

## **L'écriture du corps dans la littérature féminine marocaine. Cas de Souad Bahéchar dans *Ni Fleurs ni couronnes***

Sanae GHOUATI  
Université Ibn Tofail - Kénitra

RESUME: L'écriture féminine marocaine est née au lendemain de l'indépendance, à partir des années soixante. Par réaction contre le colonialisme ou par souci identitaire, les femmes qui ont eu la chance de faire des études et de s'émanciper, se sont exprimées d'abord dans la langue arabe, et ce pendant plus de deux décennies.

MOTS CLE: Écriture du corps, littérature féminine marocaine, poétique du cadavre, espaces réparateurs.

ABSTRACT: Moroccan women's writing was born right after independence, after the seventies. Because of this reaction against colonialism and due to identity concerns, women who were lucky enough to carry out study programs and live independently initially expressed themselves in the Arabic language which continued for more than two decades.

KEYWORDS: Inscription of the female body, Moroccan Women's Literature, Poetics of the Cadaver, Restorative Spaces.

### **PRELIMINAIRES HISTORIQUES**

L'écriture féminine marocaine est née au lendemain de l'indépendance, à partir des années soixante. Par réaction contre le colonialisme ou par souci identitaire, les femmes qui ont eu la chance de faire des études et de s'émanciper, se sont exprimées d'abord dans la langue arabe, et ce pendant plus de deux décennies. Leurs publications dans les journaux quotidiens étaient encore timides, elles avaient surtout un penchant pour la poésie lyrique ou nationaliste et pour les genres brefs ; en particulier la nouvelle ou l'essai sur la condition de la femme, la nécessité de son alphabétisation et de sa participation à la vie active. Ce parti pris pour le lyrisme et pour les sujets qui touchent le quotidien de la femme, a participé à la marginalisation de cette nouvelle littérature. C'est probablement la raison pour laquelle elle a été reçue avec un manque d'intérêt, si ce n'est une indifférence totale de la part de la critique de l'époque qui, elle-même, était encore tâtonnante.

Des noms de femmes lettrés comme *Malika Al Fassi*, *Zaynab Fahmi* (l'adoratrice de la nature « Achiqat At Tabia »), *Khната Bennouna* ou *Laila Abou Zaïd* un peu plus tard, étaient assez connus au Maroc, mais leur écriture s'inscrivait dans la continuité de la littérature masculine et du modèle de l'écriture du Machreq. Cette double contrainte a fait que

cette littérature, par rapport à sa consœur algérienne, ne s'est pas démarquée et n'a pu s'imposer auprès de celle de l'homme. Il faut attendre les années quatre-vingt pour qu'une certaine écriture de contestation naisse et commence à revendiquer son autonomie. C'est lors de cette décennie que la littérature marocaine francophone fera son entrée sur la scène littéraire. Le premier roman est né en 1982 avec *Aïcha la rebelle* de Halima Ben Haddou<sup>1</sup>. Malgré la grande publicité faite au roman à sa sortie, il ne marquera pas, esthétiquement parlant, cette jeune littérature. A l'instar de Halima Ben Haddou, d'autres femmes prendront la plume pour se raconter dans des récits ouvertement autobiographiques ou des autobiographies fictionnelles, comme c'est le cas avec *Badia Haj Nacer*<sup>2</sup>, *Leila Houari*<sup>3</sup>, *Farida Elhany*<sup>4</sup> Mourad, *Amina Chebbab*<sup>5</sup> puis *Noufissa Sbaï* qui publie *L'Enfant endormi*<sup>6</sup> publié au Maroc, en 1987. D'autres s'exprimeront de manière lyrique comme *Saida Menebhi*, *Rachida Madani*, *Fatima Chahid*, *El Melih Selma*.<sup>7</sup> Cependant, issue de la communauté juive marocaine, *Elisa Chimenti* d'origine italienne, arrivée avec son père à l'âge d'un an au Maroc, mérite sa place parmi les écrivaines du Maroc étant donné qu'elle a passé toute sa vie à Tanger et a fondé avec sa mère, en 1914, la première école italienne. Elle a été aussi l'unique européenne à recevoir la considération du mouvement national de Tanger, elle était l'unique européenne à enseigner dans la médersa du grand érudit marocain Abdellah Guennoun célèbre auteur de « Annoubough al-maghribi » et qui l'appelait « ma sœur ». Elle connaissait beaucoup de langues et enseignait aussi bien le français que l'arabe classique, l'allemand, etc. Parmi ses publications : *Eves marocaines* (1935), *Légendes et récits*, *Au coeur du harem* (1958 roman) et *Légendes marocaines* (1959). Elle a également laissé de nombreux manuscrits de textes inédits comme *Récits des cours et des terrasses*, *Jacob Sarfati*, *L'Appel magique de l'Islam*, *Petits Blancs marocains*, *Les Génies*, *Miettes* etc.

Dans les années quatre-vingt-dix, la littérature féminine connaît un accroissement remarquable du nombre de plumes féminines comme Farida Diouri, *Nouzha Fassi fihri*, *Fatiha Boucetta*, *Anissa Belfkih*, *Ghita El Khayat*, *Fatima Mernissi*, *Dounia Charaf*, *Fadela Sebti*, *Baha Trabelsi*, *Siham Bencheckroun*, *Bouthaina Azami Tawil* et autres. Les écrits de cette période ont le mérite de dévoiler les rêves et les fantasmes de la femme qui utilise le « je » qu'elle a si souvent évité pour ne pas être confondue avec ses personnages, certaines ont continué l'écriture cathartique tout à fait légitime après le silence de plusieurs siècles dans lequel la femme marocaine était confinée. Bien que de qualité inégale, cette écriture émergente a eu nonobstant le mérite de délier les langues et de libérer la plume avant de

---

<sup>1</sup> Halima Ben Haddou : *Aïcha la rebelle*. Editions Jeune Afrique, 1982.

<sup>2</sup> Badia Haj Nacer : *Le Voile mis à nu*. Paris : Arcantière 1985.

<sup>3</sup> Leila Houari : *Zeida de nulle part*. Paris : L'Harmattan, 1985. *Quand tu verras la mer*, Recueil de récits. Paris : l'Harmattan, coll. *Ecritures arabes*, 1988.

