Échos de la mythologie égyptienne dans l'œuvre de deux écrivaines d'Égypte de langue française : Andrée Chedid et Joyce Mansour

Maria Francesca Rondinelli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/551>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.551

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2012

Pagination : 95-109

ISBN : 978-2-84310-238-7

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Maria Francesca Rondinelli, « Échos de la mythologie égyptienne dans l'œuvre de deux écrivaines d'Égypte de langue française : Andrée Chedid et Joyce Mansour », *Recherches & Travaux* [En ligne], 81 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/551> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.551>

Échos de la mythologie égyptienne dans l'œuvre de deux écrivaines d'Égypte de langue française : Andrée Chedid et Joyce Mansour

La lecture de l'œuvre de deux grandes voix de la francophonie égyptienne, Andrée Chedid et Joyce Mansour, montre que leurs écrits sont nourris d'archétypes et de symboles à l'œuvre dans une écriture comme semée de messages codés. Il s'agit en l'occurrence de mythes importés d'une culture dont la structure pourrait sembler presque totalement étrangère à l'horizon d'attente du public auquel ces deux femmes venues « d'ailleurs » s'adressent. Nous voudrions interroger ces figures du mythe comme *paroles* sur l'origine et l'ordre du monde, bouleversé dans les années 1940 et cinquante par la violence, la misère et les injustices créées par la guerre mondiale. C'est en effet dans cette période que les deux auteures ont émigré en France : Andrée Chedid en 1946 et Joyce Mansour en 1954, la seconde quand le coup d'État du général Nasser avait commencé à entraîner des conséquences quant au statut des « étrangers », pourtant orientaux, mais minoritaires de confession. Leur parole nous parle de tragédies contemporaines. La voix que nous entendons résonner dans l'œuvre de ces deux auteures ne serait-elle pas également la « vieille voix du monde¹ » qu'elles sont capables d'entendre et de restituer dans leur propre voix poétique ? Les vestiges de la civilisation égyptienne que ces deux poètes ont côtoyés pendant leur jeunesse n'ont pas pu ne pas avoir d'influence sur leur imaginaire qui, au moins inconsciemment, serait peuplé des mythes de ce passé monumental. Le mythe suggère en effet « l'affleurement de l'irrationnel et de l'inconscient² ».

1. « Le monde », *Textes pour un poème (1949-1970)*, Flammarion, 1987, p. 31.

2. P. Ricœur, *De l'Interprétation. Essai sur Freud*, Seuil, 1965, p. 267 (rééd. : 1995).

De la même famille que les fantasmes et les rêves, le mythe surgit sans doute d'une zone ignorée de la conscience. Lors d'un entretien avec Andrée Chedid, Chrystèle Delbos suggère ainsi la référence à un épisode de la mythologie égyptienne qui, selon la réponse de l'auteure, « n'avait pas été recherchée lors de la conception de ce vers, mais que, ayant été bercée toute son enfance par ces mythes, il était tout à fait possible qu'inconsciemment elle y ait fait allusion³ ». Également à propos de Chedid, Claire Gebeily explique :

le choix du mythe n'est donc pas fortuit. Signes, symboles, allégories aident l'homme depuis des millénaires à construire son propre alphabet. [...] Le langage des signes, les symboles ont, depuis la nuit des temps, servi à l'homme de béquilles irremplaçables face à la non-réponse de tout ce qui le dépasse⁴.

Pour sa part, John Herbert Matthews observe que la présence des références mythiques dans l'œuvre de Mansour « permet de faire face à l'angoisse existentielle et d'y résister en lui opposant un mythe salvateur⁵ ».

Notre hypothèse est que face à l'horreur de la guerre et au vide qui s'en suit, ces poètes se tournèrent du côté des mythes de leur Égypte natale afin d'interroger le sens d'un monde devenu impénétrable et illisible, voire privé de sens.

Deux auteures d'Égypte très différentes ?

Ces deux auteures sont souvent rapprochées à cause de leur itinéraire : les débuts en anglais, le passage au français, l'exil en France, l'origine en quelque sorte étrangère même à la terre d'Égypte qui les avait vues pourtant grandir. Presque contemporaines (Chedid est née en 1920 et Mansour en 1928), ces deux femmes « que la parenté d'une identité composite unit alors que la nature de l'inspiration et les choix esthétiques les séparent⁶ », étaient issues de familles d'origine syro-libanaise, de confession chrétienne maronite pour Chedid et juive séfarade pour Mansour⁷. La résurgence d'un héritage mythique les unit : Mansour écrit : « Je porte en moi un peuple ancien / Ils émergent de mes rêves⁸ » et Chedid : « Je descends de tout un peuple de

3. « Les voix de l'enfance dans le poème », *Andrée Chedid, L'Enfance multiple*, Chr. Chaulet Achour (dir.), Arras, *Cahiers Robinson*, n° 14, 2003, p. 28.

4. Cl. Gebeily, « Rêve et échos d'Égypte dans l'œuvre d'Andrée Chedid », *Andrée Chedid. Racines et liberté*, J. Girault et B. Lecherbonnier (dir.), L'Harmattan, 2004, p. 52.

5. J. H. Matthews, *Joyce Mansour*, Amsterdam, Rodopi, 1986, p. 30.

6. Z. Darwiche Jabbour, *Littératures francophones du Moyen-Orient (Égypte, Liban, Syrie)*, Aix-en-Provence, Édisud, 2007, p. 41.

7. Selon Marie-Francine Mansour, la famille Adès, nom de jeune fille de Joyce Mansour, était originaire de la ville d'Alep (entretien du 19 janvier 2012).

