

L'amour comme rêve d'essor : Le moine, l'ottoman et la femme
du grand argentier de Vénus Khoury-Ghata / Cécile Oumhani. —
Extrait de : Revue des lettres et de traduction = مجلة الآداب والترجمة
— N° 12 (2006), pp. 431-440.

Notes au bas des pages.

I. Amour. II. Histoires d'amour. III. Roman sentimental.

PER L1037 / FL198619P

L'AMOUR COMME RÊVE D'ESSOR
LE MOINE, L'OTTOMAN ET LA FEMME DU GRAND
ARGENTIER DE VÉNUS KHOURY-GHATA

Cécile OUMHANI
Université Paris XII - France

Amour et mort... deux mots que l'imaginaire continue d'associer étroitement avec la même fascination, allant parfois dans le quotidien jusqu'à poétiser ce qui relève de faits divers tragiques. L'amour continue ainsi d'être perçu comme une échappée hors des lois du sens commun, qui suscite tout à la fois le désir et la crainte. Le désir, ce «desiderium» ou couchant de l'astre est donc mitoyen du désastre, désordre d'astres où s'élève la passion amoureuse. Celle-ci crée à l'évidence un désordre, aussi fascinant que périlleux, comme le laisse penser le destin tragique de Marie dans *Le moine, l'Ottoman et la femme du grand argentier*: «Marie, qui a cessé de respirer, rejoint la cohorte des femmes qui croient avoir le droit d'aimer»¹. Pouvoir s'autoriser le droit d'aimer est une illusion dont le prix à payer est la mort, pour les femmes de cette fin de XVIII^e siècle où vit l'héroïne de Vénus Khoury-Ghata. Il s'agit même d'un égarement, comme le dit le moine, lui-même amoureux de Marie: «Il faut être fou pour se laisser mourir pour un homme, crie-t-il hors de lui»². Car voir Marie ainsi dépérir le désespère.

On est mis hors de soi par une émotion extrême, la colère ou bien l'extase, qui désigne étymologiquement *l'action d'être hors de soi*. L'amour passion projette celle ou celui qui l'éprouve hors des normes et des lois qui régissent le commun des mortels. Et si Vénus Khoury-Ghata précise en ce

(1) Vénus Khoury-Ghata, *Le moine, l'Ottoman et la femme du grand argentier*, Actes Sud, collection Babel, 2003, p. 200.

(2) *Ibid.*, p. 199.

temps d'épilogue que Marie a cessé de respirer, elle a en réalité commencé de mourir bien avant dans le roman. La sentence de mort décidée en son for intérieur par le grand argentier, son mari, initie dès les premières pages ce qui est le début de la mort de Marie. En le quittant pour suivre Jaafar, elle devient femme adultère et est donc perdue aux lois des hommes et à la société. Le roman commence avec sa disparition, qui correspond à son départ avec l'homme aimé et figure dans le roman la place vide qu'elle a laissée dans l'ordre social dont elle s'est écartée en suivant son inclination amoureuse. Le moine Lucas est chargé de la retrouver pour la ramener à son foyer, où le grand argentier appliquera la sentence seule capable à ses yeux de punir la faute qu'elle a commise. Il est inacceptable socialement qu'elle meure d'amour de son plein gré. Le grand argentier se doit de la soustraire au destin qu'elle s'est choisi, non pas pour la sauver de l'égarement mais pour rappeler en lui donnant la mort que seule la société et ses lois ont pouvoir de choix. Prendre le droit d'aimer est pour les femmes une illusion qui aboutit à la mort, de quelque côté que l'on se place.

En effet, bien que Lucas soit tombé amoureux d'elle et veuille la sauver, dès les premières pages du roman, Marie est une fugitive, déjà frappée de mort sociale. Il cherche en vain l'absente dont il ne trouve que l'image ou les bribes. Sa personne, hors des lois et de la société, est comme fragmentée et devient littéralement insaisissable. Lucas porte sur lui une miniature qui la représente et qu'il compare au portrait qu'en a peint Goya. Cette peinture ne lui en offre que le profil, sans que son regard apparaisse jamais de face. Le peintre espagnol lui confie qu'elle a posé, «sans rien livrer d'elle-même»³. Elle a fui jusqu'à son regard, qui a seulement pu percer sa souffrance et une destinée vouée à l'errance. Un peu plus tard, Lucas parvient à entendre sa voix, sans pourtant l'apercevoir ne fût-ce qu'un instant. Elle est malade et ce qu'elle donne à entendre est un cri, un appel de détresse. Il lui faut arriver à la demeure de l'ambassadeur soufi pour la voir une première fois, mais sans que son visage lui apparaisse: «La femme au clavecin lui tourne le dos. Une natte blonde court jusqu'à ses reins. Son corps a l'immobilité d'une statue»⁴. Et lorsqu'ils se parlent enfin, son regard ne cesse de fuir le sien, déses-

