

RÊVES DE FEMMES. UNE ENFANCE AU HAREM DE FATIMA MERNISSI: ENTRE UNE RÊVERIE DE LA TRANSGRESSION ET UNE POÉTIQUE DE L'ENTRE-DEUX

Mahfouf Smail, doctorant
Lounis Aziza
Université A. Mira, Béjaïa

Résumé

En mettant faussement en avant une autobiographie, le récit de Fatima Mernissi fait apparaître une rêverie équivoque. Le personnage de sa narratrice tient lieu à la fois de masque et d'auto-dévoilement. À l'arrière-plan de cette construction très écartelée s'entrelacent deux projets antinomiques, celui de la transgression des interdictions religieuses du harem et celui d'une retenue habilement manipulée. L'esthétique à l'œuvre traduit cette démarche de l'entre-deux.

Les mots-clés

Autobiographie – Maroc – Harem – Rêverie – Transgression.

Abstract

By falsely putting forward an autobiography, the narrative of Fatima Mernissi reveals an equivocal reverie. The character of her narrator takes the place of both mask and self-unveiling. In the background of this very torn building two intertwined projects intertwine, that of the transgression of the religious prohibitions of the harem and that of a detention skillfully manipulated. The aesthetic at work reflects this approach between the two.

Key words

Autobiography – Morocco – Harem – Daydream- Transgression

INTRODUCTION

La genèse de *Rêves de femmes. Une enfance au Harem*, cette œuvre de Fatima Mernissi parue en 1996 est complexe. Ce récit est l'unique du genre qui ait été publié par cette auteure qui pour l'essentiel est une essayiste féministe, marocaine, très engagée. Il a été précédé et accompagné par de nombreux essais aux titres très polémiques: *Sexe, idéologie, Islam, Le Harem politique: le Prophète et les femmes aussi, Sultanes oubliées: femmes chefs d'Etat en Islam*. Il a été suivi en 2001 par un autre essai, *Le Harem et l'Occident*.

Ce texte a d'abord été écrit en anglais et publié aux Etats-Unis, à l'intention d'un public nord-américain sous le titre *Dreams of Trespass: Tales of Harem Childhood*. Il a été ensuite traduit en langue française, dans laquelle version le mot de «transgression», dit «Trespass» en anglais, a été substitué par celui de «femmes». Ce titre devient *Rêves de femmes* au lieu de, par exemple, de *Rêves de transgression* [«*Dreams of Trespass*»]. Pourquoi cette transformation ? Quel autre dessein aurait-il inspiré cette distorsion ?

Le texte dans son ensemble prolonge cette démarche, se développant comme un faisceau hétérogène de styles, de genres et de stratégies discursives très éclatées. Le clivage en devient ainsi le principe organisateur. Deux discours antinomiques s'y affrontent. L'un, manifeste, celui qui est mis en avant par tactique, revêt une forme autobiographique. L'autre, latent, très travaillé sur le plan de l'expression et du style, est plus onirique. Il renvoie à la rêverie de la transgression et à un recours constant à des stratégies d'endiguement et d'étouffement de celle-ci. Le premier est déterminé par le second, et lui sert de voile. Il cherche à masquer un désir féminin qui serait à l'œuvre. Que révèlent, sur ce projet secret, ce masque, cette matière autobiographique, et, enfin, ce travail sur le style ?

1. UNE MATIÈRE AUTOBIOGRAPHIQUE

Rêves de femmes. Une enfance au Harem de Fatima Mernissi est construit sur une matière autobiographique. Sa construction répond à un engagement sincère et assumé, celui de se raconter, de se dire, de se dévoiler. En effet, dès l'incipit du récit, le projet qui est déclaré est celui d'une autobiographie. Des indices probants attestent l'existence d'«un pacte autobiographique»(Lejeune, 1975: p. 383) explicitement établi entre l'auteur et ses lecteurs. La narration s'ouvre ainsi sur cette phrase significative: «Je suis née en 1940 dans un harem à Fès.»(Mernissi, 1996: p. 5). La première personne, le «Je», à en juger par la date de naissance de «1940» attribuée à une jeune fille de trois ans, la narratrice également prénommée et nommée Fatima Mernissi, c'est celle de Fatima Mernissi. Un peu plus loin, dans le récit, ces mêmes nom et prénom se trouvent employés en renvoyant à cette même auteure. Cette entorse révèle une relative incohérence et suscite des soupçons quant à la sincérité de l'intention autobiographique annoncée.