8. « Au-delà de la houle », dans « Les damnations », *Prose & Poésie, Œuvre complète*, Arles, Actes Sud, 1991, p. 473.

morts / [...] Nos trames s'entrecroisent / Leur chair soude la mienne⁹ ». Pour les deux femmes, le poème semblerait être « le lieu d'une reconstruction de l'identité et le moyen d'harmoniser les composantes multiples de l'appartenance¹⁰ ». Ce qui va nous intéresser ici c'est la présence et la signification que les « messages » des mythes égyptiens peuvent avoir dans l'œuvre de ces deux écrivaines appartenant à la même génération¹¹ qui vécut le début de sa maturité dans l'horreur de la guerre mondiale.

La distance entre ces deux femmes de lettres est grande et s'inscrit principalement dans « un usage inverse des signes¹² » de cette même langue qu'elles font résonner d'une façon très différente. L'inscription de Joyce Mansour dans le mouvement surréaliste, connu au Caire grâce à Georges Henein et au groupe « Art et Liberté » en 1938-1944, puis rejoint à Paris dans les années 1950, marque l'écart fondamental entre ces deux auteures. À la différence de Joyce Mansour, Andrée Chedid a toujours voulu se tenir à l'écart des groupes et des « écoles », produisant une poésie souvent qualifiée de « naturelle et dépouillée¹³ », la clarté de la langue française employée par elle apparaissant comme à côté ou en deçà des expérimentations de la modernité avant-gardiste. Alors que la luxuriance et l'explosion des images caractérisaient l'esthétique surréaliste, insouciant des hermétismes, Andrée Chedid choisit d'enlever l'excès de couleur des mots pour en rendre les contours nets, la force d'évocation que sa nudité rend neuve. L'écriture automatique, que le surréalisme prône et que Joyce Mansour pratique souvent¹⁴, est certes tout à l'opposé du travail très conscient qu'Andrée Chedid effectue sur les mots.

Pourtant, la richesse des formes dans lesquelles leur voix est modulée témoigne de la quête commune qui les anime. Leur questionnement est en effet centré sur la condition humaine, sur l'altérité qui peut devenir violence,

9. « Cavernes et soleils », dans *Poèmes pour un texte (1970-1991)*, Flammarion, 1991, p. 112.

10. Z. Darwiche Jabbour, *Littératures francophones du Moyen-Orient (Égypte, Liban, Syrie)*, ouvr. cité, p. 45.

11. D. Lançon précise que « ces deux poétesses d'Égypte [sont] de la même génération sans pour autant qu'on puisse qualifier de contemporaines leurs écritures » (« L'ingénuité d'Andrée Chedid », dans *Andrée Chedid, l'enfance multiple*, ouvr. cité, p. 17).

12. *Ibid.*

13. R. Sabatier, « Andrée Chedid », dans *Histoire de la poésie française. La Poésie du XX^e siècle. 3. Métamorphoses et Modernité*, Albin Michel, 1988, p. 543.

14. Son mari Samir, dans un entretien avec Marie-Laure Missir, expliquait que « sa poésie était instantanée, survenait par jets, par émotions, sans être jamais associée à un travail » (M.-L. Missir, « Poésie ininterrompue : Joyce Mansour », entretien libre avec Alain Jouffroy, émission diffusée le 28 septembre 1975 sur France-Culture, M.-L. Missir, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle*, Jean-Michel Place, 2005, p. 27). Joyce Mansour elle-même confirmait : « En poésie, je ne retouche jamais » (« Le Moyen-Orient et les livres : Jules César de Mme Joyce Mansour », archives Mansour, dans *ibid.*, p. 235).

sur leur identité féminine revendiquée comme porteuse d'une autre, fondamentale, vérité sur le monde. La voix provocatrice de Joyce Mansour et celle conciliante d'Andrée Chedid se réunissent paradoxalement dans la rébellion contre un certain usage de la littérature, puisqu'elles regardent le monde et le restituent à travers leur profonde intimité de femmes sensibles aux thèmes de la liberté, de l'exploration de soi et de la recherche de l'autre. Chez Chedid, il y a « une véritable aptitude à être femme en écriture et une disposition spécifique à *écrire la femme*¹⁵ ». Dans les poèmes de Joyce Mansour, c'est la féminité douloureuse qui « crie¹⁶ » l'angoisse d'une condition qui impose à la femme des clichés qui l'emprisonnent, même lorsqu'elle les refuse. Ces thèmes sont rendus présents par l'usage du mythe, même lorsque ce « noyau irréductible au texte, comme un en deçà et un au-delà du texte¹⁷ » ne s'y manifeste pas ouvertement, comme c'est le cas dans les extraits que nous allons analyser.

L'écriture mansourienne serait une manière d'exorciser des démons, d'appeler au secours : « Le noir m'enferme / Sauvez-moi / Mes yeux ouverts sur le désespoir vide [...] / Éclatent dans ma tête¹⁸ ». Toute l'œuvre de Joyce Mansour est parcourue par ce hurlement, jusqu'au dernier recueil *Trous noirs* (1986) où une « bouche ouverte sur un cri¹⁹ » nous rappelle un célèbre tableau de Munch. Les cris mansouriens résonnent du plaisir de cette femme rebelle qui chante un érotisme tout charnel, ainsi que de la douleur de la souffrance et du deuil²⁰. Comme s'il s'agissait de parler à la place des victimes des crimes de la Seconde Guerre mondiale, celles des bombardements, d'évoquer le cortège des déportés, les trains de la mort vers les camps, dans des poèmes comme « La Cuirasse » : « Quand la guerre pleuvra sur la houle et sur les plages / J'irai à sa rencontre armée de mon visage / Coiffée d'un lourd sanglot²¹ ». Ou encore dans ce tableau où le drame biographique s'unit à celui de tout un peuple : « Petit garçon dans un train / La peur le tient par la gorge / Sa mère morte posée sur son épaule²² ». La vérité voilée dont le mythe serait porteur concerne tout autant le cosmos que

15. N. Grépat-Michel, « La «féminitude» de/dans l'œuvre poétique d'Andrée Chedid », *Voi(es)x de l'Autre, Poètes femmes XIX^e-XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 261 (nous soulignons). Je pense notamment à Omm Hassan dans *Le Sixième Jour* (1960), à Lana dans *Le Survivant* (1963).

