



HAL
open science

Mimiques des corps et harem: les contre-chants d'une signifiante dans quelques écritures marocaines francophones

Annick Gendre

► **To cite this version:**

Annick Gendre. Mimiques des corps et harem: les contre-chants d'une signifiante dans quelques écritures marocaines francophones. De la culture marocaine, Une sémiotique, Nov 2010, Meknès, Maroc. hal-00566134

HAL Id: hal-00566134

<https://hal.science/hal-00566134>

Submitted on 15 Feb 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mimiques des corps et *harem* : les contre-chants d'un signifiant dans quelques écritures marocaines francophones, Annick Gendre

[...] il est bien désagréable d'être enfermé au-dehors ; puis je pensais qu'il est pire peut-être d'être enfermé dedans ; et, pensant à la sûreté et à la prospérité d'un sexe et à la pauvreté et à l'insécurité de l'autre et à l'effet de la tradition et du manque de tradition sur l'esprit d'un écrivain, je pensai enfin qu'il était temps de rouler en boule la vieille peau ratatinée de cette journée, avec ses raisonnements et ses impressions, et sa colère et ses rires, et de la jeter dans la haie., *Une Chambre à soi*, Virginia Woolf

Introduction

Des murs ne suffisent pas à faire une prison. C'est forte de ce constat, de cette affirmation, ou sourdine de bon sens, que nous avons initié notre réflexion sur ce terme, *harem*, qui a donné lieu à de très nombreux écrits, en arabe puis dans les langues romanes, de factures diverses et répondant à des motivations très différentes. Ce postulat admis comme point de départ invite à envisager le *harem* comme une spatialité, plutôt que comme un espace ou un lieu, plus encore à l'instar d'une signifiante qui articule un réseau de signifiants, selon une ou plusieurs économies dialectiques. A travers quelques récits littéraires, composés par des hommes et des femmes, nous verrons comment les écritures contemporaines marocaines francophones ou marocaines traduites en français nous semblent appeler une telle démarche.

Pour saisir *harem*, ou *haram*, en tant que réseau de signifiants, une brève synthèse sur le lexème et le sémème constitue un préalable nécessaire. Certains dictionnaires arabes, comme ceux que l'on peut consulter sur la toile, tel que *Bahet*, semblent s'accorder à présenter l'entrée moins comme celle d'un lexème, que comme une entrée qui engage une langue en soi. Nous ne pourrions qu'y revenir. Cela étant, les acceptions les plus répandues en font initialement le référent du sanctuaire, sacré ou profane. Selon son sens général, le lexème renvoie donc à un lieu inviolable. Du fait de la paronomase (qui est le fait de l'écriture sémitique) de *harem* avec *harim*, terme avec lequel il est entré en concurrence, le lexème a articulé très tôt les sèmes du sacré (indissociable de la dialectique *pur / impur*) et de l'interdit (*pouvoir / ne pas pouvoir faire*). Ce dernier est convoqué par le trilittéral *H-R-M* qui dénote l'interdit en arabe. Notons que l'évolution des sèmes du terme *harem* dans l'usage écrit et oral est intimement liée, depuis une date très reculée, aux productions écrites sacrées, qu'il a inspirées. Dès son entrée dans la langue (dans les langues), *harem* a intéressé « le privé ». Seconde, l'implication du féminin dans cette articulation sémique s'est imposée très tôt et demeure aujourd'hui dans les usages arabes et romans, comme l'une des acceptions principales : « appartement réservé aux femmes ». Les emplois extensifs modernes du terme en arabe montrent la permanence de ce premier glissement sémantique du

« privé » au « réservé ». On a pu relever en effet : « logement (endroit où l'on habite), appartement (logement privé ou partie habitable), immeuble d'habitation, appartement (logement de concierge), studio, appartement selon le nombre de pièces principales », sens qui coexistent avec celui d'« appartement réservé aux femmes ». C'est précisément cette conjugaison du privé et du réservé que nous semblent notamment explorer avec singularité les écritures contemporaines marocaines qui nous intéressent ici, qu'elles emploient le terme explicitement (Fatima Mernissi et Yasmine Chami-Kettani) ou qu'elles interpellent sa signification complexe, comme en se gardant de le nommer (Tahar Ben Jelloun, Souad Bahéchar).

Ces remarques préliminaires enrichissent la dialectique dedans / dehors du lieu, — dialectique qui domine encore dans les discours critiques sur le *harem*. En effet, sa signification ne nous semble pas lui être réductible. La brève approche lexicale soumise ci-dessus rappelle ce que doit le *harem* au penser de l'espace du dedans, cela sans discrimination genrée : si le caractérisant *privé* renvoie à l'intime et au subjectif, *réservé* suppose aussi à la fois un code d'accès et un espace exclusif.

Quelle est l'économie de cette spatialité et de ce signifiant dans le devenir des personnages et dans le texte fictionnel ? Le *harem* y apparaît-il comme une langue en/à soi ? Correspond-il à une structure désirante archétypale ?

I. Signifiant de l'inviolabilité

Dans les récits qui nous intéressent, le lieu du *harem* est rarement désigné par ce terme. Il est en effet plus fréquemment identifié à la maison du père ou de la famille paternelle, plutôt qu'à la maison de l'époux. Ceci ressortit au fait que sa spatialité est ici dépeinte par une génération d'écrivains qui ont grandi dans son enceinte ou dans les vestiges de son enceinte. Il est à noter que le *harem* se décrit *in absentia*, quand son locuteur n'y réside plus physiquement. Ainsi engage-t-il une posture énonciative et narrative singulière. Le *harem* ne peut se dire ou s'écrire dans l'*asile* même de son antre.

Privé et/ou réservé, le *harem* est pensé comme inviolable. Il est ainsi identifié à un dedans à la fois intact (pur), car infranchissable, donc partiellement intangible. Or, paradoxalement, ses caractéristiques spatiales qui traduisent concrètement ces propriétés le désignent aussi comme susceptible d'être violé. L'écriture fictionnelle témoigne de l'ambivalence du *harem* en tant que signifiant de l'inviolabilité, et cela que l'on envisage sa forteresse effective ou ses remparts symboliques. Cette duplicité doit être mise en relation avec cette deuxième ambivalence qui associe l'euphorie de l'à soi et le sentiment d'étrangeté qu'il inspire.

Fortifications réelles

Envisager les frontières tangibles qui distinguent le harem des autres spatialités scripturaires invite à observer son espace sémiotique dans les lignes qui le décrivent. Dans les fictions marocaines qui nous

intéressent, il donne lieu à deux isotopies récurrentes : « les hauts murs » et « le labyrinthe ». La première indique la protection de l'extérieur, tandis que la seconde ajoute la protection redoublée à l'intérieur. De plus, l'une et l'autre supposent deux tracés ou trajectoires internes contradictoires, la ligne anguleuse et la sinuosité.