<sup>4</sup> Farida Elhany Mourad : *La fille aux pieds nus*. Casablanca: Imprimerie Eddar el Beida, 1985. *Ma femme, ce démon angélique*. Casablanca: Imprimerie Eddar El Beida, 1987. *Faites parler ce cadavre*. Casablanca: Imprimerie Eddar El Beida, 1991.

<sup>5</sup> Fatima Chebbab : *L'Eau de mon puits*. Besançon : L'Amitié par le Livre, 1987.

<sup>6</sup> Noufissa Sbaï : *L'Enfant endormi*. Rabat : Edino, 1987.

<sup>7</sup> Saida Menebhi : *Lettres et écrits de prison*. Paris : CLR, 1978. Rachida Madani : *Femme, je suis*. Vitry : Inéditions barbares, 1981. Fatima Chahid : *Imago*. S.I. : Ed. Imprimatic, 1983. Selma el Melih : *A l'ombre du papyrus*. Paris : La Pensée universelle, 1988.

permettre à la femme de se libérer de la tutelle littéraire de l'homme, de dire son moi publiquement, d'exprimer son être de manière directe et ouverte, de jeter le discrédit sur des croyances parfois archaïques qui pèsent sur elle et de lever le voile sur les grands tabous des sociétés arabo-musulmanes.

L'Écriture féminine du vingt-et-unième siècle, connaîtra un saut qualitatif grâce au nouveau contexte politique. Nous sommes sous le règne du jeune roi *Mohamed VI* qui introduit des réformes importantes au niveau social (Le nouveau code de la famille ou la Nouvelle Moudouwana) et au niveau politique il libère tous les anciens détenus politiques et ordonne la fermeture de tous les bagnes politiques (Tazmamart et autres). Ces deux réformes libèrent à la fois l'expression générale, chez l'homme et la femme et le nouveau code de la Famille libère la femme des lois ancestrales et séculaires qui faisaient d'elle un être inférieur et inapte à toute responsabilité. Avec cette avancée dans le domaine législatif, la femme-écrivain commence à se détacher de l'écriture réaliste liée à la cause féminine, d'autant plus que ces questions sont devenues le cheval de bataille des associations féministes et celles des droits de l'homme, pour se consacrer à d'autres questions d'ordre créatif et esthétique. C'est ainsi qu'un nombre important de textes surprennent par la fraîcheur de leur regard sur la société, leur vision du monde insolite, leur dénonciation d'une morale pesante pour les femmes, leur questionnement des genres, bref leur dépassement des frontières, des territoires et des idéologies. Au départ, cette littérature se préoccupe d'abord de l'image de la femme soumise, divorcée, stérile, claustrée, sorcière, prostituée, etc. Mais au 21<sup>e</sup> siècle, l'écriture féminine marocaine devient avant tout prise de parole pour dire notamment ce qui est le plus censuré, le plus opprimé socialement, le corps qui sera exalté en tant qu'élément de trouble, de désordre et de transgression. En s'appropriant la plume, la femme s'approprie non seulement la langue qui permet de dire, de dénoncer toutes les injustices subies, mais aussi son corps qui fut, pendant des siècles, confisqué par l'homme, si ce n'est par la société entière, vu que c'était sa source magique et intarissable où il puisait toute la matière de sa création, un sujet inlassablement renouvelé. Expropriée de son corps, la femme était également dépossédée de son identité et du droit de laisser ce corps s'exprimer. En se réappropriant petit à petit ce corps, la femme peut désormais dire son intériorité et s'assumer comme être entier et indivisible en laissant ce corps s'approprier également les espaces extérieurs qui n'étaient occupés que par l'homme.

## **LES ECRIVAINES MAROCAINES FACE AU CORPS**

Avec l'écriture féminine, le corps va cesser d'être une extériorité creuse et insignifiante. Si le corps de la femme a été fort magnifié et parfois-même idolâtré et divinisé par la littérature dans l'imaginaire arabe, il a également été très souvent maudit et même damné. Toutes religions confondues font du corps de la femme un péché, et la femme celle par qui le péché arrive. Son corps est donc tenu en suspicion puisque c'est par elle qu'est venu le péché mais c'est, paradoxalement, en lui que germent les attraits qui nous attachent au monde. Ce corps, qui est à l'origine des souffrances de l'homme est à éviter, à cacher, à couvrir, à punir constamment parce que c'est lui qui pervertit l'homme et le déprave. Si le comportement du corps masculin est libre, celui du corps féminin au contraire est régi de-

puis l'enfance par des règles strictes. Il est géré au même titre que la croyance, la foi ou les grands principes de la religion. Le corps de la femme n'est pas une mince affaire. Toute la société s'occupe de le discipliner selon des rites qui peuvent varier d'une société à l'autre. La perception du corps par la littérature reste aussi très souvent tributaire des symbolismes qui les inspirent. Dans la littérature universelle, le corps de la femme n'est jamais vu dans sa totalité indissociable. Il est souvent morcelé, fractionnée, blasonné en fonction des fantasmes de l'homme. L'écriture du corps est métonymique, on préfère aborder le corps par fragments. Ainsi la femme est réduite à des yeux, des cheveux, des mains, la peau, la bouche, etc. Elle est figée dans des descriptions identiques qui répondent aux canons de la beauté de chaque époque ou de chaque communauté. Jusqu'à aujourd'hui, le corps de la femme est souvent restreint à une extériorité infime et dérisoire. La littérature marocaine n'échappe pas à cette règle. Son rapport au corps n'est pas tout à fait assumé. Pour beaucoup de raisons, liées à la complexité de notre société, la femme n'ose pas encore dire ses désirs, ses relations charnelles et le regard qu'elle porte sur son propre corps ou sur le corps de l'autre. Si, pour Pascal, le « Moi » est haïssable, pour les sociétés arabo-musulmanes le corps continue d'être haïssable. Même quand les femmes sont très émancipées et entièrement « occidentalisées », elles n'osent pas s'exprimer ouvertement sur leur rapport au corps. Quelque soit leur niveau, elles ne peuvent même pas disposer de leur corps comme elles le souhaitent. C'est ce que nous allons découvrir avec Chouhayra, ce personnage de *Souad Bahéchar* dans *Ni fleurs ni couronnes* qui sera punie dans sa chair pour avoir transgressé, sans même en être consciente, les règles de sa société.

