

Figures tutélaires et fabrique de soi **Une étude de *Rêves de femmes* de Fatima Mernissi**

Tutelary figures and the making of the self **A Study of Fatima Mernissi's *Dreams of trespass***

Fatema-Ezzahra TAZNOUT
Professeure de l'enseignement supérieur
Université Hassan II de Casablanca, Maroc

Abstract

Dreams of trespass - Tales of a harem Girlhood by Fatima Mernissi, exhibits the process of building a moving identity in line with time. The narrative strategy it employs, based so much on the story itself both as a testament and as a fabrication of a being, rests essentially on the close articulation between the choice of the form of the «self-account» and the staging, or even the exaltation of the female leading figures.

Avec *Rêves de femmes*. Une enfance au harem, Fatima Mernissi a investi le médium littéraire avec autant de bonheur que de fantaisie, et une bonne dose d'humour, pour se raconter sur un mode personnel. Elle revient plus précisément sur la période de sa prime jeunesse passée dans la grande maison familiale, dans le Fès des années quarante. C'est en tous cas en ces termes qu'il est d'usage de présenter cet ouvrage. Et c'est précisément cela même que nous nous proposons de questionner pour commencer, avant de porter notre attention, dans un deuxième temps, sur les figures tutélaires qui ont participé d'une manière ou d'une autre à définir les contours de l'identité de la protagoniste et les modalités de son être au monde.

Le choix par l'auteure de la forme réflexive, du récit à la première personne, soulève une question de prime abord : Dans quelle catégorie ranger ce texte ? Lequel des qualificatifs de roman ou d'autobiographie convient-il le mieux à son propos ?

Premier constat, le genre littéraire n'est pas précisé. Ni la couverture du livre, ni la page de garde n'en portent mention. L'absence de la mention «roman», ajoutée à l'identité nominative entre l'auteure et la narratrice-personnage plaideraient en faveur de l'autobiographie. Or, là où on se serait attendu à un pacte autobiographique, c'est un pacte de fiction qui nous est proposé

à la place, suivant la terminologie de Philippe Lejeune¹. Ainsi, dans une note de bas de page, l'auteure apporte une précision qui énonce explicitement les termes du pacte en question :

« [...] ma mère, [...] est un personnage de fiction, comme d'ailleurs l'enfant qui parle, et qui est supposée être moi-même. 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. [...] *ce livre n'est pas une autobiographie, mais une fiction* qui se présente sous forme de contes racontés par une enfant de sept ans, [...] » (Mernissi, 234-235).

Cela a le mérite d'être clair, mais la question est-elle tranchée pour autant ? Pas vraiment, en tout cas pas complètement. Car à partir du moment où la narratrice et le personnage principal répondent au même nom que l'auteure, l'ambiguïté subsiste ; elle est même entretenue à dessein.

Situation paradoxale donc, avec identité nominative d'une part et négation catégorique de l'autre. Dans le sous-titre Une « enfance au harem », l'absence de déterminatif possessif, au profit de l'article indéfini est une indication liminaire d'importance. À strictement parler, Fatima Mernissi n'annonce pas le récit de *son* enfance mais plutôt celui *d'une* enfance qui, certes, n'est pas sans rappeler la sienne, à s'y confondre.

Une autobiographie est censée s'en tenir à la stricte vérité. Toutefois, quand il s'agit de faire un récit rétrospectif portant sur une période de la vie distante de plusieurs dizaines d'années, comme c'est le cas dans *Rêves de femmes*, la prétention à l'exactitude et à la fidélité aux faits est une entreprise illusoire et perdue d'avance. La mémoire est par définition un instrument imparfait et fragile. Cela Fatima Mernissi ne pouvait l'ignorer. Il est somme toute logique, par conséquent, de supposer que c'est par souci de vérité qu'elle a tenu à apporter cette précision. Stendhal, qui s'était frotté à cette difficulté dans *Vie de Henry Brulard*, notamment - un prototype du récit de soi - avait résumé son sentiment à ce sujet en une formule qui se passe de tout commentaire : « Mon souvenir n'est qu'un roman fabriqué à cette occasion. » (Stendhal, 420).