Dès les premières pages de *Rêves de femmes, une enfance au harem*, Fatema Mernissi dresse les murs du harem depuis l'intérieur de la cour centrale du harem de Fès. En raison de ce point de vue inédit que choisit la narratrice adulte (« Mon enfance était heureuse [...] »), la hauteur des murs est suggérée tant par les étages, les quatre escaliers, que par le ciel « strictement carré », dans « l'encadrement où les hommes l'ont piégé » (Fatima Mernissi, 1998¹, 2007⁷ : 9). L'architecture du *harem* urbain se distingue du harem de la montagne marocaine qui ne connaît ni enceinte, ni labyrinthe. A Fès, le « labyrinthe de petites pièces » (*ibidem* : 19) redouble les murs extérieurs qui s'apparentent à une enceinte :

Notre harem à Fès est entouré de hauts murs et, hormis le petit pan de ciel qu'on voit de la cour, la nature n'y existe pas. [...] la nature semble inimportante, presque absente. Elle existe, mais travaillée par la main des artisans, remplacée par des dessins géométriques où même les fleurs, reproduites sur le dallage, les boiseries et le stuc, ont des angles aigus. (*ibidem* : 56)

Cet extrait de l'incipit du chapitre intitulé « Le Harem invisible » corrobore non seulement cette clôture infranchissable, mais introduit aussi, grâce à l'évocation implicite des stucs, ce que l'on peut désigner comme « simulacre de la nature ». Sa convocation dans la fiction à l'occasion de la construction scripturaire de la spatialité *harem*, dans et par la fiction, convoque doublement une écriture d'art. Dans le *harem* de Yasmina, la nature n'est que végétale et minérale, vivante et organique. Rappelons le témoignage précieux qu'apporte le récit de Fatima Mernissi, seul à rendre compte de l'existence de *harems* urbains et ruraux. Ajoutons que le mur qui renferme le labyrinthe a sa faille, menacée de l'intérieur par les femmes elles-mêmes, comme de l'extérieur : le grand portail. Celui-ci est placé sous la vigilance de « Hmed, le portier ». Son zèle n'a rien à envier au sinistre geôlier que met en scène le récit de Souad Bahechar, *Le Concert des cloches* (chapitres 14-15). En effet, surnommé « Taureau Borgne » veille sur la captivité sans concession de Boughaba, le voisin astronome, emprisonné dans la cave de la maison du père de Rawda. La tyrannie paternelle semble bien emprunter la distribution de ses hommes de mains dans le répertoire du *harem* traditionnel. Ansar¹, gardien de « la maison anthropophage » (Souad Bahéchar, 2000 : 92) de M. Doulabi, constitue un gardien sympathique du premier asile qui s'offre au personnage féminin de *Ni Fleurs ni couronnes*. Il règne néanmoins sur « ce repaire qu'il s'était aménagé à force de neutralité et d'égalité d'humeur. » (*ibidem* : 79).

La narration de *Cérémonie* retient aussi la métonymie des murs pour désigner la maison paternelle dans laquelle le personnage de Khadija (en arabe, « la précocité, la prématurée ») fait retour : « [...] la légende élaborée à l'ombre des hauts murs » (Yasmine Chamki-Kettani, 2002 : 38) et « derrière les hauts murs » (*ibidem* : 101). La mise en abîme des espaces préfère au labyrinthe le harem dans le harem que réalise la chambre de la tante Aïcha [en arabe, « la vivante, la mère vivante des croyants, celle qui vivra, la vitalité »] : « La

¹ Ce prénom provient du mot arabe *ansâr*, qui désigne les compagnons du prophète de l'Islam, originaires de Médine.

chambre de Aïcha était pour ses nièces comme un *sanctuaire* [nous soulignons] dans la grande maison de leur grand-père. » (*ibidem* : 81). Comme le rappelle Fatima Mernissi dans son essai *Le Harem et l'Occident*, l'une des difficultés de la vie de harem est de se protéger des regards des autres résidants et de trouver un espace intime. Or, c'est précisément ce que promet la chambre d'Aïcha qui a la rareté d'être souvent fermée à clefs. De fait, cette chambre protégée, à l'instar de la féminité de leur tante, fascine les petites filles. La faille ou faillite de l'emprise paternelle que figure le personnage de Aïcha, « la vivante », est d'une grande efficacité dramatique. Dans le roman familial de la narratrice, la mort prématurée de la jeune femme, d'un cancer du sein, est précisément annoncée par la « légende » qui entoure l'anecdote de « la mule blanche ». Les deux intrigues témoignent de la sanction implacable infligée au père qui se voit enlever son *bien* le plus précieux : la souillure de la magnifique selle de cuir ouvragé annonce le sacrifice de la mule de l'aïeul, après la noyade accidentelle du petit-fils, tandis que le père apparaît « coupable sans le savoir d'avoir aimé Aïcha d'un impossible amour » (*ibidem* : 99). Le personnage de Aïcha est emblématique de l'ambivalence de la vie et de la mort qui habite le *harem*.

Cette ambivalence est-elle le secret de la chambre ? l'unique secret ? On ne saurait être trop prudent pour répondre à une telle interrogation. Il importe ici d'indiquer que les ambivalences dynamiques qui construisent l'espace sémiotique littéraire du *harem* exhibent l'inviolabilité, partant le possible de son contraire, moins pour signifier la faille ou les failles de cette spatialité que pour affirmer qu'il y a secret, à demeure.

Les murs qui connotent l'enceinte et le labyrinthe édifient le *harem* en tant qu'espace symbolique. Si l'enceinte renvoie aux fortifications dressées pour un extérieur éprouvé comme une menace, le labyrinthe parachève la protection de l'intérieur. La spatialité ainsi construite fait l'objet dans les écrits qui nous intéressent d'une double dimension à la fois subjective et affective : *subjective*, elle parachève le *harem* en tant qu'espace mental ; *affective*, elle l'impose comme une projection de l'intériorité.

Espace mental et projection de l'intériorité

Cette topographie qui réfère à des éléments tangibles est l'espace littéraire par excellence où se livre et s'explore l'intériorité. Rien d'étonnant à ce qu'il soit le non lieu de la possession impossible. Le lieu par excellence où se pose la question de la propriété de l'espace à soi.

Rêves de femmes, une enfance au harem soumet dans la description de l'invisibilité du *harem* une sorte de superstructure du *harem*. Ainsi sa spatialité affecte-t-elle sa résidante d'un sceau invisible : « Si on connaît les interdits, on porte le harem en soi, c'est le harem invisible. On l'a dans la tête, inscrit sous le front et dans la peau » (Fatima Mernissi, 1998¹, 2007⁷ : 61). La loi de son lieu, comme la charpente ou les fondations de l'intériorité du sujet, affecte à la fois l'esprit et le corps. Elle habite le sujet qui la transporte et la déplace avec lui, indépendamment de toute volition de sa part. Ainsi le *harem* habite-t-il, ou hante-t-il le sujet, plus que celui ne l'habite. Comme d'aucuns affirment : « c'est la parole qui parle le sujet, non l'inverse ». Le *harem* comme loi est

précisément apparu très tôt comme une langue, — une langue qui manifeste les caractères principaux de son lieu, donc à la fois « privée » et « réservée ».

