

Que faire de la sultane des *Nuits* pour une écrivaine au Maghreb aujourd'hui ?

Christiane CHAULET ACHOUR

En 1988, la Marocaine Fatima Mernissi titrait l'un de ses premiers essais, *Chahrazad n'est pas marocaine* et son essai de 2000, *Scheherazade goes west* ; entretemps, elle avait écrit, en 1994, *Dreams of trespass – Tales of a harem girlhood*, traduit en 1996 par *Rêves de femmes – Une enfance au harem*, le terme de conte disparaissant du titre en français mais *Les Nuits* réapparaissant dans les titres des chapitres dont le second, « Schéhérazade, le calife et les mots. » En 1996, la Tunisienne Fawzia Zouari publiait un essai sur l'écriture des femmes dans le monde arabe, *Pour en finir avec Shahrazade*. En 1999, l'Algérienne Salima Ghezali éditait un roman, *Les Amants de Shéhérazade*. En 2008 paraissait un récit au parfum de scandale, *La Preuve par le miel* où le verso de la couverture annonçait comme appât de lecture, « La confession impertinente et sensuelle d'une Shéhérazade contemporaine¹ » de Salwa Al Neimi, écrivaine syrienne. Enfin, en 2010, la Libanaise, Joumana Haddad, publiait, *J'ai tué Schéhérazade – Confessions d'une femme arabe en colère*. Cette avalanche de titres montre bien que la sultane des *Nuits* pèse lourdement sur l'écriture des femmes du Maghreb et plus largement du monde arabe. Par les négations ou par l'injonction de mise en retrait ou de mise à mort que contiennent leurs titres, ces écrivaines expriment clairement leur exaspération vis-à-vis de ce « modèle » dont le reflet est recherché par le public dès qu'une d'elles se risque à l'édition. On peut dire tout au moins que ces titres et les entreprises de prises de parole et d'écriture qu'ils inaugurent sont emblématiques d'une distance certaine que maintiennent les créatrices du monde arabe, vis-à-vis de cette ancêtre incontournable et du genre dont elle est l'ambassadrice, le conte.

Cette mise en demeure de suivre la voie de la parole ancestrale – qu'elles ressentent comme aliénante et stérilisante –, repose sur l'interprétation la plus courante des *Mille et une nuits* dont « on » – souvent des critiques ou des écrivains « hommes » –, se plaît à mettre en exergue l'extraordinaire place qu'elles donnent à une femme dans une civilisation qui les cache et les opprime, preuve même que la femme arabe a su trouver sa voix, même au sein du

¹ La 4^{ème} de couverture dit, entre autres, « C'est aussi l'occasion pour elle de s'amuser, au fil des histoires qu'elle a recueillies et glissées dans son récit à la manière des *Mille et Une Nuits*, de la place qu'accordent au sexe les sociétés arabes actuelles. »

harem². Pourquoi alors vouloir faire différemment ou mieux ? Pourquoi interroger et remettre en cause ce qu'on se plaît à nommer la « parole salvatrice » de la conteuse ? Salvatrice pour qui ? Celle-ci a ses effets essentiellement sur les autres et ce n'est qu'en fin du parcours symbolique de *Mille et une nuits*, que la Sultane sauve sa vie : comment ? En étant reconnue comme apte à vivre par l'instance masculine mais sans bouleverser l'ordre social ou sexuel. Révolution donc tout à fait symbolique que celle de Shahrazade dans laquelle la société et la répartition des pouvoirs ne sont pas transformées. Les écrivaines sont sensibles à cette immobilisme socio-politique auquel est astreinte la sultane, quels que soient ses exploits langagiers : son audace narrative et narratrice reste de l'ordre de l'imaginaire. Les prises de position de ces écrivaines mettent à mal le fameux « féminisme » de Shahrazade dans lequel la critique aime à se complaire en général.

On peut concéder que Shahrazade sauve les femmes de la brutalité du pouvoir masculin et du peu de perspicacité de ce dernier, soumis à ses pulsions immédiates, quant à la disparition programmée de l'humanité : de par son pouvoir de procréation, il fallait que ce soit une femme qui joue ce rôle. Comment se fait-il alors, si l'on maintient une interprétation féministe, que cette voix féminine, inattendue dans l'univers socio-culturel où elle émerge, ne rallie pas à elle d'autres voix féminines qui la prendraient comme référence de subversion pour leur propre temps, comme porte-parole de leurs voix étouffées, toujours susceptible d'être réactualisée. Pourtant ce sont des écrivains, plus que des écrivaines, qui se sont identifiés à la sultane, au pouvoir de son verbe, mettant ainsi de côté son statut de femme, « masculinisant » la voix conteuse en la déssexualisant ou en la confiant à un protagoniste. Il faut bien tirer des leçons de cette neutralisation sexuelle de la conteuse de la nuit ! Néanmoins la première génération des écrivaines maghrébines qui ont sollicité ces contes et leur maîtresse d'œuvre ont également emprunté la voie de son féminisme et ce sont les écrivaines des générations suivantes qui sont plus circonspectes en la matière. On peut penser à Leïla Sebbar, Assia Djebar qui rejoignent des écrivaines françaises dans cette reconnaissance ; ou