À partir du moment où l'imagination s'en mêle, nous sommes donc fondés à croire Fatima Mernissi lorsqu'elle qualifie son texte de « fiction ». Or, et c'est important de le rappeler, en littérature, fiction et vérité ne sont pas forcément antinomiques. Loin de là. Parler de fiction ici c'est admettre la part de construction et de fabrication qui entrent dans l'acte de narration. Le fameux « mentir vrai » de Louis Aragon.

¹ Cf. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Le détour par l'imagination permettrait même d'être plus vrai que nature, d'après Jacques Berque, pour qui « L'imaginaire c'est la restitution d'un réel plus vrai que lui-même, et doté par surcroît de ces multiplicateurs que sont les qualités propres de la nouvelle et du roman. » (Berque, 248).

Pour revenir à Fatima Mernissi, si elle admet sans détours se servir de ce qu'elle qualifie elle-même de « packaging littéraire »¹, c'est, souligne-t-elle, dans le but de séduire le lecteur et de capter son attention. La notion de « séduction » est justement très importante pour cette écrivaine marocaine de premier plan qui aurait pu faire sienne, sans réserve aucune, la fameuse devise du classicisme prônée aussi bien par Boileau dans son *Art poétique* (Chant 1) que par Jean de La Fontaine dans la préface des *Fables* et qui dit en substance qu'il faut plaire pour instruire. Cette entreprise de séduction a une raison d'être, une intention à servir : celle de donner à voir sur le mode littéraire, ou du conte suivant sa préférence, une vérité qui transcende l'anecdotique et le factuel.

Bien que « clos », au sens où il possède une autonomie qui permet de le lire indépendamment du reste de l'œuvre, *Rêves de femmes* ne prend cependant son plein sens qu'une fois rattaché à l'ensemble de la production de Fatima Mernissi. L'ouvrage participe en effet d'un projet plus vaste, de la thèse qui est au cœur de sa démarche : le démantèlement systématique de la doxa - au sens de Bourdieu - et la mise en question de la condition faite aux femmes dans l'espace arabo-musulman, à l'ombre de celle-ci. Sa charge contre le système ayant comme particularité d'aller de pair avec une détermination sans faille à démontrer l'esprit de résistance, de combativité des femmes et leur acharnement à exister. Cette vitalité à toute épreuve apparaît, par ricochet, comme le terreau où l'auteure, ou son alter égo, a puisé son inspiration et son souffle vital, préalable à son processus d'individuation.

Pour servir ce projet, Mernissi a jugé opportun de recourir à la narration d'un segment de sa vie, ou du moins de s'en inspirer, démarche qui déplace *de facto* l'enjeu de l'écriture. Le jeu sur la frontière² mouvante entre le réel et l'imagination est source de liberté et de créativité. Désamorçant à l'avance critiques et polémiques, elle s'ouvre un espace

¹ « La version que j'ai présentée coïncidait avec un packaging littéraire dont j'avais besoin pour séduire mon lecteur. » (Mernissi, 235).

²Les *hududs* ou frontières, au sens propre comme au figuré est une notion centrale dans *Rêves de femmes*. Elle est déclinée à souhait pour évoquer les différents aspects de la vie dans le harem mais aussi pour démanteler systématiquement les fondements de la « doxa » en vigueur, sur un mode plus ou moins ludique. Il est somme toute logique que le jeu sur la frontière entre le réel et l'imagination soit mis à profit dans cette même perspective, participant et renforçant de la sorte la dimension subversive de l'œuvre.

d'expression où la dimension réflexive de son texte - une fois admise la part d'invention qui y entre - lui assure l'assise nécessaire pour étayer autrement son propos et consolider ses thèses. Le choix de la forme du récit personnel, ou récit de soi, permet précisément à l'auteure de jouer sur deux tableaux à la fois : assumer sa part subjective sans renoncer pour autant au texte à thèse.

Le registre littéraire lui offre en effet l'occasion d'aborder sur un mode léger et ludique des questions graves sans entrer dans des chicaneries d'historiens, de sociologues ou de théologiens - même si aucune de ces dimensions n'est éludée. Ce qui change est que celles-ci sont ici soumises à un projet littéraire qui les fait passer du statut de vérités plus ou moins sujettes à caution, à celui d'effets de sens ou de simples motifs narratifs.