À cet écart s'ajoute une autre équivoque non moins révélatrice. Le personnage inventé, cette petite narratrice se trouve dans une large mesure constamment envahie par la conscience d'une adulte, celle de Fatima

Mernissi. On pourrait en citer de multiples exemples, le texte est truffé de ce genre de postures. Commentant ainsi l'instruction qu'elle a reçue dans l'école coranique du harem, celui «l'anxiété me saisit dès que je ne réussis pas à situer la ligne géométrique qui fonde mon impuissance»(Mernissi, 1996: p. 7), elle révèle un niveau d'abstraction très élevé, et le recul de cette petite narratrice vis-à-vis de son propre être est très subtil. Bien d'autres citations montrent, plus ou moins clairement, que ce personnage de la narratrice n'est autre que le masque derrière lequel se révèle et se dérobe simultanément Fatima Mernissi, l'auteure.

Cette ambiguïté entre l'auteure et sa petite narratrice se double d'une autre, celle entre elle et les autres personnages du récit. Au fur et à mesure que le récit progresse, la petite fille cède la parole à différents personnages qui surgissent dans le roman. Ce procédé, très récurrent, donne au texte l'aspect d'un véritable discours rapporté.

Ce passage du niveau autodiégétique au niveau hétérodiégétique, qui est par ailleurs «énormément investi dans les Mille et Une Nuits»(Genette, 1972: p. 242) duquel s'inspire l'écriture de ce roman de Fatima Mernissi, raffine l'énonciation du récit en introduisant, par ce biais, une polyphonie troublante qui suscite des interrogations quant à son emploi. Dans la plupart des cas, cette énonciation distanciée intervient pour faire passer des propos troublants, difficiles à prêter à une petite fille. Ainsi, un discours sous-jacent à celui de l'autobiographie est subrepticement mis au premier plan de l'histoire rapportée. C'est cette énonciation très détournée qui véhicule en profondeur le véritable projet de Fatima Mernissi dont la prétendue autobiographie n'est qu'une parabole, un récit allégorique.

2. LES STRATÉGIES ADOPTÉES

La perception de la rêverie à l'œuvre se révèle très confuse, voire très brouillée de propos délibérés dans *Rêves de femmes*. Une enfance au harem. La confusion est ingénieusement entretenue par un entremêlement de diverses stratégies d'écriture qui sont déterminées par une visée fondamentale, celle de rendre visible et lisible toute l'ambiguïté de dire ce désir tout en le contenant. Dans cet ordre, l'emploi des procédés esthétiques y est très habile. Le recours à une parole orale, le caractère composite du genre, une inspiration lyrique, un discours élégiaque, un ton comique, l'utilisation d'allusions et de métaphores en sont les moyens caractéristiques.

2.1. UNE PERFORMANCE ORALE

La parole rebelle, orale, est l'un des biais à travers lesquels est mise en œuvre la stratégie de l'obliquité dans *Rêves de femmes*. Une enfance au Harem. Cette oralité possède un caractère antinomique. Son expression, tout le temps tiraillée entre le profane et le sacré, c'est celle de la révolte et de la soumission au féminin. Certaines des femmes du harem, la mère, la grand-mère Yasmina, la cousine Chama et la tante Habiba, s'insurgent vivement contre la soumission imposée à la contraignante hiérarchie du harem. Par contre, d'autres femmes, des figures religieuses autoritaires, en particulier Lalla Mani et Lalla Thor, par leurs incessantes invocations du Coran, de l'enfer et du jour du jugement dernier, invitent, elles, constamment à l'obéissance et au respect strict de la tradition sacrée. Cette polyphonie conflictuelle est une des expressions de cette rêverie irréductiblement contradictoire.

