

Du réalisme magique au récit autobiographique de Fatima Mernissi, *Rêves de femmes. Une enfance au harem*

Juan Manuel Sánchez Diosdado¹

Recibido: 25 de septiembre de 2020 / Aceptado: 21 diciembre de 2020

Résumé. L'objectif du présent article est de retracer les notions de réalisme magique et leur déploiement au fil du XX^{ème} siècle de l'Amérique latine jusqu'à atteindre le nord de l'Afrique. Un type de vision qui se manifeste dans la littérature marocaine d'expression française et, essentiellement, dans l'oeuvre de Fatima Mernissi, *Rêves de femmes. Une enfance au harem* (1994). Un récit autobiographique capable de refléter les mentalités populaires sous diverses formes de mythes et de manifestations surnaturelles. Une hybridité entre le folklore et le contemporain, entre l'usité et l'inusité. Une cascade de contes où l'imaginaire et le quotidien se côtoient et s'entremêlent, où les superstitions, les croyances et les rituels sont contestés, où les personnages féminins qui peuplent le harem, perturbés par l'incertitude, se questionnent sur le statut des phénomènes mystérieux de leur propre réalité, où l'étrangeté provoque chez les personnages un sentiment de désaccord avec leur milieu, où la réalité ne paraît point univoque, péremptoire ou tangible mais aléatoire et muable.
Mots clés : Réalisme magique ; littérature marocaine ; imaginaire ; quotidien.

[es] Del realismo mágico al relato autobiográfico de Fátima Mernissi, *Sueños en el umbral*

Resumen. El objetivo del presente artículo es de restablecer las nociones de realismo mágico y su desarrollo a lo largo del siglo XX desde Europa pasando por América latina hasta alcanzar el continente africano. Un tipo de visión que se manifiesta en la literatura marroquí de expresión francesa y, esencialmente, en la obra literaria de Fátima Mernissi, *Sueños en el umbral* (1994). Un relato autobiográfico capaz de reflejar las costumbres populares bajo diversas formas de mitos y de manifestaciones sobrenaturales. Una conjunción entre lo folclórico y lo contemporáneo, lo usual y lo inusual. Una cascada de cuentos donde lo imaginario limita con lo cotidiano, donde los personajes femeninos del harem, perturbados, se cuestionan sobre la naturaleza de los fenómenos misteriosos que se revelan ante sus miradas, donde la extrañeza les provoca cierta discrepancia en torno a su atmósfera, donde la realidad deja de parecer unívoca, perentoria o tangible para rozar lo aleatorio, lo ondulante y lo diverso.
Palabras clave: Realismo mágico; literatura marroquí; imaginario; cotidiano.

[en] From magical realism to Fatima Mernissi's autobiographical narrative, *Dreams of Trespass: Tales of a Harem Girlhood*

Abstract. The purpose of this paper is to restore the notions of magical realism and its development along the XX century from Europe through Latin America to reach the African continent. A kind of vision that is expressed in Moroccan literature written in French and especially in Fátima Mernissi's literary work *Sueños en el umbral* (1994).

¹ Institución: Universidad de Cádiz. ORCID: 0000-0003-3485-2749
Email: Juan.sanchezdiosdado@alum.uca.es

It's an autobiographical narrative able to reflect popular traditions in different forms of myths and miraculous manifestations. It is also a mixture between folkloric and contemporary, usual and unusual nuances. A cascade of tales where imaginary borders with the day-to-day, where disrupted female characters in the harem wonder about mysterious phenomena that occur in front of their eyes, where amazement provokes some disagreement in this type of atmosphere, where reality seems to be no more univocal, decisive or palpable but aleatory, undulating and diverse.

Keywords: Magical realism; moroccan literature; imaginary; day-to-day.

Sommaire : 1. Introduction. 2. Notions sur le réalisme magique. 3. Du réalisme magique à la littérature marocaine d'expression française. 4. Présence du réalisme magique dans le récit de Fatima Mernissi, *Rêves de femmes. Une enfance au harem*. 4.1. Du réalisme à l'imaginaire. 4.2. De l'imaginaire au réalisme magique. 5. Écriture subversive. 6. En guise de conclusion.

Cómo citar: Sánchez Diosdado, J. M. (2021): Du réalisme magique au récit autobiographique de Fatima Mernissi, *Rêves de femmes. une enfance au harem*, en *Anaquel de Estudios Arabes* 32, 227-248.

1. Introduction

Le but de cet article est de traiter les notions hétérogènes de réalisme magique et leur déploiement en Amérique latine jusqu'à atteindre l'Afrique. Nous allons ainsi fixer notre regard sur la présence du réalisme magique au sein de la littérature marocaine d'expression française, notamment dans le récit autobiographique de Fatima Mernissi, *Rêves de femmes. Une enfance au harem* (1994).

Certainement, au fil de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, la littérature marocaine s'inspire à maintes reprises des origines de sa civilisation pour s'éloigner insensiblement de l'hégémonie intellectuelle et du canon littéraire provenant de l'Occident. Les auteurs marocains veulent dès lors exprimer leurs mentalités populaires manifestées sous diverses formes de mythes ou de manifestations surnaturelles pour créer un monde réel et de rêves rappelant l'atmosphère primitive du Maghreb où les ensorcellements et les superstitions réapparaissent pour aboutir à des situations étranges, voire absurdes. Une irruption insolite dans l'atmosphère marocaine révélant une existence insoupçonnée et malintentionnée.

Un type de vision qui apparaît notamment dans l'œuvre de Fatima Mernissi, *Rêves de femmes. Une enfance au harem* (1994). Un récit qui reflète la ville de Fès des années 1940, un milieu où cohabitent le nouveau de l'occident et la tradition de l'Orient, un espace déterminé par des frontières susceptibles d'être dépassées. Ce récit est une cascade de contes qui narre une enfance sensuelle et ludique où le merveilleux et le quotidien se côtoient et s'entremêlent assidûment. Une œuvre capable de tisser les fils de la mémoire de Mernissi et d'évoquer certaines figures féminines qui ont peuplé dans un moment donné de l'histoire le harem, un espace où l'imaginaire s'épanouit pour créer des mutations sur la réalité quotidienne, pour briser les limites qui séparent le harem et, donc, les hiérarchies familiales et sociales.

Mernissi veut dépasser la conception stéréotypée du «harem qui nourrit l'imaginaire occidental et ses stéréotypes orientalistes»² afin de nous laisser entrevoir la

² MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes. Une enfance au harem*, Paris : 1994, p.35.

réalité du harem servant uniquement à garantir la hiérarchie familiale et, par conséquent, les frontières susceptibles d'être brisées par voie de l'imaginaire.

L'imaginaire dépasse les lois de la nature et de l'entendement, il échappe à toute logique, à toute compréhension de l'être humain. La rêverie des femmes du harem repose ainsi sur la transgression des frontières humaines. Pour violer cette limite, l'auteure essaye de transmettre les phénomènes inaudibles, invisibles et ésotériques en créant un renversement de la réalité quotidienne, une relation de contiguïté entre le réel et l'imaginaire, une hybridité entre le naturel et le surnaturel qui s'entremêle pour former une atmosphère inusuelle. Pour créer cette symbiose, Mernissi dote son récit de railleries et de métaphores et de superstitions, de rituels, de mythes et de chants oraux remontant aux époques lointaines,

Des éléments qui garantissent la création d'un récit empreint d'inquiétante étrangeté et tissé d'incertitude et de fantaisie, un fil tendu par la frontière entre le réalisme et le fantastique, entre l'usité et l'inusité.

2. Notions sur le réalisme magique

Les premières traces du réalisme magique apparaissent au Pérou dans les ouvrages de Clorinda Matto de Turner (1852-1909), femme de lettres péruvienne et fondatrice du roman indigéniste³, et notamment à travers ses revendications sur les droits sociaux des paysans de l'Amérique latine⁴.