16. *Cris* est le titre du premier recueil de Joyce Mansour, publié chez Seghers en 1954.

17. A. Siganos, « Définitions du mythe », dans *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, ouvr. cité, p. 96.

18. « Déchirures », *Prose & Poésie*, ouvr. cité, p. 334.

19. *Prose & Poésie*, ouvr. cité, p. 602.

20. Sa mère mourut alors qu'elle était à peine adolescente ; mariée à 19 ans, son mari succomba à une maladie incurable après six mois de mariage. La peur de la mort la hantera toute la vie, et le cancer dont elle mourra en 1986 est un thème dominant toute son œuvre.

21. Dans « Rapaces », *Prose & Poésie*, ouvr. cité, p. 371.

22. « Déchirures », *Prose & Poésie*, ouvr. cité, p. 353.

la psyché : « le mythe n'est pas uniquement récit, mais aussi discours du désir et de l'affectivité²³ ». C'est un cri ancestral que nous entendons autrement dans la poésie d'Andrée Chedid, qui parfois « rejoint l'insolite invention surréaliste » des poètes allant « tout droit au rêve », comme le souligna Jacques Izoard qui le premier la rapprocha justement de Joyce Mansour²⁴. Sa voix se module pour-tant dans des tons plus paisibles d'où des accents aigus émergent avec force : « Se hissant hors des saignées de l'histoire / le cri ébranle nos racines / s'arrachant à nos démenes il empoigne notre souffle / incendie nos bouches qui s'abusaient de mots. » « Ce cri que je suis²⁵ » s'élève contre le massacre des hommes pendant la guerre²⁶, contre leur violence et leur stupidité, et appelle le silence. « Je crie des mots / pour exister / pour franchir la glace / pour raccorder nos mondes²⁷ » : son cri dit d'emblée la raison de sa force, qui lui vient d'un invincible amour qui appelle à la vie et à la communion des hommes.

Le soleil rayonnant de l'univers harmonieux créé par Andrée Chedid devient un soleil noir flamboyant dans l'obscurité de l'inconscient sur lequel Joyce Mansour se penche.

La femme et le mythe des origines

En grec, *muthos* signifie « parole, récit, légende²⁸ », donc « discours, narration ». Selon la définition de Mircea Eliade, « le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements²⁹ ». Ce « récit fondateur³⁰ » qui appelle l'intervention d'un sacré est « orienté vers la connaissance des origines et des fins³¹ ».

Le récit d'un rêve mythique

« Souvent, ce qui monte aux lèvres d'Andrée Chedid la dépasse et vient de très loin, d'un fonds mythique », mouvement que Jacques Izoard, dans le

23. M. Eigeldinger, *Lumières du mythe*, PUF, 1993, p. 10.

24. J. Izoard, *Andrée Chedid*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1977, p. 43 ; p. 35.

25. *Textes pour un poème (1949-1970)*, Gallimard, 2009, p. 84.

26. « Saignée » au sens figuré indique aussi « les pertes d'hommes durant une guerre ».

27. « Entrée de New York sous l'orage », dans « Cavernes et soleils », *Poèmes pour un texte (1970-1991)*, ouvr. cité, p. 125.

28. *Nouveau Dictionnaire étymologique du français*, Hachette, 1971.

29. M. Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963, p. 15.

30. P. Ricoeur, « Mythe » dans *Encyclopaedia universalis*. Site : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/mythe-l-interpretation-philosophique/>> [consulté le 25 janvier 2012].

31. M. Eigeldinger, *Lumières du mythe*, ouvr. cité, p. 8.

premier essai consacré à Chedid en 1977, fait remonter à l'antique religion du « dieu Soleil³² ».

Son écriture semble en effet « imprégnée des grands mythes de son peuple³³ » dont nous allons étudier la présence dans un passage du roman *L'Autre*, publié en 1969. La temporalité majeure de ce roman est celle du « ralenti », comme s'il fallait se laisser pénétrer par la temporalité propre du mythe, qui est hors du temps. Il s'agit du récit d'un rêve que la fillette Aga, fait à l'homme qui attend sous terre les secours après un tremblement de terre. Il nous semble significatif que le mythe soit inséré dans un contexte onirique et qu'il soit exprimé à travers la narration orale d'un conte, comme il y en a tant dans la littérature arabe. Au moment où elle a l'occasion de communiquer avec l'étranger enseveli sous les décombres, indécise, Aga commence ainsi : « Je vais lui *raconter une histoire*³⁴ ». Le plaisir qu'elle ressent à conter une histoire est souligné : « Mon cœur est chaud quand je parle beaucoup. Tu sens comme il est chaud³⁵? » Dans la voix enfantine de cette fille « de dessous la tente » il est possible d'entendre l'écho de celle de l'auteure, fille d'Égypte à la sensibilité aiguë qui a envie de raconter aux autres ce qu'elle pourrait voir dans la nuit, dans l'obscurité de la terre. Son attachement pour le récit, Chedid le constate dans un entretien avec Bettina Knapp : « ce besoin d'une "histoire", je le sens profondément inscrit dans les hommes, à travers les légendes, les mythes, les demandes des enfants : "raconte-moi une histoire..."³⁶ »

