

Rencontres avec GRADIVA : Hommage à Michèle Ramond, sous la direction de Milagros Ezquerro et Nadia Mékouar-Hertzberg, INDIGO & Côté-Femmes éditions, Paris 2013

Shahrazade et/ou Gradiva : des écrivaines entre ces deux mythes Libre parcours

Christiane CHAULET ACHOUR

« Lise écrit avec assurance, réclamant justice au Lacédémonien ou à l'Athénien, peu importe, elle ne se rappelle plus son pays, un Grec peut-être, un Sarde ou un Français, leur origine est toujours la même, hommes impies et perfides, abuseurs, profiteurs, navigateurs et conquérants de malheur. »

Michèle Ramond, *Lise et lui*

Dehors/dedans... Clausturation ou liberté de mouvement... Comment les personnages féminins sont-ils mis en scène dans les écritures des femmes du Sud de la Méditerranée ? Nos exemples, pour cette déambulation critique, sont pris essentiellement dans la littérature algérienne francophone mais ne s'y limitent pas car il était impossible de ne pas se laisser sollicitée par d'autres – pour ne citer que la plus grande d'entre elles, Andrée Chédid –, de cette Méditerranée. Les unes et les autres ont été happées par l'évocation du confinement des femmes dans leurs sociétés et, en même temps, par l'appel irrésistible du dehors qui donne l'audace d'échapper au harem, à la clôture, à la loi masculine, à l'immobilisme.

C'est une manière de revenir sur la signification du « mythe » de Shahrazade, la sultane des *Nuits*. Attirées ou révoltées par ce modèle prégnant, les écrivaines n'ont pas nécessairement adopté sa posture de conteuse, assise dans la nuit qui, après avoir satisfait aux exigences sexuelles du Sultan, le retient par son verbe, le faisant voyager dans et hors de sa violence par les contes qu'elle égrène. Le corps est là, immobile et soumis en apparence, mais l'imaginaire permet d'engendrer le mouvement. Ce mouvement, plusieurs d'entre elles l'ont donné aux corps des femmes : l'immobilité et la marche. Si « Shahrazade » peut illustrer l'immobilité de la conteuse du dedans, pourquoi ne pas nommer « Gradiva », le désir de marche et d'échappée hors des cadres socio-culturels admis : nommer « Gradiva » ce qui naît sous leurs plumes, ce nomadisme incessant des femmes, leur démarche qui s'élance sans qu'elles en connaissent toujours l'aboutissement. Ces deux « mythes » pas vraiment homologués comme tels par la mythocritique, peuvent illustrer deux postures essentielles des écrivaines méditerranéennes du Sud : la posture nomade et la posture sédentaire, l'appel du dehors ou la fascination du dedans, le voyage et le risque ou le harem et sa stabilité.

A l'aube du XX^e siècle, Isabelle Eberhardt illustre magistralement la posture nomade, concrètement parce que... nomade elle fut ; mais surtout parce qu'elle n'hésite pas à sortir de tous les sentiers battus que ce soit dans les codes vestimentaires, son vécu amoureux, ses pratiques d'écriture, de journalisme et plus généralement de vie. Journaliste vivant de sa plume, Isabelle Eberhardt est un reporter apprécié, le reportage étant la traduction même du déplacement. Tous ses écrits ont pour origine le mouvement même de la marche. Partir, s'éloigner, quitter, voyager, ces verbes d'action parsèment ses textes, d'un hymne à la marche et à la chevauchée vers l'immensité où s'estompe progressivement la présence humaine et qui favorise la méditation :

« Quand je partirai, ce ne sera que pour descendre plus loin, pour m'en aller là-bas, vers le Grand Sud, où dorment les hamadas sous l'éternel soleil. [...] La route me tente. Ce serait pour un peu toute une philosophie. [...] La joie intime de penser que je vais partir demain, dès l'aube, et quitter toutes ces choses, qui pourtant me plaisent ce soir et qui me sont douces. Mais qui donc, sauf un nomade, un vagabond, pourrait comprendre cette double jouissance ? »

