit une existence et une identité indépendamment du système traditionnel qui est «patrilocal» et patriarcal. Dans cette optique, il n'est pas sans intérêt de signaler que la disposition de l'espace de l'ouvert au fermé reflète l'instabilité du

personnage sur le plan physique et psychique. Sa fixité spatiale, à la fin du roman, est une métaphore de sa stabilité intérieure et du retour à l'équilibre.

En définitive, Chouhayra s'approprie presque tous les espaces : la colline, la forêt, la mer, la ville, le désert. Seuls les espaces intimes liés à la famille lui échappent. Elle ne réussit à occuper ni l'espace de la maison de ses parents, ni celui du carnet de l'état civil. Elle demeure sans identité officielle mais l'essentiel, pour elle, est ailleurs.

Dans *Ni fleurs ni couronnes*, l'espace contribue à l'évolution de l'action puisque les déplacements fréquents de Chouhayra font avancer le récit ; par contre on observe une certaine fixité spatiale dans *Cérémonie*. Le récit présente une réflexion sur la situation de la femme qui oscille entre la modernité incomplète et la tradition pesante. Les personnages ne quittent les murs de la maison que par les souvenirs. L'immobilité dans un seul espace traduit la vie de la femme divorcée qui retourne vivre chez ses parents, dans un espace clos où le mouvement est contrôlé. Tout comme le personnage immobile dans l'espace de la maison, l'action l'est aussi. Toutefois, nous remarquons qu'une certaine fusion s'opère entre l'espace, l'humain et la matière surtout dans *Ni fleurs ni couronnes*. Pour ce faire, nous allons examiner de plus près les images qu'offre le texte quand les frontières s'évaporent entre tous ces éléments qui entrent en fusion.

1.6 La fusion entre le corps et l'espace

Le texte de Souad Bahéchar brouille à maintes reprises les frontières entre l'humain, l'animal, la matière et l'espace qui fusionnent véritablement entre eux pour donner naissance à des images surprenantes. Au moyen de comparaisons et de métaphores qui accentuent cette «porosité des frontières», l'auteure met en évidence cette fusion qui s'opère entre l'humain, l'animal, le végétal, le métal, l'espace et le cosmos. Comme le souligne Henri Mitterand dans *Le regard et le signe* :

La personne du sujet fictif de l'énoncé romanesque se trouve désormais considérée dans sa matérialité autant que dans sa mentalité. [...] Elle entre en interaction physique, dynamique avec les constituants de cet espace. Elle est donc à la fois espace englobant et espace englobé¹¹⁰.

1.6.1 Le corps spatialisé

Nous constatons que les notions du corps dans *Ni fleurs ni couronnes* s'étendent au-delà du corps physique pour aller toucher les espaces où évolue le personnage de Chouhayra et inversement, par l'usage de métaphores spatiales, Souad Bahéchar «géomorphise» le corps romanesque. Décrire le personnage en exploitant des images propres à l'espace naturel ou l'inverse est un procédé fréquemment utilisé par l'auteure.

En limitant son «territoire», Chouhayra s'approprie l'espace naturel (la mer et la forêt) avec lequel elle vit en parfaite symbiose. Malgré son immensité, il est à la fois «son abri le plus sûr» et «son gîte» quand elle fut rejetée par les siens. Cet espace est intensément vécu par le personnage. Elle le vit par tous ses sens, «elle palpait du doigt et de l'œil, de la langue parfois, toutes les splendeurs de la colline» (*N*, p. 34) à tel point que les caractéristiques de cet espace environnant apparaissent chez elle. Pour décrire physiquement la jeune fille, le texte emprunte des images de l'espace. Par exemple, ses yeux sont des «yeux de clairière ensoleillée» (*N*, p.98).

Chouhayra est tellement incrustée dans le milieu ambiant qu'elle semble en naître et en être une composante. Disposée «à se fondre dans le paysage, à personnifier à la fois l'arbre et le vent» (*N*, p. 145), elle devient «un élément du paysage» (*N*, p. 29). Cette fusion est tellement forte que le personnage, en plus d'être un pur élément de cet espace, devient parfois cet espace même. Le lendemain du châtimeur, Chouhayra constate les effets du feu sur son corps, «les phlyctènes remplies de sérosité

¹¹⁰ Henri Mitterand, *Le regard et le signe*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 113.

transparentes semblaient de petites méduses, les lèvres turgescentes des plaies, des anémones de mer» (*N*, p. 47). Plus tard, follement amoureuse du journaliste, elle vit pleinement cette passion et offre «à pleines mains ses trésors, ses moineaux, ses caméléons, le ressac et l'écume de son infinie solitude» (*N*, p. 41). En plus de paraître comme la mer et la forêt, Chouhayra devient l'étoile ou le ciel dans la pensée de son amant. Quand le photographe pense à elle il ne voit qu' «une tranche de ciel d'un bleu changeant, insaisissable» (*N*, p. 141). Une fois loin de lui, elle «habill[e] son absence dans ses yeux de violet sombre, au centre duquel brill[e] une unique étoile» (*N*, p. 148).

1.6.2 L'espace personnifié

À son tour, l'espace est décrit au moyen d'un lexique attribué habituellement aux personnes. Il paraît souvent sous les traits d'un être humain. Ainsi quand Chouhayra se trouve exclue de la maison paternelle et privée de tous les soins de la mère, la mer et la forêt semblent prendre la relève pour assumer le rôle de la femme qui l'a mise au monde. Cette association des espaces naturels avec l'être humain nous renvoie à la métaphorisation de ces espaces vastes en tant que mère. La mer comme la forêt sont dotées de caractéristiques maternelles. Elles sont pour Chouhayra, une mère nourrice qui entoure sa progéniture de tous les soins. Sans emploi explicite de moyens stylistiques, Bahéchar rend cette fonction maternelle à ces espaces vastes. À la forêt, la jeune femme prend «ses pignons, ses arbouses, ses champignons et ses mûres sauvages» (*N*, p. 27) et l'étendue d'eau «la gav[e] de coques, de praires, de moules et, en rompant sa faim, la pren[d] dans son ventre mouvant pour chasser de son corps les cahots de galops effrénés» (*N*, p. 27). Quand les femmes l'ont brûlée, «les murmures de la forêt l'avaient bercée jusqu'au matin» (*N*, p. 45) pour la reconforter.

La métaphorisation de la mer en tant que mère, dont on a parlé dans le deuxième chapitre, est récurrente dans le roman. À chaque moment de détresse et de dégradation de son moi, la jeune fille se tourne vers l'étendue d'eau pour se protéger. L'espace

aquatique est un corps maternel vers lequel la jeune fille : «se tourn[e] [...] pour trouver un abri» (*N*, p. 111) et ne veut jamais s'en éloigner pour pouvoir s'y réfugier «en cas de nouvelle menace» (*N*, p. 49). La mer joue ainsi le rôle d'un support affectif dont «la voix» la pénètre et l'apaise pour repartir, après chaque peine, affronter les tracasseries de la vie, «le cœur plus léger» (*N*, p. 194). Le caractère humain associé à la mer atteint son paroxysme quand Chouhayra, après une longue absence retrouve cet espace aquatique qui «entonn[e] le chant des retrouvailles» (*N*, p. 112). Il représente un espace réconfortant et paisible pour la jeune femme.

Des sentiments humains sont aussi attribués à la mer dans le but de décrire les états d'âme du personnage. Plutôt que de nommer un sentiment ou de détailler l'état intérieur de Chouhayra, l'auteure le souligne en décrivant les manifestations de l'espace. Le monde intérieur du personnage et l'espace naturel ambiant sont tellement interchangeables que la description de l'espace est largement suffisante pour nous renseigner sur ce que ressent la jeune fille. Le «Balnéaire solitaire» (*N*, p. 111) nous informe sur sa condition à un moment donné du récit. Après le retour de Damia qui l'a engagée pour prendre soin de ses animaux pendant son absence et la disparition du photographe, la jeune femme désœuvrée et sans abri se sent seule. Après chaque départ du photographe, Chouhayra «somb[r]e dans une langueur qui anesthési[e] ses sens, décompos[e] toute chose autour d'elle. [...] les murs se désagrèg[ent] puis s'évanouiss[ent] dans l'espace vaporeux» (*N*, p. 166). L'espace est à l'image du personnage et de son état intérieur. Nous retrouvons aussi une projection de la passion des amoureux, après les retrouvailles, sur l'espace de la mer. Dans son studio, Chouhayra et son amant entendent la mer «feuler comme une amoureuse. C'était l'heure de la grande marée» (*N*, p. 149). Grâce aux images aquatiques le texte nous livre les sentiments du couple.

Même les premiers habits qu'elle s'offre reflètent le rapport intime qu'elle a tissé avec la nature. Les vêtements sont en lin et en coton, les chaussures en cuir et le chapeau

en paille. Autrement dit, il s'agit uniquement de matériaux naturels. Et pour se parer, la jeune fille «enfilait sur ses bras nus les peaux diaphanes abandonnées par les serpents après la mue» (*N*, p. 29). À la fin du roman, la narratrice résume la vie du personnage en la comparant aux éléments naturels de plusieurs espaces : «L'amoureuse du vent, des oiseaux et de la mer, celle qui avait accepté un jeune berger comme la chèvre accepte le bouc n'était plus qu'un souvenir de pierre, une trace illisible, une feuille détachée d'un arbre, qu'un tourbillon avait emportée» (*N*, p. 185).

En plus de l'effacement des frontières entre le corps humain et l'espace géographique, d'autres interactions sont soulignées dans notre corpus entre l'espace, l'humain, l'animal, le végétal et le métal.

1.6.3 L'humain animalisé

Le texte de Bahéchar, au moyen de la comparaison ou de la métaphore, assimile souvent l'homme à un animal. Tantôt il est un oiseau, tantôt une chèvre, un insecte ou un animal sauvage. En plus de Chouhayra, plusieurs personnages rejoignent l'animal soit par leur cri comme la mère du berger qui, en voyant son fils entre les bras de Chouhayra, lance un «rugissement d'horreur» (*N*, p. 41) ou par leur comportement comme le journaliste qui tourne «autour d'elle avec la légèreté d'un insecte volant» (*N*, p. 93).

Les caractéristiques de l'animal apparaissent surtout chez Chouhayra car elle «aurait pu devenir un pur animal» (*N*, p. 29) si l'instituteur Si Zoubeyr ne l'avait pas fait sortir de son trou en haut de la meule. Cela n'empêche qu'elle est restée durant toute son enfance «ni vraiment humaine, ni tout à fait animale» (*N*, p. 27), adoptant fréquemment des «attitudes de jeune animal» (*N*, p. 92).

La petite fille «moitié bête et moitié humaine» (*N*, p. 32), se comporte souvent comme un animal : «ombre tapie aux oreilles grandes ouvertes, elle [se met] à suivre

[les enfants] à la trace» (*N*, p. 25). Suppliciée par les femmes, ses cris sont «pareils aux rugissements» (*N*, p. 44, 48). On l'entend bêler, hurler ou «japper dans la nuit comme un chacal à la chasse» (*N*, p. 27). Souvent, elle devient un animal dans le texte. Elle est comparée à un insecte, à une chèvre, à un chacal, à un oiseau ou à un animal aquatique. Chouhayra est une «algue née des amours du sable et de l'eau» (*N*, p. 27), «une couleuvre» (*N*, p. 27), «une mouette échouée» (*N*, p. 48), «la plus jolie des petites chèvres» (*N*, pp. 95, 108, 185), l'insecte qui «appren[d] à soumettre à sa volonté, les règles du hasard» (*N*, p. 167) et «arpent[e] le temps avec la ténacité de la fourmi» (*N*, p. 167). Éprise du journaliste et perturbée par la passion, elle devient «un galet piégé dans le méandre d'un ruisseau, sur lequel l'eau coule sans pouvoir l'entraîner» (*N*, p. 170). Pour conclure, elle semble facile à «caser dans un magazine animalier» (*N*, p. 95). Pour mettre en relief les conditions de la femme au sud de Maroc, Chouhayra utilise une métaphore animale. Dans leurs habits, ces femmes la font penser «à des oiseaux aux ailes brisées» (*N*, p. 179).

En plus de cette assimilation de Chouhayra à ces animaux du point de vue comportemental, c'est l'instinct animal qui caractérise la jeune fille. Chouhayra et Hachem, «enfants de la forêt et de la mer, puisaient autour d'eux de quoi se divertir», de quoi se couvrir [«ils se vêtirent de sable»] et de quoi se nourrir [«affamés, ils allumèrent du feu, firent rôtir dedans les cônes et se délectèrent de pignons délicieux»] (*N*, p. 40). Quand elle accepte l'étreinte du berger, c'est plus par instinct que par amour car elle «aurait reçu avec le même enthousiasme quiconque serait venu à elle amicalement» (*N*, p. 40). Cet instinct mis en évidence apparaît dans leur façon de faire l'amour : «Ils se flairèrent, se touchèrent du nez, des yeux, des lèvres, se mordillèrent et se léchèrent, comme ils l'avaient vu faire aux animaux» (*N*, p. 40). Il faut également souligner cet instinct de liberté que la jeune femme a développé au cœur de la nature et en compagnie des animaux. Pour elle, «l'enfermement est la pire des situations» (*N*, p. 202), elle préfère plutôt mourir que de vivre cloîtrée.

1.6.4 Osmose des êtres et des matières

Les liens sont tellement étroits entre tous les êtres et les éléments que parfois nous avons l'impression qu'il n'existe aucune frontière entre l'homme, l'animal, le végétal et la matière. Les frontières s'évaporent pour donner naissance à une véritable fusion entre tous ces éléments.

En premier lieu, on constate que certains termes appartenant au registre métallique servent à décrire l'humain. Ainsi, après avoir passé quelques mois en ville, la «chevelure [de Chouhayra perd] l'or du soleil pour prendre une teinte bronze uniforme» (*N*, p. 75). Dans la villa Doulabi, Ansar pare le corps de la jeune femme «d'argent, de corail, d'amazonite et de turquoises qui, en se posant sur sa peau, [semblent] s'y incruster, retrouver leur gangue originelle» (*N*, p. 75). Par sa beauté, son corps parfait et sa «carnation brune et uniforme qui s'accommode de toutes les couleurs» (*N*, p. 75), la jeune femme en vient à ressembler à l'enveloppe de toutes ces pierres précieuses. Ansar, qui s'est attelé à la tâche pour travailler le corps de la jeune femme, manifeste une grande satisfaction devant le résultat obtenu : il «la contempl[e] avec le plaisir du peintre devant un tableau réussi» (*N*, p. 75). Le texte n'omet pas de souligner, à maintes reprises, cet aspect du corps humain. Pour le photographe, Chouhayra «devenait sa propre création. En la photographiant, c'était lui qui avait dévoilé sa beauté rare, l'avait matérialisée» (*N*, p. 154). Parfois les métaux ne suffisent plus à décrire les humains mais ils entrent dans leur composition. Chouhayra décrit le photographe comme un homme aux «yeux verts, mouchetés d'or» (*N*, p. 91). Une description semblable est attribuée à Chouhayra, la fille «aux yeux d'ambre» (*N*, p. 48). Sauf que cette dernière métaphore rassemble plusieurs éléments. L'ambre est employé pour désigner à la fois une couleur (alliage d'or et d'argent), une gemme et un parfum. Les mêmes métaux se déplacent du corps humain pour se manifester dans le cosmos. Les adolescents en fuguant de leur village, «s'enfonc[ent] dans la nuit d'argent» (*N*, p. 50). Pour souligner la clarté de la nuit, un complément de nom relevant du vocabulaire métallique a été employé.

Si une «osmose¹¹¹» entre le corps et des métaux ou des pierres précieuses est soulignée à maintes reprises, le texte brouille souvent les frontières entre le corps et l'espace terrien. Ainsi Chouhayra possède un «corps d'argile et de miel» (*N*, p. 48). Quand les corps ne sont pas faits de terre, le parfum qui peut en émaner est souvent celui de la terre. Chouhayra qui a vécu intensément cet espace le sent partout. Quand elle se trouve entre les bras du jeune berger «l'odeur de Hachem se mêl[e] aux fragrances de la terre» (*N*, p. 41) pour la «recouv[rir]» et l'enivrer. Au sud du Maroc, les femmes qu'elle rencontre «fleur[ent] bon la terre et le clou de girofle» (*N*, p. 178). Enfant de la nature dont l'existence est marquée par la terre, Chouhayra considère l'odeur de cet espace comme une fragrance et un parfum.