Le recours au récit de soi n'a rien d'anodin donc et ce de par la visée démonstrative qui en est un corolaire nécessaire. Dans le sillage de Michel Foucault et de Paul Ricœur, Judith Butler insiste sur le fait que :

« Rendre compte de soi se fait [...] sous une forme narrative, qui ne dépend pas seulement de la capacité à retransmettre un ensemble d'événements séquentiels aux transitions plausibles, mais qui fait également appel à la voix et à l'autorité narrative, et vise à persuader un public. » (Butler, 12).

La relation dialogique, dans ce même ordre d'idées, est ce qui permet au sujet d'advenir et à la conscience réflexive d'opérer. *Rêves de femmes* vérifie de manière originale ce postulat. Mernissi s'y attache à raconter et à décrire le processus par lequel la petite Fatima se constitue en sujet. Ce processus, pour aller vite, est basé sur une série d'expériences fondatrices regroupées en séquences narratives, ou épisodes. Ces derniers s'articulent pour l'essentiel autour de grandes figures féminines qui relèvent soit de l'entourage familial de l'héroïne ou qui possèdent une portée plus large comme c'est le cas de Schéhérazade et d'Asmahan. Des figures de femmes puissantes¹ et irréductiblement insoumises qui l'impactent profondément et dont les actions et les discours se déposent en elle par couches successives.

Une strate après l'autre, sa personnalité en devenir est mise en lumière et révèle ses multiples facettes. Le texte est émaillé de formules programmatiques qui ponctuent ou concluent systématiquement la narration de ces séquences. Mises bout à bout, et au-delà de l'aspect anecdotique, ces formules dessinent les contours d'une manière particulière d'être au monde telle qu'elle affleure au gré des circonstances et d'une conscience réflexive à l'œuvre.

¹ Nous pensons ici à Marie Ndiaye, *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2009.

Le plus souvent, et quand il s'agit de son entourage familial, la narratrice recourt au style direct, citant nommément l'une ou l'autre de ces figures marquantes, comme ci-après :

« Grand-mère Yasmina : La nature est la meilleure amie de la femme. Si vous avez des problèmes, il suffit de nager dans une rivière, de s'étendre dans un champ de fleurs ou de regarder les étoiles. Voilà comment une femme guérit de ses peurs. » (Mernissi, 55).

« La mère : Il ne sert à rien de se couvrir la tête et de se cacher. Ce n'est pas en se cachant qu'une femme peut résoudre ses problèmes. Elle devient au contraire une victime toute désignée. Ta grand-mère et moi avons assez souffert avec cette histoire de masques et de voiles. Nous savons que ça ne marche pas. Je veux que mes filles aillent la tête haute sur la planète d'Allah en regardant les étoiles. » (Mernissi, 97)

Autre forme récurrente, les raccourcis laconiques ; ainsi à propos de tante Habiba, celle qui possède « la magie des mots » : « Ses contes me donnaient envie de devenir adulte, pour pouvoir à mon tour développer des talents de conteuse. Je voulais, comme elle, apprendre l'art de parler dans la nuit. » (Mernissi, 22).

Dans ce texte foisonnant de figures féminines, aussi attachantes les unes que les autres, le personnage de tante Habiba occupe une place à part. À l'instar de Shéhérazade, figure archétypale s'il en est, tante Habiba investit l'espace de la nuit pour enchanter son auditoire. Doublement discriminée du fait de son statut de femme divorcée, ce qui se joue pour elle à travers l'acte de raconter c'est le sentiment même d'exister, la conquête de la seule parcelle d'être à même de donner un sens à sa vie. Cela la petite Fatima le comprend intuitivement, elle, qui en plus d'être sous le charme de ses contes, reconnaît dans les talents de conteuse de sa tante, un véritable pouvoir caché. Il s'agit là d'une puissance d'être, décelable aussi dans les quelques extraits rapportés plus haut (discours de la mère et de la grand-mère), instillée à l'héroïne par ses aînées pour mieux l'orienter vers la recherche de la vie «intense», ou, comme on disait jadis, de la vie bonne. Or, « l'intensité doit être comprise comme ce qui individue, et toute individuation comme intensive. » (Lléres, 203).