L'entêtement de la fillette vient de cette nécessité à raconter, ignorée par les hommes en ce moment de grand chaos : « Je veux continuer. Là-bas, ils sont trop malheureux. Personne n'a d'oreilles pour mes histoires. Personne!³⁷ » Elle oppose au désastre et au chaos du monde son entêtement de rêveuse : l'enfant refait le monde, déplace ses frontières, pour le réorganiser autrement. Elle crée un autre monde, peuplé d'abord par son amie, nommée Aga comme elle, mais qui n'est qu'une poupée sans tête, puis par le vieux Simm et l'étranger que ce dernier essaie de sauver, lui qui est le seul à le croire vivant. La voix poétique d'Andrée Chedid pourrait s'adresser à une jeune fille comme Aga dans des vers comme : « Singulier et magique / L'œil de ton enfance / Qui détient à sa source / L'univers des regards³⁸. » Dans un jeu de

32. J. Izoard, *Andrée Chedid*, ouvr. cité, p. 19.

33. *Ibid.*, p. 16.

34. *L'Autre*, Flammarion, coll. « J'ai lu », 1969, p. 132 (nous soulignons).

35. *Ibid.*, p. 134.

36. « Interview avec Andrée Chedid », New York, *Journal of the American Association of Teachers of French*, n° 57, mars 1984, p. 520.

37. *L'Autre*, ouvr. cité, p. 134.

38. « Épreuves du vivant » [1983], repris dans *Poèmes pour un texte (1970-1991)*, ouvr. cité, p. 214.

miroirs, « Regarder l'enfance » – tel est le titre de ce poème – implique que ce soit l'enfant même qui regarde le monde en face, à travers son œil défini comme « magique » et qui en perce la vérité souvent ignorée. Son pouvoir réside dans la capacité à « détenir la source » de la différence inscrite dans le monde. Comme Christiane Chaulet Achour l'écrit justement, « les œuvres d'Andrée Chedid privilégient l'enfance par attirance nostalgique pour le commencement³⁹ ». L'enfant est l'origine du sens du monde, celui sur lequel l'auteure s'interroge : il représente la réparation d'une perte dont on sent toujours la nostalgie, il permet de rétablir les fondements. Comme Cyre, la fillette de *Les Marches de sable* qui crée des figurines d'argile, Aga est du côté des déesses mères qui créent le monde, en retrouvant les gestes des divinités créatrices. Elle a le don, dans sa pureté, de montrer le monde, le chemin qui mène à sa réinvention, au moment où tout s'est écroulé. Aga est « messagère d'un secret qu'elle ignore⁴⁰ » et qui resurgit dans le récit d'un rêve, d'une fable mythique, que la fillette choisit de narrer :

le ciel est une longue jeune fille, mince et courbée comme un pont au-dessus de la grande boule du monde. La terre, c'est un homme vert-brun qui ne la voit pas, qui ferme ses yeux, qui ne sait pas se tenir sur ses jambes, qui reste couché comme un enfant, qui se bouche les oreilles avec ses poings [...] ⁴¹

Ce que l'enfant crée, à travers les images de son rêve, est la représentation d'un couple de la cosmogonie égyptienne : la femme courbée comme la voûte céleste est Nout, déesse mère des astres qui entoure le monde avec son corps. Complémentaire à elle, nu comme sa sœur-épouse, Geb est le dieu de la terre, brun comme le limon qui la fertilise et vert comme la végétation qui pousse sur son dos : il est allongé sur le ventre, et ne regarde pas son épouse dont il est séparé. La particularité de ce tableau que l'imagination onirique d'Aga esquisse est l'assimilation des dieux qui tiennent la Terre avec des enfants, presque des compagnons de jeu pour la petite fille qui souffre de solitude. Le monde même est une « grande boule », la divinité qui l'entoure et le protège comme une mère est « une longue jeune fille », et le dieu qui règne sur les plantes est « couché comme un enfant ». L'humanisation des dieux en fait des êtres fragiles : Nout est « mince », Geb « ne sait pas se tenir sur ses jambes », tel un nourrisson. C'est dans le comportement de ce dernier que nous pouvons apercevoir la condition humaine dans la catastrophe, que le roman *L'Autre* symbolise avec l'effondrement même de la terre. Le dieu masculin, réduit à son imparfaite condition d'homme, s'effondre devant ce spectacle tragique

39. Chr. Chaulet Achour, « Andrée Chedid et le fleuve des générations », *Andrée Chedid, l'enfance multiple*, ouvr. cité, p. 49.

40. *Les Marches de sable*, rééd. dans *Andrée Chedid. Romans*, Flammarion, 1998, p. 789.

41. *L'Autre*, ouvr. cité, p. 134.

et refuse de voir la blessure de la terre qui a tremblé : il « ferme ses yeux », « se bouche les oreilles avec ses poings » pour ne pas entendre les cris de désespoir et les pleurs des victimes. L'opposition avec sa moitié féminine est subtile mais fondamentale : elle est penchée sur le monde, « courbée » sous les poids d'un ciel chargé d'interrogations. Elle est « comme un pont » entre le monde et les hommes, entre les dieux du ciel et les tragédies des hommes sur terre.