Quand par exemple en 1994, *Ghita El Khayat*, dans son roman *la Liaison*<sup>8</sup>, raconte sur un ton très osé les ébats érotiques d'une femme et les détails de sa relation charnelle, adultère et répréhensible aux yeux de la religion et des us de la société, elle a eu recours au pseudonyme *Tywa Lyne* pour cacher sa vraie identité et se prévenir des sentences d'une société arabo-musulmane encore très conservatrice et en même temps pour éviter aux siens une gêne certaine. Elle brouille les pistes et crée la confusion à cause de cette relation illícite qu'elle raconte dans ses détails intimes. Quelques années plus tard, quand elle a senti que sa notoriété pouvait la protéger, et surtout après la mort de sa fille unique, elle a fini par assumer son roman et justifier cet artifice :

« J'ai été marquée par l'Amant de Marguerite Duras. Je voulais en faire un pastiche et j'ai fini par écrire franchement sur le corps de la femme. Je l'ai écrit comme un psychiatre, introduisant toute forme de perversion. A l'époque j'avais une fille sur le point de se marier. Pour la ménager, je l'ai signé Tywalyne, « mes prunelles » en amazigh. »<sup>9</sup>.

*La Liaison* peut-être considéré comme l'un des premiers romans qui brisent le tabou de la sexualité féminine par le récit déjà d'une relation libre motivé par la recherche du plaisir charnel et protégée par le mensonge, par l'utilisation d'une langue crue qui décrit l'acte charnel dans toute sa plénitude, comme c'est le cas dans le passage suivant, où la narratrice nous décrit quelques unes de ses prouesses intimes avec son amant :

---

<sup>8</sup> Lyne Tywa : *La Liaison*. Paris : L'Harmattan, 1994.

<sup>9</sup> Driss Ksikes : « La pudeur tue l'écrivain ». Interview avec Rita El Khayat in *Tel Quel* 231, 2009

Il me chevaucha avec un acharnement systémique et la rage du corps n'avait d'égale que cette quête du regard mourant et cette douceur des lèvres, de la langue et de sa salive qui me devint la liqueur la plus agréable de toutes les boissons<sup>10</sup>.

Ce roman donne corps à la langue en la chargeant du désir de la narratrice, de son intimité, ses plaisirs et son enchantement après chaque rencontre. Le corps est là, mais il ne résonne que par les mots qui grisent la narratrice. Il est verbalisé et la jouissance n'arrive qu'à travers le dire ; il y a comme une impression que la narratrice jouit beaucoup plus de sa narration, des mots qui décrivent l'acte, que de l'acte lui-même.

L'Amande de Nedjma<sup>11</sup>, dépasse de loin tout ce qui a été produit sur le corps et la sexualité féminine au Maroc. Le roman raconte l'histoire de Badra, jeune marocaine qui, mariée à un jeune âge, décide après cinq ans de mariage de fuir son village et d'aller à Tanger. Là, elle découvre les plaisirs de la chair. L'auteure de ce livre, dont l'identité réelle demeure inconnue, a choisi pour voile le pseudonyme de Nedjma, nom lourdement symbolique ; c'est l'emblème de l'amour de la littérature, par référence à Kateb Yacine, et c'est également une référence à l'amour de la liberté incarnée par le personnage-même de Kateb, cette femme fatale de la poésie algérienne, Nedjma. Dans toutes ses interviews, elle se réclame de l'héritage de Cheikh Nefzaoui, érotologue du 16<sup>ème</sup> siècle, et explique qu'elle est entrée dans le monde de la littérature pour parler des corps vivants et appétissants, plutôt que mutilés et carbonisés par référence aux femmes qui se font exploser. Le masque qu'elle porte dans les interviews qu'elle donne, est une manière, dit-elle de se protéger des « démons » islamiques. Mais ce masque, n'est-il pas un autre indice de cette difficulté que les écrivaines marocaines ont à assumer leurs corps si l'on en croit une autre écrivaine, Bouthaina Azami-Tawil<sup>12</sup> dans la citation suivante : « Ici, le chemin pour se réapproprier son corps est long. Il y a toujours un voile que les femmes n'arrivent pas elles-mêmes à soulever ». L'écriture du dévoilement, très sollicitée par certains mouvements féministes, gère difficilement tout l'héritage historique et religieux de notre société à propos du corps de la femme. Les écrivaines citées disent et ne disent pas, dévoilent et re-voilent, montrent tout en cachant. Le corps chez elles exprime le conflit autant qu'il le masque. Très rares sont, en effet, les romans marocains en général, qui mettent en scène le corps comme corporalité. La majorité des écrivains exploitent cette catégorie pour dénoncer la violence sexuelle. On peut dire que pour beaucoup de femmes, écrivaines ou non, le rapport au corps reste assez timide ; il réside surtout dans la dénonciation des mortifications, l'enfermement, les viols et violences subies par le corps féminin, comme c'est le cas chez Noufissa Sbai<sup>13</sup> dans l'enfant endormi, à travers les trois figures féminines du roman dans leur quête d'émancipation, ou chez Houria Boussejra dans le Corps dérobé et Femmes inachevées<sup>14</sup> où c'est la femme elle-même qui participe à l'aliénation du corps féminin en perpétuant certaines traditions archaïques et en veillant à faire respecter une discipline rigide aux filles et

---

<sup>10</sup> Rita El Khayat : *La Liaison*. Casablanca : Editions Aïni Bennaï, rééd. 2006, 42.

<sup>11</sup> Nedjma : *L'Amande*. Paris : Plon, 2004.

<sup>12</sup> Bouthaina Azami-Tawil : *La mémoire des temps*. Paris : L'Harmattan (1998).

<sup>13</sup> Noufissa Sbai : *L'Enfant endormi*. Rabat : Edino, 1987.