Cette parole est d'abord révoltée. Elle prend souvent l'allure d'une injure. L'ironie, la raillerie et la dérision sont souvent les détours qu'elle emprunte pour contester les injustices faites aux femmes. Le recours à la tradition orale, à des proverbes notamment, contribuent à l'attiser, à l'exaspérer. Les figures emblématiques du monde musulman sont les principales cibles de ces attaques. Par exemple, Ibn Khaldun, le célèbre savant musulman, et le roi Farouk d'Égypte, sont fortement dénigrés par la grand-mère Yasmina, une paysanne venue de la montagne. Par exemple, elle assimile tout le savoir d'Ibn Khaldun à «du bla-bla». Des exemples s'inscrivant dans cette optique de la contestation sont nombreux dans le récit. À l'arrière-plan se profile toujours la préoccupation centrale de la transgression du religieux et de sa suspension.

Cette parole est aussi sacrée. Elle puise du livre saint, le Coran, pour déplorer les dérives qui menacent la tradition. Ce sont les autorités religieuses du harem qui en sont les porte-parole privilégiées. Les propos exprimés sont souvent prédicatifs. La prière, l'évocation fréquente de l'enfer et du jugement dernier, en constituent le ton dominant. Ils sont aussi injonctifs. Des mises en garde et des menaces sont fréquemment proférées à l'égard des contrevenants.

Structurellement, le discours tenu demeure circulaire et immuable. Que ce soit à l'égard des enfants qui jouent ou des adolescentes et des femmes adultes qui rêvent d'une vie libre, le verbe employé est toujours celui de la promesse d'un châtement divin. Ce verbe est celui, entre autres, que Lalla Mani emploie lorsque la mère et Chama fredonnaient les paroles de la chanson d'Asmahan, intitulée en arabe *Layali al-unsî fi Vienna* (Nuits de plaisir à Vienne). Lalla Mani, rapporte la narratrice, lançait dans un reniflement rageur: «Quand de

bonnes ménagères musulmanes se mettent à rêver de danses indécentes dans une ville européenne obscène, c'est la fin de tout»(Mernissi, 1996: p. 98). À l'égard de ces penchants féminins et du comportement enjoué des enfants se déclenche, chaque fois, la même parole fataliste.

En somme, la parole est électrique dans *Rêves de femmes*. Une enfance au Harem. Elle est constamment conflictuelle. Son déchaînement tient de la rêverie très confuse qui traverse ce roman de Fatima Mernissi.

2.2. LA THÉÂTRALISATION DU CORPS

Le corps, la représentation ou la mise en scène du corps, est une autre manifestation de l'omniprésente embrouille onirique dans *Rêves de femmes*. Une enfance au Harem. Il est le lieu où continuent à s'affronter la révolte et la soumission.

L'agitation et l'immobilisme sont les deux principales expressions de cette tension. Les mouvements, les gestes, les attitudes sont tout le temps antinomiques. Elles s'illustrent dans les pièces théâtrales qui sont jouées sur la terrasse du harem. Les vies des féministes égyptiennes et libanaises sont les plus représentées. Cousine Chama, une adolescente de dix-sept ans et tante Habiba, une jeune femme divorcée, simulent les exploits de Huda Cha'araoui, Aisha Taymour, Zaynab Fawwaz et Asmahan. Cette mise en scène permet aux femmes du harem de découvrir que le monde musulman possède aussi des femmes éveillées, faisant de leur vie un combat pour leur émancipation.