Sous la plume d'Andrée Chedid, les femmes en marche sont présentes, très différemment. Dans sa création, les images récurrentes de la femme qui avance d'un pas dansant, lourd ou craintif sont prégantes : Om Hassan du *Sixième Jour*, déambulant dans les rues du Caire de 1948, pour soustraire son petit-fils atteint du choléra aux autorités et attendre le sixième jour pour qu'il guérisse ; Athanasia/Marie/Cyre des *Marches de sable* que Thémis retrouve dans le désert, à la forteresse de Macé :

« Je savais que, pour fuir le monde ou se consacrer à Dieu, certaines femmes se réfugiaient dans ces couvents qui s'élèvent aux abords du désert ; mais je ne pouvais imaginer qu'elles puissent parcourir seules ces contrées arides, loin de la protection d'autres pèlerins. »

Nous sommes, cette fois, au IV^e siècle après J.C. et chacune de ces errantes a accompli une longue marche pour vivre une vie choisie. La jeune Cyre a fui le couvent où elle était enfermée et maltraitée, Marie a quitté brusquement l'univers de la prostitution où elle vivait dans le luxe pour trouver la voie de Dieu ; quant à Athanasia, elle a accompli une longue marche pour retrouver son mari, Andros, devenu ermite et pour vivre à ses côtés par amour sans jamais se trahir. Aléfa de *La Cité fertile* ne cesse de parcourir Paris car le mouvement est la vie et quand la marche se suspend, la mort est proche. La jeune femme de la nouvelle, « Mort au ralenti », devenue Marie dans *Le Message*, est fauchée dans le Beyrouth de la guerre civile, en 1975, par la balle du franc-tireur, alors qu'elle court pour rejoindre l'homme

qu'elle aime et que malgré l'impact, elle tente de poursuivre sa marche. La narratrice rend au plus près l'intensité du vécu du corps de cette jeune femme, refusant l'immobilité :

« La rue se liquéfie, ondule, se dissipe. Marie étire ses bras vers l'avant, allonge ses doigts, presque en aveugle, le plus loin possible, pour amorcer un mouvement du buste et des hanches. Ses muscles l'abandonnent, sa nuque s'amollit, ses jambes défaillent. [...] La jeune femme décide de ne plus s'opposer à son corps, mais de l'escorter, de naviguer avec lui. Evitant les soubresauts, l'inutile résistance, elle décide de l'accompagner, à travers remous et rotation. Elle ne contrariera plus ces secousses, ces soubresauts, ces ballottements de tête, ces saccades de bras, ces tremblements, ces frissonnements. Elle ne cherchera pas à le brusquer ni à lui imposer ses propres désirs. »

Il faut aussi la violence humaine de la guerre pour suspendre la marche qui devait faire converger, au centre de la place, Kalya la musulmane et Myriam la chrétienne dans *La Maison sans racine...*

Les femmes d'Andrée Chedid sont en marche physiquement ou... dans leur tête : elles avancent, refusant les empêchements et les contraintes qui les immobilisent. Et cela, dès le début de l'œuvre, dans son premier roman, *Le Sommeil délivré* où Samya, entravée dans sa marche physique, poursuit son avancée, de sa chaise d'infirme, en mettant un terme par la violence à la violence qu'elle subit depuis son mariage, « violence purificatrice » de l'opprimé... débat ancien, jamais clos.

Cette libération de la femme par le geste, le mouvement, la marche, la force de l'esprit, Andrée Chedid l'a rendue magnifiquement dans ce poème de 1976, de son recueil, *Fraternité de la parole* :

« La femme des longues patiences » :

Dans les sèves
Dans sa fièvre
Ecartant ses voiles
Craquant ses carapaces
Glissant hors de ses peaux

La femme des longues patiences
Se met
Lentement
Au monde.

Dans ses volcans

Dans ses vergers
Cherchant cadence et gravitations
Etreignant sa chair la plus tendre
Questionnant ses fibres les plus rabotées

La femme des longues patiences
Se donne
Lentement
Le jour.