Le texte compare également les hommes aux éléments végétaux. Les espaces naturels sont souvent emmagasinés dans l'imagination de la jeune femme. Elle emprunte l'image de l'arbre pour décrire son amant : «L'homme la fit penser à un arbre, un eucalyptus de sa colline natale [...] et elle rit parce que des eucalyptus avec une boucle à l'oreille, elle n'en avait jamais vus» (*N*, p. 92). Le photographe, à son tour, est fasciné par «l'extraordinaire disposition [de Chou] à se fondre dans le paysage, à personnifier à la fois l'arbre et le vent» (*N*, pp. 144-145). Une autre association entre l'eau et la terre est présente dans le texte. Le vocabulaire terrien est attribué à l'eau, le détroit devient «boulevard de satin et d'écume» (*N*, p.53).

Après avoir étudié les espaces habités ou traversés par les personnages féminins, il nous faut maintenant examiner de plus près l'espace du corps, afin de mieux comprendre comment il interagit avec l'espace extérieur. Nous nous attarderons au lien étroit entre le corps et l'espace.

¹¹¹ Sylvie Vartian, *Frontière et osmose : étude de l'espace dans Désert de J.M.G. Le Clézio*, Mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001, p. 111.

CHAPITRE II

LE CORPS FÉMININ DANS L'ESPACE

2.1 Le corps

Dans ce deuxième chapitre, il sera principalement question du corps de la femme en relation étroite avec l'espace dans *Cérémonie* et *Ni fleurs ni couronnes*. Les deux auteures donnent à lire, de façon plus ou moins franche, les plaisirs et les souffrances du corps féminin. Elles présentent des femmes déchirées entre la tradition et la modernité dans une société où l'univers culturel et social a beaucoup de poids sur la vie affective et le corps de la femme quel que soit son statut social. En traçant les grandes lignes de l'image du corps dans la littérature, nous essaierons de montrer en nous appuyant sur de nombreuses réflexions que la notion du corps a subi de grands changements au fil des années. Nous verrons, brièvement, l'impact qu'ont l'Islam et la société marocaine sur le corps de la femme qui trouve dans le hammam un espace de liberté et d'épanouissement de son être.

Ensuite nous démontrerons que la peau demeure non seulement un moyen de communication et une mémoire mais aussi et surtout une démarcation naturelle entre le corps et l'espace extérieur, une limite que parfois l'individu n'arrive pas à franchir comme c'est le cas de Chouhayra, brûlée dans son corps. La notion du Moi-peau développée par Didier Anzieu nous permettra de comprendre les états de dégradation et d'amélioration de son Moi-peau car selon lui «la peau a une importance capitale : elle fournit à l'appareil psychique les représentations constitutives du Moi et de ses principales fonctions ¹¹²».

¹¹² Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, p. 95.

Enfin, nous verrons que le corps féminin est un lieu de tension et un espace collectif où sont exposés les conflits et les contradictions marquant la société marocaine. Un corps tiraillé entre soumission et résistance, entre modernité et tradition.

2.1.1 Le concept de corps

De nombreuses disciplines, allant de la biologie à la philosophie en passant par la psychologie, la psychanalyse, la sociologie, l'anthropologie et la médecine, ont fait du corps leur objet d'étude. Cependant, tout le monde s'accorde pour affirmer qu'il reste toujours un sujet difficile à appréhender. Difficulté accentuée parce que, à sa complexité, s'ajoute la multiplicité des disciplines qui se sont emparées de lui pour donner naissance à différents discours à son propos. Cette multiplicité de discours qui l'entourent le rend de plus en plus complexe et contribue, par là, à sa fragmentation comme le constate Reichler : «diversifié à l'extrême, appelé par des modèles contradictoires, le corps semble menacé de voir disperser sa substance et sa cohérence, puisque rien de lui ne nous paraît accessible sans la médiation des discours sociaux, imaginaires collectifs et systèmes symboliques¹¹³».

A vouloir saisir le corps, nous nous rendons compte qu'il est constamment hors de portée, qu'il demeure insaisissable par la pensée. Être naturel, «instrument et objet de toute saisie, excédant toujours le concept qui le désigne [le corps] reste extérieur à toute compréhension. Le voilà, le scandale théorique : le corps lui-même reste muet lorsqu'on discourt sur lui¹¹⁴».

Le concept de corps, dont la polysémie constitue un obstacle à sa saisie, nous rend la tâche très compliquée car il échappe à toute identification stable : «nombreuses

¹¹³ Claude Reichler, «Présentation», dans *Le corps et ses fictions*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 1.

¹¹⁴ Christian L. Hart-Nibbrig, «Corps et texte», dans Ivan Almeida et Claude Reichler (dir), *Le corps et ses fictions*, Paris, Minuit, 1983, p. 99.

sont les conceptions qui tendent à faire du corps le lieu géométral de l'absence, du manque, de l'illusion, du vide, du fantasme... Le corps, décidément, est un bel "objet fantôme", "un objet non identifié"¹¹⁵», selon Brohm. Cependant, nous avons retenu que «le corps ne peut se comprendre, au sens fort du terme, qu'en tant que langage, système de signes et de symboles¹¹⁶», selon le même critique, et que

la littérature lui donne parole par des voies détournées. Non pas en le thématissant, mais plutôt en le remplaçant : par le texte. Couvert de blessures et de cicatrices, lisse ou cuirassé. Il s'agit là d'une métaphore, certes. Mais peut-on somme toute parler du corps autrement que par le biais de la métaphore ?¹¹⁷

C'est donc au «corps romanesque» que nous allons nous intéresser dans ce chapitre.

2.1.2 Le corps romanesque

L'expression «corps romanesque» que nous empruntons à Roger Kempf pour désigner le corps du personnage, est définie comme suit : «Par corps romanesque j'entends des êtres de chair qui ne préexistent aucunement au livre. Ni emprunté ni transcrit, mais écrit [...] le corps romanesque n'est rien de moins que le corps du personnage de roman¹¹⁸». La conception du corps romanesque et son évolution à travers l'histoire ne sont pas faciles à saisir. Cependant, ce qu'il faut noter c'est que depuis la littérature du Moyen Âge, le corps méprisé ou célébré, banni ou réhabilité a toujours hanté le discours littéraire. Actuellement, nous assistons à un véritable éclatement des représentations corporelles.

¹¹⁵ Brohm Jean-Marie, «Construction du corps : quel corps ?», dans Catherine Garnier (dir), *Le corps rassemblée : pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, Montréal, Agence d'Arc, 1991, p. 88.

¹¹⁶ *Idem.*

¹¹⁷ Christian L. Hart-Nibbrig, *op. cit.*, p. 99.

¹¹⁸ Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 5.

Le corps romanesque, dépassant toute périodisation ou localisation géographique, s'offre à plusieurs lectures selon différents angles d'analyse. Cerné par un réseau de significations, le corps est le reflet d'une société donnée à une époque donnée. Saisi par le pouvoir de l'époque, il se transforme en une surface d'inscription qui reproduit textuellement un certain ordre.

La littérature nous offre alors une deuxième lecture d'un ordre social. Elle est en fait sa reproduction et le corps romanesque devient par là un représentant textuel de cet ordre puisque c'est la société qui lui donne sens et valeur. Ainsi, le corps n'est pas décrit pour lui-même mais «il est toujours lié à un portrait moral et social¹¹⁹», comme l'exemple du corps de Chouhayra dans *Ni fleurs ni couronnes*.

Le corps romanesque peut aussi être le miroir d'une intériorité. Substitués d'une pensée ou d'un sentiment non formulés, les gestes, les mimiques ou l'aspect physique sont une manifestation, une façon de dire ce que le personnage est incapable d'exprimer. Une fois de plus, le corps romanesque au moyen de son portrait physique est une lecture de son intériorité, un représentant textuel d'un état d'âme comme d'un destin. Dans la critique littéraire d'inspiration psychanalytique, le corps est abordé comme un lieu où se manifeste l'inconscient. Selon Brohm, les critiques établissent une correspondance entre l'apparence extérieure et la psychologie du personnage.

Si le corps romanesque a été représenté dans ses moindres détails au XIX^e siècle, on observe son effacement complet dans certains romans au XX^e siècle : «La personne grammaticale a remplacé le personnage. On ne suit plus l'évolution d'un héros romanesque ou d'un groupe social, mais la production d'un texte, les avatars de personnages pronominaux¹²⁰». Plusieurs romanciers modernes ont évincé la nature physiologique du héros et confirment que les personnages n'ont pas de réalité, que ce ne

¹¹⁹ Paule Collet, «Les avatars du corps romanesque au XX^e siècle», dans *Le corps*, Paris, Ellipses, 1992, p. 83.

¹²⁰ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'univers du roman*, p. 207.

sont que des «êtres de papier» et que ce qui importe, c'est la fonction qu'ils accomplissent. Ils rejettent toute imitation de la réalité que l'on pouvait observer chez Balzac par exemple, chez «qui culminait la notion du personnage-type en qui se résument les caractères d'une classe sociale, d'une profession, d'une forte passion [...]»¹²¹. Aussi réaliste que soit la représentation du corps dans un texte, ce dernier reste une construction fictive: «produit d'une machine textuelle, le corps dans la littérature n'est pas le simple reflet du corps vécu, mais bien un "effet de réel". Il dépend donc du fonctionnement même de l'écriture qui le transforme en objet-dans-le-texte, c'est-à-dire en "objet littéraire"»¹²². Le personnage devient «un support de hasard de l'écrivain»¹²³. Faute de pouvoir s'en passer complètement, «le roman moderne va dépersonnaliser le personnage et créer "un personnage sans personne"»¹²⁴.

Malgré cette grande absence physique du personnage que Collet souligne et renvoie aux deux guerres mondiales qui ont marqué l'homme moderne, le corps n'a jamais été absent du discours littéraire de manière explicite ou implicite: «toute représentation donne son objet comme absent. Le corps n'existe littérairement – explicitement désigné ou non-dit qui se cache dans les périphrases ou les métaphores – qu'en creux, enveloppé dans le voile du texte»¹²⁵. S'il n'est pas, selon Berthelot, «anecdotique en ce sens qu'il n'est pas considéré en tant que tel, mais comme un moyen de caractériser autre chose, qu'il s'agisse d'une relation, d'un comportement social, ou d'un conflit quel qu'il soit»¹²⁶, le corps peut parfois constituer le thème majeur d'un texte comme dans notre corpus.

¹²¹ *Ibid.*, p. 206.

¹²² Françoise Chenet-Faugeras et Jean-Pierre Dupouy, *Le corps*, Paris, Larousse, 1981, p. 15.

¹²³ Paule Collet, *op. cit.*, p. 85.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 86.

¹²⁵ Chenet-Faugeras et Dupouy, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁶ Francis Berthelot, *Le corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997, pp. 27-28.

Ainsi donc le corps que nous aborderons dans ce chapitre est un corps pluriel. En plus d'être un corps biologique, très présent dans le récit, il est porteur de signes. Nous allons le considérer dans ses multiples manifestations au cœur de la narration. En nous appuyant sur certaines notions de quelques disciplines à savoir la psychanalyse (Didier Anzieu), la sociologie (David Le Breton, Fatima Mernissi, Abdelwahab Bouhdiba), l'anthropologie (Malek Chebel), nous allons considérer le corps dans ses multiples manifestations au cœur du récit. Une étude où entrent beaucoup d'éléments à caractère culturel et religieux.

2.1.3 L'empreinte religieuse et culturelle sur le corps

Dans cette partie, il sera question des croyances et des pratiques religieuses liées à la culture marocaine en ce qui concerne le corps de la femme. Nous présenterons brièvement l'empreinte religieuse et culturelle sur le corps en général et sur celui de la femme en particulier. Étant «l'opérateur» de ces pratiques, le corps est soumis au pouvoir de la société. Tous les efforts sont concentrés sur le corps pour le discipliner; c'est pourquoi son aspect, sa gestualité et sa discipline varient d'une société à une autre.

L'Islam est non seulement une religion mais aussi «un mode de vie» qui prône un certain équilibre entre les besoins de l'âme et ceux du corps puisqu'ils sont intimement liés. Il recommande au croyant de penser à la vie dans l'au-delà sans sacrifier celle sur terre. Tout est équilibre dans l'Islam : «(Coran, XXIII, 77) “Parmi ce que Dieu t'a donné, recherche la Demeure Dernière! N'oublie pas ta part de la Vie Immédiate”¹²⁷». Le plaisir du corps est un bienfait dans ce monde mais il est aussi promis dans l'au-delà. La sexualité fait partie des besoins et des plaisirs biologiques dont parle le Coran. En effet, la satisfaction sexuelle calme l'âme et apaise le corps et de

¹²⁷ Cité dans Ghassan Ascha, «Le corps dans la tradition islamique : représentation et action», dans Catherine Garnier (dir), *Le corps rassemblé, pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, Montréal, Agence d'Arc, 1991, p. 291.

nombreux versets lui sont consacrés en plus d'autres plaisirs. Cependant, elle doit s'accomplir dans le cadre du mariage, conformément à la loi religieuse. Ce plaisir charnel procure non seulement plaisir pour l'âme et détente pour le corps mais il «sert les intérêts de Dieu et de l'individu dans les deux mondes¹²⁸». D'une part, il assure la pérennité de l'homme :

Le désir sexuel a été seulement créé comme une cause incitante, chargée en quelque sorte de faire émettre au mâle sa semence et de mettre la femme en état de cultiver cette semence, les amenant ainsi tous deux avec douceur à obtenir une progéniture -comme le chasseur obtient le gibier- et ce, par le moyen de la copulation¹²⁹.

D'autre part, il est un moyen qui pousse l'homme à aimer Dieu qui lui a fait goûter le plaisir et lui en promet d'autres plus durables dans l'Au-delà, selon Alghazali :

La postérité c'est bien le but recherché par la nature et la Sagesse divine; la concupiscence n'est que le moyen d'y parvenir. Mais, à la vérité, il y a, dans la concupiscence, encore une autre manifestation de la Sagesse divine, indépendante du rôle qu'elle a d'imposer une postérité à l'homme : en effet, quand on la satisfait, on éprouve une volupté qui serait sans analogue si, seulement, elle était durable : elle est un avant-goût des voluptés qui lui sont réservées au Paradis, car promettre à l'homme une volupté, dont il n'aurait pas goûté, serait inefficace... Ainsi, un des avantages des jouissances dans ce bas-monde consiste en ce qu'elles sont un aiguillon pour en obtenir la pérennité au Paradis, de façon qu'elles soient un mobile qui pousse l'homme à adorer Dieu... (Al Ghazali, 1953, p.25)¹³⁰

Du fait de l'importance de la sexualité dans la vie de l'homme et de la femme, l'instinct sexuel est régi par des règles islamiques afin d'éviter la fornication qui est considérée comme un péché : «L'Islam [...] loin d'être une religion ascétique, [...] recommande au

¹²⁸ Fatima Mernissi, *Sexe, Idéologie, Islam*, Paris, Tierce, 1983, p. 7.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹³⁰ Cité dans Ghassan Ascha, *op. cit.*, p. 292.

croyant de goûter aux plaisirs des sens, à condition que ce soit dans un cadre licite¹³¹», celui du mariage.

Fatima Mernissi, dans le chapitre intitulé *L'organisation du contrôle de la sexualité de la femme dans l'ordre social musulman*, souligne le caractère contradictoire de la vie sexuelle de l'homme et de la femme dans les pays musulmans en général :

Ce qui est curieux dans la sexualité musulmane en tant que sexualité civilisée est la contradiction fondamentale entre la sexualité de la femme et celle de l'homme : s'il est vrai que promiscuité et laxisme sont la marque d'un certain barbarisme, alors la seule sexualité qui ait été civilisée par l'islam est celle de la femme. La sexualité de l'homme est caractérisée par la promiscuité (du fait de la polygamie) et le laxisme (du fait de la répudiation). Cette contradiction est évidente aussi bien dans le code marocain moderne¹³².

Cependant, ce même code¹³³ a été modifié depuis la publication de l'ouvrage de la sociologue Fatima Mernissi en 1983.

2.1.4 Corps pur, corps impur

Si l'Islam reconnaît les besoins du corps, il insiste sur l'obligation de sa pureté pour que le musulman puisse accomplir ses devoirs face à Dieu : «L'Islam[...] prône une purification quasi absolue chaque fois que le croyant est mis en contact avec la sphère du sacré¹³⁴». Le corps peut devenir souillé par tout ce qui est secrété que cela soit

¹³¹ Soumaya Naamane-Guessous, *Au-delà de toute pudeur : la sexualité féminine au Maroc*, Casablanca, Eddif, 1991, p. 203.