Toutefois, l'expression de réalisme magique commence à fleurir en Allemagne grâce au titre d'une étude du critique d'art Franz Roh (1890-1965) intitulée *Nach-Expressionismus : Magischer Realismus : Probleme der Neuesten europäischen Malerei* (1925) « Postexpressionnisme Réalisme magique : problèmes de la peinture européenne la plus récente ». Étude qui aborde le jaillissement d'un nouveau mouvement esthétique issu de l'expressionnisme et de l'impressionnisme : le post-expressionnisme. Deux mouvements qui écartent l'imitation, l'aliénation de la société, l'ordre et l'objectivité pour dévoiler une certaine profondeur, texture voire sensualité capable d'atteindre le côté sensoriel du spectateur. Le post-expressionnisme inspiré de ces deux mouvements artistiques surpasse alors les contours colorés et fluides de l'impressionnisme et les blocs schématiques et ondoyants de l'expressionnisme pour refléter une réalité parallèle voire mystérieuse aux yeux du spectateur⁵.

Peu temps après, le réalisme magique commence également à se manifester en Italie. Certes, après la première guerre mondiale, un certain retour à l'ordre et à l'imitation de la nature fleurit dans la plupart des domaines artistiques. Certains artistes s'opposent néanmoins à cette conception dans la revue internationale « 900 », *Cahiers d'Italie et d'Europe*. Parmi ces artistes, Massimo Bontempelli publie de divers manifestes et articles pour révéler sa poétique innovatrice sur le réalisme magique et pour inviter l'artiste à découvrir l'importance de l'inconscient mais sans ne jamais renoncer au contrôle de la raison humaine. Le réalisme magique se présente alors comme « une

³ Mouvement politique et littéraire d'Amérique latine ayant comme fondement une préoccupation notable pour la condition des Amérindiens (Indiens d'Amérique).

⁴ BALLESTEROS, *op.cit.*, p. 122.

⁵ SCHEEL, Charles W, *Réalisme magique et réalisme merveilleux : de la théorie à la poétique*, Paris : 2005, p. 39.

façon d'inventer et de narrer dans laquelle la réalité, quoique très reconnaissable, tend à nous montrer soudainement sa face cachée, l'autre face de la lune »⁶.

Ainsi que le futurisme, le surréalisme ou le dadaïsme, le *realismo mágico* est considéré en Italie autant qu'en Allemagne comme l'un des mouvements esthétiques issus de la débâcle de la période de l'entre-deux-guerres. Mais, en dépit des graines de réalisme magique lancées en Europe, ce mouvement esthétique atteint véritablement son essor en Amérique latine.

Après le décès de Rubén Darío, le modernisme cesse graduellement d'occuper une trace primordiale au sein des mouvements littéraires de ce continent. La disparition de ce grand poète laisse la littérature hispano-américaine soumise à la commotion, à la désintégration et à la désorientation. C'est pour cela, que la littérature commence à s'éloigner du naturalisme et de la reproduction soignée et exacte de la réalité pour considérer la réalité de l'objet et de l'espace non comme une copie de la nature mais comme une deuxième création⁷.

En Amérique latine, le réalisme magique s'accroît davantage en 1927 lorsque l'espagnol Fernando Vela (1888-1966) traduit de l'allemand à l'espagnol le travail de Roh pour le publier dans *Revista de Occidente*, revue culturelle et scientifique espagnole fondée en 1923 par José Ortega y Gasset et diffusée notamment en Amérique latine. Afin de respecter les paramètres de la revue, Fernando Vela était censé de supprimer l'influence du réalisme magique dans les arts visuels de sorte que la notion de réalisme magique doit uniquement s'inscrire au sein de la littérature⁸.

Dans cette visée, l'écrivain vénézuélien Arturo Uslar Pietri essaye d'élaborer une définition sur le réalisme magique dans son roman *Letras y hombres de Venezuela* (1948), mais il éprouve des difficultés car si le réalisme magique est interprété comme un mouvement purement littéraire, il doit être considéré comme une catégorie esthétique capable de décrire la manière de convertir en œuvre poétique la réalité quotidienne de l'être humain, mais si le réalisme magique est vue comme une réalité quotidienne la notion perd sa particularité esthétique. Les critiques et les théoriciens de la littérature ne parviennent alors pas à se mettre en accord s'il appartient à une école, à un groupe ou à un mouvement littéraire⁹.

À cet égard, Uslar Pietri utilise le terme *realismo mágico* pour souligner le caractère exceptionnel du conte vénézuélien et, donc, de sa société de la même manière qu'Alejo Carpentier, dans son ouvrage intitulé *El reino de este mundo* (1949), considère le réalisme magique comme le manifeste d'une nouvelle littérature latino-américaine affranchie de la tutelle européenne¹⁰. Pour cela, il présente une introduction sur les notions de réalisme merveilleux où il met l'accent sur les juxtapositions et les mélanges entre merveilleux et fantastique existant « grâce à la diversité historique, géographique, démographique et politique de l'Amérique latine »¹¹. La présence dans le réalisme magique de cette symbiose, mutation, vibra-

⁶ SCHEEL, *op.cit.*, p. 16.

⁷ ABATE, Sancho, "A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas", *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 26 (1), 1927, pp. 145. Abate considère également que le réalisme magique se manifeste pour la première fois à travers les œuvres d'Alejo Carpentier et Miguel Ángel Asturias.

⁸ SCHEEL, *op.cit.*, p. 13.

⁹ WEISGERBER, Jean, *Le Réalisme Magique. Roman, Peinture, Cinéma*. Bruxelles : 1987, p. 47.

¹⁰ SCHEEL, *op.cit.*, p. 18.

¹¹ BOWERS, Maggie Ann, *Magic (al) Realism, The New Critical Idiom*. London: 2004, p. 13.

tion et métissage de civilisations et de mentalités dissemblables insère le réalisme magique dans le baroque¹². À ce propos, il faut ajouter l'importance de la présence grotesque dans les références culturelles :

Eran las doce menos cinco pero el general Rodrigo de Aguilar no llegaba, había un calor de caldera de barco perfumado de flores, olía a gladiolos y tulipanes, olía a rosas vivas en la sala cerrada, alguien abrió una ventana, respiramos, miramos los relojes (...) se oyeron los ruidos viscerales de las máquinas de los relojes en el silencio de un abismo final, eran las doce, pero el general Rodrigo de Aguilar no llegaba, alguien trató de levantarse, por favor, dijo, él lo petrificó con la mirada mortal de que nadie se mueva, nadie respire, nadie viva sin mi permiso hasta que terminaron de sonar las doce, y entonces se abrieron las cortinas y entró el egregio general de división Rodrigo de Aguilar en bandeja de plata puesto cuan largo fue sobre una guarnición de coliflores y laureles, macerado al horno, aderezado con el uniforme de cinco almendras de oro de las ocasiones solemnes, y las presillas del valor sin límites en la manga del medio brazo, catorce libras de medallas de oro en el pecho y una ramita de perejil en la boca, listo para ser servido en banque de compañeros por los destazadores oficiales ante la petrificación de horror de los invitados que presenciarnos sin respirar la exquisita ceremonia del descuartizamiento y el reparto¹³.

Le réalisme magique utilise certains événements grotesques pour dévoiler le côté surnaturel de l'être humain. Le double visage des personnages est mis en scène afin de signaler le côté satirique du réalisme magique.

Le baroque s'appuie sur l'oscillation entre la perception de la réalité et de l'irréalité, l'usuel et l'inusité. Le fil narratif met ainsi l'accent sur la dérision et les détails hyperboliques, extravagants, grinçants, incongrus et émouvants afin d'accabler l'esprit du lecteur¹⁴. Les descriptions sont dotées alors d'une prose lyrique dans laquelle le naturel et le surnaturel présentent un équilibre harmonieux à partir d'une délectation sensorielle¹⁵.

En outre, nous pouvons déduire que la notion de réalisme magique demeure dans un état de confusion : elle est paradoxale vu qu'elle est formée de deux notions dissemblables : le réel et le magique.

Le réalisme est un instinct humain lié à la reproduction et à la mimésis de la réalité. S'éloignant des œuvres idéalistes qui tracent comment la réalité devrait être, le réalisme est présenté comme une tentative pour exprimer le milieu de l'être humain avec une vision le plus souvent pessimiste:

José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le

¹² CARPENTIER, Alejo, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: 1981, p. 123.

¹³ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El otoño del patriarca*. Madrid: 1975, p. 125-126.

¹⁴ ACHITENEI, María, (2005-2006) "El realismo mágico. Conceptos, rasgos, principios y métodos" in *Biblioteca Babab* (en ligne). Disponible : https://www.babab.com/no29/realismo_magico.php. Elle explique également que les descriptions sont dotées de métaphores vives et tranchantes, d'hyperboles et d'hyperbates afin de mettre en valeur le côté ésotérique de l'environnement du récit.