Il est frappant de constater combien le poème insiste sur la métaphore de la naissance pour chanter la femme qui ose faire bouger les lignes imposées, naissance qui est très concrètement une poussée brutale et violente dans un monde à vivre. Choisir le cocon et disparaître, ou l'aventure et exister en s'exposant est, finalement, la seule alternative possible.

« Shahrzade », « Gradiva », sous quelle figure emblématique inscrire la narratrice de *Cette fille-là* de Maïssa Bey, roman publié aux éditions de l'Aube en 2001 ?

Ce roman est la quatrième œuvre de Maïssa Bey, écrivaine algérienne des années 90. *Cette fille-là* quitte les rives de l'effacement féminin et de la révolte intériorisée pour faire place à une parole forte de rage et de rejet. Pourtant le lieu d'où sortent ces voix de femmes est une sorte d'asile, un lieu rebut du monde, dans les années qui ont suivi l'indépendance de l'Algérie. Une narratrice, Malika, dit « je », tout en jouant sur plusieurs identités, manifestant, par ces noms différents, la difficulté qu'elle a à habiter l'espace de son nom et l'incapacité à imaginer l'espace de son origine. Elle est la seule des femmes, échouées dans cet asile, qui sache lire et écrire ; elle a fait de ces deux savoirs ses bouées de sauvetage, tissant les récits de ses compagnes à son propre récit de vie. Ainsi se déploient sous les yeux du lecteur les vies de Malika, Aïcha-Jeanne, Yamina, M'a Zahra, Fatima, Kheïra, M'barka, Badra, Houriya, dont le dénominateur commun est leur difficulté à occuper l'espace en toute sérénité dès l'instant qu'elles ont été, volontairement ou à leur corps défendant – rarement une expression consacrée comme celle-ci n'a été illustrée, au sens propre, car c'est toujours le corps de ces femmes qui a été violentée entraînant, parfois, le naufrage de l'esprit –, en marge des prescriptions imposées aux femmes. L'écriture de Malika, la bâtarde, la fugueuse, est leur dernier refuge.

L'épine dorsale du récit est bien le récit de Malika, contradictoire si l'on y regarde de près parce qu'elle l'invente pour pouvoir encore respirer : en cela, dans ce monde qui lui a refusé le droit d'être présente à l'espace de tous, elle affirme son droit à sortir du néant et à tendre le miroir de l'ignoble à ceux qui voudront le regarder. L'avertissement qui ouvre le roman est

une accusation et non un plaidoyer, une agression et non une entreprise de séduction du lecteur, l'affirmation d'un hors-lieu ou nul(le) ne peut la rejoindre. Malika est une petite fille qui a été trouvée, au bord de la mer par deux pêcheurs. Ni Moïse, ni Jonas, la petite fille connaît un sort difficile, « volée », « trouvée » avec des yeux bleus et une peau claire, le 2 juillet 1962, tous les ingrédients sont en place pour sa vie de paria : ne pas porter le nom de ses parents, porter la marque probable de l'ancien colonisateur, devenir objet de convoitise de l'homme qui n'est pas son père, fuir après la tentative de viol à treize ans, être enfermée dans un pensionnat, fuir à nouveau et s'offrir à un homme de passage et être enfermée à nouveau. Si ce parcours est vraisemblable, il est surtout symbolique de la place de la femme dans une société patriarcale traditionnelle qui ne veut pas renoncer à la soumission des femmes.

Les autres pensionnaires qui confient leur histoire à Malika, ont toutes été conduites à fuir à un moment ou à un autre de leur vie comme Yasmina qui s'est enfuie de la maison de son mari avec un cousin qui l'abandonne ensuite, comme Fatima qui a dû fuir avec sa mère pour être soustraite à la folie meurtrière du père. Dans la société patriarcale, une femme a un espace prescrit. Selon les avantages ou les inconvénients de sa naissance, la prescription locative est ressentie plus ou moins durement. Mais dès l'instant que la jeune fille ou la femme « passe la ligne » qui oppose la prescription locative à l'interdiction, elle est sanctionnée. La transgression des lieux introduit dans la vie de la femme, la découverte du désir et du chemin secret du corps, découverte qu'elle paie lourdement. Il n'y a pas pour elle d'espace libre ; parfois quelques espaces permis qu'elle peut emprunter mais qui doivent toujours la reconduire au lieu prescrit mais jamais d'espace libre sous peine d'un enfermement plus brutal et définitif que celui auquel sa naissance de femme l'assignait : enfermement dans l'asile, dans la folie, dans la mort.