² Dont on sait que c'est un espace à la fois réel et symbolique que Fatima Mernissi se plaît à interroger. En ce sens, sa mise au point, dans une des notes de son autobiographie, est bien étonnante à moins que le public qu'elle brocarde ne soit pas le public-lecteur des *Mille et une nuits* et qu'elle se soit livrée à une sorte de « radio-trottoir ». Cette « lecture » est en réalité peu fréquente chez les lecteurs « occidentaux » des *Nuits* : « Le Maroc n'est qu'à seize kilomètres de l'Espagne, mais j'ai été stupéfaite de constater, quand j'ai traversé le détroit de Gibraltar pour la première fois, que, de l'autre côté, Schéhérazade était considérée comme une belle courtisane un peu simplette, qui raconte des histoires inoffensives et s'habille merveilleusement. » On retrouve souvent chez F. Mernissi la binarité assez simplificatrice entre « nous » et « les autres », mise en scène pour faire sourire et jouer de l'impertinence comme séduction ; Les autres, c'est-à-dire l'occident (dans sa perspective) et « nous », ce qui ne correspond pas à la connaissance des échanges culturels, particulièrement autour des *Mille et une nuits*. *Rêves de femmes*, op. cit., p. 265, note 2.

Fatima Mernissi affirmant comme une vérité d'ordre général, après avoir souligné la méconnaissance de la signification de Schéhérazade :

« Dans notre partie du monde, Schéhérazade est perçue comme une courageuse héroïne, l'une de nos rares figures mythiques de femmes qui ont le pouvoir de changer les êtres et le monde. Fin stratège, extraordinairement intelligente, grâce à ses connaissances de la psychologie et de la nature humaines, elle parvient à renverser les équilibres de pouvoir. » (*Rêves de femmes* : 265-266)

Et pourtant la sultane des *Mille et une nuits* et la « matière féminine » qu'elle travaille, d'histoire en histoire, le genre auquel elle donne ses lettres de noblesse, le conte, restent des références et des points d'appui des écritures d'aujourd'hui : contre et avec Shahrazade pourrait-on dire ! Comment et pourquoi ?

Contre : les écrivaines qui ne veulent pas être réduites au statut de conteuse, transmettant aux générations d'aujourd'hui la parole ancestrale de l'héritage reconnu, maintenant la parole créatrice des femmes dans la reproduction de celle qui panse la violence du monde, qui maternelle l'Autre masculin et s'oublie elle-même, la maintenant dans une tradition de ruse et de détour.

Pour : car il faut bien reconnaître la force de son irruption sur la scène de la littérature et utiliser cette force autrement. C'est justement vers des œuvres de femmes qui ont pris et détourné l'héritage que nous nous dirigerons. Au lieu d'user de son corps dans cette guerre mémoriale des sexes, Shahrazade met en jeu son intelligence, sa voix, sa mémoire comme contrepoint à l'ordre. Elle dote son corps d'une voix et cette voix devient l'objet de jouissance. Ainsi elle déplace la question de l'infidélité et de la perfidie des femmes – dues à leur réduction à leur corps/objet sexuel et donc objet à surveiller, à contraindre, à emprisonner, soucieuse de tant de collectivités et de cultures –, à celle de l'identité individuelle de la femme qui affirme son existence au-delà de son corps. Par ailleurs, en convoquant sa sœur, elle institue aussi une chaîne de transmission et de solidarité, de femme en femme³.