Se sentant exclu, le personnage de Bahi (prénom d'origine algérienne, « éclatant de beauté ») s'insurge contre ses deux amis à propos de l'idiolecte qu'ils cultivent entre eux : « Et puis votre langage ! On dirait que vous récitez des rôles ! Je me suis mis à parler comme vous sans même m'en rendre compte. C'est contagieux les effets de la répression ! » (Souad Bahéchar, 2005 : 115). Langage privé utilisé dans l'intimité d'une amitié quelque peu ambiguë, langage crypté qui désigne ses deux usagers en tant que « rôles », c'est-à-dire en tant que « masques », ou *persona* (en grec, « masque »). Dans le tragique de la maison du père, les deux entités, Rawda et Boughaba, deviennent personnages signes de personnages. Mais langage privé qui est voilé pour résister ou se dérober à l'implacable de la loi du père *in carne*. La créativité de cette pratique linguistique est implicitement posée à la fois comme dérobée à l'autorité du père (l'émissaire de la « répression ») et incommunicable à plus de deux qui, justement grâce à cette praxis, ne font qu'un. Cette langue de la maison est aussi *privée* du fait d'être réservée, car elle ne peut appartenir à plus de deux qui ne sont qu'un. La solitude de Bahi face aux deux « récitants » nuance encore la figure de l'exclu qu'il représente dans la maison du père, comme dans le faisceau de personnages de la fiction. Dans le trio qu'il forme malgré tout avec Rawda (prénom qui signifie en arabe, « jardin fleuri »), la fille légitime, et Boughaba, le voisin, il est le seul qui verbalise le paradoxe du singulier *harem* qu'ils habitent tout trois : « La prison, nous y sommes déjà, [...] sauf que c'est une prison à laquelle nous sommes attachés » (Souad Bahéchar, 2005 : 46). Bahi est moins prisonnier de la maison du père que du paradoxe qu'il subit : sa présence n'y est tolérée que pour faire l'objet de son rejet, de son exclusion, de son impossible intégration dans le « foyer », paradoxe intenable qui fait écho à son statut de fils illégitime de la famille. A Bahi revient le rôle éminemment difficile, puisque par définition impossible, de l'individu désiré exclusivement pour être rejeté. De fait ce personnage est-il intérieur ou extérieur à l'espace de la maison du père ? Doit-il répondre à la loi extérieure ou intérieure ? Quelle est la fonction de son personnage et de son masque, dans l'économie de *harem* de la maison du père ? Pour comprendre ce qu'il en est, il importe d'articuler l'économie spatiale et l'économie linguistique qui s'y livre.

A la différence de ses deux amis, le fils illégitime, — *il-légitime*, à la fois hors-la-loi parce que conçu hors mariage et privé de legs, déshérité —, n'est pas dans le rejet de la langue du père, ni de cette loi singulière dont le père s'est fait le détenteur unique. Le caractère sublime de ce personnage réside notamment dans son incapacité à s'inscrire dans le rejet de quoi que ce soit. En revanche, pour survivre, il a fallu à Rawda se protéger jusqu'à rejeter « l'écholalie » du père. Celui-ci récite moins qu'il ne s'observe en train de rejouer et de sur-jouer la loi : « Les mots pour persuader Rawda qu'elle était dans l'échec lui venait avec une telle facilité qu'il se leva et se mit à parler devant le miroir de la grande armoire. » (Souad Bahéchar, 2005 : 300). Dans le miroir de l'armoire, le reflet de son unique auditeur. La fonction du personnage de Bahi semble la même que celle de ce reflet dans le miroir : sa présence intenable dans la maison est nécessaire dans la mesure où elle permet au père de réaffirmer son statut de substitut de la loi de la maison et d'unique détenteur de cette loi. Nécessaire, jusqu'à son génie dans l'art culinaire qui lui permet de créer à partir *ex nihilo*, de maintenir une apparence de foyer dans la maison du père. Le personnage se fait le signe vivant de la désignation du détenteur du lieu et de la loi qui règne sur

celui-ci. Il-*légitime*, il légitime le père : Bahi est un paradoxe parfait. Mais *il légitime*, il est aussi la manifestation de la facticité de la loi selon le père *in carne*. La déshérence des Mramda coïncide aussi avec la naissance du personnage de Chouyara-Bahria, sur lequel repose l'intrigue de *Ni Fleurs ni couronnes*.

Observons comment s'articule le *harem* en tant qu'espace mental et projection de l'intériorité avec l'espace sociopolitique qu'il instaure également dans les représentations que livrent les récits de Fatema Mernissi et de Tahar Ben Jelloun. Dans *Rêves de femmes*, le harem familial, métonymie de la médina, trouve un pendant dans le « harem français » ou des soldats français durant la colonisation, ou le « harem de la Ville Nouvelle ». Notons que le *harem*, en tant qu'espace intime, ne s'oppose pas à un espace externe qui serait public : le *harem* marocain, d'autant plus s'il est considéré en tant que signifiant, ne répond pas à une dialectique aussi stricte que réductrice et simplificatrice. Dès les premiers chapitres, le *harem* est présenté comme « réservé » dans la mesure où il constitue un espace où les femmes trouvent protection. Mais il se distingue tout à fait du harem ottoman, ainsi que de l'imagerie du sérail. En effet, non seulement il n'est pas le lieu d'un esclavage sexuel institutionnalisé ou prétendument cautionné culturellement, mais il est lieu de cohabitation d'hommes et de femmes qui appartiennent à une même famille. Ainsi l'étude genrée du *harem* marocain ne peut-elle intéresser exclusivement la perspective du féminin, mais se doit-elle d'articuler la négociation du masculin et du féminin dont cette spatialité est précisément, nous semble-t-il, le théâtre. Le « harem français » donne la mesure de la complexité de cette négociation à laquelle n'est pas réductible le *harem*. La narratrice ne constate-t-elle pas : « il était possible d'être à la fois puissant et prisonnier » (Fatema Mernissi, 1998¹, 2007⁷ : 25). Le *harem* en tant que lieu par excellence d'une domination masculine sur la femme, représentation qui de longue date a prévalu, vole en éclat, dans la mesure où les hommes y sont aussi perçus comme en captivité. Dans la partition de la cité, sont captifs les êtres dont la mobilité est sous contrainte, quel que soit leur statut social et leur identité. Nous développons plus amplement dans le volet suivant de cette étude cette question nodale qui semble caractériser selon nous la signifiante du *harem*. Le personnage de Harrouda, génie du lieu urbain, permet de comprendre combien cette question continue de se poser, dans les harems de toutes les médinas du premier récit de Tahar Ben Jelloun. Harrouda, personnage féminin qui hante la rue et la ville de l'intérieur : « Mais Harrouda sort des murs. Nue et laide. Sale et ironique. L'intrigue sous l'aisselle. » (Tahar Ben Jelloun, 2006 : 14). Dès les premières pages du roman, le personnage s'impose à la fois comme une énigme insoluble et comme une cristallisation *in carne* de l'amour-haine des habitants de la cité. Progressivement mais sûrement, elle arpente l'espace urbain, en le *descendant* : si elle « fait les terrasses » (*ibidem* : 14), page 18 la voix narrative prend le temps d'indiquer « Harrouda ne faisait plus les toits ». Filé, le champ lexical du sang n'est pas le seul instrument que manifeste l'écriture pour faire du personnage un être tabou. L'obsession qu'inspire cette figure de la femme à la fois souillée et sacrée, souillée parce que sacrée et sacrée car souillée, est aussi l'obsession *de* et *pour* la ville labyrinthe. Désirer Harrouda est désirer l'à soi de la ville, l'à soi du lieu.