¹³² Fatima Mernissi, *op. cit.*, p.7.

¹³³ Grâce à la volonté du roi Mohamed VI et la détermination de nombreux milieux «modernistes», le parlement a adopté en 2004 le nouveau code de la famille après un travail de longue haleine de la part de tous les défenseurs des droits de la femme. Plusieurs modifications ont été apportées à la situation de la femme, dont la polygamie qui est, actuellement, soumise à de nombreuses conditions la rendant presque impossible, ou la répudiation qui doit être soumise au juge après avoir été longtemps un droit exclusif du mari.

¹³⁴ Malek Chebel, «Le corps en Islam», dans Jean Duvignaud et Chérif Khaznadar (dir), *Le corps tabou*, Paris, Maison des cultures du monde, 1998, p. 41.

des gaz, des liquides (sperme, urines, sang consécutif à l'accouchement et aux menstruations) ou des solides (selles). Et pour le purifier, l'Islam a limité les règles au nombre de deux : la petite et la grande pureté. La purification doit s'accomplir conformément à la règle dictée dans le Coran pour qu'il se débarrasse de toute trace d'impureté et puisse retrouver par la suite «le rythme de sa religiosité qu'il n'a quittée que provisoirement en s'adonnant aux saines joies de l'Eros¹³⁵» ou à d'autres satisfactions. Sans cette purification du corps, la prière, la lecture du Coran et l'accomplissement de plusieurs rites sacrés seront annulés. L'hygiène corporelle est nécessaire pour se rapprocher de Dieu. La purification constitue un aspect primordial de la foi en Islam et le hammam était le seul lieu où il était possible pour le musulman de se conformer aux règles d'hygiène dictées par le Coran. Le développement du hammam a donc suivi l'expansion de l'Islam dans les pays arabes et sa fréquentation a été permise aux femmes mais uniquement pour les grandes ablutions. Sauf qu'actuellement, cet espace est devenu un phénomène social surtout au Maroc. La femme y trouve son compte car il reste le seul espace où elle jouit de son corps en toute liberté.

2.2 Le corps dans l'écrit des femmes

Dès son émergence, la littérature féminine a placé le corps au cœur de ses préoccupations. Si parfois le corps de la femme, dans la littérature marocaine, se confond avec les autres éléments descriptifs, il devient dans la littérature féminine marocaine le thème majeur et se constitue en véritable sujet de cette écriture. Cette littérature naissante donne, de plus en plus, à lire les souffrances et les désirs du corps féminin. Même si la présence ou plutôt le dévoilement du corps féminin demeure encore timide, cela n'empêche que plusieurs auteures ont franchi le pas dans les années quatre-vingt-dix. La sociologue Fatima Mernissi signe son premier récit autobiographique,

¹³⁵ Abdelwahab Bouhdiba, *La sexualité en Islam*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 203.

*Rêves de femmes*¹³⁶ en 1994 pour attirer l'attention sur les conditions dans lesquelles évolue le corps féminin. D'autres écrivaines, qui ont osé écrire le corps d'une façon plus ou moins crue, le signent sous des pseudonymes (Ghita Elkhayat, *La liaison*) ou choisissent carrément l'anonymat (Nedjma, *L'amande*).

Parler du corps dans la littérature maghrébine est un sujet multiple et complexe. Nous avons choisi de nous limiter à la représentation symbolique du corps de la femme marocaine présenté dans les deux œuvres de notre corpus même si le résultat reste limité par rapport à un sujet vaste, riche et varié. Nous tenterons de voir comment les auteures ont pu parler du corps féminin dans deux espaces opposés : citadin et rural, pour montrer qu'une interaction se produit entre le corps de la femme et l'espace dans la société musulmane et que ce même corps reste toujours soumis à un ordre social rigide que la femme soit instruite ou illettrée, célibataire, mariée ou répudiée, jeune ou âgée.

2.2.1 Le corps au féminin

C'est autour du corps de la femme que s'articule l'histoire des deux romans même si c'est un corps qui reste toujours marqué, morcelé ou mutilé; flou, drapé de voile ou de vapeur. Dans le but de traduire les conditions d'invisibilité dans lesquelles est confiné le corps de la femme, nous tenterons de comprendre comment ces auteures, au moyen de l'écriture, ôtent le voile sur un corps emprisonné, un regard réprimé et une voix étouffée. Nous verrons en premier lieu comment Souad Bahéchar et Yasmine Chami-Kettani, en écrivant ce corps féminin marqué par la religion musulmane, les croyances ancestrales et la domination masculine, participent à sa libération. Cette

¹³⁶ Ce récit est une pénétration dans l'univers féminin du harem de son enfance. À travers le regard de la jeune héroïne nous découvrons le mode de vie des femmes marocaines réglementé par le patriarcat et le poids écrasant des traditions concernant le corps féminin. La frontière entre les corps est le thème principal de ce récit puisqu'elle est instaurée rigoureusement entre les sexes.

libération s'effectue dans un espace privilégié pour le corps féminin dans la culture musulmane et marocaine : le hammam.

2.2.2 Le hammam : espace du corps et de la nudité collective

Le corps des femmes dans les deux œuvres est baigné de liquides aquatiques. On passe de l'eau de mer à celle de la salle de bain ou du hammam. Vu l'importance de ce dernier espace dans la vie des femmes marocaines, Yasmine Chami-Kettani lui consacre tout un passage et décrit les activités des femmes pendant la séance du bain.

Nous ne cherchons pas à épuiser ici le sujet du hammam, aussi bien en ce qui concerne son histoire et son architecture que son évolution en temps qu'espace géographique depuis son apparition chez les Grecs. Nous en parlerons uniquement pour montrer qu'il est un espace privilégié pour le corps féminin dans la culture musulmane et marocaine et qu'en plus d'être un espace de purification, il est un espace de sensualité où la relation de la femme à son corps est très particulière.

Le hammam, bain public, est un héritage des thermes gréco-latins. Il a connu un développement rapide coïncidant avec l'expansion de l'Islam dans l'empire ottoman, le Maghreb et plusieurs pays du Moyen-Orient. Il est introduit par les Maures lors de la conquête de l'Espagne en Europe, d'où le nom de bain maure. Abdelwahab Bouhdiba dans *La sexualité en Islam* et Malek Chebel dans *L'imaginaire arabo-musulman* procèdent à une analyse sociologique de cet espace riche en significations. Ils précisent respectivement l'origine du hammam :

L'Islam va intégrer, dans la civilisation qu'il développa sur les ruines de l'empire romain, les termes impériaux dont on reprendra les structures, l'organisation, mais dont on modifiera la fonctionnalité¹³⁷.

¹³⁷ Bouhdiba, *op. cit.*, p. 197.

Le hammam est un héritage gréco-latin. Le monde arabo-musulman l'a adopté et généralisé afin de vivre au quotidien les prescriptions religieuses concernant la propreté du corps, tenue comme étant d'essence divine¹³⁸.

A. Bouhdiba ajoute qu'il «y a toute une dialectique des éléments au hammam, du chaud au froid, du dur et du mou, du féminin et du masculin, du propre et du sale, du pur et de l'impur, de l'intérieur et de l'extérieur, de soi-même et d'autrui¹³⁹».

Le hammam, lieu de passage indispensable aussi bien pour l'homme que pour la femme, est considéré comme antichambre de la salle de prière et lieu par excellence de purification majeure, où le musulman doit se laver conformément à la règle dictée dans le Coran. On s'y rend pour laver le corps de la souillure qui résulte de l'acte sexuel. Cependant, dans de nombreux pays arabes, l'homme comme la femme se purifient au hammam et prennent soin de leur corps pour se préparer, également, à un éventuel acte sexuel. Cet espace qui abonde en signes renvoyant aux rapports sexuels demeure un lieu où se préparent ces mêmes rapports. Il devient donc «à la fois conclusion et propédeutique de l'œuvre de chair¹⁴⁰». Qui dit chair dit corps et nudité.

Au Maroc, le hammam traditionnel est subdivisé généralement en trois pièces. Au fur et à mesure qu'on avance à l'intérieur, la chaleur devient de plus en plus élevée. Le hammam a connu une grande évolution du point de vue architectural et fonctionnel et tend à se développer maintenant en Occident. Sa pratique demeure vivace partout au Maroc malgré la présence des salles de bain au sein des maisons. Contrairement aux thermes romains, où les gens se rendaient pour l'hygiène corporelle, le jeu, le sport, la lecture ou la restauration, le bain est conçu dans la société musulmane comme un lieu où «l'accomplissement d'un rituel d'essence religieuse sera prépondérant¹⁴¹». À la fonction hygiénique à portée religieuse s'ajoute une variété de fonctions esthétiques,

¹³⁸ Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 53.

¹³⁹ Abdelwahab Bouhdiba, *op. cit.*, p. 210.

¹⁴⁰ Bouhdiba, *op. cit.*, p. 203.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 197.

thérapeutiques et sportives à tel point que celle-ci commence à devenir secondaire ou carrément absente puisqu'on dispose maintenant de salles de bain privées, surtout dans les milieux favorisés. Cependant, le hammam reste un espace privilégié dans la société marocaine en général.

Le bain maure est l'espace par excellence où les mères et les marieuses effectuent le choix de la future épouse :

Une jeune fille impatientée par la lenteur des servantes déplaçait son corps intact et traversait la pièce jusqu'au bassin empli d'eau fraîche. Elle était suivie par le regard des matrones qui évaluait la fécondité promise par une hanche souple, une gorge arrondie, des attaches robustes (C, p. 86).

Fatima Mernissi explique que «le hammam est un centre de communication très actif, une puissante agence de renseignement où les secrets des familles qui le fréquentent sont recherchés et exposés¹⁴²». Il est un espace collectif et socio-culturel où «toute une vie sociale est entretenue [...] lorsque les femmes s'y rencontrent, elles recomposent à l'aune de leurs désirs (ou de leurs espérances) l'humanité proche en contractant toutes sortes d'unions matrimoniales et de parenté et en divulguant les on-dits ravageurs¹⁴³».

Quelle place occupe alors le corps des femmes dans l'espace du hammam ? En plus d'être un espace social, le hammam est le lieu du divertissement, de la nudité et de l'intimité féminine, «il s'agit pour elles d'une "sortie", d'un spectacle, d'un divertissement, d'un changement de décor, d'une détente au sens plein du mot¹⁴⁴».

¹⁴² Fatima Mernissi, *op. cit.*, p. 136.

¹⁴³ Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman, op. cit.*, p. 54.

¹⁴⁴ Bouhdiba, *op. cit.*, p. 199.

2.2.3 Le corps érotique

Les rares occasions où la femme prend conscience qu'elle a un corps sont les moments où elle se trouve nue au sein du hammam. Cet espace, considéré soit comme un lieu «thérapeutique», soit comme un lieu «ludique», constitue, pour Abdelwahab Bouhdiba, un espace «fortement érotisé¹⁴⁵». La dimension érotique de cet espace se manifeste par la présence de l'eau, de la vapeur, de l'obscurité et surtout de la nudité du corps. Il est «un lieu surévalué sexuellement. On peut même dire que c'est un milieu utérin. Il l'est psychiquement. [...] il l'est oniriquement. Il l'est physiquement et topographiquement¹⁴⁶». C'est un espace labyrinthique où corps mais aussi fantasmes et imaginaires sont libérés. Si le hammam est la métaphore par excellence de l'espace utérin de par sa clôture, sa chaleur, son obscurité et sa structure labyrinthique, quel rapport a la femme avec son corps au cœur de cet espace ?

2.2.4 La fête du corps nu ou la libération du corps féminin

Si le hammam demeure un grand bureau de renseignements généraux sur la vie du quartier, il est aussi un espace où le corps de la femme jouit d'une grande liberté. Considéré comme un lieu féminin par excellence, le hammam permet aux femmes d'être ensemble et libres. La notion du temps n'y existe pas. Les femmes peuvent y passer toute une journée non seulement à parler et à se parler mais aussi à se relaxer, à se détendre, à se laver et à se frictionner, bref à prendre soin de leur corps. En effet, elles se retrouvent entre elles et retrouvent leur corps nu. Les femmes au bain «dépouill[ent]» le corps de ses vêtements et des restrictions sociales. Dans cet espace, les femmes de Chami-Kettani découvrent leurs corps et celui des autres ; c'est la révolte du corps nu sur la pudeur et l'invisibilité imposées par la tradition. Espace de sensualité où s'effectue la rencontre des autres corps puisque la promiscuité y règne, le hammam permet aux femmes de s'exprimer réellement par le corps. Le plaisir prend le dessus dans ce

¹⁴⁵ Abdelwahab Bouhdiba, *op. cit.*, p. 203.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 211.

royaume magique où les interdits s'évaporent. Nous assistons à une réconciliation de la femme avec son corps qui devient objet d'amour et de soins. La femme est très attentive à son corps. Elle le lave, le frotte, le masse, le parfume et l'habille avec beaucoup de soin et d'amour : «grandes serviettes blanches brodées pour s'envelopper après le bain, savons parfumés, shampoings, gants verts pour gratter la peau jusqu'à la douceur, huile d'amande douce pour les callosités» (C, p. 85). Chacune des femmes se vante «de ses trésors» destinés à choyer son corps.

Lieu de bien-être, le hammam est synonyme de liberté pour le corps féminin. La voix étouffée ailleurs se libère au même moment que le corps qui se déshabille. La voix se déploie et devient chuchotement, «sourir», «gémissements» (C, p. 87) et rire car c'est une opportunité pour nombre de femmes qui ne peuvent sortir que pour le bain. Au sein de cet espace, les femmes parlent d'elles-mêmes et des autres, se regardent les unes les autres, s'écoutent et se touchent : «Elle sentait contre son dos les seins si doux de sa tante» (C, p. 87). Elles ont besoin de se confier et de se regarder car le silence peut être fatal pour la femme arabe qui n'a que de rares occasions pour s'exprimer librement. Mais les femmes ne font pas que parler, leur regard aussi retrouve sa liberté. Si certaines sont muettes, elles s'expriment par le regard. Elles se dévisagent à travers les vapeurs. Le regard pour elles est une forme d'expression. Ces femmes se libèrent de cette claustration visuelle à laquelle elles doivent se soumettre dès leur jeune âge.

L'échange verbal et visuel leur permet de s'envelopper non seulement de chaleur mais aussi d'oubli le temps d'une journée. Ces femmes bougent, parlent et regardent parce qu'elles éprouvent un grand plaisir à le faire et parce que c'est le seul endroit où elles peuvent le faire librement. Le regard et la voix libérés purifient et soulagent le cœur, l'âme et l'esprit à l'image de l'eau pour le corps de la femme comme le souligne Yasmine Chami-Kettani en parlant de l'une des femmes : «elle était propre, neuve, la peau rosie par la chaleur et les frictions. Il fallait sortir à présent, quelques gémissements accompagnaient l'intense bien-être qui suivait l'étrillage des corps» (C, p. 87). Dans cet

espace, on a l'impression que les corps ressuscitent. L'image du corps et de l'intime surgit de ce lieu car il est celui de la nudité. Une nudité collective et féminine. D'ailleurs, plusieurs descriptions du corps nu sont présentes dans *Cérémonie* même si ce sont des corps toujours enveloppés de vapeur :

Ses cousines et ses tantes étaient déjà installées, [...] les seins lourds flottants comme des nénuphars dans la vapeur bleutée. Lalla Rita trônait invariablement au centre de la pièce, son large corps répandu en plis où l'humidité mettait comme une profondeur supplémentaire. [...] Aïcha n'évaluait rien, son corps blanc et plein s'épanouissait dans la chaleur du bain, les aréoles de ses seins s'évasaient, de ses jambes closes et repliées s'échappait un sombre buisson, quand elle levait les bras, un duvet flottait à ses aisselles profondes (C, p. 86).

La même tante Aïcha, «retranchée dans son sein droit comme dans une citadelle» (C, pp. 90-91) arrête d'aller au bain public par orgueil depuis qu'on l'a amputée du sein rongé par le cancer. À la demande de sa fille, le père «a fait installer à l'étage de la grande maison une salle de bains européenne juste après la première opération subie» (C, p. 90).

Si le hammam dans *Cérémonie* est un espace privilégié dans lequel on nettoie, on touche, on regarde la peau, dans *Ni fleurs ni couronnes*, c'est la peau en tant que frontière entre le corps et l'espace extérieur qui retient l'attention.