<sup>14</sup> Houria Boussejra : *Femmes inachevées*. Rabat : Marsam, 2000. *Corps dérobé*. Casablanca : Afrique Orient, 1999.

aux belles-filles, comme ce que Taika fait subir au corps de Chouhayra dans *Ni Fleurs ni couronnes*. Les héroïnes sont suppliciées dans leur corps blessé et parfois même souillé, une relation de haine s'établit entre la femme et ce corps source de toute sa souffrance, comme l'illustre bien le personnage d'Aïcha dans *Femmes inachevées* : « Etrangère à moi-même, j'habitais un corps, j'avais une parole qui ne ressemblait à rien »<sup>15</sup>. Le corps chez l'écrivaine arabophone Zhour Gourram dans *Corps et ville*<sup>16</sup>, est quant à lui associé à l'espace urbain, à la ville, il la reflète et la prolonge : « l'une est le prolongement de l'autre ; leur corporalité s'interpénètre »<sup>17</sup>, l'espace des grandes villes est « tatoué par le corps de la femme » nous dit la narratrice, « je sens la ville s'introduire dans mon corps, et les rues s'infiltrer en moi, mon corps est devenu une route que traverse la ville... La ville raconte ses souvenirs sur mon corps »<sup>18</sup>. Cette relation étroite entre le corps et la ville se prolonge jusqu'à la fin et constitue la charpente même du roman ; c'est grâce à cette confrontation quotidienne que le corps se constitue, s'enracine dans l'espace, et se laisse tatoué par la différents espaces qu'il traverse. C'est ainsi qu'il se forge une personnalité et une autonomie dans le monde des hommes. Rajaa Benchemsi<sup>19</sup>, dans *Fracture du désir*, présente le corps de la femme non pas comme objet de désir mais comme sujet désirant épicurien, qui ne se préoccupe nullement des interdits et des tabous. Le passage suivant décrit une relation charnelle imaginée par la narratrice avec une femme : « Je regarde tantôt son visage, tantôt le mien pour détecter ma part de mort et ma part d'érotisme en elle. Je me mets à quatre pattes et hume la chaleur de son corps qui m'emplit d'une gloire sournoise et intrépide. Je cois enfin pénétrer le mystère, je crois enfin l'atteindre. L'introspection est totale : je suis elle et elle est moi. Je parcours son corps de mes lèvres chaudes et ses flammes de feu brûlent mon âme égarée ». Le désir d'érotiser le corps est visible dès la couverture du roman qui présente un corps féminin nu et continue durant tout le roman qui tente par l'écriture de matérialiser l'ivresse et le vertige des sens. La dimension sensuelle du corps devient une alternative dans la construction de l'identité du sujet féminin.

Le corps, dans la majorité des écrits, reste muet et on ne fait que discourir sur lui. Il est décrit dans sa torture, ses souffrances, ses désirs, mais il reste souvent silencieux. La littérature a le pouvoir de lui donner la parole par des voies détournées car elle est le lieu où les limites, les contraintes et les silences ne sont pas de mise, où la liberté de l'écrivain a enfin le pouvoir de dire un corps totalement réconcilié avec lui, avec l'autre et avec le monde. L'œuvre littéraire, quand elle est puissante, transforme le corps en texte grâce à la fiction et à la fonction imaginative. Elle donne existence au corps au-delà même de son évocation. Mais, peut-on parler du corps autrement que par des mots ? Comment rendre un corps perceptible par les mots, sachant qu'il est imaginaire ? Nous répondrons à ces questions en parcourant le roman de Souad Bahéchar *Ni fleurs ni couronnes* où la question du corps est traitée loin des topoï classiques de la littérature maghrébines en général (le corps au Hammam, le corps soumis, le corps enfermé, séquestré, désirée, etc.).

<sup>15</sup> Houria Boussejra : *Femmes inachevées*, 46.

<sup>16</sup> Zhour Gourram : *Jassadoun wa madiinatoun*. Institution Al Ghani, 1996.

<sup>17</sup> Abdellah Mdarhri Alaoui : *Aspects du roman marocain* (1950-2003). Rabat : Editions Zaouia, 2006, 16-107

<sup>18</sup> Zhour Gourram : *op. cit.*, 24-5.

<sup>19</sup> Rajaa Benchemsi : *Fracture du désir*. Paris : Actes Sud, 1999.

## **NI FLEUR NI COURONNES OU LE ROMAN DU CORPS**

*Ni fleurs ni couronnes* de Souad Bahéchar<sup>20</sup>, fait partie des textes rares de la littérature marocaine aussi bien féminine que masculine de cette dernière décennie, qui tournent essentiellement autour de cette notion. C'est même, pour nous — au risque de paraître subjective — l'un des textes les plus remarquables de la littérature marocaine francophone que nous avons lu, relu et médité par pur plaisir. Si on veut schématiser à la manière des sémioticiens, nous dirons que le roman se construit à partir d'un double manque : manque de la mère qui sera remplacée par la nature (la mer et la forêt en particulier) et manque du corps qui sera remplacé par la quête de la maison qui protège comme une carapace. Le livre a une composition littéraire intéressante et originale; son récit évolue à partir de deux catégories intelligemment exploitées : l'espace et le corps, ou plus précisément, le déplacement d'un corps dans l'espace. Il pose, à travers l'histoire de Chouhayra, des questions essentielles et profondément philosophiques sur l'objet du manque, c'est-à-dire le corps endommagé, de type : comment l'individu peut-il construire son Moi avec un corps qu'il n'assume plus ou un corps stigmatisé dans son être le plus intime ? Que faut-il faire pour aimer son corps et l'accepter, car l'amour du corps est essentiel à notre vie ? Le nom que porte une personne, peut-il changer son destin, ou n'est-il qu'un élément d'identification sociale au sein d'une communauté donnée ?

Le corps est donné dès le départ comme la clef principale de lecture de ce texte. C'est l'histoire d'un corps mutilé et de son salut par l'esprit et le goût de l'art. Le texte peut se lire comme un ouvrage infini d'analyses potentielles. Dès le début, le lecteur hésite devant toutes les pistes de lectures offertes à lui et qui sont toutes aussi intéressantes les unes que les autres. Mais, la catégorie du corps est celle qui attire l'attention le plus ; ce sera celle sur laquelle nous concentrerons cette étude.

Le roman s'ouvre curieusement sur un récit macabre ; la fin d'un corps, celui de Mme Chouhayri, puis les déboires de la jeune Chouhayra, atrocement défigurée par les gens de sa tribu, qui ont marqué pour toujours son corps par un rite monstrueux. Depuis, elle est murée dans son propre corps à cause de cette cicatrice indélébile que la communauté lui a infligée. Cette cicatrice réparaît à des moments importants de la vie de la jeune femme et l'empêche de vivre. Le roman se termine heureusement sur le salut de ce corps grâce à l'esprit et aux hommes qui l'ont aidée à se construire.