Intensité et individuation¹ chez Mernissi ont à l'évidence partie liée avec les apports et les interactions avec les figures tutélaires qui veillent sur son héroïne. Sans prétendre à l'exhaustivité, les quelques exemples évoqués plus haut sont éloquents quant au fait que se raconter, implique pour elle de recueillir dans son texte les voix des femmes qui l'ont inspirée et lui ont donnée une guidance dans la vie. Le procédé de la mise en abîme, sur le modèle des contes des *Mille et une nuits*, lui permet d'enchâsser les histoires : les contes de tante Habiba, les représentations théâtrales de Chama sa cousine, l'histoire de Tamou, la cavalière rebelle

¹Cf. Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968.

rifaine, l'histoire de Mina, l'esclave soudanaise, le récit de la vie d'Asmahane, icône féminine moderne par excellence, sur laquelle nous reviendrons un peu plus en avant, etc.

Son modèle déclaré en cela est Shéhérazade. Comme dans le récit cadre des *Mille et une nuits*, le récit personnel de la petite Fatima, est ce qui relie ces histoires les unes aux autres, si bien qu'elles finissent par se confondre avec la sienne propre. Ce foisonnement de micro-récits, donne à voir, *in fini*, ce qui a modelé sa personnalité et la source où elle s'est abreuvée.

La narration de soi pour Fatima Mernissi, revient en somme à s'inscrire dans une tradition millénaire, celle du conte et des conteuses, et de sa cristallisation majeure figurée par les contes des *Mille et une nuits* - ne dit-elle pas explicitement à propos de son texte que celui-ci « se présente sous forme de contes » ? - ; cela revient plus particulièrement à se réclamer de Shéhérazade, figure archétypale de la conteuse. Les contes des *Mille et une nuits* constituent en effet l'intertexte par excellence de *Rêves de femmes*. La narratrice y puise inlassablement et méthodiquement, et Shéhérazade, spécifiquement, y est incontournable. L'exaltation de l'héroïne des *Mille et une nuits*, s'il ne fait pas de doute qu'elle tombe fort à propos, s'inscrit par ailleurs dans une véritable entreprise de réhabilitation à destination explicite du lecteur occidental, tant il est vrai que chez Mernissi, l'intellectuelle engagée n'est jamais loin, nonobstant ses qualités de romancière :

« 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. 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. Comme Saladin et Sindbad, Schéhérazade nous rend plus audacieuses, plus sûres de nous-mêmes et de notre capacité d'analyser des situations désavantageuses, d'élaborer des stratégies qui multiplient nos chances de bonheur. En tout cas, c'est ainsi que nos mères et tantes nous l'ont présentée. » (Mernissi, 233-234).

La forte coloration orientaliste¹ rattachée à la représentation de Schéhérazade dans l'imaginaire occidental, qui transparaît clairement dans ce passage, la réduisant à « une belle courtisane un peu simplette », est vigoureusement écartée et dénoncée au profit d'une approche qui se démarque par la surabondance de qualificatifs et de traits hautement valorisants : « une courageuse héroïne », « fin stratège », « extraordinairement intelligente », etc.

¹ Cf. Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil. 1980.