Cette théâtralisation du corps se prolonge aussi dans la danse. Celle décrite en ce récit de Fatima Mernissi est dite, en arabe, la hadra, ou les danses de possession qui d'ordinaire se tiennent dans des maisons privées à Marrakech, au Maroc. Les femmes s'y rendent pour exorciser leur mal intérieur, en tentant de se soustraire aux démons, dits dans le récit les djinns. Ceux-ci sont supposés avoir le pouvoir de hanter les femmes, ces êtres faibles, et de s'accaparer de leurs corps.

L'agitation et la sérénité sont les expressions essentielles de cette manifestation culturelle. Deux danses simultanées illustrent cette ambiguïté. L'une, collective, est animée par les femmes en présence, l'autre, individuelle, est singulièrement mise en œuvre par Mina, une femme esclave. La description consacrée est très illustrative de ce double mouvement du corps féminin :

D'abord, l'orchestre de Sidi Belal jouait doucement, si doucement que les femmes continuaient à bavarder entre

elles comme si de rien n'était. Puis, soudain, les tambours se mettaient à battre un rythme étrange, et toutes les meriehates, «ou celles qui ne pouvaient résister au rythme», se levaient d'un bond, jetaient leurs coiffures et leurs babouches, se pliaient en deux et balançaient leurs longues chevelures en tous sens. Leurs cous se balançaient d'un côté à l'autre et semblaient s'allonger, comme pour tenter d'échapper à on ne sait quelle pression. Mina dansait lentement, avec seulement un léger balancement de la tête, de droite à gauche, le corps bien droit. Elle réagissait aux rythmes les plus doux, et même là, elle semblait danser à contretemps, comme sur une musique intérieure (Mernissi, 1996: p. 156).

La sérénité chorégraphique de Mina agit en contrepoint à l'agitation des femmes en transe. Contrairement à cette violence physique de ces femmes, qui est une expression profane, la stabilité de Mina s'enracine dans le sacré. Car Mina est aussi une autre figure religieuse dans le récit. En effet, depuis sa venue au harem, elle passe son temps, en compagnie de deux autres esclaves, à prier sur la haute terrasse, veillant sur les saints esprits de cette maison. La danse de Mina semble empreinte de cette religiosité qui est le fondement même de son être.

L'esthétique du corps amplifie l'expression du conflit dans *Rêves de femmes*. Une enfance au Harem. Elle participe de la même stratégie de la mise en œuvre très habile de la rêverie de la transgression.

2.3. UN GENRE COMPOSITE

Le jeu sur le mélange des genres en est une stratégie complémentaire de la précédente. Il repose sur une articulation paradoxale de deux sous-genres lyriques, l'ode et l'élégie associés, et la farce «dont la structure de base est la tromperie» (Stalloni, 2007: p. 38) en contre-point.

Dans le récit, l'ode fait l'apologie de l'esprit révolutionnaire du harem, celui notamment des éloges aux combats héroïques contre le colonialisme. C'est un procédé qui répond vraisemblablement à une stratégie, celle qui vise à conforter l'horizon d'attente du public du harem qui est ciblé par cette séquence exaltante, en contribuant à stimuler son imaginaire souvent retourné vers son passé glorieux. Car «Les lecteurs lisent en fonction du système générique qu'ils connaissent [ici, le lyrisme] par l'école, par la critique, le système de diffusion du livre ou simplement par ouïe – dire [ici la culture du

harem]» (Todorov, 1978: p. 51).

Quant à l'expression élégiaque, elle martèle, elle, la nature pudique de cette institution. Le recours à la farce semble répondre plus à un souci de pédagogie par un choix minutieux des figures et des images qui incarnent l'essence puritaine. Quelles sont les expressions les plus significatives de cette stratégie générique et quelle en est la portée esthétique ?