Celle qui transgresse est qualifiée de « folle ». Interrogée à ce propos, Maïssa Bey a défini son roman, dans un entretien de 2001 avec Dominique Le Boucher, comme un roman sur la dépossession subie par les femmes, « maintenues dans un état de dépendance, (ne pouvant disposer) d'elles-mêmes » et elle donne la définition du dictionnaire pour folie : « un asservissement de l'être humain, dû à des contraintes extérieures (politique, sociale, économique) et qui conduit à la dépossession de soi, de ses facultés, de sa liberté. »

Pour conjurer la sanction sociale, il y a une autre voie au carrefour de sa propre voix et des voix de ses compagnes car ce que la société refuse, l'écriture l'autorise. L'écriture devient alors le lieu de la reconstruction d'un espace offert comme une promesse possible.

Notre introduction opposait les deux mythes, « Shahrazade » et « Gradiva » : on voit que les processus ne sont pas si simples. D'une certaine façon, après avoir été Gradiva, celle qui

avance, qui marche, immobilisée, Malika devient « Shahrazade », celle qui, enfermée (harem ou asile peu importe !) engrange les histoires des femmes pour les offrir à l'humanité par l'écriture. Et en cherchant son rythme pour transmettre l'expérience féminine, c'est la fuite des femmes qui domine : *Cette fille-là* est une écriture de la fugue, au sens musical du terme. C'est ainsi qu'elle crée sa « chambre à soi », dans l'écriture.

La définition usuelle du mot, « fugue », donne bien successivement les deux sens :

« FUGUE n.f (ital. *Fuga*, fuite) 1. Fait de s'enfuir de son domicile, notamment pour un enfant mineur. 2. Composition musicale qui donne l'impression d'une fuite et d'une poursuite par l'entrée successive des voix et la reprise d'un même thème, et qui comprend différentes parties : l'exposition, le développement et la strette. »

Ce qui rapproche la fugue-fuite et la fugue musicale, c'est d'être toutes deux échappée de l'espace réel vers un ailleurs spatial ou un ailleurs rêvé ou fantasmé. Par ailleurs la narratrice elle-même, Malika, introduit assez tôt dans le roman une définition du mot fugue après le récit du viol. Elle parle de sa « propension à fuir ». Elle ne donne pas le sens de se sauver mais celui de la fugue musicale. Car l'écriture permet la fugue, même si on ne bouge pas : « Elle regarde le bout de ses pieds avec l'espoir vague qu'ils vont se mettre à bouger, à ruer, à la mener ailleurs. Une expression chante dans sa tête : poudre d'escampette. Elle la scande, syllabe par syllabe, elle la module sur plusieurs tons, sans ouvrir la bouche. »

Et, paradoxalement, c'est en fin de course, quand elle ne peut plus fuguer, que la fugue de l'écriture lui permet de s'évader du réel et de créer un espace de (sur)-vie. Moins dangereuse pour l'individu-e que la fugue au sens propre, la fugue musicale concrétise et illustre la transgression de l'interdit. Il suffit de trouver le thème et son rythme, de le ramifier en multiples branches, de lui associer des thèmes seconds mais semblables, pour que la fugue s'écrive.