2.3. L'être peau

La peau représente l'organe vital par excellence. Tout le monde s'accorde pour affirmer qu'on peut vivre sourd, muet ou aveugle mais jamais sans peau. Considérée comme la frontière entre l'extérieur et l'intérieur, la peau assure la protection de notre organisme contre les agressions extérieures. Elle «forme une frontière naturelle entre le dedans et le dehors¹⁴⁷», une enveloppe qui assure la protection de notre corps. La peau

¹⁴⁷ Françoise Rullier-Theuret, «La langue dans la peau», dans *La peau : un continent à explorer*, Paris, Éditions Autrement, 2005, p.12.

est un organe tactile grâce auquel on peut toucher, sentir, aimer ou détester. Elle peut aussi bien être une ouverture à l'autre qu'une fermeture sur soi.

2.3.1 La peau : un moyen de communication

L'être humain est un être du toucher. En effet, le toucher est le premier sens développé chez le fœtus et réparti sur tout le corps. Comme «interface», la peau est le premier organe qui nous permet d'entrer en contact avec autrui au moyen du toucher. La première communication avec le monde se fait par la peau du corps qui assure les échanges avec le monde extérieur ; c'est «un lieu de contact entre l'individu et le monde¹⁴⁸». Lorette Nobécourt considère la peau comme un voyage vers l'autre : «c'est la découverte d'un pays à travers la peau de l'autre qui est alors le lieu du don. Par ce don, le "je" se déplace vers le "tu" et même vers le "nous"¹⁴⁹». Pour Chouhayra, qui vivait en marge de la communauté, toucher le corps de l'autre et être touché représente pour elle une découverte de l'autre et une satisfaction absolue : «Dans leurs corps (Chouhayra et Hachem, le berger) qui se frôlaient ou s'emmêlaient montait la même curiosité, probablement le même désir» (*N*, p. 41). Par son comportement, l'adolescente exprime sa soif naturelle «d'aller chercher ce qu'il y a de plus profond, de plus enfoui et de plus précieux, en soi ou en l'autre, et que la peau recouvre¹⁵⁰». Pour rompre sa solitude imposée, la jeune femme «aurait reçu avec le même enthousiasme quiconque serait venu à elle amicalement» (*N*, p. 40).

Si la peau représente un moyen de communication, elle peut aussi être une fermeture sur soi. Effectivement, la peau peut s'ouvrir en allant vers l'autre et en l'accueillant ou se fermer sur une vie intérieure et rejeter toute communication. Quand Chouhayra a manifesté une certaine ouverture en accueillant le berger, elle a subi un

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁹ Lorette Nobécourt (Lors d'un entretien réalisé par Sarah Vergez-Seija), «À la frontière du corps», dans *La peau : un continent à explorer*, Paris, Éditions Autrement, p. 53.

¹⁵⁰ *Ibid.*

châtiment corporel qui va la jeter dans l'enfermement et la solitude à l'intérieur d'une peau brûlée.

2.3.2 La peau : frontière entre le corps et l'espace

La peau est le symbole de cette dialectique de l'ouvert et du fermé qui caractérise généralement la maison et dont on a parlé dans le premier chapitre. Elle est une démarcation naturelle entre le dedans et le dehors, entre le corps et l'espace. Comme toutes les frontières, elle délimite le corps mais elle invite aussi aux échanges. Selon Lorette Nobécourt, la peau constitue un «voyage parce qu'elle est frontière. Poreuse ou non, mais frontière : qui délimite cet incroyable pays qu'est le corps. Un pays qui a ses coutumes, ses rites, ses traditions intimes. Elle est l'enveloppe d'un mystère, du mystère de la chair dont elle garde le secret d'un côté, mais révèle l'historique de l'autre¹⁵¹».

La peau nous fait prendre conscience du monde extérieur. Par la peau nous sentons l'espace environnant, le froid, l'humidité et la chaleur. Elle assure la protection du corps contre les agressions extérieures à l'image de la maison pour l'homme. La peau est pour le corps ce que le seuil est pour la maison, un espace de l'entre-deux, entre le corps et l'espace environnant. Ce seuil ou cette porte que Chouhayra a été longtemps incapable de dépasser ou d'ouvrir pour recevoir autrui. Elle est devenue prisonnière de sa peau brûlée par la tribu. La blessure a entraîné une réaction de fermeture sur soi. La même réaction est observée chez la jeune femme quand elle s'est isolée dans la maison d'Andréa. Elle s'est enfermée dans la villa comme si elle revêtait une nouvelle peau de murs pour se protéger de l'extérieur : «en s'habillant de la maison d'Andréa comme d'une camisole de peur ?» (*N*, p. 180). Autrement dit, Chouhayra a vécu l'enfermement dans cette peau blessée. La fonction de sa peau en tant qu'organe de bien-être est freinée par la brûlure, ce qui fait qu'elle a développé une réaction de fermeture. En effet, on lui

¹⁵¹ Lorette Nobécourt, *op. cit.*, p. 52.

a infligé un châtement qui l'a longtemps privée du plaisir de son corps puisque sa peau est associée à la douleur et non au bien-être. Elle vit dans la crainte d'être touchée, dans «la peur de prendre ce qu'on lui avait refusé en la châtant sauvagement, à l'âge où elle n'était encore qu'une enfant» (*N*, p.180).

2.3.3 La peau : mémoire et archives

La peau offre à autrui de nombreuses informations sur notre identité. Ces signes peuvent être la couleur ou le teint, l'âge ou la nature des tâches qu'on exerce ou parfois des cicatrices et des marques, témoins d'événements importants dans notre vie. La peau est une pièce d'identité et un livre ouvert qui comporte des chapitres de notre histoire. Ce qui est extraordinaire, c'est que la peau dévoile ce qu'on essaie de cacher, elle ne ment pas. Elle est un «parchemin» sur lequel s'écrit la vérité de l'être.

«Que ta chair s'en souvienn» (*N*, p. 46), telle est la phrase que la matrone souffle dans l'oreille de Chouhayra après lui avoir brûlé le sexe. En effet, pour longtemps la jeune femme sera marquée par ce châtement qui est non seulement une trace sur sa peau mais aussi dans sa tête. La peau possède, de ce fait, les mêmes caractéristiques que la mémoire. Marquée à jamais par les brûlures du feu, sa peau témoigne d'un épisode de sa vie passée. Elle est devenue une surface d'inscription de son histoire. La souffrance est archivée sur la peau de Chouhayra. Désormais, sa peau est archive de sa vie et mémoire de son histoire passée mais aussi d'un ordre et d'un système donnés à une époque donnée comme l'écrit si bien Michel de Certeau :

Quoi qu'il en soit, reste que sans cesse la loi s'écrit sur les corps. Elle se grave sur les parchemins faits avec la peau de ses sujets. Elle les articule en un corpus juridique. Elle en fait son livre. Ces écritures effectuent deux opérations complémentaires : par elles, les êtres vivants sont "mis en texte", mués en signifiants des règles (c'est une interxtuation) et, d'autre part, la raison ou le *Logos* d'une société "se fait chair" (c'est une incarnation)¹⁵².

¹⁵² Michel de Certeau, «Des outils pour écrire le corps» dans *Traverses*, n° 14, Avril 1979, p. 3.

Brûlé, son corps continue de transmettre un message, de parler pour dire la souffrance qu'elle ne peut exprimer. Le corps châtié demeure une façon détournée d'exprimer la douleur. Ces cicatrices permettent à son corps de s'exprimer, d'exprimer le refoulé, d'exprimer ce qu'elle ne peut pas dire par la bouche, sa lutte entamée depuis des années. Le corps de la femme devient un espace d'expression sur lequel on peut lire le passé et le présent l'individu. La peau est parole et vérité, bref elle est surface d'inscription, du souvenir, de la culture et de l'identité. Ainsi, sa peau devient le support d'un discours archaïque adressé à toutes les femmes et la loi de la tribu n'est pas écrite sur le papier mais sur le corps codifié.

Par les cicatrices indélébiles, le corps de Chouhayra est enfermé dans la prison des traditions et des tabous qui l'empêchent de désirer et de vivre pleinement sa féminité pour l'isoler une nouvelle fois. Les brûlures deviennent un obstacle car elles ont pour effet d'une part, d'éloigner les hommes, freinés par les cicatrices de son corps et d'autre part, de tuer son désir de femme. Récupérer ce qu'elle avait perdu suite à la brûlure alors qu'elle n'était qu'une enfant s'avère une tâche compliquée qui demande du temps et du travail sur soi. Toutes les étapes de son évolution qui se conjuguent avec les métamorphoses de son Moi-peau seront examinées dans la partie qui suit.

2.4 «Le Moi-peau»

Le Moi-peau est «une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps¹⁵³». Dans son essai *Le Moi-peau*, Anzieu montre comment les fonctions du moi se développent par étayage sur les fonctions de la peau puisque la peau est l'enveloppe du corps, tout comme le moi qui enveloppe l'appareil psychique : «L'enveloppe psychique

¹⁵³ Didier Anzieu, *Le Moi-peau, op. cit.*, p. 39.

dérive par étayage de l'enveloppe corporelle¹⁵⁴». Il explique que la peau est «une enveloppe narcissique» qui «assure à l'appareil psychique la certitude et la constance d'un bien-être de base¹⁵⁵».

Si on dépasse son anatomie, la peau est considérée comme le miroir de l'âme. Même si elle joue le rôle d'un voile qui enveloppe et cache les organes de notre corps, elle est souvent le reflet fidèle non seulement de notre état de santé mais aussi de notre intérieur. Anzieu évoque Paul Valéry qui affirme que «“Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau.” (Paul Valéry, La Pléiade, tome 2, p. 215-216)¹⁵⁶».

Dans son article princeps de 1974 sur le Moi-peau, Didier Anzieu attribue trois fonctions à celui-ci. Ainsi la peau représente un «contenant», qui unifie la personne, contient et «retient à l'intérieur le bon et le plein» accumulés pendant l'enfance. Comme «interface» entre le dedans et le dehors, elle a la fonction de protéger contre les agressions externes. Enfin, elle est «un lieu et un moyen primaire de communication» qui assure les échanges avec les autres et aussi une «surface d'inscription¹⁵⁷».

Une fonction d'enveloppe contenant et unifiante du Soi, une fonction de barrière protectrice du psychisme, une fonction de filtre des échanges et d'inscription des premières traces, fonction qui rend possible la représentation. À ces trois fonctions correspondent trois figurations : le sac, l'écran, le tamis¹⁵⁸.

En 1985, dans son essai *Le Moi-peau*, Didier Anzieu attribue à la peau neuf fonctions qu'il réduit à huit dans la deuxième édition en 1995 en signalant que cette liste n'est pas définitivement close car selon lui, la peau demeure un champ de recherches très fertile et inépuisable.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 97.

2.4.1 Le «moi-ichtyosaure¹⁵⁹»

La mère de Chouhayra qui l'a rejetée dès la naissance en lui retirant le sein «pour ne plus la nourrir que de lait de brebis» (N, p. 23) et en l'abandonnant durant la journée dans l'étable manque à son devoir de mère qui, selon Anzieu, représente «l'appui externe [permettant au bébé d'] acquérir l'appui interne [et] d'avoir une vie psychique à soi¹⁶⁰». Privée de «l'appui externe» de la mère qui assure un «premier axe» au psychisme de l'enfant, Chouhayra le trouve auprès des animaux dans l'étable où sa mère la dépose pendant la journée. Ainsi, le support physique et psychique (soins, tétée, étreinte de la mère et de l'entourage familial) est fourni par les bêtes au lieu de la mère : «Chouhayra trouvait dans la compagnie de ces êtres soyeux et bondissants, le plaisir et les joies dont on l'avait privée. Elle bêlait et disputait à ses frères agneaux les pis de leur nourrice» (N, p. 24). Le Moi-peau qui remplit la fonction de *maintenance* du psychisme se trouve alors assuré par les bêtes au lieu de la mère et la petite Chouhayra, «moitié bête et moitié humaine» (N, p. 30), acquiert une indépendance physique et quitte rapidement «l'ère de l'agneau pour basculer dans celle du furet» (N, p. 24) car l'enfance animale dure moins longtemps que celle de l'homme :

Dressée sur ses petites jambes vigoureuses, agile et adroite, elle chapardait de quoi se nourrir dans la maison de ses parents puis chez les voisins les plus proches. Elle volait des œufs, des fruits, des légumes et du pain. Elle prenait tout ce qu'elle trouvait bon. Elle forcissait et se développait. Sa bonne santé s'affichait comme un défi (N, p. 25).

Ni la mère touchée dans sa féminité et menacée par l'arrivée d'une concubine, ni le père en perte de virilité car il a déjà deux filles ne pardonneront à Chouhayra sa naissance. Enfant indésirable, probable surcharge dans l'avenir pour les parents et fille maudite pour toute la tribu, Chouhayra sera rejetée dans le monde des animaux pour développer ensuite un «“moi-ichtyosaure”», que Marc Gontard considère comme «un

¹⁵⁹ Marc Gontard, «Désir et subjectivité dans *Ni fleurs ni couronnes* de Souad Bahéchar», dans *Le récit féminin au Maroc*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 152.

¹⁶⁰ Anzieu, *op. cit.*, p. 98.

moi dominé par l'instinct et la sensorialité¹⁶¹». À part le physique d'un être humain, tout ce qu'elle fait renvoie à un animal. Chouhayra «ni vraiment humaine, ni tout à fait animale» (*N*, p. 27), couchée dans «l'étable», «dans son pailler» ou «dans le boyau» (*N*, p. 29), «bête» (*N*, p. 25) ou «jappe» (*N*, p. 27). Si elle n'est pas chassée par sa mère «comme on chasse les poules» (*N*, p. 28), elle est pareille à une «mouette échouée» (*N*, p. 48). La jeune fille, qui devient de plus en plus étrange, s'invente un vocabulaire qui n'appartient pas aux humains. Faute de communicateur, elle a fait «de la petite forêt une sorte de lexique géant du parler» de sa tribu. Souvent nue, Chouhayra ne ressentait aucune gêne car «sa nudité n'effrayerait que les autres» (*N*, p. 46). Ce comportement instinctif, elle va le payer cher quand elle sera approchée par un berger qu'elle accepte «comme la chèvre accepte le bouc» (*N*, p. 185). L'euphorie de «l'accouplement» est vite conjuguée à «l'horreur montante de ses conséquences» (*N*, p. 43). Surpris nus et couchés l'un contre l'autre, Chouhayra et Hachem vont faire «un tragique adieu à leur enfance» (*N*, p. 42), surtout la jeune fille qui va être brûlée dans son sexe, dans sa peau et surtout dans son intérieur.

Ce comportement cruel à l'égard de la femme n'est pas étranger au roman maghrébin où le corps devient un objet extrêmement conflictuel : «dans le cas où le corps est pleinement “présent” il s'agit généralement d'une présence dérangeante, et même nuisible pour la femme¹⁶²». Ce qui est le cas pour la jeune fille mais non pour Hachem, le jeune berger dont le corps sera purifié par les matrones afin d'évacuer la souillure de son corps. D'ailleurs, Chouhayra n'omet pas de souligner au jeune berger cette pratique dans la société : «Quand l'homme faiblit, c'est que la femme l'a tenté» (*N*, p. 49). Ainsi nous abondons dans le sens de Marta Segarra qui affirme que «le monde féminin est une menace permanente pour la pureté masculine ; l'homme doit se protéger de cet être malfaisant, faible mais capable de l'entraîner vers la rébellion contre la

¹⁶¹ Marc Gontard, *op. cit.*, p. 152.

¹⁶² Segarra Marta, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 58.

volonté divine¹⁶³». La femme est considérée comme une menace constante pour le croyant car elle l'éloigne de la dévotion, de la prière et des louanges à Dieu. Ainsi, Chouhayra est châtiée alors que les matrones purifient le corps de Hachem souillé par le corps féminin. La fille, elles l'«ont punie [et le garçon elles] l'ont lavé au lait et à l'eau» (*N*, p. 49). La haine des villageois à son égard ne se limite pas au rejet et à l'exclusion mais elle s'étend jusqu'au supplice auquel les femmes se donnent à cœur joie contrairement aux hommes dont la virilité est «ébranlée» et qui prennent «dignement la fuite» (*N*, p. 44). La brûlure dans sa partie la plus féminine et la plus sensible aura des conséquences néfastes sur son moi. Le châtiment infligé à la jeune fille est tellement terrible que cette dernière va sombrer dans la souffrance après la perte de toute confiance en elle et dans le monde.