L'épreuve de l'à soi

Autre revenant scripturaire, le personnage de Aïcha, à la fin du récit de Yasmine Chami-Kettani. On ne peut manquer d'être sensible à cette assertion conclusive : « Elle était devenue libre d'aimer sans lieu. » (Yasmine Chami-Kettani, 2002 : 110). Les parents du personnage deviennent libres de déménager, de quitter la maison du père, dès que Aïcha ne hante plus son lieu ou son seul lieu. L'affranchissement du sujet est d'abord affranchissement du lieu. Dans les récits qui nous intéressent, l'à soi du lieu concurrence explicitement l'à soi du corps. Considérons à ce propos la scène du miroir qu'imagine ou dont se souvient le personnage de Malika dans *Cérémonie*. Songe ou souvenir, — le récit ne permet pas de trancher —, la mère de Malika se maquille devant le miroir de sa chambre. L'expérience du face à face avec le reflet n'est aucunement de jouissance narcissique :

[...] et féroce ment penchée sur le miroir, au bord de l'engloutissement, l'image lisse d'une radieuse jeune femme, la jeune mère inquiète, les yeux clairs et profonds soulignés de noir, le fin profil suspendu au bord d'une interrogation, incrédule, c'est moi, mon enveloppe de chair à moi, à moi, à qui, reflet dans un œil de verre, éperdument reflétée, par qui, magie du miroir, [...] (*ibidem* : 75)

Dans la violence du reflet, se livre l'épreuve de l'être à soi qui décline le palimpseste de la conscience de soi et de l'intégrité de l'être dans son corps et dans son âme. Les ellipses syntaxiques, « à qui, [...], par qui, [...] » se joignent à la valeur indéfinie du pronom « qui » substitut de l'être dans l'instant de sa captation spéculaire. L'euphorie de la conscience de soi, préalable de l'être à soi, n'est en rien jubilatoire, mais véritable épreuve.

Le contrôle pathologique qu'entend imposer le père tyrannique du *Concert des cloches* est une manifestation autre et déviante de cette épreuve de l'à soi du lieu. Il s'agit bien d'une déviance, non d'un excès ni d'un degré extrême. L'épreuve de l'à soi y est insatiable et le *harem* instauré vise moins à contraindre la mobilité des résidants qu'à se soumettre leur présence et leur absence, c'est-à-dire leur être tout entier, présent comme en devenir. Une contrainte qui ne connaît aucune preuve de réalisation satisfaisante, et qui s'avère par conséquent sans limite. Sans les conséquences — presque inespérées et inattendues pour leur auteur — désastreuses de ses actes, le « tueur d'artériosclérose » serait un tyran de boulevard : veuf, il semble multiplier des mesures répulsives pour obtenir l'abandon de la maison familiale de sa fille, dans le seul but de prendre nouvelle épouse. Quant à son vœu pieu de « rétablir son autorité dans la maison » (Souad Bahéchar, 2005, 247), le discours indirect libre dénonce avec burlesque l'immensité du malentendu : celle-ci réside selon lui dans des aptitudes attribuées de façon stéréotypée à la masculinité, comme sa capacité à pouvoir conduire sa voiture. De *Ni Fleurs ni couronnes* au *Concert des cloches*, l'univers fictionnel de Souad Bahéchar dénonce les travers et le danger que représente cette masculinité appauvrie. Dans ces deux romans, on retrouve la forte personnalité associée aux personnages féminins, malgré leur vulnérabilité, chère à une certaine tradition littéraire arabe². Cependant, ces deux récentes productions ont l'audace et le courage de mettre en scène des figures paternelles

² Voir à cet effet, le sang-froid de Shéhérazade et « la terreur de la trahison » qu'analyse Fatema Mernissi dans son essai *Le Harem et l'Occident*, 2001, p. 57 et suivantes.

qui provoquent, par leur matérialisme superficiel et leur soif de contrôle, l'insécurité du foyer. Le refuge traditionnel pour tous les âges de la femme s'y fait le lieu de toutes les précarisations de celle-ci.

II. Le paradigme du désir habité/habitant/habitable

Dans les textes, le paradigme du désir habité/habitant/habitable trouve dans le signifiant *harem* l'une de ses expressions de prédilection. Un volume entier ne suffirait pas à en rendre compte. Une attention sur le motif de l'arrachement, pour ce qu'il révèle sur l'investissement du signifiant, permet d'indiquer le caractère fécond de cette perspective.

Quel que soit l'espace envisagé, — serait-il un jardin, un plateau scénique, une maison, une embarcation, une tente, ... —, son caractère habitable dépend de la mobilité qu'il offre et qu'il permet à l'être corporel d'investir. Investir la mobilité d'un espace donné consiste autant à évoluer librement en son sein qu'à pouvoir y demeurer comme l'un des dépositaires et l'un des responsables (qui doit et peut répondre) des possibles de cette motilité qui est d'ailleurs constitutive de cet espace. La structure d'un espace ressortit à la fois aux paramètres concrets qui le caractérisent et à cette motilité qu'ils affectent. Paramètres et motilité participent du signifiant *harem*. Dans son essai *Le Harem et l'Occident*, Fatema Mernissi emploie le terme « divisé » pour rendre compte de la répartition dans l'espace caractéristique du lieu du *harem*. Les descriptions du lieu du harem a appelé d'autres adjectifs tels que « hiérarchisé ». Nous lui préférons les termes non connotés, « réparti » et « structuré », qui sont dépourvus d'affects et n'engagent aucune intention politique, sexiste, etc. Dans tous les cas, les lexèmes employés impliquent une contrainte qui pèse sur un espace, voire un espace défini avant tout par une contrainte.

Que révèle sur cette contrainte la mobilité qu'initie le signifiant *harem* ? Récurrente dans les fictions, la dynamique que réalisent la contrainte et l'habitable du lieu s'impose comme un équilibre à la fois nécessaire et précaire, intimement lié à la progression de la diégèse, simultanément moteur et mise en péril de l'acte d'écriture.

Qui entre, qui sort du *harem marocain* ? Cette double question de l'identité et de l'accessibilité du *harem*, quelle que soit la démarche adoptée, semble appeler une réponse kafkaïenne : on y est déjà avant que d'y entrer, et l'on s'y trouve encore quand on pense en être sorti. La frontière qui le constituerait, selon Fatema Mernissi, ne dessine pas un dedans et un dehors distincts et immuables. Comme l'écrivaine l'a démontré, elle résiste à cette dialectique. En revanche, pour apprécier la contrainte qui pèse sur le corps dans cette spatialité singulière, il importe de penser ce que suppose la mobilité dans ce « labyrinthe ».