2.3.1. L'ODE LYRIQUE

Poème lyrique, l'ode «odê en grec désigne le chant»(Stalloni, 2007: p. 91). Chez les Grecs, l'ode est destinée à célébrer de grands événements ou de hauts personnages. Ce genre est intégré dans *Rêves de femmes*. Une enfance au Harem pour glorifier des figures culturelles, des chanteurs, du monde musulman. Ce sont en l'occurrence, Hussein Slaoui, un chanteur marocain, et la diva égyptienne de la chanson arabe, Oum Kalthoum. L'ode lyrique est en principe un poème divisé en strophes semblables entre elles par le nombre et la mesure des vers, et destiné soit à célébrer de grands événements ou de grands personnages sur un ton héroïque, soit à exprimer des sentiments plus familiers, plus ordinaires.

Ce procédé générique se présente dans le texte de deux manières différentes. D'un côté, il contribue à souligner le caractère trop répétitif des airs qui sont entendus ou fredonnés : «les rengaines, roucouler » de la chanson d'Oum Kalthoum, par exemple, qui insistent sur le refrain de «la gloire»(Mernissi, 1996: p. 99) des Arabes. D'un autre côté, une citation du vers de la chanson d'Hussein Slaoui, celui de «al-‘Ainaz-zargajana b-kulkhir («Les gars aux yeux bleus nous ont apporté toutes sortes de cadeaux») (Mernissi, 1996: p. 177), est une fausse ode qui tourne en dérision la présence américaine sur le sol marocain.

De même, l'insertion de ces éléments culturels n'est pas sans manipulation. En effet, l'omission manifeste d'un titre de chanson ou d'un vers célèbre de cette chanteuse égyptienne ne semble pas non plus fortuite et dénuée de sens. Pourquoi cette forme de silence ? Serait-ce une forme de censure ? L'emploi des diminutifs de «rengaines» et de «roucouler» seraient-ils des indices qui trahissent une volonté de faire l'économie sur cette figure emblématique de la chanson arabe ? Ce raccourci opère d'une manière quasi semblable à celle de l'ironie dans le vers précédemment cité d'Hussein Slaoui, en ce sens que ces deux procédés esthétiques troublent le fonctionnement de l'ode employée et accroissent le sentiment de confusion.

2.3.2. UN DISCOURS ÉLÉGIAQUE

À cette exaltation s'oppose un discours très élégiaque. L'élégie, ce mot «vient du grec, *élégia* dérivé de *élegos*, chant de deuil »(Stalloni, 1975: p. 90). Dans le texte, ce ton élégiaque est prêté à un personnage féminin, Chama. Cet énoncé alterne les thèmes du temps, de la tradition, des ancêtres et de l'adolescence, le tout associé à l'institution du harem. Ce harem est ainsi assimilé au deuil, à la mort. «Le temps, *Zaman*, est la blessure des Arabes. Ils se sentent bien dans le passé. Le passé, c'est le retour à la tente de nos ancêtres disparus. *Taqlidi* est le territoire des morts. L'avenir est terreur et péché. L'innovation est *bid'a*, criminelle»(Mernissi, 1996: p. 208). Dans ces vers, la notion du temps s'oppose à celle qui est évoquée dans les chants d'Oum Kelthoum. À «la gloire» correspond «le territoire des morts».

L'adolescence, l'autre sujet important de ce poème, est, elle aussi, martelée sur un ton tout aussi élégiaque. C'est dans un long questionnement qu'une telle indignation est exprimée :

Qu'est-ce que l'adolescence pour les Arabes ? Quelqu'un peut-il me renseigner par pitié ? L'adolescence est-elle un crime ? Quelqu'un le sait-il ? Je veux vivre dans le présent. Est-ce un crime ? Je veux sentir sur ma peau chaque seconde qui passe. Est-ce un crime ? Quelqu'un peut-il m'expliquer pourquoi le présent est moins important que le passé ? Quelqu'un peut-il m'expliquer pourquoi *layali al-unisi* (les nuits de plaisir) n'existe qu'à Vienne ? Pourquoi ne peut-on avoir de *layali al-unisi* dans la Médina de Fès ?(Mernissi, 1996: p. 209).