2.4.2 Dégradation du Moi-peau

Surprise en flagrant délit, Chouhayra sera punie par les femmes. Habituellement effacées, elles saisissent cette occasion pour imposer leur loi traditionnelle. Cet événement ôte le voile sur la réalité des Mramda. En effet, les femmes, qui «avaient développé à l'égard de leurs droits restreints un fatalisme à toute épreuve» (*N*, p. 14), font preuve d'un grand pouvoir et d'une immense cruauté quant à l'instauration de l'ordre traditionnel chez les générations suivantes. Par contre, les hommes estiment que ce n'est «qu'une affaire de femmes, une histoire de sang et de larmes qui ne les concern[e] pas» (*N*, p. 44) et préfèrent ne pas être témoins du spectacle d'horreur. Par cette scène, que l'auteure a comparée à l'«holocauste» (*N*, p. 46), les femmes âgées prouvent une fois de plus qu'elles sont en même temps victimes et complices du système traditionnel. Elles assurent le contrôle des plus jeunes car elles représentent le prolongement du pouvoir patriarcal.

¹⁶³ *Ibid.*

L'expérience euphorique du corps de la jeune femme est terriblement interrompue pour lui faire vivre la douleur du viol légal vécu par toutes ces femmes : «Dans son corps se confondaient encore la singulière euphorie de l'accouplement et l'horreur montante de ses conséquences» (*N*, p. 43). Chouhayra n'a pas le droit de jouir de son corps et de faire exception à la règle. À son tour, elle doit goûter à la souffrance que ces femmes ont connue. Si elle a consumé cet acte amoureux avec plaisir, elle va faire l'expérience du viol légal par les mains de ses consœurs. Hantées par cette violence bénie par toute la famille lors de la nuit de noces, les femmes des Mramda vont l'infliger à Chouhayra :

Le feu entame sa chair. La mère du berger vise les traces 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. Elle prend le feu dans son corps pour l'empêcher d'incendier la forêt, le village, la terre entière. Les tisons s'éteignent, elle perd connaissance (*N*, p. 45).

En visant le sexe de Chouhayra, c'est le désir que les femmes ont voulu taire une fois pour toutes pour réduire son corps à un objet appartenant à l'homme. L'unique justification de leur geste en châtiant «la fille maudite» (*N*, p. 48) qui est devenue une menace pour elles, est de la rappeler à l'ordre comme le lui répète la matrone après l'avoir brûlée : «Tu n'ouvriras plus tes cuisses à nos hommes» (*N*, p. 46) et de lui montrer que son corps ne lui appartient pas. Il est plutôt une propriété du groupe et seul le mari a le droit par la suite d'en jouir en toute liberté car «le corps des femmes n'existe pas. Il n'est que le prolongement du désir de l'homme tel qu'il s'inscrit dans les comportements privés et dans les structures socioculturelles, dans la pratique et dans sa représentation¹⁶⁴».

Les femmes font preuve d'une grande cruauté pour redresser Chouhayra et

¹⁶⁴ Françoise Collin, «Le corps v(i)olé», dans Colette Braeckman (dir), *Le corps des femmes*, Bruxelles, Complexe, 1992, p. 32.

donner une leçon à la fille rebelle qui représenterait une éventuelle menace pour elles. Effectivement, la chair de Chouhayra se rappellera pendant longtemps de cette blessure qui va la marquer sur le plan externe et sur le plan interne car «la brûlure n'était pas que sur la peau» (*N*, p. 62). Chouhayra rejette à son tour les siens en fuyant son village en compagnie du berger qui la rebaptise Bahria : «Tu te nourrissais de coques et de moules. Tu seras Bahria» (*N*, p. 51). Elle se lance dans la reconstruction de son Moi-peau qui va connaître des dégradations et des améliorations tout au long de sa quête initiatique.

Après le châtement, Chouhayra ne peut compter sur personne pour l'aider à rétablir son Moi-peau, pour reprendre les mots d'Anzieu. La mère qui devait jouer ce rôle et «maximise[er] les fonctions de peau maintenant et contenant¹⁶⁵» se trouve complice du groupe comme le dicte la tradition. Quant au père, il fait preuve de passivité devant cette scène atroce. Il n'est ni le père sévère qui redresse la fille indocile, ni le père protecteur qui arrache sa fille aux mains des matrones. Son intervention lors de la punition a été tellement timide qu'il s'est fait «congédir d'un revers de la main» (*N*, p. 42).

Par le châtement corporel, les femmes tuent le désir féminin en ce que «la peau dans sa fonction de soutien à l'excitation sexuelle est durablement mutilée¹⁶⁶». Bahria est atteinte physiquement et psychologiquement. C'est une perte de son enveloppe externe (la peau) et interne (son équilibre psychique). La douleur est tellement forte et profonde qu'elle déstabilise Chouhayra car «la douleur force le réseau des barrières de contact, détruit les frayages qui canalisent la circulation de l'excitation...¹⁶⁷».

La brûlure de sa peau et la suspension de certaines de ses fonctions comme la partie génitale a des répercussions sur certaines fonctions psychiques. La fonction de sa peau altérée est donc suspendue comme l'écrit Anzieu : «la profondeur de l'altération

¹⁶⁵ Anzieu, *op. cit.*, p. 204.

¹⁶⁶ Marc Gontard, *op. cit.*, p. 153.

¹⁶⁷ Anzieu, *op. cit.*, p. 103.

de la peau est proportionnelle à la profondeur de l'atteinte psychique''¹⁶⁸». Autrement dit, l'altération de la peau de Chouhayra est en rapport étroit avec l'état défaillant de son Moi-peau. Les plaies ne sont plus que des cicatrices mais la jeune femme demeure un être fragile car l'équilibre psychique n'est pas rétabli. On assiste chez Chouhayra à l'effondrement du Moi-peau :

Le corps est l'un des lieux privilégiés de la signification. Le dessin du corps n'est qu'une ligne de cessez-le-feu provisoire entre le dedans et le dehors. [...] un pacte momentané sur le parchemin duquel s'écrit l'identité du sujet. [...] Ce pacte en vient-il à être révoqué par un déséquilibre interne ou une agression extérieure que tout [...] sombre avec lui : la psychose¹⁶⁹.

La douleur est ainsi une menace à la structure du Moi-peau et «affecte la capacité de désirer et l'activité de penser¹⁷⁰».

Souffrant d'un grand déficit car elle est démunie d'une peau-frontière qui assume la fonction de protection, Bahria vit le problème de «l'insuffisance de la peau» qui peut balancer le corps dans l'un des deux états que Didier Anzieu définit en ces termes : le «Moi-poulpe» et le «Moi-crustacé¹⁷¹». Plusieurs procédés stylistiques utilisés par Souad Bahéchar traduisent les états de troubles par lesquels est passée Bahria.

2.4.3 Le «Moi poulpe» et le «Moi crustacé»

Quand les fonctions du Moi-peau en tant que support, contenant et pare-excitation font défaut, le Moi-peau, insuffisamment ou trop développé engendre plusieurs cas de troubles dont le «Moi-poulpe» et le «Moi-crustacé» : «Les excès et les déficits du pare-excitation offrent des cas de figures très variés. France Tustin (1972) a

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 34.

¹⁶⁹ Jacques Pierre, «Le corps, le sens et le sacrifice : l'examen du cas de Yukio Mishima», dans *Le corps rassemblé : pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, *op. cit.*, p. 262.

¹⁷⁰ Anzieu, *op. cit.*, p. 103.

¹⁷¹ *Ibid*, p. 102.

décrit les deux images du corps qui appartiennent respectivement à l'autisme primaire et secondaire : le Moi-poulpe [...], et le Moi- crustacé¹⁷²». Marc Gontard explique les mêmes troubles du Moi-peau observés chez Chouhayra : «[l]'expérience dysphorique écartèle le sujet entre deux tensions contradictoires. Ou le moi perd toute consistance pour devenir un “Moi-poulpe”, informe, flasque, vulnérable aux atteintes de l'extérieur, ou il compense l'absence d'enveloppe en se retirant à l'intérieur d'un “Moi-crustacé” qui le protège du monde sous une carapace imperméable¹⁷³». Dans les deux cas la personne est incapable de nouer des relations, de réaliser des échanges et d'établir une communication. Dépourvue d'une peau-frontière qui assure sa protection, le corps de Bahria appartient désormais au Moi-poulpe, fragile et sans défense. À maintes reprises, Chouhayra seule ou avec l'aide d'autrui essaie de réhabiliter sa peau comme enveloppe d'excitation mais en vain. Plusieurs métaphores nous rappellent son état de Moi-poulpe : «Son corps prit une consistance gélatineuse et se figea lentement. Elle devenait cette méduse que les vagues avaient abandonnée un jour sur le sable de la plage» (*N*, p. 102). En entrant pour la première fois dans le restaurant de Luigi où elle va travailler, ce sont les photos de «grands mammifères» qui accrochent son regard en plus des aquariums qui contiennent entre autres «les poulpes», «les rascasses» et «les murènes» (*N*, p. 117). En regardant dans l'aquarium, elle est spécialement attirée par l'aspect externe du poulpe que Luigi lui décrit et qui reflète en quelque sorte l'état de son Moi-peau : «Regarde le poulpe dessiner dans l'eau sa calligraphie déliée. Sa couleur innommable n'est qu'un oubli. Trop occupé à l'armer pour les longues ères de vie passées et à venir, son créateur a omis de lui octroyer sa part du festin coloré des abysses» (*N*, pp. 117-118).

Ce corps livré à l'infamie et à la torture va côtoyer une douleur lancinante qui le jettera dans l'enfermement et l'isolement une seconde fois. Au moyen de métaphores, Souad Bahéchar décrit parfaitement l'état du Moi-crustacé dans lequel s'est confinée la

¹⁷² *Ibid*, pp. 101-102.

¹⁷³ Marc Gontard, *op. cit.*, p. 154.

jeune femme : « Cette fille fantasque mais terriblement désirable s'ouvrait et se refermait comme une moule dans le jeu des marées » (*N*, p.153). Dans la maison carapace d'Andréa que Luigi met à sa disposition, Chouhayra se retire du monde et fait de cette villa sa carapace qui assure sa protection d'une éventuelle agression : « La végétation inextricable, la barrière de rocs sur la façade marine étaient la meilleure des protections » (*N*, p. 129). Elle se bat pour survivre et pour cela il lui a fallu une carapace pour protéger son corps et son (intérieur), tous deux fragiles, marqués par le châtement car la carapace est « l'expression d'une certaine fragilité. [Et] la fragilité témoigne d'une blessure, non d'une impuissance¹⁷⁴ ». Ce retrait dit une certaine fragilité ou plutôt un vide intérieur que vit la jeune femme à cause de la blessure. Cette carapace se substitue en fait au « conteneur absent¹⁷⁵ » que Chouhayra ne possède pas, ce qui empêche les fonctions du Moi-peau d'être efficaces. Pour dépasser cette fragilité et cette méfiance, elle vit cinq ans dans cette villa, « d'une vie sobre et sereine dans la plus parfaite des solitudes » (*N*, p.132), car après plusieurs tentatives ratées de reprendre une vie normale, elle se sent encore plus fragile que jamais. Cette carapace représente en quelque sorte une frontière que les autres n'oseront pas dépasser puisque son Moi-peau n'est pas apte à lui assurer une protection : « en évitant tout événement qui l'aurait marquée, en évitant toute rencontre, elle se protégeait du risque d'égarement » (*N*, p. 133).

En plus de l'égarement, Chouhayra a longtemps perdu le plaisir d'être touchée et le désir féminin. Comme l'explique Anzieu, le « Moi-peau, privé de son étayage corporel, présente alors un certain nombre de défaillances, auxquelles il est toutefois possible de remédier en partie par des moyens psychiques¹⁷⁶ ». Quand Chouhayra rencontre si Zoubeir (l'instituteur), Ansar (le domestique), Najib (le photographe) et Luigi (le propriétaire du restaurant), son Moi-peau trouve un autre étayage, social cette fois. Le soin, l'attention, l'affection et l'amour que lui manifestent ces hommes favorisent la reconstruction de son moi.

¹⁷⁴ Lorette Nobécourt, *op. cit.*, p. 53.

¹⁷⁵ Anzieu, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 105.

2.4.4 Restauration du Moi-peau

Si les femmes doivent compter sur elles-mêmes pour s'affranchir du poids du système, Chouhayra est soutenue par les hommes qu'elle rencontre pour identifier son mal et le neutraliser. La reconstruction du Moi-peau est en partie menée en compagnie d'un homme.

Le passage de Chou de l'état animal à l'état humain se fait avec l'aide et la collaboration des hommes. Grâce à l'instituteur, la «sauvageonne» (*N*, p. 32) a pu quitter le monde animal pour se construire une identité humaine. C'est d'abord cet instituteur qui va lui permettre de parler et d'apprendre à lire et à écrire. Ainsi, grâce à son soutien, une première «pellicule de rêve¹⁷⁷» est installée. Bien qu'elle soit éphémère, cette enveloppe pare-excitation lui permet de jouir «des moments savoureux» (*N*, p. 36) que lui procure la lecture en lui permettant de voyager dans d'autres lieux à la rencontre d'autres personnages : Chouhayra «réclamait sa dose de lecture quotidienne [...] et s'était mise à vivre dans les livres, ne s'arrachant à une histoire que pour plonger dans la suivante» (*N*, p. 37). La reconstruction du moi se manifeste dans «l'incroyable métamorphose» (*N*, p. 39) de l'adolescente : «Au-delà des détails physiques qu'on pouvait penser façonnés par l'amour du soleil et du vent, il y avait cette extrême douceur, cette vigilance aigüe» (*N*, p. 39).

Après l'événement du châtement, Bahria et Hachem, qui s'est rebaptisé Raii¹⁷⁸, s'enfuient du village. Une fois arrivés en ville, ils sont repérés par un noir nommé Ansar qui leur propose du travail dans la villa de son maître, monsieur Doulabi. Le jeune berger devient le compagnon du maître et Bahria est affectée aux tâches domestiques. Ansar tente de violer la jeune femme, mais horrifié par «la chair suintante» (*N*, p. 61), il se retire. Il est touché par la femme marquée dans sa chair : «la vue des brûlures encore vivantes avait calmé son excitation et son désir» (*N*, p. 61). Désormais, il devient, selon

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 213.

¹⁷⁸ Raii en arabe veut dire berger.

Marc Gontard, le deuxième «mentor», qui parfait son éducation et lui inculque «l'amour du beau» et de la lecture (*N*, p. 63). À la manière de l'instituteur, Ansar, qui la «gav[e] d'images», participe à l'installation d'une deuxième «pellicule de rêve» qui ne dure pas longtemps. Ainsi Ansar «avait transformé la sauvage Bahria en employée stylée et efficace» (*N*, p. 64). La métamorphose de son moi se répercute également sur sa peau : «sa peau, jadis tannée, retrouvait la souplesse et la luminosité d'une peau d'adolescente» (*N*, p. 75). Cependant, ce corps sculpté et stylé par Ansar reste un corps-objet que ce dernier contemple «avec le plaisir du peintre devant un tableau réussi» (*N*, p. 75) quand il le pare de bijoux et d'une «robe de satin couleur de cerise mûre» (*N*, p. 79) lors d'une soirée. C'est cette même robe rouge qui sert de peau décorative, signe de l'exploitation sexuelle que Bahria arrache pour exposer son corps nu devant l'objectif de Najib qu'elle rencontre dans l'appartement d'une artiste.

Najib, photographe de métier, est le troisième «mentor» sur qui la jeune femme tombe quand elle s'enfuit de la villa de Doulabi. Attiré par le corps de l'adolescente, il lui propose de poser nue. Cependant, la vue des cicatrices met fin à la séance de photo et à l'intérêt du photographe. Se sentant «inachevée» et «insignifiante» (*N*, p. 104) après le départ de Najib, l'adolescente, dans un geste de rage, s'empare des tubes de peintures de l'artiste pour camoufler «ses cuisses nues et les crevasses, les bourrelets indécents laissés par les Mramda sur sa peau» (*N*, p.104). À chaque fois, elle croit trouver une nouvelle peau symbolique qui peut la contenir et la protéger mais rapidement elle se rend compte de l'échec de son entreprise. La peau marquée constitue un obstacle à la réhabilitation du Moi-peau et Chouhayra, après le retour de la dame artiste qui l'a engagée, se retrouve une nouvelle fois dans la rue avant de tomber par hasard sur Luigi, propriétaire du Restaurant le *Riminicci*.