¹⁵ ABATE, *op.cit.*, p. 157.

contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo. Al día siguiente convenció a sus hombres de que nunca encontrarían el mar. Les ordenó derribar los árboles para hacer un claro junto al río, en el lugar más fresco de la orilla, y allí fundaron la aldea¹⁶.

García Márquez nous laisse entrevoir les mutations sociales de l'Amérique latine, comment de nombreuses tribus sont censées de passer de la nomadisation à la vie sédentaire à cause de la mondialisation et de nouvelles formes de colonisation¹⁷.

Les œuvres réalistes essaient de représenter méticuleusement les injustices sociales, le quotidien des couches sociales les moins favorisées et les dénouements les plus calamiteux et pitoyables¹⁸.

À cet effet, certains théoriciens se sont efforcés d'établir une distinction entre la réalité et l'œuvre d'art pour s'éloigner du côté artistique et s'approcher des descriptions exactes de la réalité. Or, l'écrivain français Jules Champfleury ajoute :

La reproduction de la nature par l'homme ne sera jamais une *reproduction*, une *imitation*, ce sera toujours une *interprétation* » (...). L'homme, quoi qu'il fasse pour se rendre l'esclave de la nature, est toujours emporté par son tempérament particulier qui le tient depuis les ongles jusqu'aux cheveux, et qui le pousse à rendre la nature suivant l'impression qu'il en reçoit¹⁹.

Apparemment, le réalisme en littérature est inéluctablement lié à l'interprétation de chaque être humain. Dans cette visée, le mythe joue un rôle fondamental dans le réalisme magique, le mythe permet de raconter des histoires et de nouvelles en dépassant et en déformant en quelque sorte la réalité afin d'élaborer une proteste contre les valeurs d'une société et d'une époque déterminée²⁰.

Les interprétations peuvent acquérir une certaine dimension irrationnelle, mystérieuse voire magique²¹. Dans cette perspective, le théoricien et spécialiste en réalisme magique Ann Bowers affirme que le concept « magique » diffère d'une appellation à l'autre : dans le réalisme magique, la magie renvoie aux « mystères de la vie » alors que le réalisme merveilleux désigne « toute occurrence extraordinaire et particulièrement à tout ce qui est insaisissable par la science rationnelle »²². À ce propos, il faut ajouter que les éléments mystérieux voire magiques ne constituent que quelques détails ordinaires. Cependant la façon de décrire ces détails fait attirer iné-

¹⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL, *Cien años de soledad*, Bogotá: 2002, p. 34-35.

¹⁷ Pour connaître les problèmes identitaires liés à la globalisation et aux nouvelles formes de colonisation consulter l'acte de RODÍGUEZ FREIRE, Raul, « Magia e imperio. Nomos y retórica en el realismo mágico », *Acta literaria*, 45 (2012). Disponible : https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482012000200006

¹⁸ BOWERS, *op.cit.*, p. 20.

¹⁹ CHAMPFLEURY, Jules François Félix Husson, *Le réalisme*, Paris: 1857.

²⁰ ABATE, *op.cit.*, p. 157.

²¹ BOWERS, *op.cit.*, p. 20. En effet, Bowers considère que le réalisme est une tradition romanesque capable d'illustrer minutieusement la réalité de l'être humain mais au fil du XX^{ème} le réalisme dépasse l'imitation pour s'orienter vers la création fantastique et, par conséquent, la déformation de la réalité. L'importance des ouvrages réalistes ne réside donc pas dans l'histoire mais dans la façon de raconter les événements.

²² BOWERS, *op.cit.*, p. 19.

luctablement l'attention du lecteur de sorte qu'il va mépriser la réalité pour s'approcher des éléments miraculeux²³.

Nous pouvons alors interpréter le réalisme magique comme un mouvement littéraire servant à représenter des événements irrationnels, mystérieux voire magiques dans le cadre d'un milieu réel. Des événements manifestés à travers les superstitions, les croyances et les rituels transmis de génération en génération au fil des siècles. La notion de « réalisme magique » est formée par deux concepts antagoniques avec l'objectif de dévoiler la réalité cachée.

Le théoricien R. Widdifled signale que « l'objectif ultime de deux genres est assez similaire : créer un art qui présente au public une expérience qui transcende la réalité logique, purement sensorielle et empirique et aboutit à une vérité perdue longtemps ».²⁴

Dans ce type de littérature, le lecteur perçoit alors la « présence d'un code réaliste (...) sur lequel viendra se fixer un code surnaturel (...) notamment par la construction de cadres diégétiques vraisemblables »²⁵. Le réalisme magique, au contraire du merveilleux, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite dans la réalité afin que « le monde féerique et le monde réel coexistent sans heurt ni conflit »²⁶.

D'ailleurs, les personnages affectés par la coprésence d'un code réaliste et d'un code surnaturel interagissent de manière spontanée sans qu'aucune autorité narrative ne se manifeste pour les contrôler ou les corriger. De même, le déroulement de l'histoire n'est pas seulement situé dans la réalité quotidienne mais il contient de nombreuses descriptions réalistes de l'être humain et sa société²⁷. Le réalisme magique s'apparente ainsi à une réinvention de la réalité à partir la recréation de l'imaginaire. Pour les personnages, l'imaginaire symbolise l'exutoire de leur réalité environnante, une échappatoire au monde marquée par l'avalissement social. Ils se réfugient dans le fantastique pour chercher une vérité seconde, ésotérique, dissimulée sous les apparences de la réalité physique²⁸.

Les éléments qui constituent l'environnement des personnages acquièrent une dimension symbolique. Le mystère est inséré dans la conscience des personnages qui lient les aspects quotidiens de leur milieu aux phénomènes parapsychologiques et suprasensibles. Ce qui varie n'est point le monde mais les perceptions des personnages de ce monde²⁹.

Certes, les éléments perturbateurs n'ont pas besoin d'être d'origine surnaturelle : toute espèce de phénomène « extérieur qui se manifeste à la conscience

²³ ACHITENEI, María, (2005-2006) "El realismo mágico. Conceptos, rasgos, principios y métodos" in *Biblioteca Babab* (en ligne). Disponible : https://www.babab.com/no29/realismo_magico.php. Maria Achitenei explique que dans la narration magico-réaliste le réalisme peut être basé en détails, familier, impressionniste, pur, cruel afin de ressortir les caractéristiques de certains personnages, social de type révolutionnaire, spirituel basé sur les idées, les sentiments, les vices et les remords des personnages.

²⁴ WIDIFFLED, Hannah, *Myth y la magia: Magical Realism and the Modernism of Latin-America*, Knoxville: 2015, p. 28.

²⁵ DELANGLE, Lucrèce, *Le réalisme merveilleux : une révolution dans la représentation littéraire du réel*, Bordeaux : 2011, p. 70.

²⁶ DURIX, Jean Pierre, *Le Réalisme magique : genre à part entière ou «auberge latino-américaine»*, Paris : 1998, p. 11.

²⁷ CHANADY, Amaryll Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Texas: 1985, p. 46-47.

²⁸ WEISGERBER, *op.cit.*, p.36.

²⁹ WEISGERBER, *op.cit.*, p.37.

par l'intermédiaire des sens «³⁰paraissant nouveau, remarquable et extraordinaire à la capacité de produire un choc chez le spectateur le poussant vers le fantastique.

La démarche absolue du fantastique est l'avènement d'un élément qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant dans un instant précis au sein d'un milieu tranquille, sans aucun élément insolite :

Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier³¹.

Le réalisme magique tend à dévoiler soudainement la face cachée de la réalité afin de créer des illusions d'optique sur l'interprétation de la lecture laissant place à la magie et à l'informe. Le réalisme magique s'attache alors à certains thèmes susceptibles d'acquérir une connotation magique comme le vaudou, le mythe ou la religion et à d'autres comme le hasard, la folie ou le cauchemar. Des thèmes répandus notamment dans des pays éloignés de l'Occident, des territoires qui ont naguère été colonisés.