L'usage de l'adjectif « mythique » est particulièrement intéressant, dans la mesure où le mythe renvoie à un récit fondateur et qu'il met en scène des modèles archétypaux. Mernissi s'emploie à représenter Shéhérazade comme une figure que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de « résiliente », puisque de victime potentielle elle s'est muée en héroïne. En effet, plutôt que de céder à la peur ou à la panique et en dépit du rapport de force si désespérément défavorable à son sexe, elle parvient à renverser la situation à son avantage tout en redéfinissant avec hardiesse les rôles de chacun dans une vision apaisée et sereine de la relation de couple. Faisant preuve d'une lucidité à toute épreuve et d'une intelligence pénétrante, Shéhérazade a su voir au delà des apparences, aussi effrayantes soit-elles. S'assurant de la sorte de demeurer en pleine possession de ses moyens et se mettant en position d'agir. C'est qu'elle a compris que le roi Schahriar avant d'être le souverain tyrannique et sanguinaire qu'il est, exerçant sa soif de vengeance sur les femmes sans discrimination aucune, est avant tout un être en souffrance, un homme blessé qu'il faut chercher à amadouer. C'est pourquoi, et en dépit de la perspective d'une mort quasi assurée, elle a su néanmoins transcender sa peur en mettant en place une stratégie qui passe autant par la ruse que par l'amour et la compassion. Aussi s'emploie-t-elle avec audace et persévérance à guérir « l'âme troublée du roi » ; non seulement en l'abreuvant de contes aussi captivants les uns que les autres, mais aussi en instaurant un rituel *ad hoc* qui met à distance les démons de la nuit et en inscrivant l'expérience dans la durée. A la longue, et par ses soins, le roi est progressivement délivré de l'obsession morbide qui s'est emparée de lui et sa psyché est à nouveau perméable à un flux de vie vierge du ressassement et du ressentiment qui lui empoisonnent l'existence ; amorçant de la sorte un processus de libération et de guérison qui mettra un terme définitif au massacre. Outre le caractère proprement performatif d'une telle prouesse, la subtilité et la finesse qu'ils impliquent en disent long sur la connaissance pénétrante des méandres de l'âme humaine à mettre au crédit de Shéhérazade. Exit donc la « belle courtisane un peu simplette, qui raconte des histoires inoffensives. »

L'exploit de Shéhérazade, pour le dire autrement, passe par la qualité et les modalités du lien qu'elle parvient à nouer avec le roi Schahriar, l'embarquant dans une relation totale mêlant corps, esprit et âme, via la mobilisation de l'imaginaire des contes. Contacter la

puissance d'être pour célébrer la vie et mettre à distance la tentation du morbide¹. Voilà qui vaut à Schéhérazade une place de choix dans le panthéon personnel de la narratrice.

L'autre figure féminine à l'aura mythique du texte de Mernissi est Asmahan, « la princesse chanteuse ». Le récit de sa vie est lui aussi enchâssé dans le roman à la manière d'un micro-récit, un chapitre entier lui est dédié. Si Shéhérazade et ses contes font partie d'une tradition orale solidement ancrée et maintenue vivace par des générations de femmes qui se sont passées le relai sans discontinuer, l'irruption du personnage d'Asmahan dans l'univers du harem est lui emblématique des apports de la modernité. C'est de fait grâce à la radio et au cinéma, tous deux des médiums résolument nouveaux pour l'époque, menaçants même, à certains égards, pour l'ordre établi, que cette figure à la voix comme à la beauté envoûtantes, fait son entrée dans ce monde plus ou moins clos.

Asmahan possède d'autant plus de relief qu'elle a comme pendant la majestueuse Oum Kelthoum, son double opposé. L'étoile filante et l'astre de l'orient, deux figures emblématiques de la femme arabe émancipée, propulsées sur le devant de la scène. Toutes deux artistes hors normes et cantatrices jamais égalées dans leur genre, mais oh! Combien différentes. Entre ces deux figures, pour rester dans le registre du mythe, et pour le dire vite, semble se rejouer une énième version du duel opposant les deux pôles de l'expression artistique d'après Nietzsche, le dionysiaque d'un côté et l'apollinien de l'autre.

Oum Kelthoum, issue d'un milieu modeste et conservateur a littéralement transcendé son destin en s'ouvrant un chemin sans précédent dans la voie du chant ; sa carrière sera couronnée par un sacre pérenne et sans partage. Outre ses performances vocales extraordinaires, les longs récitals d'Oum Kelthoum sont entrés dans la légende et restent indissociables d'une scénographie faite sur mesure confinant au rituel : son port de tête, ses coiffures comme ses tenues et notamment son accessoire fétiche, la sobriété tout en contrôle de son langage corporel, le paradoxe d'une retenue qui laisse libre cours à l'expression des émotions déclinées dans un éventail aussi large que le permettait la tessiture inouïe de sa voix et la large gamme de son répertoire de chant, l'alchimie de sa complicité manifeste avec les musiciens; sans oublier bien entendu la communion quasi fusionnelle avec un public transporté de plaisir et/ou de « tarab ». C'est de tout cela, et bien plus encore qu'est tissée la légende d'Oum Kelthoum et qui lui vaut une place inamovible dans la mémoire collective.