La présence à ses côtés de Luigi, qui n'en veut pas à son corps et qui n'«exige rien que sa présence» (*N*, p. 129), mais qui répond à ses besoins psychiques (confidences, écoute, communication), lui a permis de se reconstruire, sûrement mais

lentement. Son Moi-peau qui n'a plus son étayage biologique sur la peau mais plutôt un étayage «socio-culturel¹⁷⁹», qu'Anzieu appelle «la peau de mots¹⁸⁰», commence à s'établir. La cicatrice est là, présente sur son corps, mais grâce au soutien de Luigi qui la rebaptise Chou, la jeune femme est réconfortée : «l'attention et la confiance dont Luigi l'entourait, la rattachaient à la réalité. Elle avait changé, devenait plus concentrée et plus attentive encore» (N, p. 133). Malgré la blessure physique qui est toujours là, Chouhayra a pu reconstituer un Moi-peau suffisant pour affronter la réalité comme l'explique si bien Anzieu dans le cas des brûlés :

Le Moi-peau avait perdu son étayage biologique sur la peau. À la place il avait, par la conversation, par la parole intérieure et les symbolisations consécutives, trouvé un autre étayage, de type socio-culturel (le Moi-peau fonctionne en effet par étayage multiple)¹⁸¹.

Effectivement, plein d'attention, Luigi, «un père par hasard», a pris en charge ses soucis et lui a assuré une vie confortable dans la villa d'Andréa et un travail digne dans son restaurant. La transformation est visible et la jeune fille épanouie «s'affinait et embellissait de jour en jour» (N, p. 134).

Plus tard, en revenant de son voyage au Sud, Chouhayra est frappée par les «gros lézards bruns qui ressemblaient à des crocodiles en miniatures» (N, p. 182) que Luigi a placés dans les aquariums. Elle décide de les libérer en direction de son village : «J'ai offert les lézards aux Mramda, dit-elle. J'espère qu'ils sont venimeux» (N, p. 204). Le «Moi-poulpe» et le «Moi-crustacé» deviennent un Moi-lézard capable de supporter *la brûlure* du soleil et apte à se défendre quand on l'attaque. Le poulpe ou le crustacé est désormais une jeune femme qui, dans le miroir, remarque «sur son visage les lambeaux de la mue douloureuse qui s'achevait» (N, p. 204). La mue de son visage à la fin du texte la délivre de cette peau prison dans laquelle elle est assignée depuis le châtement. Cette

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 207.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

mue pour Chouhayra a déjà commencé sous la brûlure du désert. Comme il a été déjà signalé, sa métamorphose et sa renaissance ont commencé au cœur de cet espace désertique pour s'achever à la fin du récit. La mue est la perte de l'ancienne peau et son remplacement par une autre nouvellement formée. Tel un reptile qui se dépouille de sa vieille peau pour qu'une autre plus belle prenne place, la jeune femme se défait de sa peau brûlée et de son passé pour commencer une nouvelle étape dans sa vie. La mue marque une renaissance. Chouhayra est maintenant une femme accomplie.

Cette quête de soi soutenue et encadrée par les hommes lui a permis de se reconstruire et de s'affirmer en tant qu'individu. Sans lien patrilinéaire puisque son père a oublié de l'inscrire dans le livret de l'état civil et que la tribu l'a exclue dès son jeune âge, Chouhayra a réussi à se construire une identité. Le nom de famille qui témoigne de son appartenance au père sera remplacé par «B'lache!¹⁸²». Ce «B'lache de l'absence, de la privation, de l'exclusion...» (*N*, p., 198) de la part des siens auquel elle a «ajouté un point d'exclamation pour mieux signifier : [elle] n'en [a] pas besoin !» (*N*, p., 198). Ce «B'lache!» exprime cette coupure qu'elle effectue par rapport à ses racines. À son tour elle rejette sa descendance attribuée au mâle et le système traditionnel qui oblige la femme à demeurer mineure à vie en passant de la tutelle du père à celle du mari. Se réapproprier son corps, l'accepter et l'aimer ensuite, est un défi lancé contre sa tribu qui le lui a confisqué. Ce défi se manifeste quand «toute nue [elle] fix[e] d'un regard conquérant l'objectif» de Najib le photographe (*N*, p., 135). Ce qui marque une autre étape dans la renaissance de Chou à son corps.

2.5 Les états du corps féminin

Si les femmes, au moyen de tisons enflammés, ont brûlé le corps et le désir féminins, tout au long du récit les hommes essaient d'embellir, de styliser ou de faire épanouir ce même corps. Au début, presque tous les hommes qu'elle rencontre essaient

¹⁸² B'lache : mot du dialecte marocain signifiant qu'elle n'en a pas besoin.

de profiter d'elle soit pour la satisfaction sexuelle (Ansar) soit pour l'argent (Najib le photographe). Mais rapidement, ce corps marqué joue en la faveur de Chouhayra. Sans le brusquer ni le contraindre, ces hommes ont mis en valeur sa beauté et ont permis au Moi-peau de retrouver ses fonctions. Avec Ansar, l'adolescente a acquis une certaine culture et une éducation parfaite. Pour ce qui est de Luigi, en plus de lui permettre de vivre dignement avec un emploi et un logement, il a été pour elle ce père affectueux qui entoure sa progéniture de tous les soins. En ce qui concerne l'intervention de Najib, Chouhayra a appris à accepter son corps et à l'aimer grâce à l'amour du jeune homme. À ses côtés, elle a «la sensation de vivre un moment idéal, porteur de joies futures» (*N*, p. 99) et se rend compte que la vie lui sourit comme le dit Anzieu : «L'accomplissement sexuel requiert l'acquisition d'une sécurité narcissique de base, d'un sentiment de bien-être dans sa peau¹⁸³». Autrement dit, c'est l'amour d'un homme qui l'a rendue à sa féminité annihilée par le feu. Grâce au photographe, elle a repris confiance en elle et a goûté aux plaisirs de l'amour sans crainte.

2.5.1 Le corps marqué

Dans toutes les cultures, des pratiques sont utilisées pour marquer le corps de la femme soit momentanément, soit pour toujours. Le corps qui est un objet naturel devient alors un objet culturel. Pour Chouhayra, la tribu la marque par le feu car l'intention est de punir, de châtier et de faire souffrir afin de la stigmatiser.

Bien que Chouhayra soit en ville où elle croit ne pas subir la pression du groupe, son épanouissement est entravé par les traces indélébiles qui ont marqué sa chair et sa mémoire. Le corps marqué psychiquement et physiquement est un autre voile métaphorique qui enferme la femme en l'empêchant de s'exprimer et de jouir de sa liberté. Pour la jeune femme, l'enfermement est synonyme de mort puisqu'elle estime que l'homme «est plus proche de la mort que de la vie quand il est privé de liberté» (*N*,

¹⁸³ *Ibid.*, p. 51.

p., 203). En châtiant Chouhayra, la tribu a réussi à l'enfermer dans la peur de jouir de son corps alors qu'elle n'était qu'une enfant. Elle «bondit loin» du berger quand il veut la «prendre dans ses bras» (*N*, p. 51). Le texte offre à maintes reprises l'image de la jeune femme essayant d'ignorer ses cicatrices qui «se contractèrent sous ses vêtements comme si elles étaient dotées d'une vie indépendante» (*N*, p., 98) chaque fois qu'on lui en parle. Sa situation est semblable à ces femmes voilées, ornées de bijoux d'argent «écrasant leurs poitrines» (*N*, p., 179), qu'elle a rencontrées au Sud du Maroc et qui la font penser à «des oiseaux aux ailes brisées» (*N*, p., 179). Pour elle, ce linceul que les femmes portent, «plus qu'il ne couvre[e] le corps, [il] lui délimit[e] une aire de vie mesquine» (*N*, p., 179). Si elles sont condamnées à la claustration «sous leurs vêtements, trop vastes, trop noirs, trop lourds» (*N*, p., 179) même si elles se trouvent dans un espace ouvert, Chouhayra est enfermée dans un corps prison qu'elle a appris à déserté depuis l'événement du châtiement : «Avec l'aube, lui revenait la sensation de son corps. Elle le réintègre lentement après l'avoir déserté toute la nuit.» (*N*, p., 45). L'accent est mis sur le corps tantôt présent tantôt absent surtout au contact du corps masculin. Face à l'agression d'Ansar, la jeune femme ne manifeste aucune résistance. Elle préfère «s'abandonner. Laisser le violeur aller à la rencontre de ce corps que les Mramda lui avaient appris à déserté en cas de malheur» (*N*, p. 61). La tentation de Ansar est avortée à cause du «terrible abandon qu'elle lui avait opposé» (*N*, p. 61). Cette distanciation réitérée par rapport à son corps le transformera en corps objet dépourvu de tout désir. Un objet que les autres tentent de soigner et de discipliner. En plus de cette réification, Chouhayra souffre du morcellement de son corps après la torture que lui ont fait subir les siens.

2.5.3 Le corps reproduit

Regarder son corps dans le miroir est un exercice difficile pour Chouhayra car il «lui donn[e] l'impression d'être coupée en deux morceaux réfractaires» (*N*, p., 94). Elle a beau essayer de raccorder le bas de son corps appartenant symboliquement au groupe

avec le haut dont elle dispose, son effort reste vain puisque l'invisible «barrière déviait [son regard] tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. [...] Elle changeait plusieurs fois de tactique, modifiant l'angle d'attaque pour surprendre le gardien vigilant de la zone interdite, [mais] sans résultat» (N, p., 94) jusqu'au jour où un photographe figea son portrait nu sur le papier. Devant le journaliste, elle éprouve une grande joie à dévoiler son corps. Ce n'est pas pour plaire à l'autre, mais parce qu'elle découvre son être intime, son être vrai et naturel, libéré de toutes les contraintes : «Elle comprenait intuitivement qu'il lui demandait d'être elle-même, simplement» (N, p., 92). En effet, elle éprouve un grand plaisir à poser nue, à exposer son corps malgré les cicatrices. Cependant, il faut rappeler qu'enfant, Chouhayra vivait nue dans l'espace naturel car sa nudité ne dérangeait que les autres.

Le texte ne comporte aucune photographie, mais le portrait nu de Chouhayra est décrit par l'auteure. La force de cette photo réside dans sa capacité à lui imposer un passé qu'elle a essayé de fuir en quittant sa tribu : un corps marqué à jamais par l'ordre tribal. Elle reste abasourdie devant son portrait reproduit en plusieurs exemplaires, tant ce qu'elle voit sur les photos est différent de son reflet dans une glace. Les découpages, les jeux d'ombre et de lumière ont transcendé son image pour lui faire dire ce qu'elle avait refusé de révéler. Considéré comme instrument de révélation, l'appareil photo lui a fait voir son corps sous un regard objectif, autre que celui du miroir. Le corps marqué existe déjà, mais la photo l'a dévoilé et a révélé son secret. Comme le signale Sontag, une photo peut être très révélatrice : «La seule chose que le programme réaliste de la photographie implique vraiment est la croyance que la réalité est cachée. Et que, du fait qu'elle est cachée, elle doit être dévoilée. Ce que l'appareil photo produit constitue toujours une révélation¹⁸⁴». Cette photo «témoin», qui atteste d'un événement passé, est un rappel douloureux pour la jeune femme. Elle a la fonction de lui confirmer que ce qu'elle voit «a bien été» car selon Barthes «la photographie ne dit pas (forcément) *ce qui*

¹⁸⁴ Sontag Susan, *Sur la photographie*, Paris, C.Bourgeois, 1993, p. 147.

n'est plus, mais seulement et à coup sûr, “*ce qui a été*”¹⁸⁵». La blessure a bien eu lieu à une période de sa vie passée. L'accent est mis, dans cette photo, sur le corps cicatrisé, une réalité troublante. Elle joue le rôle de la mémoire qui conjugue le passé et le présent, la réalité (“*Cela a été*”) et la vérité (“*C'est ça!*”). Ce qu'elle a enduré et ce qu'elle endure, car «elle [a] l'impression qu'aucun vêtement ne p[eut] plus recouvrir ce que le photographe [a] mis à nu avec tant de justesse» (*N*, p., 96). Le photographe la met devant la vérité et la réalité de son corps tout en lui proposant de gommer les cicatrices par le bistouri de la même manière qu'il l'a fait au moyen de l'appareil photo pour la libérer : «Tu peux considérer que c'est là [...]. Tu peux même t'en débarrasser. La chirurgie esthétique c'est fait pour ça» (*N*, p., 105). Ce corps blessé est brusquement classé au passé dès qu'il est pris en photo car «les appareils photos instituent à l'égard du présent une relation inductive [...]»¹⁸⁶. Le même travail observé chez Yasmine Chami-Kettani, qui a dénudé le corps des femmes au hammam pour cheminer vers leur libération, s'observe chez Najib qui a reproduit le corps nu de Chouhayra. En «braquant» son appareil photo sur la jeune femme, il n'a visé que les cicatrices pour tuer la souffrance intérieure. Najib, au moyen de son «arme», a exorcisé cette douleur qu'il a transposée sur le papier comme si la photo avait absorbé les brûlures et produit une autre Chouhayra avec un corps intact et une beauté éblouissante : «Il [le photographe] regardait naître dans ses cuves, la beauté fraîche de la princesse des Mramda» (*N*, p. 107).

Dans la photo du corps nu pris de face, le regard conquérant n'est pas uniquement le signe d'une «émancipation», mais plutôt celui d'une renaissance de Chouhayra à son corps car «il avait fallu à Chouhayra s'aimer d'un amour absolu pour renaître des cendres de sa mémoire» (*N*, p. 220). Elle est une femme qui ne peut s'accomplir que dans l'amour, elle «v[eut] se faire aimer. Il lui sembl[e] que seul cet amour p[eut] effacer les humiliations de l'enfance confisquée» (*N*, p. 145). Ce n'est pas de la protection

¹⁸⁵ Barthes Roland, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, p. 153. (L'auteur souligne).

¹⁸⁶ Sontag, op. cit., p. 195.

qu'elle a besoin puisqu'elle est capable de s'en procurer mais plutôt «elle atten[d] une reconnaissance» (*N*, p. 145) de la part du photographe qui lui a appris «à aimer comme Si Zoubeyr [l'instituteur] lui avait appris à parler» (*N*, p. 155). À partir de ce moment et au fur et à mesure que les jours s'écourent, ses mauvais souvenirs se dissolvent dans une grande amnésie, elle sent un besoin immense de rompre avec son passé douloureux qui va devenir à la fin du récit simplement un «souvenir de pierre, une trace illisible, une feuille détachée d'un arbre, qu'un tourbillon avait emportée» (*N*, p., 185). Retrouver l'intégralité de son corps, l'accepter et l'aimer, est, pour Chouhayra, une victoire contre le système traditionnel qui apprend très tôt à la jeune fille à occulter son corps pour subir les caprices de l'homme.

La nudité chez Bahéchar est une forme de révolte contre le voile réel et symbolique imposé par les traditions qui empêchent la femme de jouir librement de son corps. Cet état corporel est corroboré dans le texte quand Chouhayra encore petite se montre souvent sans vêtements car «sa nudité n'effrayerait que les autres» (*N*, p., 46). L'épreuve qu'elle a vécue dans sa tribu lui a donné la force de «se projeter dans l'avenir et de s'imaginer une vie sans les Mramda» (*N*, p., 46). Elle devient le symbole de la femme forte et déterminée prête à subir des monstruosité et se sacrifier dans le but d'atteindre la liberté et de s'affirmer en tant qu'un être humain.

2.5.4 Le regard subi

Souad Bahéchar brave le tabou de la représentation du corps féminin qui est exposé au regard de l'autre et que Segarra appelle le «regard subi¹⁸⁷». Ce regard est interdit dans la société musulmane car il «a le pouvoir de déposséder la femme de son corps [qui] devient, par le détour d'un regard, la propriété des autres¹⁸⁸». Elle ne doit ni regarder, ni être regardée par l'étranger. Elle n'a le droit de voir que son mari et ceux

¹⁸⁷ Marta Segarra, *op. cit.*, p. 76.

¹⁸⁸ *Ibid.*

avec qui elle ne peut avoir des rapports sexuels. Le regard est soumis à des règles strictes que cela soit pour l'homme ou pour la femme car «être musulman c'est contrôler son regard et savoir soustraire à celui d'autrui sa propre intimité¹⁸⁹».