Les deux traits qui définissent ce genre, à savoir la tristesse et la tendresse, sont fortement investis dans ce poème. Les questions posées en ces passages du récit sont un autre procédé privilégié. Il traduit une profonde désillusion.

2.3.3. LE RECOURS À LA FARCE

Le récit de Fatima Mernissi recourt aussi volontiers à la farce. Ce procédé exagère les aspects bouffons, ridicule, absurde, extravagant de maints passages. Son usage est récurrent. La visée est identique. Chaque fois, il s'agit de faire converger et d'associer des entités contraires.

À cet égard, l'évocation, par exemple, des populations juive et musulmane semble faire écho à l'irréductible et omniprésente confusion de

cette rêverie équivoque en foisonnement. Le but est celui de rendre risible et grotesque une situation douloureuse et dramatique. C'est le cas en effet de l'inquisition pratiquée sur les juifs et les Arabes par la reine Elisabeth la Catholique en Espagne: «...la ville s'était éveillée en les voyant arriver par centaines [les juifs et les Arabes], hurlant de peur, la clé de leur maison à la main. Sortie tout droit de la neige, une féroce reine chrétienne, du nom d'Isabelle la Catholique, était à leurs trousses»(Mernissi, 1996: p. 95). Le racisme issu du religieux qui est à l'origine du fait de l'expulsion des deux populations citées est atténué par la caricature. À l'arrière-plan de cette description, la dimension humaine semble primer sur celle de la religion à propos de cette situation douloureuse.

Le même procédé est employé à propos d'un autre thème, celui du désir de séduction qui est attribué à la mère de la narratrice dans ce récit de Fatima Mernissi. Le propos consiste à mettre à nu l'impact de l'enfermement sur la personnalité de la femme du harem. Isolée du monde extérieur, celle-ci n'est que rêverie et fantasmagorie :

Souvent ma mère» déclenchait un fou rire général en imitant Leila Mourad, la vedette du cinéma égyptien qui jouait toujours des rôles de femme fatale. [...]Aucun homme ne peut résister à ma beauté extraordinaire ! Il suffit d'un regard et les victimes innocentes tombent à mes pieds comme des mouches. Il va y avoir un massacre dans les rues de Fès, aujourd'hui !(Mernissi, 1996: p. 117).

Cette description met en scène un personnage qui est en proie à une profonde scission intérieure, celle de l'obligation, auto-imposée, du respect de la tradition, et celle d'une forte aspiration à vivre librement. L'exagération rend la scène bouffonne et risible. En toile de fond se trouve le même jeu, mêlé de tragique et de comique. Il se révèle toujours de la même stratégie adoptée pour contenir et pour masquer, dissimuler la rêverie dans ce livre de Fatima Mernissi.

2.4. UNE TRANSPOSITION MÉTAPHORIQUE

L'emploi des images et métaphores fait également partie de cette démarche de l'entre-deux. Elle possède, elle aussi, un caractère dichotomique. C'est toujours la même méthode qui consiste à associer des éléments hétérogènes. Cette structure est toujours due à l'affrontement du profane et du sacré qui court constamment dans *Rêves de femmes*. Une enfance au Harem.

Plus spécifiquement, ce sont les sujets, très censurés, de la sexualité, de la politique et de la religion qui sont concernés par ce type de rhétorique. Il va sans dire que parler en société musulmane de ces tabous requiert un usage très habile de la stylistique de voilement, ce qui est en soi un acte de transgression par rapport au silence qui doit entourer ces aspects très sensibles de l'institution. Dans le récit de Fatima Mernissi, c'est dans l'optique d'une stratégie rhétorique du «dire» ce qui est censé être «tu», passé sous silence, dans le monde musulman, que deux procédés sont très employés : des figures métaphoriques et d'autres, plus allusives, métonymiques.