Le corps dans *Ni fleurs ni couronnes*, n'intervient pas simplement comme un artifice, ou un manque à partir duquel se construit le programme narratif du texte, le corps intervient dans la genèse même du Moi, et ce moi est structuré en fonction du rapport que Chouhayra, le personnage principal du roman, a avec son corps durant les différentes périodes de sa vie. Le récit est parcouru de bout en bout par cette sensation de manque avant que l'amour n'apaise cette souffrance. Ceci dit, ce n'est pas le corps seul qui obsède la narratrice, mais ce qu'il y a de charnel en ce corps.

---

<sup>20</sup> Souad Bahéchar : *Ni Fleurs ni couronnes*. Casablanca : Editions Le Fennec, 2000.

## POETIQUE DU CADAVRE :

Le roman s'ouvre sur une description poétique du cadavre de Mme Chouhayri qui a été embaumé par la nature. Mme Chouhayri, qui vivait à l'écart de la tribu sur la colline voisine, est fortement présente par son absence même. Cette importance accordée à la description de son cadavre nous dérouté car le lecteur peut croire que le récit à venir sera celui de Mme Chouhayri et son histoire avec les Mramda, sa résistance à leurs rites et à leurs coutumes millénaires. Cette absence aiguise le désir du lecteur de connaître l'histoire de ce corps qui a continué à contrecarrer les plans des Mramda au delà du temps et de son délai matériel. Bien que découvert plusieurs jours après sa mort, le corps de cette femme a été desséché et protégé par la nature, celle-là même qu'elle a tant protégée et admirée :

Lorsqu'elle mourut, seule dans sa maison de pierres au sommet de la colline, le vent lui rendit un singulier hommage : il changea sa dépouille en fruit sec et odorant. L'embaumement achevé, le chergui ressortit par les fenêtres, dévala la pente et se perdit dans l'Atlantique.<sup>21</sup>

Le cadavre de Mme Chouhayri a été « desséché par le vent » et ne recèle curieusement, pour ne pas tomber dans le miraculeux, « aucune trace de pourriture », « un livre gisant sur ses genoux » et en « position assise », « les paupières avaient pris la consistance du bois résistaient à toute tentative de leur appliquer le rite de fermeture ». Autant Mme Chouhayri était retirée de la société et vivait isolée des gens de la tribu, autant son cadavre occupe une place essentielle, au point de devenir un personnage fantastique suscitant l'intérêt du lecteur et son imagination.

C'est un corps qui se livre à celui qui sait lire la symbolique du détail. La dépouille retrace l'itinéraire de sa vie, dit son refus de se soumettre aux différents rites et persévère jusqu'au bout. Le livre sur ses genoux indique qu'elle était lettrée, avec une personnalité très forte, c'est ce que nous apprennent aussi ses paupières ouvertes qui continuent à fixer les Mramda en les défiant de réussir à les fermer. Le cadavre poursuit le combat post-mortem pour la liberté, pour le droit de choisir ses postures et ses mouvements. Il se refuse de se plier à la cérémonie ancestrale que des villageois veulent lui appliquer pour l'enterrer :

Les villageois ne purent forcer le corps à l'horizontale. Les fossoyeurs durent se résoudre à approfondir la tombe avant d'y ensevelir le cadavre assis.<sup>22</sup>

Cette scène du cadavre sublimé peut être lue comme une métaphore de l'effacement et de l'édification du moment face au temps et à son pouvoir corrosif, la volonté de perpétuer l'existence que seul un peintre, un écrivain ou un photographe peut immortaliser. Le cadavre de Mme Chouhayri est un corps en ruine qui visualise une vie passée, mais cette allusion à la posture assise et aux yeux ouverts de la défunte suggère en plus une envolée vers un avenir imprévisible. Cette sublimation de la ruine ou de la mort nous rappelle les œuvres des peintres du XVIIIème siècle, comme Hubert Robert, Servandonie et les autres grands

---

<sup>21</sup> *Op. cit.*, 1.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, 6.



maîtres de ce genre qu'on appelle la peinture des ruines, genre où l'interprétation du passé, des données fondamentales de l'existence et l'espoir d'un avenir meilleur s'amalgament pour s'ouvrir sur une vision artistique du monde. Ce qui lui résiste nous impose respect, car à travers lui nous transcendons notre propre anéantissement. Ce rapport au temps sera corroboré, dans *Ni fleurs ni couronnes*, par la présence d'un artiste de l'éphémère, l'un des hommes qui vont aider Chouhayra à se reconstruire, c'est Najib. C'est là une autre piste à développer dans ce roman, le rapport de l'homme à l'éphémère, au fugace, à la décomposition/recomposition des lieux et des êtres.

La naissance de Chouhayra confirme cette vision du monde et sera donc une renaissance ou une réincarnation de la défunte dans l'enfant attendu mais rejeté peu de temps après. Elle sera l'héritière du nom mais aussi du tempérament. C'est une renaissance symbolique.

#### **DE CHOUHAYRI A CHOUHAYRA OU LE PROLONGEMENT DANS LE CORPS DE L'AUTRE**

L'histoire se déroule dans un petit village des Mramda qui, après la mort de Mme Chouhayri, s'accaparent la terre que l'étrangère leur a pourtant achetée à prix élevé par le passé. Pour légaliser leur vol collectif, le « Mokkaddem » leur a suggéré une idée d'enfer, celle de ne faire profiter de ces terres que les familles qui ont un héritier mâle. Ainsi, la chose est officialisée sur le plan administratif par la participation des représentants de l'autorité à cette curée. L'idée de n'associer que ceux qui ont des héritiers mâles légitimait en plus le partage, par l'autorité de la chari'a.

Pour se consoler de la déception de n'avoir pas eu le garçon tant espéré et afficher et par la même occasion son attachement à la défunte, Lemriss prénomme sa troisième fille Chouhayra pour officialiser et légitimer sa participation au vol collectif :

C'est le septième jour de sa naissance, je décide devant vous de lui donner le prénom de Chouhayra. Ce sera bien que posthume, notre hommage collectif à notre bienfaitrice [...] On s'était passé de bras en bras le bébé vagissant en lui récitant des paroles de bénédictions et c'est inconsciemment que chacun le chargea de sa part de la faute collective<sup>23</sup>.