¹ « Vivre – cela veut dire : repousser continuellement loin de soi quelque chose qui veut mourir », Cf. Nietzsche, *Le Gai savoir*, Paris, Garnier-Flammarion, 2007, p. 88 (fragment N. 26).

Si l'aura d'Oum Kelthoum a franchi les frontières de son Egypte natale pour conquérir toutes les contrées du monde arabe et au-delà c'est assurément grâce aux nouveaux médias : la radio, le cinéma et la télévision ensuite, dont l'influence ira grandissante. Icône médiatique par excellence, elle est l'incarnation d'une féminité dont la modernité s'inscrivait dans une forme de continuité avec la tradition ; une force tranquille et sereine, et néanmoins intense, qui rassure et enchante tout à la fois. Le soutien qui fut le sien au mouvement panarabe et aux causes patriotiques, à une époque d'effervescence politique, sans en faire une passionaria politique, s'inscrivait dans la logique même de la figure consensuelle qu'elle incarnait aux yeux de tous.

Tout autre était le registre sur lequel fonctionnait Asmahan, tant et si bien que si « Oum Kelthoum donnait l'image peu courante d'une femme arabe déterminée et pleine d'assurance, ayant un but dans la vie, sachant ce qu'elle voulait et où elle allait, [...] Asmahan nous chavirait le cœur par sa bouleversante fragilité. » (Mernissi, 100).

Les femmes du harem admirent en fait autant l'une que l'autre, mais à l'évidence, celle qui remporte le suffrage des cœurs du côté des jeunes personnes c'est sans conteste la princesse chanteuse, parce que plus touchante qu'imposante :

« Asmahan était tout le contraire d'Oum Kelthoum. C'était une frêle créature à la poitrine menue, à l'air souvent perdue, totalement dans les nuages, plus ancrées dans ses rêves que dans une réalité qui l'ignorait. Asmahan était vêtue avec une extrême élégance de chemisiers occidentaux outrageusement décolletés et de jupes échancrées. Asmahan n'était pas obsédée par la nation arabe et se comportait comme si les chefs politiques, qu'Oum Kelthoum glorifiait sans arrêt, n'existaient pas. Ce qu'elle voulait, Asmahan, c'était avoir de jolies toilettes, des fleurs dans les cheveux, rêver, chanter et danser dans les bras d'un homme amoureux, aussi romantique qu'elle – un homme chaleureux et tendre qui aurait le courage de rompre avec la tradition et de danser publiquement avec la femme qu'il aimait. » (Mernissi, 100).

Dotée d'une présence incandescente et d'un charisme rare, Asmahan incarne un type de féminité plus clivante parce qu'en rupture consommée avec la tradition. Cette jeune princesse libanaise, mariée très jeune et divorcée trois fois, qui a embrassé une carrière flamboyante d'actrice et de chanteuse tout en évoluant dans les hautes sphères du pouvoir, a mené sa vie tambour battant avant de la perdre tragiquement¹ dans « un mystérieux accident d'automobile où il fut question d'espionnage international », à l'âge de trente-deux ans seulement.

Le halo romanesque qui entoure sa vie tout comme sa quête éperdue et romantique du bonheur qui court indistinctement de sa vie à l'écran, et vice versa, se trouvent cristallisés

¹ Cette « fureur de vivre » comme les morts tragiques avec un parfum de mystère participent des légendes du cinéma, nous pensons tout particulièrement à Marilyn Monroe bien sûr, mais aussi à James Dean.

dans la sophistication de l'image qu'elle a léguée à la postérité ; une image informée par les codes hollywoodiens avec - l'industrie cinématographique égyptienne aidant - la juste touche nécessaire pour faire couleur locale. C'était la configuration parfaite pour faire d'Asmahan de la « chair à pellicule », une créature sur mesure avec comme vocation de faire rêver les foules, hommes et femmes confondus. Et cela marchait à merveille comme le prouve la fascination qu'elle exerçait sur la petite Fatima au diapason de son entourage familial.