Le lecteur ne peut échapper et doit suivre la narratrice ou, comme le suggérait Malika dans son avertissement liminaire, ne plus lire, fermer le roman. Elle lui impose son récit démultiplié dans ceux des autres femmes qui servent de contrepoint. Cette polyphonie « réelle » se nourrit de toutes les fugues : Malika est considérée comme une fugueuse récidiviste et raconte ses trois fugues principales dans le roman ; Yamina fuit ; la sœur de M'a Zahra « avait fini par s'enfuir avant même d'être répudiée » ; Fatima, quant à elle « n'a pas préparé sa fuite » et M'Barka raconte : « je me suis enfuie, cachée dans un camion militaire ». Dans son roman, publiée en mars 2005, *Surtout ne te retourne pas*, Maïssa Bey revient sur ces thèmes obsessionnels de la fuite et de la fugue, de l'espace et de son hostilité, de l'identité et de l'origine, sources de dysfonctionnements profonds de l'individu-e. Une jeune fille fuit.

Différemment mais comme Malika, elle se donne plusieurs identités. Elle n'est plus enfermée dans un lieu clos mais c'est l'ensemble du monde qui l'entoure qui est devenu chaos et piège après les années de guerre et juste avant le tremblement de terre de mai 2003. Maïssa Bey n'est pas la première des romancières algériennes à explorer le thème de la fuite et de la fugue. C'est une ligne mélodique essentielle de l'écriture de Malika Mokeddem par exemple. Leïla Sebbar ou Assia Djebar l'ont également travaillé montrant comment les femmes (de jeunes femmes en général) signifient par là une nouvelle manière d'occuper l'espace. L'écriture de Maïssa Bey, ayant une certaine difficulté à transformer ce thème en thème de libération étant donné l'insertion de ses personnages dans la société algérienne actuelle, fait de la fugue une véritable échappée de l'écriture. C'est alors l'écriture qui devient la planche de salut, au risque du lecteur ! Marcher, c'est alors écrire comme l'exprime Malika, « continuer à raconter leurs histoires, à les écrire, écrire, écrire... écrire... »

Une dernière étape du parcours... Avec la romancière belgo-algérienne, Malika Madi et son second roman de 2003, aux éditions Labor, *Les Silences de Médéa*.

Le lecteur est installé cette fois dans une famille de Médéa où une jeune fille, orpheline de mère, Zohra, tient la maison familiale où elle habite avec son père Mohammed et ses trois frères Nabil, Samir et Saïd. La voix narratrice, maîtresse d'œuvre de tout le déroulement du récit – puisque tout s'énoncera à la troisième personne, « elle, eux... » –, croque le portrait d'une jeune fille parfaite : bonne musulmane, jolie, douce et sereine, enseignante portant le hidjeb par conviction et soumission à Dieu, Zohra est une jeune fille comme en rêve tous les parents et les futurs époux et qui n'attend que le mariage de l'aîné de ses frères pour, à son tour, accepter le mariage que lui proposera son père. Mais l'implosion de la société algérienne durant ces années 90, avec les manifestations visibles de la progression des islamistes, la conduit à une tragédie, en trois étapes. La première alerte est déstabilisante mais ne la concerne pas encore directement : elle s'articule autour des changements de comportements de son frère Nabil puis de sa disparition avec les « autres ». La seconde est beaucoup plus déséquilibrante puisqu'elle marque l'abandon par Zohra de la profession qu'elle adorait quand, après un massacre ignoble, elle se retrouve face à une classe où il ne reste que dix enfants survivants sur les quarante cinq qui la composaient : « Suis-je encore capable d'enseigner ?... Je suis désertée par tout savoir, que pourrai-je leur transmettre à présent ? » Le dernier acte de la tragédie, nœud même de ce roman-témoignage, est son enlèvement par un groupe d'islamistes, avec d'autres jeunes filles, la vingt et unième nuit du ramadan et son silence qui fait d'elle, à son retour, une morte-vivante.