(3) Vénus Khoury-Ghata, *Le moine, l'Ottoman et la femme du grand argentier*, op. cit., p. 19.

(4) *Ibid.*, p. 81.

péremment tourné vers l'ailleurs qui lui a pris Jaafar. Elle est à nouveau comparée à une statue, comme signifiant ainsi l'irréalité, l'impossibilité d'une rencontre sociale entre Lucas et «la pécheresse»⁵. À peine a-t-il échangé quelques mots avec Marie, qu'elle disparaît à nouveau ou plus précisément, elle s'évanouit, rattrapée dans cette homophonie par un état qui ressemble aussi à la mort, tandis que Lucas «entend l'orage rouler au loin»⁶. En vérité, Marie est alors engloutie par des pluies torrentielles et manque d'être enterrée vive dans un sol où elle s'enlise. Le paysage devient une ample métaphore de son destin. Un homme a décrit Marie à Lucas comme étant «encore plus triste que la pluie sur les ruines»⁷. En quittant la maison de l'ambassadeur soufi où il a pu lui parler, elle est étouffée par le bruit de la pluie, comme submergée par l'averse qui figure l'immensité de son chagrin. Lorsque ses pieds s'enfoncent trop loin dans le sol, il leur faut «se débattre tels des oiseaux engoudronnés luttant contre la mort»⁸.

Les lois de la société font d'elle une fugitive, vouée à n'être plus qu'entraperçue. Elle a perdu son nom, en même temps qu'une quelconque appartenance: «... Marie sans Jaafar ne sait plus qui elle est. Elle a l'impression d'être la femme de personne, la fille de personne, l'amante de personne»⁹. Selon le cadi rencontré par Lucas, elle n'a plus d'autre avenir que de devenir «une mendicante ou une prostituée»¹⁰. Et même les hôtels de Turquie ne pourront l'accueillir, parce qu'il leur est interdit d'héberger une femme non accompagnée. Seuls Lucas et le lecteur savent qu'en réalité le mariage contracté par Jaafar l'a été par *mitaa*, c'est-à-dire «pour le plaisir, non pour la durée et pour la procréation»¹¹. Ainsi pour l'homme aimé qui l'a laissée, elle n'est plus. Objet d'un désir éteint une fois satisfait, elle est bel et bien morte pour lui et donc l'amante de personne.

Vénus Khoury-Ghata écrit ici l'amour d'une femme bafouée à la fois

(5) Vénus Khoury-Ghata, *Le moine, l'Ottoman et la femme du grand argentier*, op. cit., p. 30.

(6) Ibid., p. 91.

(7) Ibid., p. 79.

(8) Ibid., p. 97.

(9) Ibid., p. 96.

(10) Ibid., p. 44.

(11) Ibid., p. 71.

par le monde extérieur et l'homme pour lequel elle s'est écartée des lois. Elle écrit le destin d'une femme leurrée par l'idée qu'elle puisse jamais avoir le droit d'aimer. Marie est une femme brisée par un monde dont les lois ont été faites par des hommes. N'est-il pas symbolique que le seul qui la suive jusqu'à sa mort soit un moine, tenu à la chasteté par ses vœux, rongé par la culpabilité du sentiment qu'il éprouve malgré lui? N'est-il pas tout aussi symbolique qu'il lui parle pour la première fois dans la maison de l'ambassadeur soufi, demeure où l'amour n'existe que dans la sublimation? Marie elle-même finit par percevoir Lucas comme un jeune garçon inoffensif: «L'homme qui me terrorisait n'était finalement qu'un jouvenceau craintif»¹². Lucas aime, contre les vœux qu'il a prononcés, une femme qui est une figure absente, dont il regarde les traits sur la miniature avec laquelle il voyage depuis son départ. Cet amour vécu par la force des choses sur le mode de la pureté trouve son expression dans la protection qu'il veut offrir à la fugitive, mourante du mal d'amour pour celui qui l'a laissée, une fois son désir assouvi.