Dans le corpus des œuvres d'écrivaines contemporaines jouant avec *Les Mille et une nuits* et se mesurant avec Shahrazade, nous voudrions rappeler les usages qu'elles font, dans leur monde d'aujourd'hui, de cette figure et de cette parole ancestrale. Travaillant sur un corpus francophone, on ne s'étonnera pas que les œuvres algériennes soient plus nombreuses que celles des deux autres pays du Magreb. Pour l'Algérie, en suivant une chronologie : Leïla Sebbar, Assia Djebar, Malika Mokeddem, Hawa Djabali, Salima Ghezali, Nassira Belloula, Souad Labbize. Pour le Maroc, nous ne retiendrons que l'autobiographie de Fatima Mernissi ;

³ Cet article prend la suite d'études antérieures et parfois certaines de ses analyses. Disponibles sur mon site <http://www.christianeachour.net>.

et pour la Tunisie, l'essai et le roman de Fawzia Zouari. Il va sans dire que nous ne proposerons pas une analyse de chaque roman mais quelques interprétations pour répondre à la question du titre de cette contribution.

Pourquoi et comment ces écrivaines sollicitent-elles *Les Mille et Une Nuits* ?

L'univers de l'émigration : exotisme oriental en Europe et réalité du vécu des immigrés.

Leïla Sebbar a construit, dès 1982, une trilogie autour du personnage du jeune beure, Shérazade⁴ (franchissant la Méditerranée, elle a perdu une des syllabes de son nom...), qui refuse de répondre aux clichés attachés à sa nomination car ils font écran à une connaissance des êtres réels d'aujourd'hui et ne représentent aucune référence signifiante dans sa culture de jeune fille de banlieue. A partir des aventures de cette jeune fille, la romancière affirme que la culture arabe, en France, n'est pas celle des *Nuits*, exotiques, celles qui sont consommées selon un mode d'emploi à ingrédients calibrés mais celle des banlieues trop invisibles. Elle tente de signifier autrement l'arabité avec cette autre Shérazade qui n'a qu'une connaissance très stéréotypée du modèle. Mais en réalité, on peut percevoir la réplique contemporaine de la Sultane non dans le personnage éponyme, mais du côté de la narratrice-écrivaine, celle qui raconte les histoires des autres, qui les emboîtent les unes après les autres, peignant un tableau de la France orientale et avançant dans le champ littéraire une sorte de récit orientaliste nouveau. Peut-être est-elle moins « en rupture d'Orient⁵ » qu'en continuation d'Orient réadapté à la France d'aujourd'hui.

Dans son roman en 1999, *Ce pays dont je meurs*, F. Zouari installe le lecteur dans le Paris d'aujourd'hui et fictionnalise un fait divers, le suicide d'une jeune Maghrébine, morte de fin dans un appartement. La romancière met en place le couple sororal : les deux sœurs ont la différence d'âge qui pourrait être la leur dans les *Nuits* : Nacéra, l'aînée, raconte à Amira, la petite, en train de mourir non pour l'empêcher de mourir mais pour accompagner son agonie. La situation des *Nuits* est tout à fait perturbée. D'une part, le milieu social choisi est à l'opposé de celui des contes ; d'autre part, la transposition temporelle est totale puisque

⁴ Cette transcription du nom n'est pas une faute mais, traversant la Méditerranée et quelques siècles, elle a perdu une syllabe de son nom. Les différentes graphies utilisées dans cet article sont celles des écrivaines. Pour notre part, nous transcrivons : Shahrzade. Leïla Sebbar, « Shérazade, la syllabe perdue » dans Lucette Heller-Goldenberg (dir.), *Les Mille et Une Nuits dans les imaginaires croisés*, Université de Koln, *Cahiers d'études maghrébines*, n°6-7, 1994, p. 101.

⁵ Titre d'une contribution de Cyrille François, « En rupture d'Orient : Leïla Sebbar et Shérazade » dans *Itinéraires intellectuels entre la France et les rives Sud de la Méditerranée*, C. Chaulet Achour (dir.), Paris, Karthala, 2010.

l'histoire se passe en 1998. La parole n'est pas salvatrice mais déjà parole de deuil, parole de constat du lent enfoncement de la famille depuis le grand départ en émigration. Le récit-conte fait de légers clins d'œil au décor oriental des *Mille et Une Nuits* mais évite l'exotisme. C'est un dialogue de colère avec la sultane qui s'instaure :

« Te souviens-tu de ce jour où notre père est parti, Amira ? Ecoute-moi, toi qui n'aime pas te tourner vers le passé. Je te raconte ces choses non pas pour vivre encore, comme cette folle de Schéhérazade, mais pour tromper l'attente de la fin. La conteuse des *Mille et une nuits* avait des raisons de rester en vie. Nous, nous n'avons que des raisons de mourir.