Les figures métaphoriques employées insistent sur l'identité puritaine et insaisissable du harem. Leur construction semble répondre à un souci pédagogique fondé sur une association d'images empruntées au corps humain et à celui de la construction des bâtiments. C'est à ce biais que recourt la grand-mère Yasmina lorsqu'elle se met à vulgariser cette notion du harem à la narratrice: «Le haram», dit-elle, «est le contraire du mot halal [...] Si on connaît les interdits, on porte le harem en soi, c'est le harem invisible. On l'a dans la tête, «inscrit sous le front et dans la peau»(Mernissi, 1996: p. 61). L'évocation de ces traits corporels du «front», de «la peau» et de «la tête» est une forme d'explication de la caractéristique fondamentale du harem, celle de l'omniprésence de la norme.

L'exposé de Yasmina se poursuit et devient de plus en plus exhaustif, en redoublant d'habileté pédagogique. À travers les métaphores de «la loi juridique», de «la règle mathématique» ou encore de celle «des fondations d'un bâtiment», le but reste d'illustrer l'aspect structurel de ce phénomène institutionnel du harem. Cette métaphorisation exprimerait mieux sa nature idéologiquement complexe qui se mue en ces figures de la loi, et donc de l'enfermement et de l'interdit.

Une autre métaphore, celle des langues étrangères, participe du même projet. Ces langues illustrent l'ouverture et la multiplicité, la liberté: «Parler une langue étrangère, c'est ouvrir une fenêtre dans un mur aveugle. Et parler une langue étrangère dans un harem, c'est se donner les ailes qui vous permettent de voler vers une autre culture, même si la frontière est encore là et le portier aussi»(Mernissi, 1996: p. 124). Ce pouvoir magique qui est prêté aux langues étrangères, celles qui sont capables de venir à bout de l'enfermement imposé, est doublement métaphorisé. Il est présenté comme le fait de créer une ouverture sur un autre monde, et ensuite, comme celui de s'envoler, se libérer. Apprendre ces langues, les maîtriser, c'est se rapprocher des autres, c'est aller vers autrui et non plus s'en préserver, s'en défendre, c'est mettre fin à l'emmurement du harem.

2.5. UN STYLE ALLUSIF

L'allusion ou le fait de «faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dont ce rapport même réveille l'idée»(Fontanier, 1977: p. 125) est très à l'œuvre dans le récit de Fatima Mernissi. En ce texte, tout est suggéré. Rien n'est appuyé. Ce recours à l'allusion répond au même double objectif de la transgression et du voilement.

À l'instar de la métaphore, l'allusion est destinée à prendre en charge elle aussi des sujets idéologiquement plus sensibles. C'est le cas de la cohabitation, voire de la fusion des communautés juive musulmane, jadis, en Andalousie :

Les Arabes et les Juifs, rapporte la narratrice, ont pris du bon temps là-bas en Andalousie pendant sept cents ans s'amusant à du jasmin et d'orangers qu'ils arrosaient grâce à un nouveau système d'irrigation très compliqué. Ils adoraient naviguer entre les langues, traversant les cultures, valsant entre les religions avec une agilité incroyable, pour ne pas dire «inconsciente», ajoutait mon père. Ils étaient tellement tolérants qu'on ne savait pas quelle était la religion du voisin, les gens changeaient de dogmes comme de caftans(Mernissi, 1996: p. 61).

La coexistence entre ces deux communautés, l'arabe et la juive, est traduite à travers les figures très allusives de «jasmins», d'«orangers» et de «système d'irrigation très compliqué». Elles signalent la formation d'une communauté métissée exemplaire. C'est cette intégration, ce métissage, que cette stratégie de l'allusion évoque d'une manière indirecte en cet autre jardin merveilleux que l'Andalousie aurait été.