Pourtant la romancière ne fait pas de Marie une simple victime. Son personnage est porté par une immense force, qui donne à la femme bafouée la stature que lui refuse l'ordre patriarcal. Ce roman bouscule le discours amoureux traditionnel tel que le décrit Roland Barthes: «La Femme est sédentaire, l'Homme est chasseur, voyageur; la Femme est fidèle (elle attend), l'homme est coureur (il navigue, il drague). C'est la Femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps; elle tisse et elle chante; les Fileuses, les Chansons de toile disent à la fois l'immobilité (par le ronron du Rouet) et l'absence (au loin, des rythmes de voyage, houles marines, chevauchées)»¹³. Lucas est celui qui donne forme à l'absence de Marie, partie en voyage. Les vœux de chasteté qui le lient, son allure de «jouvenceau craintif» le placent dans la situation qui est traditionnellement celle de la femme. Même s'il voyage lui aussi à la recherche de Marie, il dépend d'elle, personnage mobile et fuyant, dont il subit l'absence. De son côté, Marie fuit la menace que représente le moine lancé à sa poursuite par le grand

(12) Vénus Khoury-Ghata, *Le moine, l'Ottoman et la femme du grand argentier*, op. cit., p. 134.

(13) Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977, p.20.

argentier. Morte aux yeux de la société, comme à ceux de Jaafar, elle refuse la passivité qui voudrait qu'elle languisse et se meure au fond d'une pièce où elle attendrait un retour impossible. Elle se met en quête de Jaafar, où qu'il se trouve, achevant le renversement par lequel Vénus Khoury-Ghata fait d'elle une héroïne qui prend en main son propre destin. Marie refuse tout enfermement, qu'il relève de la norme, des autres ou d'un lieu: «... elle n'a aucune envie de livrer ses meurtrissures et ses doutes à quiconque. «Je ne dois pas flancher», se répète-t-elle à chaque pas. S'arrêter la ramènerait à la case départ. Elle chasse telle une mouche importune le désir d'être entre quatre murs, dans un lit chaud, face à un feu et prononce le nom de Jaafar pour ne pas faiblir»¹⁴. Marie est désormais seule maîtresse de ses actes et vit jusqu'au bout son amour, même si elle demeure aveuglée quant à l'attachement réel que lui porte Jaafar.

Sa fugue est en même temps une quête, celle de l'homme aimé, qui la porte au-delà de toute raison à franchir les obstacles qui jalonnent la route d'une femme seule en terre musulmane, à la fin du XVIII^e siècle. Vénus Khoury-Ghata lui donne sa grandeur en la montrant sur le fil du rasoir d'une épopée qui l'emmène aux quatre coins du bassin méditerranéen, réprouvée et vouée par le monde qui l'entoure à la déchéance. Sous la plume de la romancière, Marie n'est plus simple objet d'amour mais devient pleinement sujet de sa passion. L'arête sur laquelle elle se trouve, entre héroïsme et chute, est aussi celle qui sépare la vie de la mort. Si l'amour qu'elle éprouve pour Jaafar est destructeur, il est la seule force de vie qui lui reste dans une société patriarcale. Cette passion est près de l'anéantir par la souffrance qu'elle suscite en elle, par les périls auxquels elle l'expose, tant de la part du grand argentier que des hommes que Marie croise sur son chemin et qui ne veulent voir en elle qu'une femme déchue. Pourtant c'est par cette passion que se construit le destin de Marie, c'est par elle qu'elle s'affranchit de l'emprise du patriarcat que représente son mari, le grand argentier. Par cette passion, elle échappe à la compagnie des femmes «sans histoire». Il n'est sans doute pas anodin que l'histoire de Marie soit datée, qu'au moment de l'épilogue, Vénus

(14) Vénus Khoury-Ghata, *Le moine, l'Ottoman et la femme du grand argentier*, op. cit., p. 96-97.