Crois-tu qu'elles songent à mourir là-bas, les jeunes femmes de chez nous ? Non, je ne pense pas. Elles sont habitées d'une frénésie de vie que j'admire. Elles sont en lutte contre le temps, la misère, leurs co-épouses. Elles ne pensent qu'à vivre, come si elles venaient au monde chaque matin pour la première fois. » (*Ce pays* : 101)

Les Nuits surgissent dans l'univers de la marge de l'immigration maghrébine et plus précisément algérienne : dans ce milieu de l'exclusion, la mort est omniprésente et si Nacéra parle, c'est pour entretenir la mémoire, laisser une trace. Au seuil de la mort, Nacéra a une vérité à délivrer que seule l'écriture peut formuler : « Petite sœur, c'est de cette France que tu meurs, comme ma mère est morte de son Algérie. Moi, de l'impossibilité où je fus d'inventer un autre pays. » (*Ce pays* : 185)

La recherche de solidarité et de sororité

Dans *Ombre Sultane*, Assia Djebar met l'éclairage sur une sororité solidaire, consciente d'elle-même, et met donc l'accent, par la voix de la sœur aînée, sur la jeune sœur, tapie dans l'ombre et qui relance l'écoute et prolonge le sursis par sa demande quotidienne d'un nouveau conte. Le récit raconte la nécessité pour les femmes maghrébines de sortir de l'isolement, de redéfinir les termes d'une sororité solidaire et libératrice. Il y a à la fois reprise des thèmes-clichés de l'Orient – polygamie, enfermement, harem, hammam...– et effort de renouvellement par une construction très concertée du récit et l'entremêlement de tons et de voix. Mais s'élève, souveraine, la voix lyrique et didactique de la narratrice-écrivaine, comme dans ce passage tant cité, qui interroge la possible défaillance de la sœur ? :

« Et si Schéhérazade était tuée à chaque aurore, avant que sa voix haute de conteuse ne s'élève ? Si sa sœur qu'elle avait installée, par précaution, sous le lit de noces, s'était endormie ? Si elle avait ainsi relâché sa garde et abandonné la sultane d'une nuit à la hache du sacrificateur dressé en plein soleil ? [...] Si, à chaque aube présente ou à venir, une fois ou mille et une fois, tout sultan, tout mendiant, en proie à l'ancestrale peur mutilatrice, assouvit encore son besoin de sang virginal ? Oui, si Schéhérazade renaissante mourrait à chaque point du jour, justement parce qu'une seconde femme, une troisième, une quatrième ne se postait dans son ombre, dans sa voix, dans sa nuit ? » (p. 153)

Ainsi, le schéma aînée/benjamine demeure au détriment de la plus jeune qui peut être défaillante : le couple sororal est mis en scène mais sans véritablement relecture de l'histoire des femmes. Il semble que, sur ce plan, le roman de 2011 de Souad Labbize, *Je voudrais être un escargot*, est beaucoup plus audacieux car la sororité est rêvée aussi mais dans une action décrite et dynamique. Un double régime narratif caractérise ce roman dont le point de jonction est la narratrice qui livre son récit de vie. L'art du conte prend une place essentielle et il n'est pas un loisir d'évasion mais véritablement une des significations profondes du texte. Le premier chapitre est tout à fait symbolique d'un des objectifs construits par la narration : installer le lecteur non dans un lieu du Maghreb reconnaissable et nommable mais dans un lieu symbolique où se joue la difficile sortie de l'étouffement de celle qui dit « je » à une interlocutrice qui a quitté les lieux. Le conte est l'histoire ancienne que raconte le vieux conteur qui disparaît ensuite : celui de trois femmes rebelles qui partent vers l'est pour trouver une terre accueillante à leur rupture. Elles nomment cette terre, comme tout conquérant élisant sa résidence à la mesure de ses rêves :

« Noubia et ses deux compagnes d'infortune baptisèrent cette terre Tounjaz Miracle en souvenir des deux îles qui l'avaient formée dans les temps immémoriaux [...] Tounès et Jazayer [...] Une terre a besoin d'être identifiée, nommée pour que ses enfants en prennent soin et la chérissent. Les trois femmes étendirent le territoire aux nouvelles limites qu'elles allaient bientôt franchir. » (21)

La grand-mère Nenna prend le relais du vieux conteur et toutes les variantes et prolongements du conte des trois femmes rebelles soutiennent la sortie du cocon de la jeune narratrice : ainsi le conte aide, par sa dynamique, à dépasser les impasses du présent et à raconter sa propre vie, selon l'injonction de Fawzia Zouari. Il n'est pas écran au « je » mais son accoucheur : « le conte devient le mythe fondateur d'une société qui a raté le matriarcat, qui a oublié les trois femmes qui se sont rebellées et qui ont pris des risques⁶ », confie la romancière. Elle précise encore :