3. Du réalisme magique à la littérature marocaine d'expression française

Ce type de littérature s'est développé essentiellement en Amérique latine, en Océanie, en Chine, au Japon, en Afrique Occidentale et au Maghreb. Il renvoie à la littérature de l'époque postcoloniale où les écrivains issus des pays antérieurement colonisés expriment les mentalités et les inquiétudes de leurs habitants sous diverses formes de mythes ou de manifestations surnaturelles. Plus largement, ils s'immergent dans l'imaginaire pour adopter à un certain degré une perspective « anti-métropolitaine » marquée par les valeurs rationnelles hégémoniques. Le réalisme magique constitue ainsi une « rébellion contre les modèles imposés, de la résistance des pays nouvellement indépendants », les écrivains appartenant à ce mouvement littéraire veulent s'éloigner de « la domination néocoloniale et de la légitimation philosophique », métaphysique et épistémologique de l'Europe pour acquérir de nouvelles perceptions sur leur réalité et leurs croyances³².

Ce mouvement littéraire fixe alors le regard sur le monde moderne et traditionnel, deux mondes qui semblent antagoniques mais qui parviennent à se fusionner subrepticement³³.

Deux regards qui apparaissent dans la littérature marocaine d'expression française³⁴ se rapportant d'un côté aux traditions et aux croyances du Maroc et, de

³⁰ MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Paris : 1992, p. 48.

³¹ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : 1976, p. 29.

³² SCHEEL, *op.cit.*, p. 26.

³³ BOUBIA, Fawzi, « Littérature maghrébine et littérature universelle ». Dans *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, C. Bonn et A. Rothe (éds.) (1995), p. 20.

³⁴ La littérature marocaine d'expression française est un mouvement littéraire qui fait son apparition en 1912 lorsque Lyautéy devient Résident général de la France au Maroc. Un événement qui suppose le développement de la langue française sur la scène. À partir de ce moment, les premiers ouvrages littéraires en langue française n'étant pas écrits

l'autre, aux effets néfastes de la colonisation comme la révolte et l'aviilissement social.

Dans ce cadre, le réalisme magique surgit pour refléter une atmosphère d'enchantement, de cauchemars et de délire où les ensorcellements et les superstitions servent à élaborer une critique de la société et de l'histoire du Maroc :

La première consistait pour les Marocains à rappeler qu'ils avaient une histoire millénaire, commençant avec Moulay Idriss, en 789, et allant jusqu'au XX^{ème} siècle avec l'une des plus vieilles monarchies du monde, et que dans ce cas, ils percevaient le protectorat comme ayant été un accident de l'histoire. La tentation était forte, dans ce cas, de dire qu'il suffisait de fermer la parenthèse –assez courte, à peine quarante ans- et de revenir à l'état antérieur³⁵.

Pour prouver ce mélange entre le réel et l'imaginaire, les superstitions et la contestation, ce type de littérature marocaine n'hésite pas à traiter des thèmes comme l'engagement social, les frontières visibles ou invisibles, le proscrit, les mentalités hétérogènes et ondoyantes, l'émigration, la recherche des origines et les mutations sociales:

À mon époque chacun avait sa place l'homme dehors, la femme à l'intérieur ; il y avait une sorte d'harmonie ; ce n'était pas parfait mais personne n'était tenté de quitter sa place. Les femmes ne se révoltaient pas ; elles faisaient mieux : elles agissaient par ruse et souplesse (...). Aujourd'hui les choses ont changé ; les femmes sont devenues des rebelles, elles ne se laissent pas faire. Elles se battent comme elles peuvent. Certaines ont recours aux marabouts, à la sorcellerie... C'est plus courant qu'on croit³⁶.

Pour aborder cette thématique, les écrivains ajoutent contrairement de nombreuses images dans les descriptions, parfois, sans aucun tabou afin d'immerger les personnages dans l'imaginaire, dans une autre vérité. Ce type de description immerge les personnages dans la réflexion, l'interrogation et l'interprétation d'une nouvelle atmosphère parallèle à la réalité :

Je dessinais sur le tronc le corps d'une femme. Je sculptai la femme. Deux creux pour les seins et un autre entre les cuisses. Tel était l'arbre- la femme. Je déposais tantôt deux oranges, tantôt deux pommes dans les deux trous. C'étaient des seins que je pouvais sucer ou mordre. Entre les cuisses de l'arbre je mettais un mouchoir imbibé d'huile ou de beurre. Sur ce corps sculpté, je déposais l'image des plus belles femmes³⁷.

par des voyageurs occidentaux apparaissent de plus en plus, des œuvres inspirées du contexte colonial de la première moitié du XX^{ème} siècle. Cette littérature commence à fleurir jusqu'à atteindre son essor après l'éclatement de l'Indépendance du Maroc (1956). Inspirés des tensions sociopolitiques, ses auteurs s'interrogent sur les thèmes du pouvoir autoritaire et des orientations politiques, des identités déchirées, de la modernité et tradition, de l'immigration, du rôle de sexualité voire du fanatisme religieux. Voir l'article de FOUAD, Laraoui, « La littérature marocaine d'expression française. Point de vue d'un écrivain », dans *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*. 60 (2009), p. 101.

³⁵ FOUAD, Laraoui, « La littérature marocaine d'expression française. Point de vue d'un écrivain », dans *Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*. 60 (2009), p. 101.

³⁶ BENJELLOUN, Tahar, *Amours sorcières*, Paris : 2003, p. 38.

³⁷ CHOUKRI, Mohammed, *Le Pain Nu*, Paris : 1980, p.51.

Par exemple, Mohamed Choukri, spolié de son enfance et exposé à la misère sous ses formes les plus sordides, résiste à la laideur d'un vécu tragique en s'adonnant épisodiquement à toute sorte de rêveries et de fantasmagories de nature érotique. Les descriptions atteignent ainsi un érotisme primitif, agressif et barbare : « il ne s'agit pas de sa bouche. Ce que je veux te dire, c'est que son sexe ne mord pas »³⁸.

En outre, les descriptions sont parfois élaborées dans un français déstructuré voire déformé visible à travers l'introduction d'expressions ou de vocables proprement de la langue arabe, berbère ou de certains dialectes du Maroc. Les écrivains essaient de diffuser une écriture rebelle, un nouveau type de français capable de dévoiler instinctivement les tabous et les inquiétudes des personnages exclus en quelque sorte du droit à la parole :

Une femme divorcée n'a pas de maison à proprement parler, et doit payer le prix de son hébergement en se faisant oublier le mieux possible. Elle est *mhyuza*, littéralement « ajoutée », elle ne devrait pas être là ; elle n'a pas eu l'astuce et l'intelligence de se créer une place dans la société³⁹.

Les personnages exclus de la société sont des femmes divorcées, des voyageurs curieux, des magiciens, des exilés, des réfugiés, des fous, des boiteux, des aveugles ou des entremetteurs dont leurs comportements et leurs péripéties déterminent le nœud et dénouement de la trame. De surcroît, ils sont le plus souvent soumis au personnage dictateur qui, à travers sa force démesurée, devient presque surnaturel, supérieur au reste des hommes, des animaux, des végétaux, des âmes existants dans le monde, il dépasse le ciel et la terre :

Je pleure avec lui. Je vois le monstre s'approcher de lui, les yeux pleins de fureur, les bras lourds de haine. Je m'accroche à mon ombre et je crie au secours : « Un monstre nous menace, un fou furieux est lâché, arrêtez-le ! » Il se précipite sur mon frère et lui tord le cou comme on essore un linge. Du sang sort de la bouche⁴⁰.

Ces personnages écartés de la société tournent en rond, ils sont refoulés « dans tous les marges de la vie, en danger alors, de désespoir et de désintégration mortelle » ils sont emprisonnés « sous le poids de la banalité ignoble, dans la menace d'un avalent d'engloutissement fatal »⁴¹. Condamnés à l'errance, ils occupent certains lieux de passage sans jamais trouver une place définitive, ils sont ainsi obligés à devenir grotesques et/ou pittoresques :

Ils déambulaient entre les ruines, bavant et hurlant, ne se parlant pas, ne sachant pas entendre. Ils agitaient violemment leurs corps amorphes, ne sachant pas entendre. Ils agitaient violemment leur corps amorphe, se propulsaient obliquement vers l'espace mais ils retombaient si vite qu'ils finissaient par renoncer à toute velléité d'envol et se contentaient de se frayer un chemin parmi les décombres, se blessant les uns les autres à coups d'ongles et de dents⁴².

³⁸ CHOUKRI, *op.cit.*, p.78.

³⁹ MERNISSI, Fatima, *Rêves de femmes. Une enfance au harem*, Paris : 1994, p. 41.

⁴⁰ CHOUKRI, *op.cit.*, p. 14.