Khoury-Ghata parle de «droit» d'aimer. Elle soustrait ainsi son héroïne à une intemporalité poétique, à la seule fascination d'une passion tragique, en l'inscrivant délibérément à l'intérieur d'un cadre historique, en reprenant des éléments qui appartiennent au discours de la Révolution française, qui eut lieu onze ans avant la date dont il est fait mention dans le roman. N'est-ce pas lors d'une réception donnée par le grand argentier en l'honneur de Bonaparte que Marie revoit Jaafar? Une épidémie de peste sévit alors et c'est d'une scène de mort que s'échappe Marie en fuyant avec Jaafar. Symboliquement, elle rejette le cadre mortifère de la seule relation que lui autorise la société de l'époque. Arracher le droit d'aimer, c'est, croit-elle, arracher celui d'une vie à soi, sans mesurer les pesanteurs du monde où elle vit ni le regard porté sur elle par l'homme aimé, qui voit en elle une femme à prendre, comme l'atteste le mariage par *mītaa* qu'il a contracté avec elle sans le lui spécifier. Marie est rejetée de Turquie, la terre de l'homme aimé, sur un bateau géorgien mis en quarantaine à cause des pestiférés qui y sont à bord. L'enfant dont elle est enceinte et qui va naître lui permet de quitter le navire porteur de mort. Une fois pour fuir son mari, une autre parce qu'elle est reniée par Jaafar, elle parvient à échapper à la peste, à un univers mortifère, par la force de la féminité qu'elle affirme: d'abord en tant que femme amoureuse, qui rejette son mariage, puis en tant que mère, sur le point d'accoucher. Vénus Khoury-Ghata dépeint onze ans après la Révolution française une héroïne qui trace sa vie d'individu et s'affirme en dehors du corps social en exerçant ce qu'elle veut être son droit d'aimer. Si tragique soit la fin de Marie, l'enfant aura d'autres lendemains, comme le suggère sa silhouette mêlée à celle de Yakout qui l'élèvera, comme s'il était le sien. Cette substitution d'une mère à une autre, et qui plus est, celle de l'esclave qu'est Yakout, resitue le personnage de Marie dans le cadre d'un devenir historique dont elle aura été une des actrices, sans avoir pu le voir aboutir.

Marie fuit le carcan d'un univers figé, leurrée par l'amour qu'elle croit rencontrer en Jaafar. Sa fugue est une pulsion de vie, même si la souffrance de l'abandon la détruit. On ne peut s'empêcher de rapprocher ici la fugue/fuite de la fugue musicale, que le Petit Larousse définit comme suit: «Composition musicale qui donne l'impression d'une fuite et d'une poursuite par l'entrée successive des voix et la reprise d'un même thème, et qui comprend différentes parties: l'exposition, le développement et la

strette. La strette est la «partie d'une fugue, précédant la conclusion, où les entrées du thème se multiplient et se chevauchent»¹⁵. On retrouve ici les éléments qui structurent le roman de Vénus Khoury-Ghata. Le récit commence avec la poursuite de Marie par Lucas. Marie fuit le grand argentier en compagnie de Jaafar. Mais lorsque Lucas la rencontre chez l'ambassadeur soufi, elle commence à poursuivre Jaafar, qui l'a quittée. Elle disparaît à nouveau et Lucas continue de la poursuivre et leurs deux parcours entrent en résonance, à la fois par le désir qu'éprouve chacun de retrouver un être aimé et l'échappée vers l'ailleurs où ils croient pouvoir le rejoindre. Puis à mi-chemin dans la numérotation des chapitres, Yakout, un nouveau personnage, reprend la narration et donne son titre à la deuxième moitié du livre. D'une narration à la troisième personne, focalisée essentiellement sur Lucas, on passe à la voix de Yakout, l'esclave, qui raconte la quête de Marie. Cette voix nouvelle qui porte un autre regard sur la fugue de Marie devient elle-même un écho décalé dans le temps de ce qui est le thème du livre. Cette fugue se poursuit sur le *Yildizlar*, «une ville flottante»¹⁶. Le thème de l'eau et du voyage sur l'eau est récurrent dans cette deuxième partie du livre. Le nom turc du navire renvoie aux étoiles du ciel et à tous les reflets qui se multiplient et se mêlent dans les flots, élément féminin par excellence, renforçant ainsi la forme musicale de la fugue dont il est ici question. Christiane Chaulet-Achour a relevé le thème de la fugue, comme ligne mélodique d'écriture chez plusieurs romancières algériennes dont Maïssa Bey et Malika Mokaddem: «Leïla Sebbar ou Assia Djebar l'ont également travaillé montrant comment les femmes (de jeunes femmes en général) signifient par là une nouvelle manière d'occuper l'espace»¹⁷. La fugue de Marie est elle aussi une quête à la fois désespérée et superbe d'un espace pour son corps et des sentiments librement assumés, au-delà des codes de son époque. La pluralité des voix qui la narrent ouvre l'ampleur d'un espace