Le mythe « dans une pluie d'étincelles symboliques⁴² »

Alors que le monde d'Andrée Chedid semble avoir l'apparente simplicité des fables, ou des mythes sur l'origine de l'univers, les poèmes de Joyce Mansour fournissent des visions d'« intérieurs saccagés⁴³ » qui peuvent heurter et laisser perplexe le lecteur. La signification de la poésie mansourienne s'enrichit en effet « par le repérage mythologique, par la lecture du mythologique, et par sa compréhension⁴⁴ », comme si la référence à « une Égypte sublimée, celle que l'on déroule dans le *Livre des morts*, celle des dieux anciens (Isis et Osiris)⁴⁵ » était « à la fois le mystère et la clef du mystère⁴⁶ ». Les analogies mythiques se construisent à travers le rapprochement de détails qui sont porteurs de sens ou qui interrogent ce dernier. La femme, perçue comme le centre des poèmes malgré un « émiettement de l'identité en fragments de songes et de cris⁴⁷ », porte des attributs qui la rapprochent de la même divinité mère Nout. En particulier dans les poèmes où l'image de la femme est associée à un décor naturel ou cosmique, comme dans le poème cité plus haut « Pour celles qui désirent dans l'ombre et le brouillard ». Son corps est étoilé, comme le firmament que le dieu soleil Râ a disposé pour éclairer la terre : « Elle ouvre ses mille yeux/ Et fait la roue⁴⁸. » La figure de Nout en arc sur le monde émerge dans la position « renversée » de la femme, dans « son dos cambré par les rêves des hommes » qui pèsent sur le ciel qu'elle soutient, dans « son ventre bombé⁴⁹ » par des maternités niées. Selon la légende, le dieu de l'air Shou était à l'origine chargé par Râ de séparer les deux amants Nout et Geb ; leur mariage le rendit furieux et empêcha Nout d'avoir des enfants pendant toute la durée du temps annuel, jusqu'à ce que Djehuti, dieu de l'écriture et incarnation de l'intelligence, joue

42. Y. Tadié, *Le Récit poétique*, Gallimard, 1994, p. 147.

43. G. Henein, « Avec Joyce Mansour, au cœur de l'Inquisition poétique », Le Caire, *La Bourse égyptienne*, 19 janvier 1954.

44. A. Marc, *Écrire le cri*, Orléans, L'Écarlate, 2000, p. 119.

45. J.-J. Luthi, *Anthologie de la poésie francophone d'Égypte. Vingt-huit poètes d'Égypte*, L'Harmattan, 2002, p. 248.

46. M.-L. Missir, *Entre Nil et sable, écrivains d'Égypte d'expression française (1920-1960)*, Paris, CNDP, 1999, p. 223.

47. J. Izoard, *Andrée Chedid*, ouvr. cité, 1977, p. 41.

48. *Prose & Poésie*, ouvr. cité, p. 504.

49. « Cris », *ibid.*, p. 314.

une partie aux dés avec la lune. Il réussit à gagner cinq jours pendant lesquels Nout pourrait accoucher de ses cinq enfants, dont Isis et Osiris.

Déesse de la renaissance, le soir Nout avale le dieu-soleil Râ pour le remettre au monde chaque matin ; chaque journée symbolise donc le cycle de la vie : « Nout mère du veau naissant chaque fois que l'aube agite / Son plumeau de flammes au-dessous de l'horizon », « cré[e] en elle le soleil »⁵⁰. Or, la représentation de cette déesse tire son ambivalence justement de son caractère maternel : d'un côté, la teinte rosée du ciel est le sang de la déesse dans l'accouchement⁵¹ ; de l'autre, la souffrance inscrite dans la maternité qu'elle représente peut être assimilée à celle d'un rite sacrificateur : « Nout ton sexe est un coq / Qui sur mon crâne lentement se dégorge⁵² ». Une invocation comme « Que mes membres pliés sous un poids trop lourd / Te poussent à des actes impies⁵³ » représenterait un acte de rébellion contre l'interdit divin : le plaisir et la sexualité témoignent de l'affirmation de la liberté, contre la mort. La supplication de la femme-Nout ne vise pas à s'immoler sur l'autel du désir masculin, mais compte, comme expérience partagée dans la révolte, d'une volupté devenue sacrée. Le scandale est inscrit dans la finitude de la condition humaine, et n'est pas celui de la morale de quelque religion que ce soit. Comme l'union physique de Nout et Geb se fait aux dépens de Râ, « beau soleil tiré de la pierre / Combattant la femme comme un adversaire⁵⁴ », et du vide dévorateur, l'instinct sexuel dans la poésie mansourienne est aspiration à remplir le vide qui sépare deux corps. Son érotisme cruel est le champ de bataille d'un affrontement avec la mort, « le sexe fonctionnant à vide comme une montre sur le poignet d'un mort⁵⁵ ».

La lutte d'Éros contre Thanatos que la poésie de Joyce Mansour représente est vécue de l'intérieur du corps féminin désirant et blessé. La souffrance de cette femme dérive non seulement de l'inassouvissement de son plaisir, mais aussi de l'ambiguïté de son rapport à la maternité. En effet, la déesse Nout qui souvent symbolise la femme était également la protectrice des morts, la mère du défunt qu'elle accueillait dans la tombe. Dans le *Livre des morts*, il est dit

50. *Prose & Poésie*, ouvr. cité, p. 504 ; p. 325.

51. Hypothèse notamment suggérée par M. De Julio, « Joyce Mansour and Egyptian Mythology », dans *Surrealism and Women*, M. A. Caws, R. Kuenzli et G. Raaberg (dir.), Cambridge Mass. & London, MIT Press, 1991, p. 114-122.

52. *Prose & Poésie*, ouvr. cité, p. 505.

53. « Cris », *ibid.*, p. 323.

54. « Le Grand Jamais », *ibid.*, p. 574.

55. « Poésie ininterrompue : Joyce Mansour », entretien libre avec A. Jouffroy, émission diffusée le 28 septembre 1975 sur France Culture, M.-L. Missir, *Entre sable et Nil*, ouvr. cité, p. 245.

que « Nout a conçu le défunt en Osiris⁵⁶ ». En elle, « la Grande qui est au sein de l'eau⁵⁷ », la vie et la mort se réunissent. Selon la croyance des anciens Égyptiens, grâce aux prières contenues dans les rouleaux de papyrus qu'on déposait à côté des momies, l'âme du défunt pouvait se lever au ciel, pour devenir un astre fixé au ciel sur le dos de la mère Nout et ainsi vivre pour l'éternité.