Cette liberté de regarder constitue, depuis longtemps, l'une des revendications de Djébar, dans son recueil :

Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent: parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous... [...] Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons! ...La femme-regard et la femme-voix¹⁹⁰.

Si la jeune fille a été condamnée au silence pendant son enfance à tel point qu'on la croyait muette, c'est au moyen de son corps et de sa nudité qu'elle a toujours essayé de parler.

Dans une société où tout dévoilement du corps, où toute nudité sont inacceptables, ces auteures comme bien d'autres femmes marocaines ont donné à voir la femme. Pour les auteures, dévêtir le corps féminin c'est se mettre nue devant le public, car la société a toujours tendance à voir en le personnage féminin du roman l'identité de la romancière. La plupart des auteures marocaines qui écrivent le corps enfreignent les traditions en la déshabillant dans une société où la femme ne doit pas posséder une voix, ni un regard et surtout pas un corps puisqu'elle est la «clef de voûte de l'édifice islamique, et sur qui s'exercent en premier lieu les pressions idéologiques¹⁹¹».

¹⁸⁹ Bouhdiba, *La sexualité en Islam*, op. cit., p. 51.

¹⁹⁰ Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 68.

¹⁹¹ Bill Viola, «Artistes en dialogue», dans *La chair et Dieu*, 1999.

http://www.artistes-en_dialogue.org/nesh01gb.htm. (Consulté le 01 décembre 2007).

2.6 Le corps : un territoire collectif

2.6.1 Le corps amputé

Le thème de l'éclatement et de la fragmentation est présent aussi bien dans *Ni fleurs ni couronnes* que dans *Cérémonie*. Le lecteur est frappé par le corps violenté et bouleversé de l'intérieur. Aïcha, atteinte du cancer, a le corps rongé par la maladie comparée dans le roman à un djinn «dont les dents aiguës déchirent les chairs innocentes» (C, p.88). Malika ne voit dans la baignoire que «quelques membres épars» de sa cousine Khadija (C, p.88). Dans le hammam, on ne distingue plus «qu'un pied, un dos, une cuisse» (C, p.87). Les seins de Khadija «ont presque disparu» (C, p.88) et pour la tante Aïcha, «le sein droit a été supprimé [et] la chair mutilée» (C, p.90). Autrement dit les corps des femmes se défont dans le récit.

Aïcha, Malika ou Khadija, malgré leur forte personnalité, incarnent les femmes dont le corps présente un handicap aux yeux de la société traditionnelle dans laquelle elles sont nées. Elles se sentent prisonnières d'un corps mutilé. Dans le cas de Khadija qui «ressemble à son père [...] une fille sans sexe, un prolongement mutilé d'elle-même [à qui] il manque une aura» féminine (C, p. 49), elle a été incapable de garder son mari pour le restant de la vie. Elle divorce et retourne vivre avec ses parents. D'ailleurs sa mère n'a jamais eu «confiance dans les capacités de séduction de sa propre fille» et n'a jamais accepté «de compter sa fille au nombre des élues auxquelles elle reconnaît une féminité pleine et entière...» (C, p.47). Pour Malika, dont «le jeune corps plein de grâce [n'est] jamais en plénitude» (C, p.15), elle demeure une femme incomplète dans sa féminité car son «ventre reste vide» (C, p. 31) après plusieurs années de mariage. En ce qui concerne la tante paternelle Aïcha, «un djinn est entré dans son sein gauche, puis il a migré vers son sein droit, glouton il la dévore de l'intérieur, ses chairs douces follement écloses en tous sens» (C, p.23). Elle est une femme «avec un sein dépareillé» (C, p.90) et un corps qui n'enfante dorénavant que la mort.

Le corps est considéré comme incomplet dans sa féminité, c'est un corps amputé, handicapé, qui va même jusqu'à la déchéance. Le corps féminin mutilé traduit le sacrifice de l'identité féminine.

2.6.2 La féminité sacrifiée

Mais si les corps de Aïcha et de Malika semblent être le symbole d'une féminité épanouie et d'une personnalité affirmée parmi les femmes de la famille, ces mêmes «corps, transformés en territoire collectif» (C, p.88) se trouvent être malheureusement le symbole d'une féminité bafouée et écrasée par le poids de la tradition. Que ce soit par l'amour trop grand d'un père qui se refuse à voir sa fille quitter la maison familiale en ce qui concerne Aïcha ou que ce soit pour Malika qui n'arrive pas à enfanter.

«Seules», «vides» ou amputées, les filles aînées et uniques de cette famille le sont par le célibat, la répudiation, la stérilité ou la maladie. La tante Aïcha, «la belle solitaire» (C, p. 83), ne s'est «jamais mariée, restée dans la maison de son père» jusqu'à la fin de ses jours. La vie ne lui a accordé qu'une «attente stérile, close prématurément» (C, p. 84) par un cancer qui a attaqué la partie la plus féminine dans son corps de femme, à savoir le sein. Khadija, «mariée, mère de trois filles, revenue dans la maison de son père après un divorce», est désormais une femme répudiée qui doit renoncer à sa féminité : «Il est inutile pour le moment qu'elle se fasse remarquer» (C, 42). Quant à sa cousine Malika mariée depuis cinq ans mais «sans enfant» (C, p. 22), elle vit une grande attente chaque mois. Debout devant le miroir, elle «se penche sur son reflet [...] et la voilà qui soulève sa robe pour les interroger, sont-ils plus lourds aujourd'hui qu'hier, savent-ils déjà quelque chose de son histoire à venir, mais les seins fiers ne lui renvoient que leur rondeur intacte» (C, p.103).

La mort de Aïcha est considérée par sa nièce Malika comme un «désastre [aux] accents de victoire» (C, p.104). La victoire de la féminité et de la sensualité sur la

tradition, sur l'amour suffocant d'un père ou sur «le crime des pères, partis chercher d'autres plaisirs loin de l'ombre odorante où ils [les] (toutes les femmes de la maison) ont enfermées comme dans une geôle» (C, p. 105). Une contradiction que soulève Malika entre le confort et l'enfermement des maisons traditionnelles. Aussi dramatique que soit sa vie et aussi tragique que soit sa fin, Aïcha à l'individualité affirmée ne peut échapper que dans la mort pour rester un exemple de femme d'exception qui tient tête à sa manière au poids pesant de la tradition. Elle devient la femme exemple pour tous les membres de la famille et surtout les nièces : Malika et Khadija. Le personnage d'Aïcha incarne l'essence même d'une féminité «tellement prestigieuse» et «si élégante» (C, p.80). Une femme d'exception aux yeux de tous les membres de la famille, une «reine [...] dans le cœur des siens [et une] souveraine incontestée» (C, p. 84). La vie «dans la grande maison n'a pas de sens sans Aïcha» puisqu'elle laisse les frères et les sœurs «orphelins» (C, p.93).

2.6.3 Le corps martyr

La disparition prématurée de Aïcha est une sorte de libération de son corps de l'emprise d'un père possessif. Considéré comme une propriété de la famille avant le mariage, le corps de Aïcha n'appartient qu'au père possessif qui l'entoure d'un amour étouffant : «du côté des hommes, El Hadj Mohammed entouré de ses fils pleure comme un enfant. Aïcha est partie comme une reine fatiguée d'un impossible amour» (C, p. 93). Désespéré, le vieil homme ne fait qu'errer «dans la maison désertée» pour faire «l'apprentissage de l'absence» (C, p. 93). Profondément altéré par la disparition de sa fille aînée, il devient aveugle et meurt quelques mois après : «Son désespoir est immense, à la mesure de son trop grand amour» (C, p.92). Enfin libérée de cet amour, Aïcha, après sa mort, apparaît à sa mère «plus lointaine, [et] lumineuse» car «elle n'était plus liée à cette maison en particulier, elle était devenue libre d'aimer sans lieu» (C, p. 110). Aïcha incarne la femme morte en martyr.

Si la mort de Aïcha est réelle dans le récit, celle de Khadija l'est symboliquement après sa répudiation : «toutes deux arrimées à la maison familiale par la puissance méconnue de leurs corps transformés en territoire collectif [...]» (C, p. 88). Pour Khadija, «jeune fille modèle écrasée du talon, [...] une fille comme il faut, dressée à se marcher dessus depuis l'enfance» (C, p. 22), la modernité semble lui apporter l'échec plutôt que l'émancipation. Khadija, qui a osé refuser un «jeune homme qui pourtant [...] avait plu» (C, p. 49) à sa mère pour se marier avec celui qu'elle préfère, n'a pas pu sauver ce mariage qui s'est soldé par un divorce dans la plus grande humiliation.

La révolte est le trait commun entre le discours et les réflexions de Khadija et Malika et le mode de vie de leur défunte tante Aïcha. Elles sont le signe et le symbole d'une génération de femmes qui commencent à prendre leur sort en main. Si la cérémonie est un prétexte au rassemblement de la famille afin de vivre de bons moments, elle est pour Khadija et Malika une occasion pour questionner leur éducation dans une société où les traditions se perpétuent malgré le changement que vit le pays. Les deux femmes saisissent l'occasion de ce rassemblement pour crier leur colère contre le pouvoir patriarcal et la contribution des autres femmes, mères et grand-mères à la pérennité de ce système qui vise l'oppression de la femme. Elles crient leur amertume contre une société qui a maintenu la femme dans une situation de faiblesse avec la collaboration de la femme car la conservation et le respect de la tradition demeurent l'attribut de la figure maternelle. Les mères deviennent de véritables gardiennes de la tradition, ce qui provoque des rapports conflictuels entre femmes et sème le trouble dans l'univers féminin allant jusqu'à faire des aïeules de véritables «ogresses» : «ce sont des ogresses, toutes ces femmes qui nous souhaitent le meilleur en constatant avec soulagement que notre savoir ne nous permet pas de s'affranchir de tout, que leur monde est efficace, ce monde où le pire est toujours conjuré à l'ombre des incantations» (C, p. 32). Les mères et les grand-mères participent à la perpétuité de l'oppression et du silence des autres femmes. Elles se montrent plus soucieuses d'assurer le respect des lois morales conformes aux règles traditionnelles de la société patriarcale.

Révoltées par la situation de toutes les femmes de la famille, Malika et Khadija essaient de comprendre l'impact de la religion et de la culture marocaine sur le corps des femmes. Malika dénonce violemment la situation avilissante de la femme marocaine. Au moyen de mots crus, elle s'adresse à sa cousine :

Eh oui, chérie, gronde Malika, déchiquetée du dedans, emplie à craquer d'une révolte qui l'empêche de respirer, tout est ta faute, parce que pour retenir un homme séduit par ton innocence et ta moralité si soigneusement entretenues, voilà qu'il te faut ensuite devenir pute dans l'intimité, rouler du cul comme pas une et palpiter de la gorge, tous émois dehors, mais ensuite, quand le mâle est en folie, froide redevenir parce que mère des futurs enfants et donc respectable pour l'éternité, voilà ma belle, ce que c'est qu'une vraie femme, rien de vrai, tout dans la mise en scène, une actrice consommée à toutes les sauces, consommée la vie comme on la rêve, Cendrillon entre le bordel et le ménage, [...] tu as pris les règles au sérieux, à coups de trique enfoncées, mais il aurait fallu faire semblant d'y croire un temps, tout le monde fait ça, aujourd'hui, tu n'es pas moderne, chérie, et te voilà, larguée, sur la touche, la chair est triste, [...] mais le jeu a changé si vite, aujourd'hui le pays est modernisé, émancipé par le cul...(C, pp, 52-53)

Quoi qu'elle affiche une certaine émancipation par rapport à certaines traditions, Malika ne manifeste aucun rejet de ses origines. On ne peut cependant ignorer dans son comportement une certaine tendance à y recourir malgré tout. Ainsi Malika, afin de célébrer au mieux sa «gloire amoureuse», fait le choix de se marier selon les «règles de la tradition» (C, p. 15). Des traditions qui ont parfois des conséquences néfastes sur le corps de la femme, comme on l'a déjà souligné.

D'autres images où le corps et l'espace de la maison sont unis pour traduire soit un état de déchéance ou au contraire une certaine plénitude sont très présentes dans le texte de Yasmine Chami-Kettani.

2.7 Les métaphores corporelles

2.7.1 Le corps est une demeure

Le corps dans *Cérémonie* devient également un espace puisque des termes qui relèvent du lexique spatial servent à la description du corps. Il est souvent présenté comme une maison avec son avant, son arrière, ses côtés, son intérieur et son extérieur. La première maison serait bien sûr la mère. Le corps de la mère que nous avons tous habité un temps, le premier contenant pour nos premières sensations physiques et psychiques ainsi que nos premières émotions. Ainsi, pour parler de son ventre, Malika utilise un vocabulaire propre à la maison. Par sa douceur, sa chaleur et sa fonction d'accueillir et d'abriter le fœtus durant les mois de grossesse, le ventre de la mère en vient à ressembler à la maison et à accomplir la fonction de refuge. Il est un espace à habiter.

2.7.2 Le corps et la maison en ruines

Deux générations de femmes sont évoquées dans le roman *Cérémonie* : les aïeules représentées par les mères, les tantes et les grands-mères, à qui s'opposent les protagonistes : Khadija et Malika. Si les premières vivent en parfaite symbiose avec l'espace de la maison dans lequel elles sont confinées mais heureuses, les jeunes femmes, et surtout Khadija, manifestent une certaine difficulté à habiter leur maison conjugale. Le corps de cette dernière est en conflit avec cet espace où la femme marocaine est généralement épanouie. Tout comme sa maison qui s'écroule, son corps est un corps qui s'effondre. Le cauchemar suivant, que nous avons déjà évoqué, décrit parfaitement la démolition symbolique de l'espace du corps et de celui de la maison :

J'entends des coups au loin, comme un cyclone énorme et déchaîné qui précipiterait l'écroulement [...] les coups sont de plus en plus rapprochés, les gravas nous suffoquent toutes les trois [...] et dans mon corps le même effondrement que pour la maison, les jambes coupées, il faut pourtant partir, nous sommes presque dehors, et je m'éveille, en sueur. J'ai compris, et ce que j'ai

compris m'épouvante, c'est [mon mari] qui frappe à coups redoublés pour nous enterrer vives sous les décombres, et moi, je construis des maisons où les gens vivent. (C, p. 73)

Khadija, qui n'a pas su habiter son corps, n'a pas réussi à habiter sa maison. Son corps en ruines est à l'image de sa maison qui s'écroule et l'échec de son mariage. D'ailleurs Malika le lui explique dans cette comparaison entre l'espace du corps et celui de la maison : «Le corps est comme une maison, il faut l'habiter pour qu'il devienne habitable» (C, p. 73). Dans un sentiment de confusion, Khadija s'interroge sur la situation actuelle de ses semblables qui n'arrivent ni à habiter leur corps ni leurs maisons : «...sommes-nous tellement dépossédés de nous-mêmes que nos maisons nous rejettent comme nous nous sommes rejetés nous-mêmes ?» (C, p. 13)

CONCLUSION

L'étude de ces deux œuvres nous a conduit à dégager deux composantes omniprésentes : l'espace et le corps. En effet, elles constituent les éléments centraux des deux récits autour desquels se greffent d'autres composantes. Nous avons opté pour l'étude de l'espace en premier lieu afin de montrer comment les différentes stations spatiales dans lesquelles évolue le personnage ne sont pas uniquement des décors, mais des éléments aussi importants que l'intrigue et les personnages. En effet, par sa fréquence dans le récit et la place qu'il occupe à un moment donné de la narration, l'espace participe à la progression de l'histoire.

La théorie de Bachelard en plus d'autres ouvrages théoriques se sont avérés utiles pour procéder à l'analyse de l'espace dans les deux œuvres. Notre choix s'est porté, d'abord, sur l'espace de la maison familiale pour montrer qu'il n'est pas toujours un espace sécurisant. Si la maison des parents est considérée comme un abri sûr pour Khadija qui n'a pas pu habiter sa maison conjugale dans *Cérémonie*, il devient, dans *Ni fleurs ni couronnes*, un espace hostile pour Chouhayra qui trouve dans l'espace naturel des espaces de substitution. Dès l'ouverture de ce dernier roman, la jeune fille est basculée dans l'espace du dehors. En étudiant les différentes stations spatiales où évolue Chouhayra, nous avons remarqué qu'une certaine mobilité dans l'espace du dehors jette le personnage dans les espaces étroits qui sont des gîtes de rêverie et les immensités naturelles où elle va se sentir en sécurité et vivre l'expérience de l'immensité intime (désert). Nous avons cherché à mettre en relief la dialectique du dehors et du dedans qui peut également être présente au sein de la maison familiale, constituée d'un espace public accessible à autrui comme le salon et des espaces fermés et intimes tels la chambre ou la salle de bain. En étudiant les différents espaces dans les textes, nous avons constaté que le corps de la femme est intimement lié aux espaces qu'elle traverse. On a constaté que les frontières s'évaporent entre le corps et l'espace et qu'une certaine fusion s'opère entre l'humain, l'animal, l'espace, la matière et le cosmos. Grâce aux

figures stylistiques, les textes nous offrent des images extraordinaires d'osmose entre tous ces éléments.