⁴¹ RICHARD, Jean Pierre, *Terrains de lecture*, Paris : 1996, p. 171-172.

⁴² KHAÏR-EDDINE, Mohammed, *Une vie, un rêve, un peuple, toujours errants*, Paris : 1978, p. 8.

Les passages dévoilent l'errance des personnages dans des milieux marqués par les échauffourées, la malnutrition, les relations illicites et l'excès de l'alcool et d'autres drogues. Ils vivent des expériences affreuses parvenant parfois à des situations scatologiques : « L'odeur des bêtes me donnait la nausée. Je m'endormis replié sur moi. À côté, une jument dormait debout. Je sentis un liquide fort et chaud m'inonde. Je pestai contre le monde. La jument ouvrait et fermait son sexe »⁴³.

Pour échapper à cette réalité calamiteuse, les personnages se réfugient dans un rêve labyrinthique jusqu'au dénuement de la diégèse. À travers les rêves, le récit se fait merveilleux : la réalité calamiteuse marquée par la scélératesse et le paupérisme est travestie, masquée, « quelque fois, pour un temps limité, sous un aspect qui fait oublier sa forme ancienne »⁴⁴.

Les personnages perdent alors leurs repères en parvenant à ne percevoir aucune distinction entre magie et réalité, imaginaire et quotidien. Ils accèdent à une nouvelle forme de réel, à la création de l'informe⁴⁵. Un réalisme magique qui se manifeste notamment dans le récit autobiographique de Fatima Mernissi, *Rêves de femmes. Une enfance au harem* (1994).

4. Présence du réalisme magique dans le récit de Fatima Mernissi, *Rêves de femmes. Une enfance au harem*

Née en 1940 (Fès) et morte en 2015 (Rabat), Fatima Mernissi est une sociologue, essayiste, conteuse, professeure émérite et militante féministe connue à l'échelle mondiale grâce à ses réflexions sur les rapports entre hommes et femmes au sein des sociétés arabo-islamiques et, fort justement, des sociétés marocaines. Des réflexions visibles spécialement dans son récit autobiographique *Rêves de femmes. Une enfance au harem* (1994).

Mernissi s'immerge dans l'univers clos de son harem pour percevoir les figures féminines passant des plus traditionnelles aux féministes, des anciennes esclaves aux combattantes contre les colonisateurs français ou espagnols.

Des personnages qui, en dépit de leurs différences, sont des conteuses puisant leur répertoire dans les *Mille et Une Nuits* et dans les chansons populaires. Le récit acquiert ainsi la forme d'une cascade de contes d'une enfance sensuelle où le ludique et le merveilleux, le réel et l'imaginaire, l'humour et le tragique tissent un quotidien borné aux limites du harem.

Rêves de femmes. Une enfance au harem est présenté comme un récit mêlé par des moments autobiographiques, historiques, épiques, lyriques et par des réflexions de caractère sociologique. Un œuvre débordant d'intelligence, d'humour et de sensibilité, un instrument de combat contre le pouvoir caché derrière la tradition où les femmes du harem racontent leurs péripéties et leur quotidien en reflétant tacitement la réalité sociale du Maroc. Une histoire qui se déroule aux portes de l'Indépendance du Maroc et d'un avenir où les femmes du harem pourront peut-être occuper leur place et un destin à la hauteur de leurs rêves.

⁴³ CHOUKRI, *op.cit.*, p.42.

⁴⁴ KAFKA, Franz, *La Métamorphose*, Paris : 2000, 12.

⁴⁵ RICHARD, Jean Pierre, *Terrains de lecture*, Paris : 1996, p. 171-172.

Le récit de Mernissi est une évocation d'une enfance « en 1940 dans un harem⁴⁶ à Fès, ville marocaine du IX^{ème} siècle »⁴⁷, dans la médina d'une des cités les plus prestigieuses du Maroc : ville spirituelle de la civilisation islamique au Maroc et deuxième agglomération urbaine du protectorat français. Un espace régi par des frontières, par des *hudud*⁴⁸, qui doivent être respectées afin de maintenir la hiérarchie entre les personnes :

Quand Allah a créé la terre, disait mon père, il avait de bonnes raisons pour séparer les hommes des femmes, et déployer toute une mer entre chrétiens et musulmans. L'ordre et l'harmonie n'existent que lorsque chaque groupe respecte les *hudud*⁴⁹.

Les frontières sont quasi toujours respectées car elles sont apprises depuis l'enfance, elles sont ainsi insérées dans l'esprit de chacun : « être musulman signifie respecter les *hudud*. Et pour un enfant, respecter les *hudud* veut dire obéir »⁵⁰.

4.1. Du réalisme à l'imaginaire

Dès l'incipit, Mernissi tisse les fils de sa mémoire pour décrypter la réalité sociale du Maroc des années 1940 où les femmes sont conditionnées par les frontières qui divisent les colonisés des colonisateurs, puis les citadins des paysans, enfin les femmes des hommes :

En fait, des soldats étrangers étaient postés juste au coin de notre rue, située à la ligne de démarcation qui séparait la Médina, notre ville ancestrale, de celle que les envahisseurs venaient de se construire, et qu'ils appelaient « Ville Nouvelle »⁵¹.

Pour contester l'occupation des colonisateurs français et espagnols, Mernissi dote le récit de descriptions épiques rappelant l'héroïsme révolutionnaire du Maroc et de descriptions lyriques, visibles à travers les chansons d'Houssein Slaoui⁵² dont ses paroles symbolisent le côté revendicatif contre l'autoritarisme qui soumet le Maroc à l'avalissement absolu.

⁴⁶ Le mot «harem» est une variation de *haram* en renvoyant à ce qui est interdit et proscrit. C'est le contraire de «halal» signifiant «ce qui est permis». Au sein de la civilisation arabo-islamique, le harem fait référence à l'endroit où l'homme met à l'abri sa famille. Le harem s'appuie sur la notion d'un espace protégé, organisé hiérarchiquement avec certains codes qui doivent toujours être respectés. À travers cette définition, Mernissi veut dépasser la conception stéréotypée du harem «qui nourrit l'imaginaire occidental et ses stéréotypes orientalistes» où les femmes sont représentées comme des odalisques lascives et muettes, figurées dans une position d'attente afin de garantir uniquement de la jouissance sensuelle. Voir MERNISSI, op.cit., p. 56.

⁴⁷ MERNISSI, op.cit., p.5.

⁴⁸ Le terme arabe de *hudud* est le pluriel de *had* voulant dire frontière (MERNISSI, 1994 : 234).

⁴⁹ MERNISSI, op.cit., p.5.

⁵⁰ MERNISSI, op.cit., p.7.

⁵¹ MERNISSI, op.cit., p.5.

⁵² Houcine Ben Bouchaïb (1921-1951), surnommé Houcine Slaoui, est un chanteur compositeur et luthiste marocain ayant marqué l'histoire de la musique *châabie* marocaine. Les thèmes de ses chansons renvoient aux problèmes économiques du prolétariat marocain, à l'occupation française, à la vie des berbères ou des citadins de Fès, Rabat, Tanger ou Casablanca. À part ses revendications, il a inventé un instrument à corde consistant à un bidon rudimentaire doté de câbles métalliques faits de freins de bicyclette. Ses chansons constituent un moulage personnel exprimées en arabe dialectal du Maroc. Voir l'article «Houcine Slaoui honoré» (23 septembre 2001). Dans *Le Matin* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.maghress.com/fr/lematin/7827> (dernier accès 4 avril 2020).

En ce sens, Mernissi évoque fièrement les Rifains qui se regroupent sous le mandat d'Abdelkrim al-Khatibi pour pourfendre l'armée coloniale espagnole :

Tamou est arrivée en 1926, après la défaite d'Abd el-Krim face à la coalition des armées française et espagnole. Elle est apparue un matin à l'aube, à l'horizon de la plaine du Gharb, sur un cheval de selle espagnol, vêtue d'une cape blanche d'homme et d'une coiffure de femme pour que les soldats ne lui tirent pas dessus⁵³.