L'année de la naissance de Chouhayra sera une année de tous les maux et de toutes les catastrophes : sécheresse, famine, misère. Comme si la nature se révoltait et se vengeait de cette tribu pour le peu de considération montrée vis-à-vis de la défunte. Terrorisée par un sentiment de culpabilité, de crainte et de répulsion, la mère de la petite Chouhayra, Fatiha, va vite retirer le sein à cette fille née sous la mauvaise étoile, et la déposer dans une étable où elle ne sera nourrie que du lait d'une brebis. Devenue une sorte de victime expiatoire, pour les parents et les villageois superstitieux, la petite grandit hors société, dans la nature, comme une fleur d'ortie, n'ayant pour seule compagnie que les bêtes et des arbres de la colline qui surplombe la mer. L'espace ouvert et naturel devient un lieu de réconfort et de sécurité. La forêt remplace ses parents, elle lui a permis de s'inventer un langage vierge

---

<sup>23</sup> *Op. cit.*, 21-2.

qu'aucun humain n'a jamais parlé. La mer la nourrit et lui procure toute l'affection et le bonheur que la mère lui a refusé. Au-delà de l'homologie du signifiant ou de l'homophonie des mots, nous glissons vers une homologie au niveau du signifié ; la mer a remplacé la mère. Elle est devenue l'endroit le plus affectueux, celui dans lequel elle se réfugie pour chercher la protection ou pour se purifier de tous les maux que la société lui inflige.

### LE CORPS PREMIER MOYEN D'APPRENTISSAGE

Elevée à l'état de nature « Ni vraiment humaine, ni tout-à fait animale » (p. 27), Chouhayra fera donc son apprentissage de la vie grâce à son corps qui vit en parfaite osmose avec la nature : « Chouhayra était devenue un élément de la nature »<sup>24</sup>

Elle imite les sons de la nature et les voix humaines. Elle a appris le langage du corps bien avant le langage humain. Elle mimait les comportements des animaux dans différentes situations : un corps aux aguets ou un corps dans la situation de la peur ou dans une situation tendre. Elle était devenue la nature même ! C'est grâce à l'instituteur du village, Si Zoubeir, que Chouhayra va être initiée au langage humain. Il fera de l'acte de civiliser cette petite sa mission ultime avant la retraite. Il lui apprendra, en inventant une méthode spécifique à son cas, à articuler comme les humains, elle que tout le monde croyait sourde et muette :

Il lui donnait des leçons animées, usant du mime, puisant dans la gesticulation et le bruitage un sens pour les mots qu'il ne pouvait lui expliquer par d'autres mots. Ses contorsions faisaient rire Chouhayra aux éclats. Elle même prenait une part active dans le programme du théâtre permanent qu'ils se jouaient l'un à l'autre.<sup>25</sup>

En retrouvant l'usage de la parole, Chouhayra découvrira le plaisir que peut procurer cette faculté, celle qui la fait passer de l'état animal à l'état humain. Ce plaisir que ne peut comprendre que quelqu'un qui en était privé. Étonnamment intelligente, Chouhayra apprendra dans un temps record l'écriture et la lecture. Son cerveau est tellement pur et vierge de toutes les choses qui peuvent l'encombrer inutilement que la découverte du langage sera un vrai bonheur. L'apprentissage de la langue et de la littérature est la première phase de la reconstruction d'une identité. Mais le traumatisme du rejet de l'enfant par sa famille et sa tribu, ne tardera pas à être suivi d'un autre traumatisme encore plus douloureux et plus ébranlant au moment même où elle entame son entrée dans le monde des humains. Son maître-protecteur n'étant plus là, et livrée à elle-même à un âge où son corps commence à devenir intéressant, elle s'abandonne à un jeu amusant avec son seul ami, Hachem, le jeune berger. Ce jeu consiste à la découverte des corps par pur instinct animal. Chouhayra découvre alors les plaisirs de son corps comme Adam et Eve dans la pièce de théâtre de Boris Vian<sup>26</sup> *A chacun son serpent*, qui, sur un ton plus léger, sont amenés, simplement par oisiveté et curiosité, à découvrir l'usage des différentes parties du corps dont Dieu les a dotés.

---

<sup>24</sup> *Op. cit.*, 29.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, 34.

<sup>26</sup> Boris Vian : *A chacun son serpent*. in *Petits spectacles*. Paris, 10/18, 1977.

Cette épreuve ludique va se transformer en drame quand l'un des villageois les découvre complètement nus, l'un dans les bras de l'autre. Horrifiés devant le spectacle, les femmes du village décident de punir la fille en lui faisant subir l'épreuve du feu. En la brûlant entre les cuisses, les villageois et surtout les femmes, voulaient freiner la conduite dissolue et jouisseuse de ce corps indiscipliné, crucifier cette chair coupable et ruiner ce corps en effaçant en lui ce qui fait sa différence, le rendre tout simplement indésirable et disgracieux :

Actrice et spectatrice, Chouhayra est à la fois ce corps livré à l'infamie mais aussi cette conscience qui perçoit les êtres et les choses, dedans et tout autour, et qui peut remonter dans les cœurs jusqu'à la source des larmes. Ce 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 écartée Chouhayra voit son sexe s'ouvrir comme une bouche qui crie. [...] Les femmes se redressent après avoir accompli leur devoir. Taka encore assise sur elle, lui martèle aux oreilles : « Tu n'ouvriras plus tes cuisses à nos hommes. Que ta chair s'en souvienne (p. 45-6).

Paradoxalement, le corps de Hachem sera exorcisé, purifié et blanchi par le lait des mères du village avant de subir l'ultime purification par les sept vagues. Le corps de l'homme est idolâtré dans la tradition musulmane. Il est libre et ses zones morbides sont très réduites. La tentation ne vient pas de lui mais du corps de l'autre. Tous ces rites n'auront servi à rien puisque le jeune berger va proposer à son ami de fuir cette tribu qui a transformé leur bonheur balbutiant en une douleur insurmontable. En mutilant la jeune fille, on a pratiqué un rite sauvage, proche de l'excision, qui consiste à supprimer le désir de la femme considéré comme malsain et amoral. Cette punition va la priver de son corps. Déjà exclue de la maison natale, elle doit en plus apprendre à vivre hors de ce corps atrocement défiguré, dégoûtant, diminué, marqué à jamais. Comment se reconstruire et rétablir son identité avec un corps obstacle, véritable lieu d'enseignement de la douleur, source de tout son désordre existentiel ? Comment récupérer son corps ?