(15) *Petit Larousse illustré*, 2005, 100^{ème} édition, p. 488. Cité par Christiane Chaulet-Achour dans «La fugue ou l'occupation de l'espace envers et contre tout, *Cette fille-là* de Maïssa Bey, article publié dans *la Revue des Lettres et de Traduction*, Université Saint-Esprit de Kaslik, Liban, Faculté des Lettres, n° 11, année 2005.

(16) Vénus Khoury-Ghata, *Le moine, l'Ottoman et la femme du grand argentier*, op.cit., p. 130.

(17) Christiane Chaulet-Achour, «La fugue ou l'occupation de l'espace envers et contre tout, *Cette fille-là* de Maïssa Bey, op.cit..

que la société lui refuse, avec l'enivrement suscité par les miroitements de ce qui se trouve plus loin, dans un ailleurs à la fois craint et rêvé et porteur de tous les possibles. Les immensités franchies n'ont de mesure que celle de la passion dont elle est le sujet, que la force de résistance qu'elle oppose aux autres et à ce qui lui fait obstacle. Son prénom lui-même semble la prédestiner à un avènement, au-delà d'une fin qui peut être perçue comme une assomption.

Comme la mère du Christ, Marie doit chercher où donner naissance à son enfant. Elle quitte le bateau géorgien dont l'équipage -groupe à forte connotation masculine- est pestiféré, pour rejoindre le mausolée de Yemma Bnet, chrétienne convertie à l'islam. Ces sanctuaires sont traditionnellement des espaces où les femmes se retrouvent, s'y expriment en marge du monde des hommes. Celui qui crie au scandale quand Marie s'apprête à y accoucher dit en effet: «Les femmes stériles qui viennent en pèlerinage sur sa tombe l'ont habituée à plus de respect»¹⁸. Il reconnaît que ce lieu appartient aux femmes, mais à celles qui sont stériles, à celles qui sont restées sous l'emprise d'une société qui est représentée ailleurs comme mortifère, celle des usages qui ne veulent que des femmes «sans histoire». Cette histoire individuelle, arrachée en dehors des normes est sacrilège aux yeux de l'homme qui voit Marie arriver. Son enfant est par essence scandaleux, parce qu'il est né de la passion qu'elle a choisi de vivre, au-delà de l'abandon de Jaafar. L'enfant de Marie incarne l'avenir de générations nouvelles, celles que Yakout, l'esclave, prendra en charge après avoir narré la fugue de Marie. La bourrasque de sable qui se lève aveugle Lucas et l'empêche de séparer Yakout du fils de Marie. Onze ans après la Révolution française, le moine est réduit à l'impuissance par une tempête qui l'oblige à laisser cheminer ensemble le fils de Marie et Yakout, l'esclave, qui accède à une liberté symbolique en assumant seule l'éducation de l'enfant.

Convertie à l'islam comme Yemma Bnet, Marie vit ses derniers moments dans son sanctuaire, élevée par la romancière vers les hauteurs que lui confèrent la détermination avec laquelle elle a tracé une destinée, envers et contre tous. Amour et mort se rejoignent dans l'imaginaire, suscitant tout à la fois crainte et attrait. L'amour passion est un déni des règles qui sont celles

(18) Vénus Khoury-Ghata, *Le moine, l'Ottoman et la femme du grand argentier*, op. cit., p. 191.

du corps social, traversée infinie d'un espace qui ne connaît pas de loi hormis la force qui requiert celui qui l'éprouve au-delà de toutes limites. Vénus Khoury-Ghata ne chante pas ici la fatalité que revêt la passion, encore moins l'anéantissement de celle qui l'éprouve. Son roman est celui d'une femme qui fait de sa passion un essor, même si son issue est tragique.