« Le personnage de Noubia est une fusion des deux femmes, une vivante et l'autre devenue sainte. L'une Algérienne [la chanteuse gnawa Hasna El Bécharia] et l'autre Tunisienne [Sayda Manoubia]. Pour donner vie à ce territoire intérieur de Tounjaz, j'ai essayé d'y mettre des éléments biographiques appartenant à mes deux pays. Seul le recours au conte/mythe fondateur pouvait, à mon sens, passer auprès du lecteur non-habitué à des personnages de femmes extraordinaires, qu'il accepte l'idée en croyant que ce conte est vrai. »

Un support en trompe-l'œil pour dire l'Histoire, le présent et le passé immédiat

Salima Ghezali dans *Les Amants de Shéhérazade* met en scène une Shahrazade d'âge mûr, qui observe et accompagne la violence de l'Algérie des années 1990, écho renouvelé de la

⁶ Propos recueillis par nos soins, 15-09-2011.

violence de la guerre de libération nationale. Ici et avant, la dysphorie algérienne s'illustre dans la déception de cette femme qui, tout au long de son insomnie cherche des échappatoires et la narratrice constate : « Un peu avant l'aube Shahrazade referma son livre sans avoir trouvé l'amant de rêve qui porterait avec elle le poids du jour qui se déchirait sur les malheurs des humbles. » (13) Etonnant réveil de la sultane que cette femme qui affirme sa solitude et l'absence d'interlocuteur masculin ! Sa belle-fille observe cette énigme qu'elle représente pour elle de la nouvelle génération, et la qualifie « d'être-labyrinthe », à l'image d'Alger qui peut simultanément ou successivement offrir l'éblouissement ou l'horreur. Suit la conversation-confession : sa belle-mère lui raconte sa vie et ses lourds secrets, sa recherche d'une vérité dans les livres et l'impasse qui a toujours été la sienne :

« La rumeur m'attribua de nombreuses aventures et plus d'un amant, mais je n'en avais cure. N'ayant pas encore trouvé les mots capables de rendre évidente cette nouvelle imposture, je demeurais crispée sur mes rêves. Je me plongeai dans la compréhension du monde comme on se jette sur une drogue, je lisais tout et sur tous, me projetant dans des êtres à l'autre bout de la terre ou du temps. » (75-76)

Hawa Djabali, avec *Le Huitième voyage de Sindabad*, amplifie le cadre géo-historique de son propos et offre une continuation à un des contes les plus discutés quant à son appartenance aux *Mille et une nuits*. L'écrivaine prévenait que le voyage se faisait cette fois vers l'Occident, changement de direction intéressant pour le XX^e siècle. La tension entre Orient et Occident est sensible chez elle : elle convoque deux poètes français, en profonde complicité avec la narration : Louis Aragon, poète du *Fou d'Elsa* qui, dans cette œuvre, a cherché une connivence avec la civilisation arabo-musulmane ; et « Le Bateau ivre » de Rimbaud qui annonce « le désespoir ! le futur ! l'Occident ! ». Elle conjoint Orient et Occident autour de la quête d'un sens à donner à l'Histoire humaine par une spiritualité. Entre poésie et cultes religieux, il y a un vrai débat sur la spiritualité qui ne peut être atteinte que si le religieux se sépare du politique. Sindabad devient, sous sa plume, une sorte de « grand témoin » que l'écrivaine installe à un poste d'observateur pour éclairer l'Histoire à travers les siècles en choisissant des étapes significatives, pivot d'une saine provocation pour reconsidérer l'Histoire de l'humanité. Sa pièce plaide pour une Histoire qui ne soit pas nivellement des différences et de la complexité mais connaissance :

« Vandales, Romains, Byzantins, Celtes, Arabes, Numides, Francs, Grecs, barbares du Nord ont formé ensemble une civilisation qu'on appelle occidentale, on ne peut plus les reconnaître les uns des autres mais eux non plus ne se reconnaissent pas... Ils s'inventent des origines différentes pour se haïr. » (18)

Portrait de l'écrivain en conteuse

Les premières créatrices dans les différents pays du Maghreb ont d'abord eu le geste du recueil pour rassembler des pièces de l'oralité et de la tradition et les traduire en français dans une entreprise de sauvegarde. Celle-ci avait son bien-fondé surtout dans un contexte de négation de la culture du colonisé mais laissait l'écrivaine dans un rôle subalterne de second rôle. L'exemple le plus connu et un des plus réussis est celui de Marguerite-Taos Amrouche avec *Le Grain magique*. On peut aussi citer le recueil d'Amina Saïd, *Le Secret*.