Dans un autre poème de Mansour, nous retrouvons plusieurs caractéristiques de cette déesse-mère qui était également représentée sous la forme d'une vache : « Les cornes qui poussent derrière mes oreilles / [...] Mon sang qui devient eau qui se dissout qui embaume / Mes enfants que j'étrangle⁵⁸ ». Nout se trouve dans l'espace céleste que les Égyptiens supposaient liquide, et son sang est le « sang d'Isis, au pouvoir magique⁵⁹ ». Isis fut la première à pratiquer l'embaumement, lors de la mort de son frère-époux Osiris, démembré et jeté dans le Nil par son frère jaloux Seth. Elle retrouva les morceaux de son corps, sauf le phallus avalé par un poisson, et lui insuffla la vie en s'unissant à lui. Le détail « sexuel » du mythe osirien assume une grande valeur dans le *Livre des morts* : instrument de destruction des rebelles, symbole de l'invincible énergie du soleil⁶⁰, il se retrouve par exemple dans le titre du recueil *Phallus et momies* (1969). Le rapprochement des références sexuelle et mythique est opéré par l'auteure même : « Le totem n'est qu'une béquille après tout, ainsi que l'obélisque et le phallus⁶¹ ».

La lutte contre la mort

La conjuration de la mort

Un paysage funèbre se profile donc souvent dans les poèmes de Joyce Mansour, où « des pyramides s'érigent⁶² ». Dans le grand nombre de textes marqués par le sceau de la mort, certains ne peuvent qu'emprunter leurs images au répertoire mythique des anciens Égyptiens, tel qu'il est décrit dans le *Livre des morts*. Comme par exemple le poème ce poème tiré de *Cris*⁶³ :

56. Ernest Leroux éditeur, 1882, p. 213. Toutes les citations du *Livre des morts des anciens Égyptiens* sont tirées de l'édition académique en français de P. Pierret (trad.), d'après le papyrus de Turin et les manuscrits du Louvre, accompagnée de notes et suivie d'un index analytique.

57. *Livre des morts des anciens Égyptiens*, ouvr. cité, p. 15.

58. « Cris », *Prose & Poésie*, ouvr. cité, p. 309.

59. *Livre des morts des anciens Égyptiens*, ouvr. cité, p. 539.

60. *Ibid.*, p. 285, p. 135.

61. « Poésie ininterrompue : Joyce Mansour », M.-L. Missir, ouvr. cité, p. 247.

62. « La porte de la nuit est fermée à clef », « Carré blanc », *Prose & Poésie*, ouvr. cité, p. 403.

63. *Prose & Poésie*, ouvr. cité, p. 319.

Je pêcherai ton âme vide
 Dans le cercueil où moisit ton corps.
 Je tiendrai ton âme vide.
 J'arracherai ses ailes battantes
 Ses rêves coagulés
 Et je l'avalerais.

Dans l'insistance du sujet *je* qui se profile comme le centre du dialogue par rapport au *tu*, émerge l'utilisation d'un temps verbal, le futur, assez peu représenté dans les textes brefs des premiers recueils mansouriens, majoritairement écrits au présent. La projection dans l'avenir ouvrirait sur une dimension qui n'appartient pas à la réalité de ce monde. Dans le cas de ce poème en particulier, le futur semble signifier, de plus, la menace d'un sujet face à son interlocuteur, qu'on imagine violente. Cet interlocuteur est d'ailleurs présent seulement à travers les déterminants « ton âme » et « ton corps ». La séparation de l'âme d'avec le corps, pour les anciens Égyptiens, était rendue possible grâce à l'embaumement lors du rite funéraire. Cela permettait à l'âme d'accéder au royaume de l'au-delà sous l'apparence d'un oiseau.

La mort assume ici les traits les plus macabres, chers à Mansour : « le cercueil où moisit ton corps ». L'influence, peut-être inconsciente, du *Livre des morts* est évidente dans la référence aux « ailes battantes » de l'âme, que le sujet « tient », comme pour l'empêcher de voler. Elle est définie à chaque reprise comme « vide » : une répétition qui peut être interprétée comme le signe de sa légèreté lors de la psychostasie. Elle consistait à mettre le cœur du défunt sur une balance et de l'autre côté une plume pour juger de sa pureté : sa légèreté était le signe qu'il n'était pas entaché de péchés et que le défunt pouvait rejoindre le royaume des morts. La menace d'être « avalé » pouvait alors être proférée par le dieu Anubis et Ammout : « La Dévorante, la bête de l'Amenti⁶⁴ » à la tête de crocodile recevait en pâture les morts qui ne franchissaient pas l'épreuve de la pesée. L'« âme vide » devient l'objet de la convoitise du sujet parlant : il en nie la possibilité de rédemption et il lui « arrache [l]es rêves », coagulés comme le sang d'une blessure. Le dieu en ouverture du poème qui « pêche [l']âme » rappelle Anubis, qui avait aidé Isis à reconstituer le cadavre d'Osiris perdu dans le Nil et qui préside aux momifications.