Entre le massacre de la population et son enlèvement (donc entre l'acte 2 et l'acte 3 de la tragédie), Zohra a reçu la visite d'une voisine, Louisa qui lui a montré et raconté ce qu'elle a subi. Mais Zohra n'a pas voulu l'entendre : « Lui ouvrant la porte : "Excuse-moi maintenant, j'ai du travail qui m'attend"... » On commence à mieux comprendre la première mise en exergue au début du roman d'une phrase d'Elie Wiesel : « N'oublions jamais que ce qui choque le plus profondément la victime n'est pas tant la cruauté de l'opresseur que le silence du spectateur. »

L'enlèvement est évoqué avec une grande sobriété : de ce qui s'est passé on ne saura rien, pour l'instant. Il n'y a pas, chez Malika Madi, de voyeurisme indécent :

« C'était un soir perdu dans les méandres du temps. Ils ont enfoncé la porte d'un seul coup de pied. [...] Grâce à Dieu, j'ai été épargnée par les djinns... Ils ne m'ont rien fait, ils ne m'ont pas touchée. Je me suis évanouie, et ils ont pensé que j'étais morte... »

Zohra est rentrée chez elle au petit matin et malgré les questions pressantes de son entourage, elle répète avec conviction la même version des faits à laquelle elle adhère de toute la force de son amnésie « réparatrice » :

« Je me suis évanouie sur le trajet, ils ont pensé que j'étais morte, alors ils m'ont laissée là. Au matin, je me suis réveillée dans la forêt avec cette blessure sur mon visage. S'ils m'avaient fait du mal, je l'aurais senti, je l'aurais su. Non ! Ils ne m'ont pas touchée, je me suis évanouie, ils ont pensé que j'étais morte. »

Cette version est renforcée par le fait qu'elle soit la seule jeune fille à être revenue après cette nuit. Zohra suit donc le destin qu'elle avait accepté avant l'enlèvement : épouser un émigré veuf qui pourrait être son père et aller vivre avec lui en France en cohabitant avec ses enfants, tous adultes et autonomes. L'essentiel du roman porte sur la description, précise et informée, du traumatisme et de ses effets sous le regard professionnel et affectueux de sa belle-fille aînée, Hanna qui, travaillant dans un centre d'aide aux femmes violentées, acquiert progressivement la certitude que sa belle-mère refoule en elle un terrible secret et que tant qu'elle ne se sera pas libérée de ce déni de violence et de destruction, elle sera cette morte-vivante qui sombre dans l'angoisse ou qui s'absente du monde. Les deux tiers du récit suivent donc cette vie continuée avec les réactions très diversifiées de l'entourage. Chaque partie de ce qui devrait être une renaissance et qui n'est qu'une survie est annoncée par une phrase en exergue, signée cette fois « Zohra », comme si Malika Madi construisait sa fiction à partir de témoignages réels. Lorsqu'elle quitte l'Algérie pour la France au début de la seconde partie, on peut lire : « Je pars, je prends ce corps mais je laisse ma mémoire... plus rien ne sera comme avant... il faut juste le savoir. »

Puis Hanna obtient, au bout de plusieurs mois, de retourner en Algérie avec sa belle-mère et de l'accompagner, persuadée que seule la confrontation avec les lieux pourra la délier de son silence. Au seuil de ce retour, on lit : « Est-on égaré lorsqu'on se perd volontairement ? Je sais où je me suis laissée... Qu'il sera pourtant difficile de me retrouver ! » Quand enfin il faut à Zohra le courage de se souvenir de ce qui a été pour elle pire encore que le viol collectif subi, avant l'ultime aveu qui sonne en quelques pages courtes finales, à nouveau Zohra conclut, en quelque sorte : « J'ai livré une bataille contre moi-même et je l'ai emporté. Même avec la meilleure volonté du monde, je ne pourrai jamais gagner la guerre que me livre la fatalité. » Ainsi, le récit se clôt sur une acceptation de la réalité par le sujet mais sans qu'on puisse deviner de quoi sera fait l'avenir de Zohra pour aller au-delà du trauma.

Tous ces haltes dans ces écritures montrent que très souvent les deux postures, nomade et sédentaire, se superposent, selon le moment des histoires des femmes ; elles prennent le pas l'une sur l'autre ou, au contraire, disparaissent. Choisir le décentrement et le défi ou choisir de vivre l'attendu et le prescrit, et en particulier dans les relations hommes/femmes, restent le centre profond des démarches, des replis et des avancées. C'est en tressant et en superposant *Shahrazade* et *Gradiva* qu'on peut éclairer nos lectures de ces œuvres de femmes, dans leur complexité et leur ambiguïté.