L'auteure signale également le caractère héroïque et audacieux de certaines femmes comme Tamou, jeune femme berbère qui, après la défaite d'Abd el-Krim, décide de traverser seule la frontière d'Arbaoua⁵⁴ « comme s'il s'agissait d'une héroïne de guerre »⁵⁵ pour demander de la nourriture et des médicaments et aider ainsi sa famille gravement blessée, elle ne sera pas pourtant chanceuse : « Quand Tamou revint à la ferme quelques jours plus tard, l'un des camions était chargé de cadavres, dissimulés sous une charge de légumes. C'étaient les corps de son père, de son mari et de ses deux enfants, un garçon et une fille »⁵⁶.

Mernissi ne se limite pas seulement à décrire les conséquences affreuses de la colonisation mais à chercher aussi les défauts commis par certains Marocains comme leur ignorance envers les paysans. À cet égard, certains personnages du récit Mernissi décrivent de manière burlesque Ibn Khaldun⁵⁷ dans une scène dans laquelle les femmes d'un harem rural substituent leurs vêtements traditionnels et épais par des habits plus modestes, ce qui scandalise la matriarche disant que l'idée est totalement contraire à la tradition musulmane :

Les paysannes vont complètement détruire la réputation de cette maison, fulminait-elle, comme l'a prédit le vénérable historien Ibn Khaldun il y a six siècles. Il disait dans son *Muqaddimah* que l'Islam était une culture essentiellement citadine menacée par les monstrueux paysans incultes⁵⁸.

Malgré Ibn Khaldun soit considéré comme l'un des penseurs les plus appréciés au sein des sociétés arabo-islamiques, les femmes du harem rural démystifient ses paroles sacrées : « après tout, ce n'était qu'un historien, il fait du bla-bla comme nous toutes et tous »⁵⁹.

En outre, l'auteure met l'accent sur les jeunes femmes des régions rurales du Maroc ou de l'Afrique sub-saharienne qui ont été kidnappées par des Marocains pour travailler de manière forcée en tant que domestiques chez les familles les plus aisées du Maroc, dans des villes comme Casablanca, Rabat, Fès ou Tanger. Elle avoue que « l'esclavage avait prévalu au Maroc au début du siècle (...) même après

⁵³ MERNISSI, *op.cit.*, p.49.

⁵⁴ Frontière entre la zone française et espagnole créée par le traité d'Algésiras (1906).

⁵⁵ MERNISSI, *op.cit.*, p.50.

⁵⁶ MERNISSI, *op.cit.*, p.51.

⁵⁷ Ibn Khaldun, né en 1332 (Tunis) et mort en 1406 (Le Caire), est considéré comme l'un des plus brillants historiens et sociologues de l'Islam. Dans son chef d'œuvre le *Muqaddimah*, il analyse méticuleusement la société arabo-musulmane basée sur dichotomie entre les citadins et les paysans où les agglomérations urbaines symbolisent le berceau des idées du développement intellectuel et économique alors que les milieux ruraux reflètent l'improductivité et l'ignorance de l'être humain.

⁵⁸ MERNISSI, *op.cit.*, p.66.

⁵⁹ MERNISSI, *op.cit.*, p.67.

que les Français l'eurent déclaré illégal »⁶⁰. À partir de l'esclavage des femmes, Mernissi décide de fixer son regard sur l'espace du sérail :

J'avais peur de la guerre. Je posais donc mon petit coussin sur le seuil et je jouais à *l-msaria b-Iglass* (littéralement : la promenade assise), un jeu que j'ai inventé à cette époque et que je trouve encore très utile à présent. Il suffit de trois conditions pour jouer. La première est d'être bloqué quelque part, la deuxième d'avoir une place pour s'asseoir, la troisième d'être capable d'assez d'humilité pour estimer que son temps n'a aucune valeur. Le jeu consiste à observer un terrain familier comme s'il vous était étranger⁶¹.

Certainement, l'auteure passe son enfance à se questionner sur l'existence du harem où elle décèle les différents types de harems et ses pièces. Une structure garantissant la hiérarchie familiale et, donc les frontières entre hommes et femmes.

Les femmes du harem de Mernissi s'opposent aux normes et, par conséquent, aux frontières servant uniquement à classer les êtres humains en identités collectives déterminées par la nationalité, l'ethnie, la religion, la couche sociale ou le genre. Des normes visibles non seulement dans le harem mais dans tous les espaces qui composent leur réalité environnante : « partout où il y a des êtres humains, il y a une *qa'ida*, une coutume, une tradition, une loi invisible »⁶².

Pour les femmes du harem de Mernissi, la frontière symbolise uniquement une ligne imaginaire n'existant que « dans la tête de ceux qui ont du pouvoir »⁶³. Elles vont ainsi agir contre les frontières pour échapper à la réalité déplorable : « les femmes ne pensaient qu'à transgresser les limites. Elles étaient obsédées par le monde qui existait au-delà du portail. Elles fantasmaient à longueur de journée, se pavanaient dans des rues imaginaires »⁶⁴.

À travers l'imaginaire, elles veulent construire de nouvelles représentations sur la réalité, « un monde arabe dans lequel hommes et femmes pourraient danser, chanter et discuter sans qu'aucune frontière, aucune angoisse les sépare »⁶⁵.

4.2. De l'imaginaire au réalisme magique

Pour dépasser les frontières, les femmes du harem de Mernissi essayent de percevoir l'ésotérisme, l'invisible et les phénomènes inaudibles de leur environnement : « les femmes se rendaient à la *hadra*⁶⁶ dans le secret le plus absolu où tout est déterminé par leurs perceptions »⁶⁷. Ce type d'acte insère le récit de Mernissi dans la ligne du réalisme magique.

Dans ce récit, les phénomènes étranges voire paranormaux sont acceptés par les personnages, par la narratrice et également par le lecteur. En sus, la diégèse se dé-

⁶⁰ MERNISSI, *op.cit.*, p.35

⁶¹ MERNISSI, *op.cit.*, p.8.

⁶² MERNISSI, *op.cit.*, p.62.

⁶³ MERNISSI, *op.cit.*, p.7.

⁶⁴ MERNISSI, *op.cit.*, p.6.

⁶⁵ MERNISSI, *op.cit.*, p.107.

⁶⁶ Le mot « *hadra* » signifie en arabe « présence ». Ce terme est donc lié à un rituel soufi servant à connecter avec les présences divines.

⁶⁷ MERNISSI, *op.cit.*, p.154.

roule dans un cadre réaliste et vraisemblable comme l'intérieur d'un harem domestique où simplement « un homme, ses fils et leurs épouses vivent sous le même toit, mettant ses ressources en commun »⁶⁸. Il y a « beaucoup de descriptions réalistes de l'homme et de la société... Ces détails réalistes sont essentiels pour le réalisme magique »⁶⁹.

La magie surgit alors par le conflit entre la présence d'un code banal et quotidien et un autre surréaliste et palpable⁷⁰. Il s'appuie ainsi sur la confrontation de deux éléments : les personnages qui agissent dans un milieu quotidien et l'éruption d'un élément qui leur paraît perturbateur et surnaturel. Le spectateur perçoit alors un schéma simple de la réalité quotidienne où un phénomène inimaginable, extravagant et inusité se manifeste subitement dans la perception des personnages, une intrusion brutale de mystère inimaginable comme « les femmes possédées par les djinns » qui « sautent en l'air quand elles entendent jouer un certain rythme » et qui « se tortillent en perdant toute pudeur, en agitant les bras et les jambes par-dessus la tête »⁷¹.

L'environnement des personnages acquiert ainsi une dimension allégorique dans laquelle les personnages et les spectateurs sont poussés à soupçonner de l'existence d'un univers second inséré dans le quotidien :

On se trouve confronté à un nouveau péril, celui de redescendre les escaliers. D'abord, il n'y a plus de lumière. Les interrupteurs sont tous contrôlés par Hmed, le gardien, depuis le portail d'entrée (...). Le deuxième problème est la présence des djinns, qui rôdent partout en silence en attendant de vous sauter dessus⁷².

L'éruption d'un phénomène invraisemblable et illusoire dépend de la capacité imaginative et de la perception des personnages, ce n'est plus le monde qui vit des altérations démesurées, des mutations irrévérencieuses, mais le regard du lecteur et des personnages⁷³. Des perceptions qui peuvent les mener vers une atmosphère où le réel devient indistinct de lui-même, étrange et bizarre :

Durant le Mouloud⁷⁴, il y a beaucoup de fêtes rituelles dans toute la ville, depuis les très officiels *sama*, chœurs magnifiques de chants religieux d'hommes qui se donnaient sous l'auguste voûte du sanctuaire de Moulay-Driss, jusqu'aux *hadra*, plus ambiguës, qui sont des danses de possession auxquelles s'adonnent les gens modestes, dans l'intimité des maisons privées⁷⁵.