L'attitude sacrilège de la poésie mansourienne réside dans la posture du *je*, qui se fonde avec celle d'un dieu cruel, surplombant la misérable condition humaine. En s'inscrivant dans le sillage de Baudelaire, de Sade, de Bataille, Joyce Mansour refuse le salut divin, s'oppose à la morale religieuse et invoque directement le Mal : « Le diable est notre pilote/ Et les flammes de l'enfer notre

64. *Livre des morts des anciens Égyptiens*, ouvr. cité, p. 595. L'Amenti désigne le domaine des morts.

phare⁶⁵». «Le je poétique se complait à revêtir un visage dangereux⁶⁶», démoniaque, qui nomme «Belzébuth⁶⁷». L'audace de sa parole donnée au corps et au désir féminin dit la provocation contre la morale et contre le conformisme religieux, à la base des lois d'une société patriarcale. «Tout casser/ briser l'image du pénis paternel⁶⁸» est la volonté de sa poésie révoltée, révoltante pour certains, qui dit ensemble la centralité du langage du corps, la vérité féminine, et la rébellion contre Dieu.

L'enfance ou le refus de la mort

Comme Andrée Chedid l'explique dans un entretien : « Dans tous mes récits les thèmes sont toujours doubles. Les faits divers et le mythe. [...] La mort, comme la renaissance, est implicite en chaque individu⁶⁹ ». Le deuxième volet du récit qu'Aga fait de son rêve raconte justement de la visite d'un oiseau mort :

L'oiseau mort m'a visitée cette nuit. Il était plus grand qu'une maison et ma porte trop petite. Il s'est cogné le front, il s'est blessé les ailes en essayant d'entrer. Il saignait si fort que je suis sortie pour le soigner, et je l'ai guéri. Après, nous avons joué ensemble; nous avons volé au-dessus des arbres en picorant les fruits. Puis, tout d'un coup, dans les airs, il s'est mis à me battre, à me frapper... Je suis tombée comme une pierre au milieu du jardin. J'étais en colère. Je lui ai crié : « ça m'est égal si tu gagnes, parce que tu es mort. Mort, mort et mort ! » Mais j'ai vu qu'à lui aussi tout était égal. Il était mort et il ne voulait pas le savoir !... Bientôt on l'entertera dans toute la colline, au milieu de pleureuses à qui on aura fermé la bouche avec de grosses épingles doubles...⁷⁰

L'apparition de cet oiseau « plus grand qu'une maison » qui essaie d'entrer par « [s]a porte trop petite » rend clairement allégorique le tableau. Ce passage invite à interpréter les symboles constituant cette fable. On pourrait se demander, comme Jacques Izoard le fait, si l'auteure n'imagine pas « les maisons de l'ancienne Égypte ? »⁷¹ Le *tu* auquel le *je* poétique s'adresse « peu[t] sortir de [s]a chair et de [s]a maison / comme le ferait un mort neuf de ses bandelettes ». En effet, plusieurs aspects énigmatiques disent l'influence du *Livre des morts* que Chedid, comme Mansour, avait pu lire en Égypte

65. *Prose & Poésie*, ouvr. cité, p. 357.

66. Z. Darwiche Jabbour, *Littératures francophones du Moyen-Orient (Égypte, Liban, Syrie)*, ouvr. cité, p. 42.

67. *Prose & Poésie*, ouvr. cité, p. 529.

68. « Phallus et momies », *ibid.*, p. 501.

69. B. Knapp, « Andrée Chedid », *French Novelists Speak out*, Troy, New York, Whiston Publishing Company Inc., 1976, p. 59. En anglais dans l'original : « *the themes in all my novels are always double. Facts and the myth. [...] death, [...] renaissance is implicit in each individual* ».

70. *L'Autre*, ouvr. cité, p. 133-134.

71. J. Izoard, *Andrée Chedid*, ouvr. cité, p. 24.

comme en France⁷². Dans *Le Livre des morts*, l'âme est décrite avec « la face de l'oiseau-âme portant la double plume et à dos d'épervier » et aux « deux jambes avec des ailes⁷³ ». L'oiseau-âme est libre : il « s'envole comme un épervier, il glousse comme l'oie de Seb⁷⁴ » et est protégé par la déesse mère Nout qui le nourrit du sycomore, l'arbre qui assure la nourriture des défunts⁷⁵. Le comportement insouciant de l'oiseau mort qui ignore sa condition pourrait dériver de sa grande liberté à vivre « comme sur terre » : il peut « manger, boire »⁷⁶, comme il est dit dans le passage du roman : il vole « en picorant les fruits ». La visite à la petite Aga pourrait être le signe que son moment est venu, ou bien que l'oiseau-âme veut se pencher sur son corps mort pour le vivifier. Cela voudrait dire que le personnage de la fillette, incomprise et marginalisée, obligée au silence et à la solitude à cause de la distance que le désastre creuse entre les hommes, l'est aussi parce qu'elle ne ferait plus partie du monde des vivants.

L'union avec l'oiseau à travers le jeu et leur vol dans le ciel signifierait le passage de l'enfant du monde d'ici à celui de l'au-delà. L'enterrement de son double, la poupée Aga qui a perdu sa tête lors du tremblement de terre, serait la mise en scène de sa propre mort, qu'elle ne peut qu'ignorer. Le changement d'attitude de celui qui était son compagnon de jeu devenu violent, un « hostile oiseau⁷⁷ », la fait retomber sur terre : elle commence à prendre conscience de sa condition. Cela transparaît dans l'usage de la métaphore funéraire « comme une pierre au milieu du jardin », explicitée et renforcée par la description de l'enterrement : « on l'entertera dans toute la colline, au milieu de pleureuses ». Ces dernières, figures caractéristiques des rites funéraires anciens, sont présentes aussi dans le *Livre des morts* : « gémissant sur Osiris, [elles] font être vérité sa parole⁷⁸ ». Le pouvoir de leurs pleurs de fonder la parole du défunt renforce la valeur de la référence qui émerge dans ce passage du roman. L'assimilation de leurs pleurs au silence du champ des morts est rendue par une image violente et irréaliste : « on [leur] aura fermé la bouche avec de grosses épingles doubles... » Elle est significative de la volonté de la petite fille de taire cette mort à qui elle appartiendrait, en réduisant ces femmes à des corps animés, comme des poupées à qui on pourrait trouer la

72. Dans les années 1960 deux nouvelles éditions du *Livre des morts des anciens Égyptiens* paraissent : en traduction anglaise, à Chicago en 1960, par l'égyptologue américain Th. G. Allen, et en 1967, en traduction française, aux éditions du Cerf par le professeur P. Barguet.