## **LES HOMMES ET LES ESPACES REPARATEURS**

Après cet incident Chouhayra décide de fuir la tribu des Mramda avec Hachem. Le roman comporte huit chapitres et chaque chapitre commence par l'arrivée dans un espace et se termine par son départ vers un autre. Exclue de la maison familiale en bas âge, elle évolue à l'extérieur et construit des liens charnels avec la nature illustrée dans le texte par la forêt, la colline, la pinède et la mer, Ces espaces, habituellement hostiles et inquiétants constituent pour Chouhayra des lieux de réconfort et de sécurité, sa première école, ses premiers interlocuteurs. Le parcours de la jeune femme se fait à l'envers, sa vie commence dans l'espace du dehors et se termine dans l'espace fermé.

Chaque chapitre est également ponctué par l'apparition d'un nouveau personnage dans sa vie, qui lui apporte quelque chose. Cette quête de l'identité corporelle se fera par étape. Chacun des hommes, que le hasard mettra sur son chemin, participe, à sa manière, à la reconstruction de son identité de femme. A mesure que le texte progresse, l'espace se construit et le personnage aussi. Le premier lieu qu'elle traversera dans son périple est la villa de Doulabi où elle fait la connaissance de Ansar, une espèce de Pygmalion qui va faire

d'elle sa « Galatée » et qui va s'atteler à la tâche pour travailler le corps de la jeune femme : « Bahria était sa plus belle réussite, il tint à lui rappeler que son seul rôle était de représenter la grâce et la beauté dans la maison Doulabi »<sup>27</sup>. Il l'habille et la pare richement « d'argent, de corail, d'amazonite et de turquoises... »<sup>28</sup> jusqu'à la perfection : « Ansar la contemplait avec le plaisir du peintre devant un tableau réussi ».<sup>29</sup> Le vêtement et les parures répondaient à un désir de réinventer le corps dont la tribu l'avait privée. Le vêtement, dans cet espace, remplace chez elle cette absence de l'être. Pour mettre en valeur le caractère naturel du personnage, l'auteur multiplie et accentue la description du vêtement. Dans cette étape de sa vie, Chouhayra affirme sa féminité mais à travers un système vulnérable, celui de la mode. Il ne lui faudra pas beaucoup de temps pour se lasser de cette vie factice et prendre conscience que le vêtement est le support d'une illusion artificielle, une parodie du corps de celle qu'elle n'est pas, un déguisement pour sexualiser l'apparence et affirmer une fausse identité.

Le premier homme dans cette quête de l'identité a été son maître Zoubeir, le maître du village des Mramda. Il lui a fait découvrir les mystères de l'écriture et de la parole, les fonctions humaines des parties de son corps et il lui a surtout donné le goût de la littérature et des mots. Grâce à lui, elle va se réfugier dans le monde de la fiction et de la littérature. Le livre deviendra sa maison et son identité. A la fin du livre, après son acceptation de son corps et sa réconciliation avec son être et son passé, elle rêve de Si Zoubeyr, celui qui a illuminé son esprit : « Elle s'endormit, le sourire aux lèvres et rêva de la colline radieuse et de Si Zoubeyr, maître du mot et dispensateur de lumières »<sup>30</sup>.

Même Hachem, le petit berger qui fut la cause de ses souffrances physiques, lui a apporté quelque chose. C'est le premier à lui avoir fait découvrir, de la manière la plus spontanée et la plus innocente, les plaisirs de la chair, c'est lui qui l'a accompagnée et protégée quand elle a quitté la tribu. Ansar lui a appris le sens du beau et du raffinement.

Avec Najib, le photographe, le corps est projeté hors de lui-même, il se donne à voir par l'intermédiaire de la photo artistique qui sublime ce corps qu'elle a tant haï. Cet homme qu'elle va aimer lui apprend à se regarder, à s'accepter à travers les photos qu'il prend d'elle dans différentes postures. Il y a chez Chou une énigme qu'il n'arrive pas à fixer : « martienne ou femme d'un ailleurs indéterminé »<sup>31</sup>. Il est attiré par cet être secret dans son être le plus profond mais d'une intelligence palpable : « Najib, captivé par son extraordinaire disposition à se fondre dans le paysage, à personnifier à la fois l'arbre et le vent, vivait un moment de concentration extrême »<sup>32</sup>.

La photographie ne se voit pas au sens propre, elle refoule le visible pour lui substituer un ordre imaginaire. Tout se passe donc comme si on sait tout d'une image mais le mystère de la personne réelle demeure entier. Ce mystère va vite se dissiper quand Chou,

---

<sup>27</sup> *Ni Fleurs ni Couronnes*, 79.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, 75.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, 75.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, 222.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, 150.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, 145.

encouragée par une séduction muette, décide enfin de montrer son corps nu au photographe. La découverte du sexe brulé de Chouhayra suscite chez lui une fascination trouble fixant son regard à la manière d'un artiste face à un objet érotico-macabre. Ce spectacle est à la fois vertigineux et monstrueux :

Je crois que je n'aurai aucun mal à te caser dans un magazine animalier.<sup>33</sup>

[...] Elle ne savait que penser, ni que dire tant ce qu'elle voyait sur les photos était différent de son reflet dans une glace.<sup>34</sup>

Avec Najib, elle a appris à aimer, l'amour à la fois charnel et spirituel. Du coup, l'esprit remplace le corps et Chou ne sera pour Najib qu'un esprit puisque son corps répugne. Il lui propose des solutions de réparation chirurgicales qu'elle refuse, car pour elle, la cicatrice est beaucoup plus dramatique, elle touche son être le plus profond :

— [...] tu peux même t'en débarrasser. La chirurgie esthétique c'est fait pour ça.