Reprenons quelque peu. Le labyrinthe implique une trajectoire discontinue : l'évolution dans un tel espace est obligée de procéder à des détours et à des retours sur ses pas. L'avancée combine des contournements et des allées répétées, donc des progressions paradoxales. Les mêmes couloirs, les mêmes salons, les mêmes chambres, les mêmes escaliers sont empruntés par les personnages, de même que les rues

par Harrouda. Le motif comme la figure du labyrinthe renvoient également à la « parole prisonnière »³ de Shéhérazade et au texte-labyrinthe⁴ des *Mille et une nuits*. Dans la note 18 de son article « Shéhérazade, la boîte et le labyrinthe, l'influence de la bibliothèque des *Nuits* chez Salim Bachi », Ilaria Vitali indique que le mot « labyrinthe » n'existe pas la langue arabe, mais qu'il y connaît des équivalents. Une remarque s'impose : l'absent de l'Orient n'est pas forcément l'Occident, et réciproquement, nous ne saurions donc partager cette conclusion qui nous paraît hâtive selon laquelle « [c]ette absence lexicale est d'autant plus intéressante qu'elle montre que ce n'est que par le filtre de l'Occident que le labyrinthe entre dans la tradition maghrébine ». Néanmoins si l'on admet l'effcience de cette absence, on est appelé à cette observation féconde, que nous ne pouvons pas malheureusement investir plus avant ici : le terme choisi par Fatema Mernissi serait une translation. Par ailleurs, Ilaria Vitali indique avec justesse que l'on ne se perd pas dans le labyrinthe arabe. Or, dans les fictions qui nous intéressent, on vérifie aisément que l'errance est un mode de mobilité qui n'est possible, sans être pour autant une constante assurée, que de l'autre côté du portail du harem, quand ce dernier est envisagé en tant que lieu et cela uniquement dans l'espace urbain. La perte des repères que suppose l'errance ne peut donc être retenue comme l'un des aspects qui caractérisent la mobilité à l'intérieur comme à l'extérieur de ces labyrinthes mis en scène dans les fictions marocaines contemporaines en français. En revanche, le paramètre de la protection, de la spatialité protégée, y semble investi très subtilement, voire subversivement.

Comme l'ont abondamment étudié les travaux de Mircea Eliade et de Gilbert Durand, tout labyrinthe qui se respecte est doté d'un centre, d'un « cœur » dit-on en français. Dans le labyrinthe archétypal, ce qu'abrite son cœur a une nature ambivalente, qui protège et menace à la fois. Quel est donc ce cœur du labyrinthe ? Pas plus qu'elle ne lui accorde un lieu, la fiction n'accorde pas à ce qu'il renferme la tangibilité du Minotaure, et hommes et femmes sont bien dépourvus face à l'arrachement que requiert et signifie son écrin. Dans les fictions les plus récentes, c'est précisément l'attachement impossible dont il faut parvenir à se départir pour pouvoir agir (*qudra*) et pour vivre qu'il semble renfermer.

C'est en effet ce que semble indiquer le terme *arrachement* qui apparaît dès les premières pages de *Cérémonie*. Yasmine Chami-Kettani y relate l'histoire de deux cousines, Khadija et Malika, qui se retrouvent dans la maison de famille à l'occasion du mariage du plus jeune frère de la première. Au récit des retrouvailles et des préparatifs de la fête se mêlent les convocations des événements qui ont fait l'histoire familiale. Ainsi les célébrations des funérailles de Youssef (équivalent arabe du prénom hébreu Joseph, « Dieu ajoutera »), le petit-fils de Lalla Zohra (en arabe, « fleur, blancheur lumineuse »), et de Aïcha se trouvent-elles convoquées dans le récit des préparatifs du mariage, en un subtil palimpseste. La phrase liminaire de *Cérémonie* annonce une relation euphorique, sinon fusionnelle, du sujet avec l'espace de la maison familiale : « C'est pour elle [Khadija, l'architecte] la seule maison possible. » (Yasmine Chami-Kettani, 2002 : 7). Pour la jeune mère architecte, elle constitue ainsi un espace originel que le sujet n'a de cesse de retrouver ou de reproduire. Espace du même, tout

³ Voir J. E. Becheikh, *Les Mille et une nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988.

⁴ Voir U. Eco, *Il labirinto tra Medioevo e Rinascimento*, Giuseppe Barbieri et Paolo Vidali (dir.) *Metamorfosi. Dalla verità al senso della verità*, Bari, Laterza, 1986.

en lui fait repère. De la sorte, longtemps le mariage a représenté pour la jeune marocaine l'entrée dans l'âge adulte et le départ de la maison du père. D'où cette réponse ferme de Malika à sa cousine inquiète pour ses filles : « [...] y a-t-il en toi autre chose qu'un arrachement, en quoi cette maison t'a-t-elle protégée de l'arrachement ? Il s'est produit plus tard ... » (*ibidem* : 18). Divorcée, Khadija a dû quitter le foyer qu'elle avait construit, pour revenir sous le toit paternel qui assure ainsi de nouveau une fonction tutélaire. Mais, de fait, l'arrachement premier que connaissent ses filles et qui est le fait du divorce de leurs parents, n'est pas perçu par Khadija comme un rite de passage, dans la mesure où cet arrachement est avant tout le sien, l'arrachement de la mère que les fillettes suivent dans leur jeune âge. Malika rattache pourtant cet arrachement à l'expérience symbolique de la lignée des femmes. Ainsi son différé conclusif et elliptique, « plus tard », s'explique-t-il. Il n'en est pas de même pour Khadija : l'arrachement ancestral de la jeune fille suppose qu'elle quitte la maison familiale dans laquelle elle a vécu son enfance et son adolescence pour créer son propre foyer. Ses filles quittent prématurément la maison qui les a vues grandir pour rejoindre un foyer qui prend provisoirement le relai du premier, intermédiaire entre deux états, dans lequel elles sont hôtes-otages, nullement instigatrices principales.

L'arrachement que connaît le personnage principal de *Ni Fleurs ni couronnes*, Chouhayra-Bahria, est une fuite aussi nécessaire que salutaire des Mramda, du village natal qui vit sous leur emprise. L'excision par le feu qu'infligent les femmes du village constitue l'événement déclencheur de ce départ annoncé par l'exclusion dans laquelle est enfermée la jeune fille depuis sa naissance. Près d'un an après le trauma, à l'issue d'une séance de photographies improvisée, elle débat au sujet de ses cicatrices et de ses tortionnaires avec Najib (Souad Bahéchar, 2000 : 106) :

- Et pourquoi devrais-je les oublier ? [...]
- Parce que tel était ton but quand tu es partie, répondit-il en détachant ses mots.
- Plutôt que de les oublier, je pourrais chercher à me venger !
- [...] Tu décimerais une à une les paysannes superstitieuses ?
- Ces gardiennes de leur propre prison ! déclama Bahria d'une voix théâtrale.

La vengeance n'est en rien une revanche et impliquerait un retour sur le lieu du village : une mobilité exclue. A de telles perspectives, qui ne peuvent s'offrir qu'à celui ou à celle qui est parti(e), s'oppose la singulière statique des femmes du village familial. La captivité délibérément orchestrée et maintenue par celles qu'elle contient relève d'un *à soi* du lieu à la fois déviant et pervers. Elle constitue une parfaite antithèse de l'arrachement salutaire. En résonance avec la mutilation castratrice subie par le personnage, le terme de « dépossession » est préféré à celui d'arrachement, comme le montre cette occurrence : « Pour démêler les humeurs de son amante, il manquait à ce nomade curieux et sensible, issu d'une famille unie et chaleureuse, l'apprentissage de la dépossession. » (Souad Bahéchar, 2000 : 166). Cette analyse précède de peu le voyage touristique qu'entreprend Chouhayra, après sa rupture avec Najib. Dans l'histoire de la jeune femme, une mutilation-dépossession est immédiatement antérieure à l'arrachement. La soustraction au danger que suppose ce dernier vaut réponse réactive à l'outrage. Mais l'arrachement ne s'arrête pas avec l'abandon du village, il se poursuit bien après.