A ce geste, librement consenti par certaines écrivaines qui reprenaient leur parole propre dans d'autres créations, Fawzia Zouari répondait, trois ou quatre décennies plus tard, par la nécessité de mettre un terme à cette parole de l'autre et pour l'autre afin de permettre aux femmes d'exprimer leur histoire, leurs rêves et leurs échecs :

« C'est lorsque Shahrazade se tait, que je commence à dire. Ma prise de parole est au prix de son silence définitif.

Pendant des siècles, tu as raconté à ma place Shahrazade ! Ta voix a couvert la mienne. Tu suscites admiration et étonnement. Tu fixas à jamais les contours de la femme à la fois rusée et frêle, victime et bourreau que je dois être.

Et moi je ne me sens plus aucune communauté de destin avec toi, Shahrazade... » (*Pour en finir*, 11)

Affirmation surprenante dans un contexte culturel arabe et universel où le geste verbal de la Sultane des *Nuits* a été toujours magnifié. Aussi F. Zouari explique le rejet de la conteuse comme nécessaire pour la libération de l'écrivaine d'aujourd'hui car la sultane a rusé pour se soustraire à l'injustice, elle n'a pas pu avancer dans sa société à visage découvert ; elle ne se raconte pas elle-même mais raconte les histoires des autres pour distraire l'homme et sauver patiemment sa vie.

En retour, elle est devenue le modèle écrasant, étouffant de toute créatrice arabe : « Chaque fois que je fus tentée de parler, il y eut un nouveau conte de Shahrazade qui m'assigna au silence. Ses contes ne se terminent jamais, là est mon tourment ! » (*Pour en finir*, 11) Or, pour une créatrice, accepter ce silence, c'est accepter de mourir. Il faut pouvoir dire sans être menacée, sans être contrainte par l'écoulement du temps des hommes et de ses sentences contre les femmes. Pourtant, nombreuses sont les écrivaines qui ont raconté leur vie, en détournant la contrainte d'étouffement de la voix personnelle que dénonçait l'essayiste tunisienne. Comme l'écrit Cyrille François, à leur propos : « Le conte se présente dans la mouvance de ce qui jamais ne se pétrifie : il confère au discours littéraire sa texture sablonneuse, comme s'il s'agissait d'ajouter à l'autorité légitimante de l'écrit

l'impériorité vitale de l'échappée hors de ce nouvel enfermement que pourrait être l'espace scripturaire⁷. »

C'est bien ce que l'on trouve avec Nassira Belloula, dans *Djemina – récits*, lorsqu'elle cherche en ouverture le fil pour raconter ces dix sept histoires de femmes entre légende, fiction et réel, tissant l'histoire des Berbères :

« J'ai longtemps cherché le fil conducteur qui m'amènerait des siècles en arrière, au commencement de tout et de rien, sur cette terre de Berbérie. Ce lien, c'était mes aïeules ; ces étonnantes narratrices, ces merveilleuses conteuses aux visages et aux mains tatoués de symboles ancestraux qui nous arrachaient des soupirs et des rires, c'est elles qui allaient me guider, me restituer.

Alors, si tu permets, jambes repliées comme je les ai vues le faire, aujourd'hui la narratrice, c'est moi. » (8)

La posture de la conteuse aide à reconstituer la mémoire et l'actualité pour éclairer autrement le présent. Elle aide aussi le geste autobiographique. Dès 1983, l'Algérienne Hawa Djabali avec son premier roman, *Agave*, installait le personnage de la conteuse au centre de son dispositif social et de sa structure romanesque, à une place pivot de réconciliation du couple dans un échange d'égalité. Dans cette histoire du présent, la conteuse est celle qui répare par le conte, qui apprend au couple à négocier sa cohabitation et à accepter les différences car : « masculin plus féminin, ça ne fera jamais le neutre, force sera donc aux langues d'inventer un genre nouveau. » Force sera aussi à la société d'inventer les voies du désir hors des conventions et des contraintes. La conteuse, figure de l'écrivaine, de la narratrice, ne dévie pas vers d'autres échappées.