Nous avons jugé important d'examiner la question du corps féminin dans l'espace romanesque. Puis nous avons cherché à voir comment l'empreinte religieuse et sociale a un effet considérable sur la relation de l'homme avec son corps. La notion du corps pur et du corps impur dans la religion musulmane a permis de voir l'importance de l'espace du hammam dans la purification du corps et la vie du croyant. Le hammam a été privilégié dans cette partie pour voir comment la femme vit son corps au sein de cet espace de la nudité, de la sensualité et de la liberté. La relation particulière et festive qu'a la femme avec son corps au cœur de cet espace a été mise en évidence. En abordant le corps nu de la femme, on a constaté que la peau, en plus d'être un moyen de communication et une archive, joue le rôle de frontière entre le corps et l'espace environnant. On a mis en scène le corps de la femme sous différents aspects : du corps marqué et amputé au corps souffrant et affecté en passant par le corps épanoui et célébré. La notion du Moi-peau analysée par Didier Anzieu s'est avéré un support théorique adéquat pour expliquer les améliorations et les dégradations du Moi chez Chouhayra, brûlée dans sa peau mais qui essaie de se reconstruire. Grâce à certains procédés stylistiques utilisés par les auteures, la description de l'espace et de ses manifestations naturelles servent à rendre compte de l'état intérieur des personnages.

Ainsi, cette analyse de l'espace et du corps féminin dans ces deux romans permet de déduire que l'épanouissement de la femme repose sur une interaction harmonieuse entre son corps et l'espace qu'elle habite ou qu'elle traverse. En effet, la femme condamnée à l'invisibilité symbolique, exclue de la vie du groupe et contrainte à étouffer ses désirs et ses souffrances, vit une double fermeture. Le confinement de la femme dans l'espace géographique est à l'image de son confinement dans l'espace de son corps où elle s'exile. Le corps de la femme à son tour obéit à cette dialectique du dedans et du dehors que nous avons observé dans l'espace et sa démarcation naturelle

n'est autre que sa peau. La femme vit alors un dédoublement. Au-delà de cette frontière naturelle, elle ne dévoile que la partie publique de sa personne. Elle offre l'image de celle qui répond aux exigences de l'institution. Elle se montre obéissante et respectueuse des normes imposées par la société. En dedans de cette démarcation, la femme cache le côté le plus intime, le plus profond et le plus vrai de son être. Cette enveloppe qu'est la peau, en plus de contenir le corps de la femme, abrite ses désirs, ses souffrances et sa révolte.

À travers les deux romans en question, nous remarquons que les auteures insistent sur un thème très récurrent dans les écrits féminins au Maroc, celui de la condition de la femme. Dans *Ni fleurs ni couronnes*, les femmes, malgré leur courage remarquable, sont complices et soumises à l'ordre masculin qui leur apprend très jeune à occulter leur corps au profit du groupe. Seul, le personnage de Chouhayra manifeste une révolte contre l'ordre établi et exprime un réel désir de s'instruire et de se libérer pour jouir librement de son être dans l'espace ouvert. Si certaines femmes dans *Ni fleurs ni couronnes* font preuve d'une certaine passivité à l'égard de leurs droits à cause de leur ignorance, leur pauvreté et leur dépendance par rapport à l'homme, certaines femmes de *Cérémonie*, en dépit de leur instruction et leur richesse matérielle souffrent des mêmes conditions d'oppression. En effet, Khadija, malgré son diplôme d'architecte et son autonomie matérielle, se rend compte, après l'échec de son mariage, que l'enseignement ne va pas lui assurer le bonheur et la liberté après sa répudiation et son retour dans la maison familiale. Force est de constater que le problème est ailleurs. C'est que la génération actuelle des femmes vit un grand bouleversement identitaire provoqué par la modernité qui s'impose de plus en plus au Maroc. Profondément ancrée dans la tradition, la femme marocaine est consciente du long chemin à parcourir pour réussir à conjuguer sa culture ancestrale à la modernité occidentale. Elle est perdue dans un monde contradictoire. La modernité la met dans une position extrêmement complexe. Si elle lui permet désormais d'accéder à la vie sociale et économique, elle ne lui garantit guère le statut d'individu majeur.

Au terme de ce travail, nous constatons que Souad Bahéchar et Yasmine Chami-Kettani posent dans leurs œuvres le problème de l'identité féminine dans un système structuré par les traditions. Pour rendre compte de cette situation, les deux auteures optent pour l'écriture. Si le fait de prendre la parole en tant qu'individu constitue la première transgression de la part de la femme, la deuxième serait alors d'investir l'espace de l'écriture car la femme qui prend l'initiative d'écrire transgresse l'interdiction faite aux femmes de prendre la parole, de se dévoiler et de faire émerger ses désirs et par conséquent son corps. L'écriture qui la dénude est considérée comme une nécessité existentielle et une quête de soi. Écrire pour la femme est synonyme de l'émergence de son propre être :

Écrire a sorti de leur mutisme les femmes qui vivent autour de la Méditerranée. Les livres-confessions frôlaient parfois l'exhibitionnisme. Normal. Elles devaient rattraper des siècles de leur soumission au cours desquels l'homme supervisait leurs propos et leurs manques. Au langage traditionnel s'est ajouté un autre, né de leurs nécessités, étrangères à l'homme¹⁹².

Ce rôle libérateur est présent dans le roman de Souad Bahéchar, puisque la femme renaît à elle-même grâce à une osmose entre le corps et l'espace. Elle se libère du groupe et de ses lois avilissantes en s'alliant aux forces cosmiques, végétales et animales et en réinventant son Moi-peau. Souad Bahéchar fait de la construction du moi sa question essentielle mais qui n'est pas limitée au personnage principal. Le temps, l'espace et les différents prénoms attribués au personnage rendent le cas de Chouhayra plus général. La femme, qu'elle soit du Sud ou du Nord, jeune ou âgée, instruite ou ignorante, est touchée par l'expérience individuelle de Chouhayra.

La même libération du corps est perçue chez Yasmine Chami-Kettani qui dénonce d'abord le corps féminin comme territoire collectif dont disposent la famille et le mari et utilise l'espace comme métaphore corporelle afin de décrire l'état de

¹⁹² Vénus Khoury-Ghata, «Romans de femmes autour de la Méditerranée», dans El Hagggar Nabile (dir), *La Méditerranée des femmes*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 63.

déchéance de la femme qui n'arrive pas à habiter ni sa maison ni son corps. Si l'auteure réfute le corps comme propriété privée, elle exprime le désir de le mettre à nu grâce notamment à l'espace du hammam où le corps féminin se manifeste sans artifices, dans son état naturel. L'auteure met l'accent sur la relation de la femme avec son corps au cœur de cet espace où le poids de la morale et le regard voyeur de l'homme sont absents. Souad Bahéchar aussi bien que Yasmine Chami-Kettani et bien d'autres écrivaines marocaines voient dans la réappropriation de la parole, du regard et du corps une délivrance pour le sujet féminin.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

BAHÉCHAR, Souad, *Ni fleurs ni couronnes*, Casablanca, Éditions Le Fennec, 2000, 222 p. (Prix Grand Atlas 2001)

CHAMI-KETTANI, Yasmine, *Cérémonie*, Arles, Éditions Actes Sud, 1999, 120 p.

Références générales et théoriques

AAS-ROUXPARIS, Nicole, «*La Femme de sable* de Madeleine Ouellette-Michalska et *La Femme qui pleure* d'Assia Djebar : regard voilé, regard qui viole» dans *Présence francophone*, v 47, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1995, pp. 139-149.

ALAOUI MDARHRI, Abdallah, «Approche du roman féminin au Maroc», dans *Études féminines au Maroc : Études et bibliographie*, Rabat, 2000. <http://www.yaktinesaid.com/Presentatio.htm>

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, 291 p.

ASCHA, Ghassan, «Le corps dans la tradition islamique : représentation et action», dans Catherine GARNIER, dir., *Le corps rassemblé*, Montréal, Agence d'Arc, 1991, pp. 291-301.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, 214 p.

_____, *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1968, 221 p.

BARTHES, Roland, *La chambre claire: notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, 192 p.

- BERTHELOT, Francis, *Le corps du héros : pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997, 192 p.
- BROHM, Jean-Marie, «Construction du corps : quel corps?» dans Catherine GARNIER, dir., *Le corps rassemblé : pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, Montréal, Agence d'Arc, 1991, pp. 11-33.
- BONN, Charles, ALAOUI MDARHRI Abdallah et Najet KHADDA, *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves, EDICEF, 1996, 271 p.
- BOUHDIBA, Abdelwahab, *La sexualité en Islam*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, 320 p.
- BOURNEUF, Roland, «L'organisation de l'espace dans le roman», *Études littéraires*, n° 15, Québec, Avril 1970, pp. 77-94.
- BOURNEUF, Roland et Réal OUELLET, «L'espace», dans *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972, pp. 99-127.
- BOUVET, Rachel, *Pages de sable : essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ, 2006, 204 p.
- CHEBEL, Malek, *Le corps dans la tradition au Maghreb*, Paris, Éditions PUF, 1984, 207 p.
- _____, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 1995, 501 p.
- _____, *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, PUF, 2002, 388 p.
- _____, «Le corps en Islam», dans Jean Duvignaud et Chérif KHAZNADAR, dir., *Le corps tabou*, Paris, Maison des cultures du monde, 1998, pp. 41-68.
- CHENET-FAUGERAS, Françoise et Jean-Pierre DUPOUY, *Le corps*, Paris, Larousse, 1981, 191 p.
- COLLET, Paule, «Les avatars du corps romanesque au XXe siècle», dans *Le corps*, Paris, Ellipses, 1992, pp 83-90.

- COLLIN, Françoise, «Le corps v(i)olé», dans Colette BRAECKMAN, dir., *Le corps des femmes*, Bruxelles, Complexe, 1992, 144 p.
- DE CERTEAU, Michel, «Des outils pour écrire le corps» dans *Traverses*, n° 14-15, Avril 1979, *Panoplies du corps*, pp. 3-14.
- DÉJEUX, Jean, *La littérature féminine de langue française*, Paris, Khartala, 1994, 256p.
- _____, *La littérature maghrébine de langue française: introduction générale et auteurs* (3e éd.rev.et corr.), Sherbrooke, Naaman, 1980, 495 p.
- DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement: nouvelles*, Paris, Des femmes, 1980, 195 p.
- EIGUER, Alberto, *L'inconscient de la maison*, Paris, Dunod, 2004, 162 p.
- _____, «L'inconscient de la maison et de la famille», dans *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n° 37, 2006.
<http://www.cairn.info/accueil.php>
- GOLDBETER-MERINFELD, Edith, «Maisons et liens familiaux», dans *Cahiers de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n° 37, 2006.
<http://www.cairn.info/accueil.php>
- GONTARD, Marc, dir., «Désir et subjectivité dans *Ni fleurs ni couronnes* de Souad Bahéchar», dans *Le récit féminin au Maroc*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 49-57.
- GRIVEL, Charles, «le lieu du texte», dans *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague, Mouton, 1973, pp. 102-110.
- HART-NIBBRIG, Christian L. «Corps et texte», dans Claude REICHLER, dir., *Le corps et ses fictions*, Paris, Minuit, 1983, pp. 97-107.

- IRAQI, Rita, «Espaces féminins dans le roman marocain», dans Kacem BASFAO, dir., *Imaginaire de l'espace, espaces imaginaires*, Casablanca, Najah El Jadida, 1988, pp. 119-124.
- KAJAJ, Khalid, «La maison traditionnelle à Tétouan : patrimoine mémoriel et architecture domestique», dans Pierre ERNY, dir., *Cultures et habitats : douze contributions à une ethnologie de la maison*, Montréal, L'Harmattan, 2000.
- KEMPF, Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, 188 p.
- KHATIBI, Abdelkébir, *Le roman maghrébin: essai*, Rabat, Smer, 1979, (2e éd), 149 p.
- KHOURY-GHATA, Vénus, «Romans de femmes autour de la Méditerranée», dans Nabil EL HAGGAR, dir., *La Méditerranée des femmes*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 63-66.
- MADELAIN, Jacques, *L'errance et l'itinéraire : Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983, 194 p.
- MERNISSI, Fatima, *Sexe, Idéologie, Islam*, Paris, Éditions Tierce, 1983, 198 p.
- MITTERAND, Henri, «Le lieu et le sens: l'espace parisien dans *Ferragus*, de Balzac» dans *Le discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, pp. 189-212.
- _____, *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*, Paris, Éditions PUF, 1999, 203 p.
- _____, *Le regard et le signe*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, 291 p.
- MOUZOUNI, Lahsen, *Le roman marocain de langue française*, Paris, Publisud, 1987, 203 p.
- MOSTEGHANEMI, Ahlem, *Algérie: Femmes et écritures*, Paris, L'Harmattan, 1985, 316 p.

- NAÂMANE GUESSOUSS, Soumaya, *Printemps et automne sexuels*, Casablanca, Eddif, 2000, 333 p.
- _____, *Au-delà de toute pudeur : la sexualité féminine au Maroc*, Casablanca, Eddif, 1991, 279 p.
- NDIAYE, Christiane, dir., *Introduction aux littératures francophones : Afrique-Caraïbe- Maghreb*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, 276 p.
- ONIMUS, Jean, *La maison corps et âme : essai sur la poésie domestique*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, 158 p.
- PEZEU-MASSABUAU, Jacques, *La maison : un espace social*, Presses universitaires de France, Paris, 1983, 252 p.
- _____, *Demeure mémoire: habiter : code, sagesse, libération*, Marseille, Parenthèses, 1999, 178 p.
- PIERRE, Jacques, «Le corps, le sens et le sacrifice : l'examen du cas de Yukio Mishima», dans Catherine GARNIER, dir., *Le corps rassemblé : pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, Montréal, Agence d'arc, 1991, pp. 262-275.
- REDOUANE, Najib et Yvette SZMIDT, *Parcours féminin dans la littérature marocaine d'expression français*, Toronto, La Source, 2000, 201 p.
- REDOUANE, Najib, BOURAOUI Hédi et Yvette BÉNAYOUN-SZMIDT, *La traversée du français dans les signes littéraires marocains*, Toronto, La Source, 1996, 251p.
- REICHLER, Claude, «Présentation», dans ALMEIDA Ivan et Claude REICHLER, dir., *Le corps et ses fictions*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 127 p.
- RULLIER-THEURET, Françoise, «La langue dans la peau», dans VERGEZ-SEIJA Sarah, dir., *La peau : un continent à explorer*, Paris, Éditions Autrement, pp. 12-25.
- SAÏGH BOUSTA, Rachida, *Romancières marocaines : «Épreuves d'écritures*, Paris, L'Harmattan, 2005, 217 p.

- SEGARRA, Marta, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997, 237 p.
- _____, «Espace du dehors vs espace du dedans dans le roman maghrébin écrit par des femmes», dans *Women in french studies*, n° 5, 1997, pp. 27-41.
- SERFATY-GARZON, Perla, *Psychologie de la maison : une archéologie de l'intimité*, Montréal, Éditions du Méridien, 1999, 177 p.
- _____, *Chez soi : les territoires de l'intimité*, Paris, Armand Colin, 2003, 255 p.
- SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, C. Bourgeois, 1983, 239 p.
- VARTIAN, Sylvie, *Frontière et osmose : étude de l'espace dans Désert de J.M.G. Le Clézio*, Mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001, 160 p.
- VERGEZ-SEIJA, Sarah, dir., «À la frontière du corps», *La peau : un continent à explorer*, Paris, Éditions Autrement, 2005, 128 p.
- VIGOUROUX, François, «Dans la peau de la maison», dans *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n° 37, 2006.
<http://www.cairn.info/accueil.php>
- VIOLA, Bill, «Artistes en dialogue», dans *La chair et Dieu*, 1999.
<http://www.artistes-en-dialogue.org/nesh01gb.htm>