Cette capacité imaginative peut conduire les personnages vers la folie : des éléments quotidiens comme le beuglement d'un bœuf, le grognement d'un loup, la

⁶⁸ Ce type de harem s'éloigne du harem impérial et exotique, un espace peuplé de centaines de femmes nonchalamment étendues. Une image immuable et artificielle qui a traversé les siècles, notamment depuis le VII^{ème} siècle, début de la première dynastie omeyyade, jusqu'au début du XX^{ème} siècle, fin de l'empire ottoman et création d'une Turquie moderniste où les harems sont interdits. Voir MERNISSI, *op.cit.*, p.238.

⁶⁹ CHANADY, Amaryll Beatrice, *Magical Realism and the Fantastic : Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Texas : 1985, p.46-47.

⁷⁰ DURIX, *op.cit.*, p.11.

⁷¹ MERNISSI, *op.cit.*, p.52.

⁷² MERNISSI, *op.cit.*, p.21.

⁷³ WEISGERBER, *op.cit.*, p.47.

⁷⁴ Fête musulmane commémorant la naissance du Prophète.

⁷⁵ MERNISSI, *op.cit.*, p.153.

forme d'une silhouette ou les comportements banals d'un personnage peuvent les pousser vers l'invention de spectres et de phénomènes inexistantes : « cousin Sabir imite si bien les djinns que je le prends souvent pour l'un d'eux. J'ai été plus d'une fois obligée de faire semblant de m'évanouir pour qu'il arrête sa comédie »⁷⁶.

Les personnages, perturbés par l'incertitude, se questionnent sur la nature des phénomènes inusités et sur le côté mystérieux de leur propre réalité. Pour eux, la réalité n'apparaît point univoque, péremptoire, tangible, mais elle devient muable, aléatoire et étrange. Ils sont immergés dans une atmosphère chimérique où les conceptions sociocognitives sont indécélables.⁷⁷

Dans le récit de Mernissi, le phénomène paranormal le plus remarquable est la présence des djinns⁷⁸:

Les djinns sont des esprits terriblement autoritaires qui prennent possession des gens et les obligent à suivre leurs caprices: porter des couleurs spéciales, ou danser sur une musique particulière, même dans les pays où la danse des femmes est considérée comme incorrecte⁷⁹.

Les *djinn*s sont essentiellement imaginés et mentionnés par les personnages dans des soirées de transe où :

Samir et moi avons réussi à y aller presque régulièrement, en menaçant de tout révéler à mon oncle et à mon père. Le chantage vis-à-vis des femmes nous donnait un pouvoir fou, et nous assurait ainsi le droit d'assister à pratiquement toutes les cérémonies interdites⁸⁰.

Pour organiser cette soirée, il faut disposer d'une grande maison ayant la capacité d'accueillir « de centaines femmes, toutes habillées et maquillées avec le plus grand soin, alignées en bon ordre sur des sofas disposés le long des quatre murs de la cour »⁸¹. Il faut également chercher un *m'alle*m qualifié pour égorger un bouc⁸² et une « orchestre d'hommes de la *hadra* (...) composé de Noirs venant du fin fond du Sahara, des pays étrangers et lointains »⁸³.

⁷⁶ MERNISSI, *op.cit.*, p.21.

⁷⁷ DELANGLE, *op.cit.*, p.144.

⁷⁸ Le «djinn» désigne l'idée d'invisibilité, d'ésotérisme et d'incertitude. Malgré le djinn apparaisse dans le coran, son origine date du vieux paganisme arabe. Le djinn est un être normalement invisible qui peut se manifester sous diverses formes aux personnes. Une créature maléfique capable d'attaquer les personnes en leur provoquant parfois des blessures difficiles à guérir. Au sein de la société maghrébine, ces maladies reçoivent le nom de « *sar'* » : terme arabe désignant la folie ou la paralysie. Or, les anomalies mentales ne sont pas les seuls signes de la possession, les personnes dont leur situation sociale présente une certaine anomalie aux yeux de la société comme ne pas être marié, avoir plusieurs fiançailles aboutissant à l'échec, se prostituer sont considérées comme possédées. Pour éviter la possession d'un djinn, il ne faut pas fréquenter les endroits humides comme les rivières, les forêts, les égouts, etc. Voir le livre de RADI, Saâdia, *Surnaturel et société : L'explication magique de la maladie et du malheur à Khénifra, Maroc*, Rabat : 2013, p. 47-48.

⁷⁹ MERNISSI, *op.cit.*, p.151.

⁸⁰ MERNISSI, *op.cit.*, p.155.

⁸¹ MERNISSI, *Ibidem*.

⁸² Il faut faire couler le sang d'un animal, préférablement d'un bouc afin de solliciter une relation de paix avec les djinns. En effet, le sang du bouc prouve que les djinns sont invités. C'est un sacrifice partagé entre les djinns qui dégustent le sang et les personnes qui mangent la viande. À maintes reprises, les personnes leur offrent un morceau de viande sans sel, la fadeur est la saveur préférée des djinns.

⁸³ MERNISSI, *op.cit.*, p.158.

Dès que la soirée est organisée, les invités cherchent leur place pour se plonger insensiblement dans l'imaginaire:

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»⁸⁴. Les invités sont encore dans la couche supérieure et superficielle de la réalité, elles ne parviennent encore à distinguer que le quotidien.

Cette première étape est décrite dans un ton réaliste. La voix auctoriale narre les phénomènes de manière indifférente, avec une précision logique comme si rien d'extraordinaire ne se produisait dans l'entourage des femmes. Présenter les phénomènes surnaturels comme extraordinaires réduirait sa légitimité par rapport à la réalité quotidienne. De surcroît, l'auteure introduit des liens préexistants au phénomène parapsychique de sorte que les intrigues avancent sur une gradation pour atteindre un état de conscience accrue, c'est le zénith de l'esprit :

Puis, soudain, les tambours se mettaient à battre un rythme étrange, et toutes les *meriahates*⁸⁵ 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 pression⁸⁶.

Les musiciens se mettent à jouer alors que les invités se mettent à danser, ils commencent à perdre la cohérence de leurs gestes et de leurs paroles. Ils sont plongés dans la transe où leurs corps ondoyants sont contrôlés par un *djinn* :

Parfois Sidi Belal, effrayé par la violence des mouvements des danseuses et craignant qu'elles ne se fassent mal, faisait signe à l'orchestre de ralentir. Mais souvent il était trop tard, et les femmes, sans tenir compte de la musique, continuaient à leur propre rythme impétueux, comme pour indiquer que le maître de cérémonie n'avait plus le contrôle de la situation⁸⁷.

Les possédés se faufilent dans la transe pour conclure un accord avec le *djinn* ou bien atténuer la souffrance du possédé. Atténuer et non expulser parce que l'expulsion du *djinn* n'est pas définitive ; le *djinn* demeure le plus souvent dans la réalité environnante de la personne possédée pour se manifester de nouveau si les accords ne sont pas conclus lors de la soirée. La transe apparaît donc comme un soulagement de la maladie n'aboutissant jamais à la guérison totale⁸⁸.

Néanmoins, la transe ne sert donc pas uniquement à établir une connexion paranormale avec les djinns mais également à s'opposer aux défis dont les femmes du harem de Mernissi sont confrontées.

⁸⁴ MERNISSI, *op.cit.*, p.156.

⁸⁵ Les *meriahates* désignent les femmes qui dansent et s'évanouissent tout d'un coup comme dans les danses soufies.

⁸⁶ MERNISSI, *op.cit.* p. 156.

⁸⁷ MERNISSI, *Ibidem*.

⁸⁸ À ce propos il faut souligner que la relation entre le possédé et le possesseur est conflictuelle basée essentiellement sur une crainte réciproque ; l'homme a peur d'être frappé par le *djinn* alors que le *djinn* peut aisément souffrir si son possédé verse, par exemple, de l'eau bouillante dans les égouts, c'est-à-dire dans son foyer. Voir RADI, *op.cit.*, p.56.