Fatima Mernissi dans son autobiographie, *Rêves de femmes – Une enfance au harem*⁸, choisit la référence aux *Mille et une nuits* pour installer sa narratrice dans le statut valorisé de conteuse et dans la posture ludique de la narratrice. Son objectif rejoint celui de ses nombreux travaux : rendre visible les fruits de la culture arabo-musulmane méconnue et occultée et montrer que le désir de libération des femmes, « n'est pas une idée importée de Paris ou New York, mais bien une idée endogène à la dynamique arabe et musulmane, et qui a mûri au sein des grands entres de la pensée musulmane. » (267-268). Son souci est donc moins de guerroyer avec la Sultane que de l'intégrer dans ce projet en prenant sa posture de conteuse

⁷ Cyrille François, « Ecriture au féminin et modernité littéraire dans le Maghreb postcolonial », dans *Le Féminin des écrivaines – Sud⁸ et périphéries*, C. Chaulet Achour et F. Moulin-Civil (dir.), Amiens, Encre éditions, 2006, p. 119-132. Toute l'étude est à lire puisqu'elle concerne le Maghreb et une partie de notre corpus.

⁸ Même si elle affirme que ce récit n'a pas grand-chose à voir avec son enfance : mère, petite fille sont des personnages de fiction : « si j'avais essayé de vous raconter mon enfance, vous n'auriez pas terminé les deux premiers paragraphes, parce que mon enfance fut plate et prodigieusement ennuyeuse. Comme ce livre n'est pas une autobiographie, mais une fiction qui se présente sous forme de contes racontés par une enfant de sept ans... » (266, note 2). Une enfant de sept ans, prodigieusement douée et porteuse de mémoire, comme Shahrazade ! Une autobiographie est toujours, par son écriture, fiction de soi.

pour séduire. L'appareil de notes impressionnant et savant font de la référence aux *Nuits*, une enveloppe plaisante pour instruire en amusant.

D'autres écrivaines prennent la voie du conte, ou certaines de ses caractéristiques, pour raconter leur vie, que ce soit par une autobiographie déclarée ou par une fiction. C'est le cas de Malika Mokeddem avec *Les Hommes qui marchent*. Comme chez de nombreuses Maghrébines, ce rapport au conte passe par les voix de la grand-mère, du père, de la mère – comme chez Fatima Mernissi ou Souad Labbize – qui deviennent des figures prestigieuses autorisant à se raconter, selon le vœu de Fawzia Zouari. Ces transmissions de bouche à oreille semblent souvent, et c'est le cas de Leïla, essentielles pour enclencher le désir d'écrire, « l'entrée en écriture ». La manière de conter contamine l'écriture du roman, dans son style même, dans le traitement de certains personnages référentiels ou autodiégétiques, ce qui est plus subtil que la simple citation des contes arabes et maghrébins. Le conte est d'abord entendu, il est ensuite lu et intégré à la narration à la fois comme motif et comme outil de construction fictionnel et fait passer d'une opération de repérage de la citation au matériau contique, lui-même, comme élément générateur de la structure romanesque. Le « conte » est toujours présent même s'il est travaillé autrement et qu'il est la clef, en quelque sorte, de l'analyse de l'écriture de Malika Mokeddem, mais aussi d'Hawa Djabali, de Souad Labbize et d'autres. Nous proposons d'appliquer à ces écritures une notion, bricolée à partir du « réalisme merveilleux » des Haïtiens, « le merveilleux narratif ». Il désignerait les œuvres créant un monde où s'équilibrent signes du merveilleux et signes du réalisme ; d'un monde subordonné à la mise en place d'une trame narrative où sont inscrites les lignes de force du désir et où sont introduits, simultanément, des éléments de l'univers quotidien, référentiel ou historique. Dans les écritures féminines, en particulier, ce merveilleux narratif participe au récit, le fait progresser. Les écrivaines se servent de la fable, – comme Shaharazade... –, pour signifier une situation conflictuelle, homme/femme/mort mais surtout leur désir de vie et de liberté. Il est tout à la fois transmission orale et espace d'imaginaire, espace d'écriture et position de narration.