—Crois-tu qu'en gommant les cicatrices, j'oublierai ce qu'on m'a fait ?<sup>35</sup>

Après une longue séparation avec la propriétaire de ce corps défiguré, Najib revient vers Chouhayra, captivé par quelque chose de mystérieux en cette femme : « martienne ou femme d'un ailleurs indéterminé »<sup>36</sup> qui l'attire par sa différence. Ce corps défiguré, devient une source de beauté inépuisable; il lui permet de figurer l'infigurable. Cette cicatrice répulsive pour l'artiste Najib, deviendra avec le temps une œuvre d'art dont toute la beauté est dans la laideur même. L'amour crée le corps sublime, comme le regard crée l'objet d'art, parce qu'au delà du charnel, il y a toute l'essence spirituelle.

Luigi, l'italien du Ruminicci, le patron du restaurant où elle a travaillé, est un autre homme qui lui a assuré son travail et une sécurité matérielle. Il a reconnu ses performances communicatives et professionnelles et il a surtout été le père qu'elle aurait aimé voir en son vrai géniteur. Tout au long de son périple, elle cherchait à s'approprier un espace fermé où elle se sentirait en sécurité. Grâce à lui, elle a eu une maison à elle, la maison d'Andréa qui deviendra sa coquille, sa carapace, sa force : « La Chrysalide vivait son hibernation. Elle se préparait à sortir de son cocon pour découvrir s'il lui avait poussé les ailes... »<sup>37</sup>. Elle ne la quittera pour son appartement personnel que quand elle deviendra forte en s'acceptant et en acceptant son corps. C'est chez Luigi aussi qu'elle sera introduite dans la vie sociale.

C'est par cette sociabilité qu'elle accèdera petit à petit à l'équilibre psychologique et existentiel, à la culture, au raffinement et aux goûts artistiques.

---

<sup>33</sup> *Op. cit.*, 95.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, 96.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, 105.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, 150.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, 133.

## DES NOMS A LA RECHERCHE DU CORPS

Le destin de Chouhayra a été façonné le jour où son père lui a choisi son prénom dont ont dérivé un tas d'autres. Ces prénoms sont chargés de sens et chacun d'eux correspond à une étape de sa vie et à un espace parcouru. La quête du Moi passe également par l'acceptation du nom propre. Chouhayra est déjà héritière d'un nom stigmatisant par toute l'histoire qu'il évoque chez les Mramda. Sa mère n'arrive pas à le dire, elle l'appelle tantôt « Chouha », objet de dérision comme l'explique la note de l'éditeur, tantôt « Hayra », c'est-à-dire agitée et inquiète ou « Sayra », en devenir. Après l'acte barbare qu'elle subit et sa fuite, elle se fait appeler « Bahria » par référence à la purification ou parce qu'elle se sent proche des êtres marins. Elle passait beaucoup de temps dans l'eau de mer quand elle vivait à l'état sauvage. L'eau de mer est ce qui la purifiée de l'acte barbare des femmes de sa tribu. Puis, chez Luigi, elle s'occupait de son élevage de crustacées. Les métaphores marines sont très nombreuses et rapprochent Chouhayra de plusieurs créatures marines. « Chou » est le prénom qui a accompagné sa période amoureuse et son séjour dans la maison d'Andréa et la relation affectueuse de Luigi. Après son voyage au désert et son passage par son village, elle décide de se réconcilier avec le nom que son père lui a donné « Chouhayra ». Chaque prénom correspond à un espace et à un état de construction du personnage. Les différents prénoms attribués par la société, les parents ou elle-même révèlent une inconstance identitaire et une volonté de se débarrasser de ce corps impur et fortement marqué.

La dernière étape de la revendication identitaire était l'épreuve de dénudation de son corps et son acceptation par Najib. Cet acte a redonné à ce corps déféminisé toute sa dignité. Grâce à son intelligence, son esprit affranchi et sa parole libérée, Chouhayra a pu reconstruire son corps que les Mramda lui avaient ravi.

## CONCLUSION

Le corps est l'un des motifs les plus présents dans *Ni fleurs ni couronnes*. Avec le personnage de Chouhayra, il acquiert une présence charnelle. Il cherche une signification durant sa déambulation dans l'espace. Le corps joue un rôle dramatique dans le récit; il charpente l'action du roman et rythme efficacement son évolution. Il évolue et se construit dans l'espace qui est pour lui une aiguille qui recolle le tissu déchiqueté. Contrairement à tous les romans féminins cités, où l'homme est souvent responsable des souffrances et de la soumission du corps de la femme, dans *Ni Fleurs, ni couronnes*, le corps de la femme est torturé par la femme et c'est grâce à différents hommes que le personnage principal se reconstruit.

## BIBLIOGRAPHIE

AZAMI-TAWIL, Bouthaina (1998) : *La mémoire des temps*. Paris : L'Harmattan.

*L'écriture du corps dans la littérature féminine marocaine.  
Cas de Souad Bahéchar dans Ni Fleurs ni couronnes*

- BAHECHAR, Souad (2000) : *Ni Fleurs ni couronnes*. Casablanca : Editions Le Fennec.
- BERTHELOT, Francis (1997) : *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris : Nathan.
- BOUSEJRA, Houria (1999) : *Corps dérobé*. Casablanca : Afrique Orient.
- BOUSEJRA, Houria (2000) : *Femmes inachevées*, Rabat : Marsam.
- BRAUNSTEIN Florence et Jean-François PEPIN (1999) : *La place du corps dans la culture occidentale*. Paris : PUF.
- CHEBBAB, Fatima (1987) : *L'Eau de mon puits*, Besançon : L'Amitié par le Livre.
- Collectif Sous la direction de Claude Reichler (1983) : *Le Corps et ses fictions*. Paris : Minuit.
- Collectif (1992) : *Analyses & Réflexions sur le corps*. Vol. 1-2. Paris : Edition Marketing 1992 - Ellipses.
- Collectif sous la direction d'Abdellah Mdahri Alaoui, Samira Douider et Abdelfettah Lahjomri (2001) : *Ecritures féminines au Maroc*. Imprimerie Saih.
- ELHANY MOURAD, Farida (1985) : *La fille aux pieds nus*: Casablanca, Imprimerie Eddar el Beida.
- ELHANY MOURAD, Farida (1987) : *Ma femme, ce démon angélique*. Casablanca: Imprimerie Eddar El Beida.
- ELHANY MOURAD, Farida (1991) : *Faites parler ce cadavre*. Casablanca: Imprimerie Eddar El Beida.
- EL KHAYAT, Rita (2006) : *La Liaison*. Casablanca : Editions Aïni Bennaï.