Encore peu étudié, sauf erreur, dans la critique littéraire, cette problématique récurrente de l'arrachement gagnerait à être envisagée comme ce que la fiction s'efforce de jeter, en fait de rires et de colères, dans la haie qu'évoque *Une Chambre à soi*. Sa violence est à la mesure de la contrainte du lieu sur le sujet. Il est à la fois physique et psychique. Pour les personnages féminins, l'arrachement coïncide avec un départ physique du lieu, volontaire ou non. De là, l'hypothèse suivante. L'articulation du paradigme privé/réservé et de l'« espace divisé » qu'indique Memissi permet d'envisager la spatialité du *harem* et le signifiant qu'elle engage sous le sceau du *séparé*, dans le sens de « qui sépare, ce qui sépare, ce dont on est séparé ». Là nous semble résider la qualité d'arrachement interne à laquelle sont confrontés les personnages masculins.

III. Mimiques des corps

Le signifiant *harem* et la contrainte sont indissociables, si bien qu'il coïncide avec toute une déclinaison de détournements. Le plus subversif parce que le plus créatif, souvent également le plus infime et en apparence exclusivement le plus fidèle, donc le plus puissant, est à nos yeux la simulation. Force est de constater que celle-ci emprunte, s'autorise tous les chemins : les chemins du corps, comme ceux de la pensée et de l'imaginaire. Et l'abondance des occurrences de la locution conjonctive *comme si* montrent combien elle investit aussi la parole prisonnière.

Le poids de la contrainte génère et entretient l'obsession de la libération qui tend à devenir synonyme du désir. Obsession, comme en témoigne la récurrence du « Contes des oiseaux » dans les essais en français et dans la fiction traduite de Fatema Memissi, qui partage la fascination de la tante Chama pour « [l']idée de s'envoler pour trouver ce qui pourrait vous rendre heureux quand vous ne l'étiez pas » (Fatema Memissi, 1998 : 200). De mères en filles se propage cette soif insatiable de liberté. La dixième séquence du *Concert des cloches* fait explicitement de cette quête éprise un indice de filiation féminin. La narratrice interroge en effet : « Que restait-il de la fille de Sellama dans cette femme qui, telle une statue de cendre, s'éparpillait, se donnait au néant pour ne plus exister ? ». La périphrase « la fille de Sellama », qui désigne Rawda, attire l'attention sur l'onomastique. Le prénom *Sellama* offre une combinaison de plusieurs prénoms arabes : *Selma/Salma*, « parfaitement saint, intact », *Salîma*, « intact, sain et sauf, pur », enfin *Saléma/ Salîma*, « qui a le cœur pu et droit » (Souad Bahéchar, 2005 : 157). L'anéantissement de l'être implique non seulement le suicide artistique de Rawda, signifié par la destruction du piano, survenue plus tôt, mais aussi la rupture provisoire avec la filiation maternelle que signale cette question rhétorique. En réinstaurant sans cesse le dilemme que Rawda formule ainsi « [m]on père, la musique et moi », l'œuvre de destruction des brimades paternelles impose la seule perspective possible qui/que dicte le désir à soi : « Pareille au nouveau jet que l'arbre pousse par son pied, elle était habitée par un puissant désir de lumière. » (*ibidem* : 158). Les allées et venues de Rawda, entre la maison paternelle et le cimetière où est enterrée sa mère, annonce l'arrachement et mime l'investissement du dilemme

imposé par la tyrannie pathologique du père. Ces allées et venues préfigurent déjà ce que nous appelons une « fuite immobile », une simulation d'évasion.

Nombreuses, les fuites immobiles sont éminemment créatives et font voler en éclat le stéréotype selon lequel le lieu du harem donne lieu à une spatialité fermée, close sur lui-même. En effet, ces simulations de fuites procèdent pour la plupart d'une convocation de l'extérieur à l'intérieur. A l'instar des végétaux mimés par les stucs, elles façonnent l'extérieur dans l'intérieur. Lieu de prédilection des fuites immobiles : la terrasse. Cela n'échappe pas à la petite fille du harem familial de Mernissi :

Mais on peut sortir d'une autre manière, par les terrasses. [...] Cet itinéraire d'évasion avait une dimension clandestine à laquelle répugnaient celles qui voulaient se battre pour le droit des femmes à se déplacer librement. La confrontation avec Hmed, au portail d'entrée, était en fait l'unique et seul acte héroïque. L'escapade par la terrasse ne participait pas du même esprit subversif, de la même soif de libération. (Fatema Mernissi, 1998 : 58-59)

L'évasion sur / par la terrasse constitue une fuite immobile. Cet extrait distingue deux modes d'être à la liberté, le mode « déclaré », jugé « héroïque » même s'il se heurte rapidement à la porte, et le mode dit « clandestin », dont relèvent les fuites immobiles. L'adjectif qui signifie « qui s'effectue en cachette et qui revêt un caractère illicite » introduit le thème du secret. Ici, le secret s'applique à un trajet, non à une présence ni à un individu, ni à une action. A un trajet dans un espace donné et qui conduit à sa sortie. Cette sortie se distingue du portail par le fait qu'elle n'est pas gardée par un homme. Dans la mesure où elle échappe à toute loi et à toute application légiférant, le seul fait de l'envisager constitue une transgression et une évasion en soi. Pour achever d'indiquer le caractère simplificateur d'une approche genrée attachée à opposer masculin et féminin, nous attirons l'attention sur le paradoxe, la contradiction interne que semble représenter le gardien du harem fassi. Comme l'indique la note 1 du chapitre 3, Hmed est la « version marocanisée de Ahmed », qui signifie en arabe « digne d'éloges ». On sait que le caractère autobiographique d'une fiction appelle de nombreux effets de camouflés, de masques, pour préserver l'identité des personnages des indiscretions. Le choix des noms y est rarement le fait du hasard. Ainsi en quoi ce cerbère serait-il « digne d'éloges » ? Entre diverses hypothèses, nous retiendrons d'une part la valeur ironique du prénom choisi, qui rendrait hommage au mérite du personnage qui résiste aux pressions des femmes, mais surtout la contradiction de la loi ou l'arrangement, certes quelque peu inique pour l'ensemble des résidentes, par/avec la loi-même, qu'il représente au sein de l'espace sous contrainte. En effet, quelques pages en amont, on apprend que l'épouse de Hmed sort fréquemment du harem, pour réaliser des « extras » en tant que cuisinière (*ibidem* : 23). Cette contradiction apparente semble introduire une faille dans l'économie de la maison et invite à repenser sa structure ainsi que sa hiérarchie, comme fondée sur d'autres principes que le genre. Ainsi, à la ville comme à la campagne, le harem familial abrite-t-il à la fois des femmes esclaves et des femmes qui sortent, dans d'autres buts que celui de visiter le sanctuaire de Moulay Idriss. Des esclaves, telles que les autres épouses du grand-père de la narratrice, le mari de Lalla Yasmina, et Mina, « la déracinée [...], arrachée à son Soudan natal, quel que part au sud du Sahara, et vendue comme esclave à Marrakech » (*ibidem* : 149). Des femmes qui sortent, telle que Luza, la femme du « portier ». L'explication de Chama favorise

le facteur économique : « Seules des femmes pauvres [...] sont obligées de sortir pour gagner de quoi se nourrir. » (*ibidem* : 46). Mais il ne saurait suffire pour lever la contradiction.