Que faire de la sultane des *Nuits* ou, plus généralement, de la conteuse lorsqu'on est une écrivaine d'aujourd'hui ? Je serais tentée de répondre : l'utiliser comme une référence à interpellier, dans ce que l'on peut encore partager avec elle, de la contrainte des femmes dans l'espace privé et de leur difficile accès à l'espace public. Et puisque l'écrivaine maghrébine contemporaine est sommée de lui ressembler, se couler, d'une façon ou d'une autre, dans ce moule pour le faire exploser. On peut dire alors que le texte ancien est une « lumière dans la

nuit⁹ », dont elles explorent les potentialités. Il les aide à éclairer leur parcours dans ce continent méconnu des femmes et de leurs écritures qui exhibent les aspérités de leurs vies en affrontant les réalités où elles sont impliquées. Peu d'entre elles usent des *Nuits* comme d'un texte palimpseste, cité avec une certaine nostalgie. « La femme en morceaux » d'Assia Djébar en est un exemple, très étudié, car la citation du conte initial permet une connivence facile et ludique avec une situation contemporaine. Dans leur majorité, les écrivaines n'empruntent pas tel ou tel conte : ce qu'elles retiennent, c'est la stature de la conteuse et le symbole qu'elle est devenue au cours des siècles pour s'y couler paresseusement (le plus rarement) ou pour le dynamiter de l'intérieur (le plus souvent).

Il faut donc poursuivre l'interrogation sur le féminisme de Shahrazade et ce blason qu'elle représente de l'émancipation des femmes à partir des variations des écrivaines contemporaines. Puisqu'elle est là, omniprésente, il faut faire contre mauvaise fortune bon cœur et l'introduire en la transformant et en la malmenant. La plupart, occultant le modèle ou l'exhibant, écrivent un récit empruntant au texte ancien cette présence incontournable de la parole féminine, non pour se lover dans le modèle ancien de ruse mais pour interpeller le présent à visage découvert et loin du harem. Plutôt qu'un effacement de Shahrazade, on peut alors parler plutôt de redimensionnements car on n'efface par un symbole ou un mythe. Mais les créatrices refusent que leurs œuvres soient simplement perçues comme des « suppléments » des *Mille et une nuits*, car, comme l'écrit Gérard Genette, le « supplément évoque bien l'idée d'une addition facultative, ou pour le moins excentrique et marginale, où l'on apporte à l'œuvre d'un autre un surplus qui relève plutôt du commentaire ou de l'interprétation libre, voire ouvertement abusive. Selon un cliché qu'il faut ici prendre à la lettre, l'hypotexte n'est plus ici qu'un prétexte : le point de départ d'une extrapolation déguisée en interpolation¹⁰. »

ŒUVRES CITÉES

Al Neïmi, Salwa. *La Preuve par le miel*. Paris : Robert Laffont, 2008, traduit de l'arabe.

Belloula, Nassira. *Djemina – récits*. Constantine (Algérie) : éd. Media-Plus, 2008.

Djabali, Hawa, *Agave*. Paris : Publisud, 1983

----- *Le Huitième voyage de Sindabad*. Bruxelles : Publications du Centre Arabe d'Art et de Culture, 2000.

Djebbar, Assia. *Ombre sultane*. Paris : JC. Lattès, 1987.

----- « La femme en morceaux » dans *Oran, langue morte*. Actes Sud : 1997, 163-215.

Ghezali, Salima. *Les Amants de Shéhérazade*. La Tour d'Aigues : éd. de l'aube, 1999.

Haddad Joumama. *J'ai tué Schéhérazade – Confessions d'une femme arabe en colère*. Arles : Actes Sud-Sindbad, 2010, traduit de l'anglais.

Labbize, Souad. *J'aurais voulu être un escargot*. Biarritz : Atlantica-Séguier, 2011.

Mernissi, Fatima. *Chahrazad n'est pas marocaine*. Casablanca : Ed. Le Fennec, 1988.

⁹ Pour reprendre la belle expression de Pietro Citati. *La Lumière de la nuit*. Paris : Gallimard, L'Arpenteur, 1999.

¹⁰ G. Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, rééd. Le Seuil-Points, 1982, p. 278.

----- *Rêves de femmes–Une enfance au Harem*. Paris : Albin Michel, 1996, traduit de l'anglais, revu et adapté par l'auteur.

----- *Scheherazade goes west*, traduit de l'anglais par *Le Harem européen*. Casablanca : éd. Le Fennec, 2003.

Mokeddem, Malika. *Les Hommes qui marchent*. Paris : Ramsay, 1990. Rééd. augmentée. Paris : Grasset, 1997.

Sebbar, Leïla. *Shérazade, dix sept ans, brune, frisée, aux yeux verts*. Paris : Stock, 1982.

----- *Les Carnets de Shérazade*. Paris : Stock, 1987.

----- *Le Fou de Shérazade*. Paris : Stock, 1991.

Zouari, Fawzia. *Pour en finir avec Shahrazade*. Tunis : Cérès éditions, « Enjeux », 1996.

----- *Ce pays dont je meurs*. Paris : Ramsay, 1999.