C'est sous l'influence du cinéma précisément et des rôles incarnés par Asmahan notamment, qu'une frange des femmes du harem, à commencer par la mère de Fatima, se trouvent fondées à nourrir des rêves romantiques à souhait, fantasmant une vie de couple et de famille ramassée sur la cellule familiale et en rupture avec la promiscuité et le mode de vie traditionnel. La mère se prend ainsi à rêver de diners à la chandelle en tête à tête avec son mari et de danser dans ses bras en public. Des rêves que sa fille fera siens avec Asmahan comme idole consacrée.

Cette fascination est un indicateur qui mérite attention car elle a à voir avec une expérience de l'intensité par procuration ; elle constitue à ce titre une promesse de « foudroiement » de l'être, « qui permet de toucher un instant au plus haut degré de notre propre sentiment d'exister ». (Garcia, 9). En pensant au monde occidental, Tristan Garcia fait le constat suivant : « Nous incarnons depuis quelques siècles un certain type d'humanité : des hommes formés à la recherche d'intensification plutôt que de transcendance, comme l'étaient les hommes d'autres époques et d'autres cultures. » (Garcia, 12).

Le monde du harem et plus largement le Maroc des années quarante est saisi précisément par Fatima Mernissi au moment où cette bascule commence tout doucement à opérer entre « transcendance » et « recherche d'intensification » - au sens de surenchère dans la recherche de l'intensité - et où la confluence avec le monde occidental et ses valeurs centrées sur l'individu va connaître une accélération. En dépit des différents soubresauts, et en simplifiant à l'extrême, dans le monde arabe, comme ailleurs, modernité et occidentalisation de la société vont de pair jusqu'à un certain point. Après l'accès progressif à l'instruction, le cinéma et le star-système, ce « soft power », est l'un des facteurs qui feront bouger les lignes et induiront des brèches irréversibles dans les « hududs » érigés et maintenus des siècles durant. Certes, c'est du cinéma égyptien qu'il s'agit dans le récit, il n'en demeure pas moins que ses codes étaient pour l'essentiel empruntés aux studios hollywoodiens et qu'ils faisaient la promotion de la vie

à l'occidentale. Aussi bien, « l'intensification » ainsi comprise et la société du spectacle sont corolaires. C'est en quelque sorte vers cela que fait signe le personnage d'Asmahan dans *Rêves de femmes*, en pointant, au milieu de cette vaste galerie de personnages féminins, vers une revendication narcissique qui, de balbutiante et timide qu'elle était à l'époque, finira par devenir la norme quelques décennies plus tard. Une tendance confirmée jusqu'à la banalisation de nos jours avec le déferlement des réseaux sociaux¹.

Asmahan, enfin, qui « n'était qu'une quête lancinante et tragique d'instant de bonheur simple, mais immédiats » (Mernissi, 100), est par conséquent autant la figure que la préfiguration de ce type de modernité, y compris dans sa dimension tragique. Elle est en tous cas celle qui s'écarte le plus du modèle traditionnel, succombant à ses risques et périls au chant des sirènes de la modernité.

Considéré dans son ensemble, *Rêves de femmes* dessine finalement une configuration qui donne à voir une gradation des intensités suivant les traits saillants des différentes personnalités féminines qui l'émaillent. Asmahan y brille certes de tous ses feux, mais pas au point d'occulter ou d'éclipser des figures diffusant une lumière plus subtile, à l'instar de Shéhérazade² par exemple. Le ciel que la petite Fatima aime à contempler est suffisamment vaste pour que des étoiles émettant des lumières de différentes intensités puissent y coexister.