Fuite extrêmement active, quand bien même immobile : les représentations théâtrales de la terrasse dans le harem fassi. Au fil de la lecture, on s'aperçoit qu'elles ont un véritable répertoire. En bonne place, la première partie de la vie de la chanteuse Asmahan, mise en scène par Chama (*ibidem* : 103), les féministes égyptiennes, et la princesse Budur des *Mille et une nuits* (chapitres 14 et 15). Ainsi ces destins de femmes sont-ils explorés à l'instar de canevas qui n'ont rien à envier à la *commedia dell'arte*. Ces représentations possèdent aussi leur grotesque. Retenons seulement le délicieux passage : « Passer sans transition de l'ambiance festive des manifestations de rues à la scène du lit de mort de Huda était un moment très délicat. » (*ibidem* : 127). Leurs rituels, comme la mise à contribution de l'assistance pour les scènes de foule. En somme, une pratique tout à fait construite et éprouvée, et dans laquelle s'éprouve le talent de conteuse de la narratrice qui n'omet de se prendre à rêver *fort* : « Je créerais pour mon public, et avec lui, de longs poèmes où j'exalterai un territoire sans peur. La confiance serait un nouveau jeu que nous pourrions explorer, et je leur avouerais humblement mon ignorance de ses règles qu'il faudrait élaborer tous ensemble. » (*ibidem* : 107). C'est encore une terrasse qui est, dans *Harrouda*, le théâtre d'improvisations, dans « Tanger-La-Trahison », ainsi que l'appelait Jean Genêt. Il rassemble exclusivement des personnages masculins cette fois. En voici l'art poétique : « On raconte la mer. On boit le thé. On fume le kif. [...] Le geste suffit. Il devance la voix. C'est une rupture avec l'écrit, rupture accentuée par le recours à l'improvisation. [...] De cette terrasse sur la falaise, la mer est lisible [...]. » (Tahar Ben Jelloun : 152-153). Cette terrasse de la falaise n'aurait-elle pas, elle aussi, sa « terrasse interdite » ?

Autre fuite immobile prolixie : le conte, comme en témoigne la tante Habiba qui « savait parler la nuit » (art du *samar*⁵). Tante Habiba, la conteuse, entretient un lien secret avec les « ailes invisibles » du conte qui a sa préférence. N'ose-t-elle pas broder dans l'intimité de sa chambre cet « oiseau vert aux ailes d'or » qui ne « faisait pas partie des motifs classiques » (Fatema Mernissi, 1998 : 147) ? Toutes ces fuites immobiles qui reposent sur la simulation, sur les mimiques corporelles et vocales figurent l'envol, les « ailes » invisibles « déployées » (*ibidem*). La chape du signifiant *harem* les implique comme nécessairement.

Ces « ailes » aux traits distincts, pourvoyeuses d'inflexions de voix, de silhouettes, de masques s'opposent aux « silences du sérail ». Nous reprenons délibérément cette expression, « silences du sérail », pour montrer comment la littérature marocaine écrite en français déroge aux clichés qui ont connu une longue fortune dans les écrits européens, littéraires et anthropologiques⁶. En effet, ces silences n'apparaissent pas isolément, mais dans une dialectique complexe. Il suffit de remarquer que dans les textes qui nous intéressent, le silence est attribué au nom du personnage qu'il signifie tout entier. Dans cette singulière nomination du mutisme s'efface tout ce qui permet d'individuer l'être disparaît. Ainsi dans *Cérémonie* : « Lalla Zohra ne dit rien, il y a longtemps qu'elle a appris à se taire. » (Yasmine Chami-Kettani, 2002 : 34). L'apprentissage de la dépossession (Souad Bahéchar, *Ni Fleurs ni couronnes*) trouve ici résonance dans l'apprentissage du silence. Il connaît une qualité

⁵ Voir aussi Fatema Mernissi, 2005 : 49-50.

⁶ En témoignent notamment les travaux et les entretiens de Altan Gokalp.

nouvelle, après la mort de Aïcha, comme l'indique cette épithète détachée qui caractérise la grand-mère paternelle : « retranchée dans le silence comme dans une prison intérieure » (*ibidem* : 39). Plus en aval dans le récit, une hypothèse de la voix narrative condamne : « [...] peut-être que Lalla a compris depuis longtemps que Aïcha est morte poignardée par son silence à elle » (*ibidem* : 102). Le cancer de Aïcha a transformé la jeune fille en androgyne, être à la fois homme et femme : « juste à côté du sein solitaire la plaie de l'autre, l'absent, l'arraché, comme un deuxième sexe de femme tatoué sur le corps blanc » (*ibidem* : 91). Le même adjectif « retranchée » est employé pour la dépeindre quelques lignes plus haut : « retranchée dans son sein droit comme dans une citadelle » (*ibidem* : 90-91). Le silence de la mère tue, s'il ne passe pas le féminin au féminin, de mère en fille. Il est rupture de filiation. Dans son silence ne cesse d'agoniser la mule blanche. La phrase clause de la séquence qui relate la mort de l'animal est éloquente quant à la perte d'identité :

Lalla Zorha est au spectacle d'elle-même, elle se voit agoniser, elle est à la fois la mule trahie et l'assassin exalté par son geste, elle est l'homme qui poignarde, elle est le sang qui coule de la plaie béante, elle est la lame qui tranche, elle est la nuit complice et la terre qui reçoit le corps effondré, puis immobile. (*ibidem* : 41)

Dans cet assassinat de la mule, comme dans un rêve, la mère détient tous les rôles, celui de la victime comme la lame du couteau. Aucun animal expiatoire n'existe plus pour soustraire Aïcha à sa mort : l'animal ne cesse de mourir dans le silence de la mère.

Harrouda, la prostituée, et la mère du narrateur, sont les deux personnages du roman de Tahar Ben Jelloun. Si la première hante librement la ville, puis les villes, dans leurs murs et leurs rues, elle ne parle pas, alors que le récit offre à la seconde, captive, un chapitre dans lequel elle répond à son fils, lui raconte son histoire, à la première personne. Remarquons que des deux personnages féminins, seule la nommée, dont le nom tient lieu de titre au récit, ne parle pas. La mère évoque ainsi un double apprentissage : « Ma condition de femme ne pouvait être dite. [...] nous partagions la maison où je devais faire l'apprentissage de la solitude et du silence. » (Tahar Ben Jelloun, 1988¹, 2006 : 69). Singuliers *je* (« ma ») et « nous », quand l'à *soi* se referme sur le non dit de soi et sur une maison vide d'altérité, dans un éternel présent déserté. Dans ce silence, « je » se prête au jeu du « nous ». A l'instar de Mina, l'esclave soudanaise qui « réussissait à jouer en même temps deux rôles contradictoires : danser dans un groupe et suivre son propre rythme. » (Fatema Mernissi, 1998 : 157). Mina, en arabe, « la loyale, digne de confiance ». Dans la promiscuité, comme dans l'isolement, endosser plusieurs rôles semble constituer à la fois une forme de résistance et un mode d'être à *soi* et avec les autres captifs. Pour les femmes du harem de Fès, le théâtre, qui rejoue sans cesse, imite de grands destins de femmes, semble remplir cette fonction. Une lecture attentive de *Cérémonie* montre que cette fonction n'est pas l'apanage des personnages féminins. A propos de son mari, Khadija constate l'appauvrissement de la distribution dans le couple brisé : « [...] je suis l'ennemi dans la maison, celle qui l'a enfermé dans le carcan d'une vie étroite, les enfants, la famille, même mon corps est pour lui une prison, non, une menace [...] » (Yasmine Chami-Kettani, 2002 : 72). La syllepse lexicale que réalise le choix du mot « carcan » soustrait ce commentaire au cliché de l'affadissement d'une vie de couple. Le terme désigne en effet abstraitement, — sens le plus courant, « ce qui entrave la liberté », mais son sens ancien en fait le synonyme d'un supplice spécifique, puisqu'il renvoie au collier