73. *Ibid.*, p. 559.

74. *Ibid.*, p. 85. Seb est une variante du nom du dieu de la terre Geb.

75. « Ô ce sycomore de Nout, donne moi l'eau qui est en toi » (*ibid.*, p. 183).

76. *Ibid.*, p. 560.

77. « Hostile oiseau » est le titre de la dernière partie du recueil *Double Pays* (1965).

78. *Ibid.*, p. 3.

peau et boucher les lèvres. Aga refuse avec fermeté cette vérité macabre et crie contre cette mort injuste qu'elle nie : « ça m'est égal si tu gagnes ». À travers l'image de l'oiseau mort de son rêve elle comprend que « [elle] était mort[e] et [elle] ne voulait pas le savoir ».

La pensée d'Andrée Chedid s'exprime à travers les gestes de cette fillette : « J'éprouve à l'encontre de la mort un sentiment de profonde révolte », dit-elle dans un entretien. Elle continue : « Révolte, certes, mais à la fois conscience que la vie – d'autant plus – est merveille, émerveillement⁷⁹. » Avec son entêtement innocent, son envie de se sentir vivante à travers la danse et le chant, dans son encouragement au vieillard à persévérer dans la recherche du jeune étranger, Aga représente justement la force de la vie au milieu d'un paysage désolant fait de décombres et de cadavres, dans un contexte de méfiance et de l'incompréhension. Son caractère généreux qui s'était exprimé dans la narration réconfortante faite au jeune sous terre, se renforce dans le geste charitable de secours à l'animal blessé : « je suis sortie pour le soigner, et je l'ai guéri ». Cette fille au nom insolite, Aga, symbolise le mouvement même de la vie : le changement et le voyage font partie de sa façon de vivre le monde. Elle est marginalisée par sa pauvreté, et son nomadisme l'installe « du côté de ceux qui sont en train d'inscrire le changement dans le monde par une nouvelle croyance, par une nouvelle façon de vivre les relations aux autres et au monde⁸⁰ ». La fillette préside au passage entre les différents moments de la recherche de « l'autre », dès qu'elle réapparaît, porteuse d'espoir et de réconfort, tout change : le paysage acquiert une beauté magique même au milieu des décombres, le doute et le désarroi cèdent la place à la sûreté de la vie.

Selon les paroles de Vénus Khoury-Ghata, « en Orient la mort est partout présente⁸¹ » : dans l'écriture d'Andrée Chedid elle est souvent contrebalancée par un irréductible élan de vivre qu'elle ne cesse de renouveler. En poésie, nous trouvons de vrais hymnes à la vie : « Je te célèbre ô Vie / Entre cavités et songes / Intervalle convoité / Entre le vide et le rien⁸² » ; « Je veux chanter la vie / Et la joie et l'enfant » ; « Et je suis de la danse / Et je suis de la vie!⁸³ » De cette soif de vie surgit l'écriture même ; Chedid le dit dans un entretien : « de là naîtra, chez moi, le désir de m'exprimer, de dire ce “plus loin”⁸⁴ ». « Dire ce “plus loin” signifierait parler de son “Double pays”⁸⁵ », l'Égypte, comme nous

79. J. Izoard, *Andrée Chedid*, ouvr. cité, p. 28.

80. Comme Z. Ali-Benali dit à propos de Cyre, la fillette de *Les Marches de sable*, dans « L'enfant qui fait le monde », *Andrée Chedid, l'enfance multiple*, ouvr. cité, p. 91.

81. Entretien du 20 septembre 2010.

82. « Rythmes », Gallimard, coll. « Blanche », 2003, p. 72.

83. *Textes pour un poème 1949-1970*, Gallimard 2009, p. 30.

84. *Ibid.*, p. 28.

85. *Double pays* est le titre d'un recueil paru en 1965.

pouvons le lire dans sa poésie : « Je parle d'un pays lointain », celui des mythes anciens qui nous font signe à travers son écriture.

Ainsi que nous avons pu le voir, le mythe « engage absolument toute l'existence de l'homme⁸⁶ » : il exprime les interrogations sur la condition humaine, sur le destin de l'individu, sur ses liens avec le cosmos. Le rapprochement auquel nous avons procédé réunit ces deux femmes de lettres écrivant avec des origines culturelles communes. L'usage du mythe leur permet de naître à l'écriture à travers une parole partagée qui renvoie à des croyances lointaines mais fécondes. Témoins de l'horreur de la guerre, de l'injustice de l'exil, elles disent à travers le « message » du mythe leur propre vision du monde. *Le Livre des morts* était la clef qui permettait à l'âme d'ouvrir les portes d'un autre monde et enfin de « sortir au jour⁸⁷ » et de vivre après la mort. Dans cette victoire sur la mort, leurs voix se rejoignent : « La poésie – par des voies inégales et feutrées –/ nous mène à la pointe du jour,/ vers le pays de la première fois », écrit Andrée Chédid dans « Terre et poésie ».

86. W.-F. Otto, *Essai sur le mythe*, Mauvezin, Trans-Europe-Repress, 1987, p. 30.

87. Tel est le titre du *Livre des morts*, selon l'interprétation de M. E. Lefébure. La citation est tirée de la préface à l'édition académique en français par P. Pierret, ouvr. cité, p. III.