S'il est vrai que, comme le pensait André Gide, nous sommes influencés par ce qui va dans notre sens³, les figures féminines célébrées par Fatima Mernissi permettent à son alter égo de contacter une intensité qu'elle pressent en elle à l'état latent, comme en puissance, pour *in fini* accoucher d'elle-même. Aussi bien apparaît-elle en tant que sujet pluriel, réceptacle d'une myriade de figures tutélaires qui se seraient penchées sur son berceau, telles des fées bienveillantes, pour la combler de dons. Son récit de soi ne pouvait dès lors s'envisager que

¹ « La société moderne ne promet plus aux individus une autre vie, la gloire de l'au-delà, mais seulement ce que nous sommes déjà – plus et mieux. Nous sommes des corps vivants, nous éprouvons du plaisir et de la peine, nous aimons, sans cesse des émotions s'emparent de nous, mais aussi nous cherchons à satisfaire nos besoins, nous voulons nous connaître et connaître ce qui nous entoure, nous espérons être libres et vivre en paix. Eh bien, ce qui nous est offert de meilleur, c'est une augmentation de nos corps, une intensification de nos plaisirs, de nos amours, de nos émotions, c'est toujours plus de réponses à nos besoins, c'est une connaissance meilleure de nous-mêmes et du monde, c'est le progrès, c'est la croissance, c'est l'accélération, c'est plus de liberté et une paix meilleure ». (Garcia, 11).

² Mais aussi Oum Kelthoum à sa manière.

³ « Les influences agissent par ressemblance. On les a comparées à des sortes de miroirs qui nous montreraient, non point ce que nous sommes déjà effectivement, mais ce que nous sommes d'une façon latente ». Cf. André Gide, *De l'influence en littérature*, Paris, Petite collection de l'Hermitage, 1900, p. 19.

sur le mode dialogique, au sens de Mikhaïl Bakhtine¹. Le tout servi avec maestria dans un « packaging littéraire » dont les effets « multiplicateurs » (Berque) reposent sur une stratégie narrative qui tient, chez Mernissi, autant du témoignage que de la fabrique d'un être au monde.

Bibliographie

BERQUE Jacques, *Langages arabes au présent*, Paris, Gallimard, 1974.

BUTLER Judith, *Le Récit de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968.

GARCIA Tristan, *La vie intense. Une obsession moderne*, Paris, Autrement, 2016.

GIDE André, *De l'influence en littérature*, Paris, Petite collection de l'Hermitage, 1900.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LIERES Stéphane, "Autrui et l'image de la pensée chez Gilles Deleuze", *MULTITUDES*, N. 25, 2006. p. 19- 210.

MERNISSI Fatima, *Rêves de femmes. Une enfance au harem*, Paris, Albin Michel.2014. (1^{re} publication pour la version française : novembre 1998).

NDIAYE Marie, *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2009.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai savoir*, Paris, GF Flammarion, 2007.

SAID Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

STENDHAL *Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, Folio Classiques, 1973.

TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine - Le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*. Paris, Seuil, 1981.

Notice bio-bibliographique de l'auteure

Fatema-Ezzahra Taznout est professeure de l'Enseignement Supérieur à l'Université Hassan II de Casablanca au Maroc. Elle a publié plusieurs articles et a participé à de nombreux colloques. Ses publications sont : "Yasmine Chami, une écriture de l'intranquilité", in

¹ Cf. Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine - Le principe dialogique suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*. Paris, Seuil, 1981.

Equinox, V43. (2022) ; " D'objet à sujet du désir : les métamorphoses de Psyché", in *Méditations littéraires*, N4, Désir(s) (2021) ; "Questions d'image", in *Littérature et arts dans l'espace maghrébin*, Editions Konouz, Telemcen. (2020) ; "D'un territoire l'autre", in *Horizons Maghrébins*, Toulouse. N. 73/2015. (2016) ; "La littérature marocaine francophone", « Renouveau littéraire - Espace arabo-turco-persan », *Les Annales de l'autre Islam*, INALCO-ERISM, N°9, 2002 ; *Section Liban francophone*, MOUGIN, Pascal. & HADDAD-WOTLING, Karen. (Dir.). *Dictionnaire mondial des littératures*. Paris, Larousse, 2002 (révision et création de notices). **taznoutfatimazohra@gmail.com**

Version numérique