de fer fixé à un poteau pour y attacher par le cou un criminel condamné à l'exposition publique. Dans ce terme s'exprime le sentiment de culpabilité du personnage qui a agi la séparation. C'est bien le corps de femme et de mère de Khadija qui est « une menace », non pour l'homme, mais dans et pour cette vie devenue étriquée.

Cette multiplication des rôles dans ces fuites immobiles affecte les diégèses et les voix narratives exhibent la pantomime de l'histoire en tant qu'objet de l'histoire. Tel est le cas dans ces répliques du dialogue qu'imagine Boughaba, dialogue liminaire qui n'aura pas lieu, sinon dans le récit, dans l'histoire que livre le récit :

— Une histoire de fausse vie... Une histoire de vie fausse... Une fausse histoire de vie... [...]

Et elle, qui aime que les mots traduisent la pensée avec justesse, me suggère :

— Une histoire de vies faussées ? » (Souad Bahéchar, 2005 : 316)

La position de l'adjectif décline la polysémie des mimiques, de l'apocryphe au mensonge, de l'invention au tronqué, du détournement à la vérité. Privé/réservé, le signifiant *harem* évoque dans ces textes la vraie fausse citation du mime mallarméen, par laquelle Jacques Derrida ouvre « La Double séance » :

« [« La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction. »] » (Stéphane Mallarmé, *Mimique*).

Conclusion

Longtemps, pour l'Occident orientaliste, le lexème *harem* n'a eu pour référent que l'entité locale qu'il représentait sous le régime ottoman et qui s'épanouissait pleinement avec le système de reproduction dynastique. L'*oikos* du palais a retenu toutes les attentions, jusqu'à date récente. Forte du projet impérialiste, l'Europe coloniale a entériné la conjugaison du harem comme lieu du pouvoir et lieu de toutes les voluptés.

Les récits marocains contemporains écrits en français manifestent un affranchissement certain à l'égard de ces représentations. Dépeint comme une structure et un mode de vie familiaux, par Fatema Mernissi, le harem marocain nous a semblé augurer simultanément d'une signifiante éminemment complexe dont l'étude que nous ne prétendons pas exhaustive ici a permis d'en nuancer encore les représentations, sinon d'en prendre tout à fait le contrepied.

Prenant pour point de départ un corpus de cinq récits fictionnels et l'entre-deux langues dont ils relèvent, en respectant le paradigme privé/réservé qui caractérise la spatialité du harem, nous soumettons ici une analyse de son signifiant scripturaire dans le texte profane, — étude qui relève de la praxématique. Nous avons ainsi distingué le harem en tant que lieu et le *harem* en tant que signifiant. Si le lieu est énoncé explicitement dans les écrits, le signifiant se démasque avant tout grâce aux économies dialectiques que l'usage associe au lieu. Cette

approche qui enrichit considérablement, nous semble-t-il, la compréhension de l'un grâce à l'autre, sans pour autant les confondre, permet non seulement de dépasser les écueils d'une analyse exclusivement et partialement genrée, ainsi que de dégager notamment l'économie subtile qu'introduit le praxème du *harem* dans ces écritures. Signifiant de l'inviolabilité, il rend possible la négociation que suppose le paradigme du désir habité/habitant/habitable. Ainsi l'articulation de l'arrachement en cours, avec le continuum du séparé (deux motifs récurrents qui le signalent) hante-t-elle les écritures. Enfin, le poids de sa contrainte est menacé et maintenu à la fois, par les mimiques que constituent les « fuites immobiles » et les silences, — mimiques de l'histoire à l'épreuve des mimiques de l'écriture.

Bibliographie

- ALOULA, Malek, *Le harem colonial (images d'un sous-érotisme)*, Genève Paris, Editions Slatkine, 1981, « Garance ».
- BAHECHAR, Souad, *Ni Fleurs, ni couronnes*, Casablanca, Editions Le Fennec, 2000.
- *Le Concert des cloches*, Casablanca, Editions Le Fennec, 2009.
- BECHEIKH, Jamel Eddine, *Les Mille et une nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988.
- BEN JELLOUN, Tahar, *Harrouda*, Paris, Gallimard, Folio, 2006.
- BERNOUSSI, Mohamed, [Le corps comme non-signé dans la tradition arabo-musulmane](#), *Semiotica*, 2008, p. 295-303.
- CHAMI-KETTANI, Yasmine, *Cérémonie*, Arles, Actes Sud Leméac, 2002, « Babel ».
- CHARPENTIER, Isabelle, « Virginité des filles et rapports sociaux de sexe dans quelques récits d'écrivaines marocaines contemporaines », *Genre, sexualité & société* [En ligne], n°3 | Printemps 2010, mis en ligne le 18 mai 2010, consulté le 15 octobre 2010. URL : <http://gss.revues.org/index1413.html>
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, « Essais », 1979², 1997.
- *La Dissémination*, Paris, Editions du Seuil, « Essais », 1993, 1972¹.
- ECO, Umberto, *Il labirinto tra Medioevo e Rinascimento*, Giuseppe Barbieri et Paolo Vidali (dir.) *Metamorfosi. Dalla verità al senso della verità*, Bari, Laterza, 1986.
- GOKALP, Altan, *Harems, mythe et réalité*, Ouest-France, Rennes, 2008.
- GREIMAS, Julien Algirdas, « Pour une sémiotique topologique ».
- MERNISSI, Fatema, *Rêves de femmes, une enfance au harem*, Paris, Le Livre de poche, 1998
- *Le Harem et l'occident*, Paris, Albin Michel, 2005
- *L'Amour dans les pays musulmans*, Paris, Albin Michel, 2009
- TARAUD, Chrystelle, *Les féminismes en questions: éléments pour une cartographie*, Éditions Amsterdam, 2005.
- *Femmes d'Afrique du nord: cartes postales (1885-1930)*, (avec) Leïla Sebbar, Jean-Michel Belorgey, Bleu autour, 2006.
- VITALI, Ilaria, « Shéhérazade, la boîte et le labyrinthe, l'influence de la bibliothèque des *Nuits* chez Salim Bachi », in *Vox Poetica*, SFLGC, « Biblia », URL : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/vitali.html>