Ces exemples sont autant de révélations voilées sur le harem. C'est une manière de montrer le caractère tolérant et la diversité culturelle de cette institution. C'est aussi une autre façon d'exprimer sur un plan esthétique la transgression tout le temps maquillée, cette rêverie irréductiblement équivoque en ce récit de Fatima Mernissi. Les procédés employés, l'expression orale, le mélange des genres, les élans lyriques, les discours élégiaques, le registre de la farce, les allusions, les métaphores, répondent à la même visée qui consiste à entretenir cette impression constante de toujours demeurer dans l'entre-deux. La scission intérieure s'y voile et s'y dévoile.

CONCLUSION

La rêverie dans *Rêves de femmes*. Une enfance au harem est construite d'une manière biaisée. Le récit raconte une histoire d'enfance, celle d'une petite fille âgée de trois ans au début et de neuf ans à sa fin, appelée aussi Fatima Mernissi. Cette narratrice dont les nom et prénom sont ceux de l'auteure relate son apprentissage des interdictions religieuses dans une école coranique. Elle décrit aussi une autre éducation, à la liberté, à la révolte au contraire, celle qu'elle découvre à l'intérieur de sa famille, qui l'incite constamment à prendre des distances à l'égard de la tradition et qui l'invite à s'émanciper.

Le récit est tributaire de cette ambivalence et obéit à une construction clivée. Deux strates d'énoncés s'entremêlent: une autobiographie, l'histoire vécue de cet apprentissage, est une récusation de la tradition. Une première narration s'inscrit dans une visée purement tactique. Elle sert de voile, de masque à un second discours, sous-jacent, qui raconte comment l'héroïne est incitée à prendre conscience d'un désir d'émancipation et des diverses manières de le contourner, ce qui est le vrai sujet du roman. La démarche d'écriture entretient ce conflit avec beaucoup d'adresse. L'approche adoptée est très oblique. Les procédés esthétiques qui sont employés n'en sont que des formes d'extension. Le récit autobiographique, la confession imaginaire prêtée à la petite fille, la distance prise à l'égard de la tradition et, les paroles prononcées, le recours à une inspiration tantôt lyrique tantôt élégiaque, l'insertion d'épisodes burlesques, l'emploi de multiples figures métaphoriques ou allusives ont pour fonction d'entretenir en permanence équivoques et ambigüités. Deux visions du monde s'opposent, celles du profane et du sacré.

Cette recherche d'une écriture renouvelée de l'ambigüité confère toute sa puissance à ce roman de *Rêves de femmes*. Une enfance au Harem de Fatima Mernissi. D'inspiration vraisemblablement mythique, l'autobiographie inventée se révèle être une métamorphose de la magie orale de la conteuse Chahrazade des Mille et Une Nuits. Le récit en est une transposition esthétique. Aussi, cette écriture, à l'originalité certaine, figurera-t-elle parmi les formes d'expressions littéraires majeures de la littérature féminine maghrébine, voire musulmane d'une façon générale.

BIBLIOGRAPHIE

- FONTANIER, Pierre (1977). Les Figures de discours. Paris : Flammarion.
- GENETTE, Gérard (1972). Figures III, Paris, Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1975). Le Pacte autobiographique, Paris, Seuil.
- MERNISSI, Fatima (1994). Dreams of Trespass: Tales of Harem Childhood. Reading, Massachusetts (Etats-Unis): Addison Wesley.
- (1996). Rêves de Femme. Une enfance au Harem, Paris, A. Michel.
- (2001). Le Harem et l'Occident, Paris, Albin Michel.
- (1983). Sexe, Idéologie, Islam [Beyond the Veil : Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society] traduit de l'américain par Diane Brower et Anne-Marie Pelletier, Paris : Tierce.
- (1987). Le Harem politique : le Prophète et les femmes, Paris : A. Michel.
- (1991). Sultanes oubliées : femmes chefs d'Etats en Islam, Paris : Albin Michel.
- STALLONI, Yves (2007). Les genres littéraires, Paris, Armand Colin.
- TODOROV, Tzvetan (1978). Les Genres du discours, Paris, Seuil.