Ce passage inondé d'éléments imaginaires, étranges voire merveilleux camoufle un message auctorial de dénonciation du milieu des personnages marqué par les problèmes sociaux du Maroc de l'époque comme la consommation abusive de l'alcool :

On nous avait appris, tout petits, à ne jamais lui répondre et surtout à éviter de rentrer en conversation avec lui, parce que *Khrejlu 'aqlu*, littéralement: son cerveau lui est sorti de la tête. Samir et moi sommes restés fascinés pendant plusieurs semaines par le cerveau de Hamid⁸⁹.

Cet événement suprasensible qui envahit l'atmosphère des personnages et qui dépasse l'entendement de la réalité quotidienne sert à expulser les émotions et les sentiments immergés dans l'esprit des femmes du sérail : « certaines femmes sont mécontentes de leur vie, et leur danse même est l'expression de leur colère »⁹⁰.

Le réalisme magique n'appartient pas à une catégorie esthétique servant à transformer en œuvre poétique la réalité quotidienne mais à mettre en relief le côté ésotérique et illusoire des événements pour réinventer une nouvelle réalité. Certes, l'imaginaire « pour des femmes comme moi, c'est une chance unique de sortir, d'échapper à son destin, d'exister autrement, de voyager ». Pour l'auteure, l'imaginaire symbolise l'exutoire de sa réalité quotidienne et banale et la recreation et réinvention de son milieu⁹¹

À travers la transe, les invitées s'immergent ainsi dans leurs rêveries, dans leurs chimères jusqu'à n'établir aucune distinction entre rêve et réalité, elles accèdent à une nouvelle forme de réel, à une réalité altérée, floue, aléatoire et libératrice :

On aurait dit que les femmes se libéraient une fois pour toutes des contraintes extérieures. Plusieurs avaient un léger sourire aux lèvres et, les yeux à demi fermés, elles donnaient parfois l'impression d'émerger d'un rêve enchanteur⁹².

Or, ce voyage vers l'imaginaire est temporel et, donc, limité car les invitées sont poussées à retourner graduellement à la réalité quotidienne :

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 intérieure⁹³.

⁸⁹ MERNISSI, *op.cit.*, p.158.

⁹⁰ MERNISSI, *op.cit.*, p.157.

⁹¹ MERNISSI, *op.cit.*, p.154. Nous pouvons trouver une certaine ressemblance entre le surréalisme et le réalisme magique : les auteurs issus des conséquences affreuses de la Seconde Guerre Mondiale ou de la colonisation veulent se débarrasser de leurs traumatismes et dépasser la sclérotasse et le paupérisme de leur réalité à l'aide de la magie et du merveilleux créés dans leur conscience, ce qui leur permet de construire une nouvelle réalité. Voir DELANGLE, *op.cit.*, p.354. Au sein de la littérature marocaine d'expression française, nous pouvons majoritairement percevoir la présence du surréalisme dans le discours narratif de Khair-Eddine appuyé sur les surréalistes comme André Breton et leurs précurseurs Lautréamont ou Rimbaud. Voir l'article de JACQUELINE, Arnaud, Arnaud, « Les Maghrébins et le surréalisme. Dans Mourad Yelles », (éd), *Habib Tengour ou l'ancre et la vague. Traverses et détours du texte maghrébin*, Paris : 2003, p.25. La narration de Khair-Eddine est formulée ainsi : « les personnages s'emboîtent les uns dans les autres, s'identifient les uns aux autres, se dédoublent, se démultiplient, s'expulsent d'eux-mêmes ». Voir l'article de SEFÉRIEN, Marie Alice, « Une odeur de Manteque de Mohamed Khair-Eddine », dans *Annuaire de l'Afrique du Nord*. 15 (1978), p.1384.

⁹² MERNISSI, *op.cit.*, p.156.

⁹³ MERNISSI, *op.cit.*, p.157.

Les invitées cessent de danser pour se rejoindre autour d'un festin de gâteaux traditionnels, de thé et de viande sans sel. Certainement, cette réunion sert à rétablir la communication entre la personne possédée, sa famille et ses proches en fortifiant ainsi les liens affectifs. Le lieu dans lequel se déroule cet événement devient ainsi un espace où humains et surhumains communiquent, à condition que les humains prennent au sérieux les djinns car, en cas contraire, une rupture du pacte de paix peut aisément se produire entre le djinn et le possédé.⁹⁴

Au fil de ce rituel de transe, nous pouvons constater les éléments du réalisme magique comme la présence d'un événement fantastique (la transe et la communication avec les *djinnns*), l'hybridité entre la réalité et le quotidien, la délivrance des personnages, la sensibilisation accrue du mystère visible à travers l'orchestre et le mélange d'éléments populaires et primitifs.

5. Écriture subversive

Certainement, la transe appartenant à la mentalité populaire est manifestée sous diverses formes de mythes ou de manifestations surnaturelles. À travers ce type de rituel, Mernissi crée une sorte de littérature de rébellion pour s'approprier, ainsi que les écrivains magico-réalistes, de l'altérité des mentalités populaires visibles dans le quotidien du Maroc :

Mina, elle, avait gardé de son enfance le souvenir de quelques fragments de sa langue maternelle, mais c'étaient surtout des chansons qui ne faisaient pas sens, ni pour elle ni pour les autres. Parfois, Mina affirmait que la musique des tambours évoquant les djinns, que l'on jouait pendant les *hadra*, les danses rituelles de possession, lui rappelait les rythmes qu'elle avait connus dans son enfance⁹⁵.

Nous pouvons ainsi percevoir au fil du récit de Mernissi des chansons mythiques et des mythes de personnages populaires transmis oralement de génération en génération. Le chant et, particulièrement, les chansons relatives à l'amour libre et à la liberté permettent aux femmes du harem de s'exprimer librement :

Mais quand Chama y parvenait enfin et qu'une voix masculine chaude et tendre, comme celle de l'Égyptien Abdelwahab⁹⁶, fredonnant *Ahibi 'itchi l-hurriya* (j'aime la vie libre et sans entraves), montait dans l'air, la cour tout entière se mettait à pousser des gémissements de plaisir. C'était encore mieux quand les doigts magiques de Chama réussissaient à capturer la voix ravissante de la princesse libanaise Asmahan⁹⁷, susurrant sur les ondes *Ahwa ! Ana, ana, ana, ahwa* (Je suis

⁹⁴ RADI, *op.cit.*, p.56.

⁹⁵ MERNISSI, *op.cit.*, p.59.

⁹⁶ Mohamed Abdelwahab, né en 1901 (Le Caire) et mort en 1991 (dans la même ville), est un chanteur, compositeur et luthiste considéré comme l'un des principaux artistes du renouveau de la musique arabe. Imprégné de la musique classique occidentale, il introduit des instruments non traditionnels dans la musique arabe comme la contrebasse, les castagnettes et le violoncelle ainsi que des rythmes occidentaux comme le tango, la rumba ou la valse. Consulter le site « Mohammed Abdel Wahab Biographic ». Dans *almashriq.hiof.no*. Disponible sur <https://almashriq.hiof.no/egypt/700/780/abdel-wahab/abdel-wahab-bitton.html>

⁹⁷ Asmahan, de son vrai nom Amal El Atrache, née en 1912 (Vilayet de Syrie) et morte en 1944 (Égypte), est une chanteuse et actrice connue à l'échelle mondiale sous le nom de « Marylin du Moyen Orient ». Très jeune, elle

amoureuse, je, je, je suis amoureuse !). Les femmes étaient alors transportées d'extase⁹⁸.

Au sein des sociétés arabo-islamiques, les chansons de ces deux artistes diffusent un message controversé : leurs paroles dévoilent un côté revendicatif et un côté amoureux frisant l'érotisme, la jouissance charnelle et la liberté d'esprit. Les femmes du harem de Mernissi s'inspirent également de certains contes mythiques⁹⁹ comme les *Mille et Une Nuits* où apparaissent des personnages féminins puissants comme Schéhérazade :

Un jour, en fin d'après-midi, ma mère a pris le temps de m'expliquer pourquoi les contes s'appellent les *Mille et Une Nuits*. Pour chacune de ces nombreuses, si nombreuses nuits, Schéhérazade, la jeune épousée, fut en effet obligée d'inventer une nouvelle histoire captivante afin de faire oublier au calife, son mari, son projet funeste de la faire exécuter à l'aube¹⁰⁰.

En Occident et, notamment, au sein de l'Orientalisme, la figure de Schéhérazade est parfois considérée comme « une belle courtisane un peu simplette, qui raconte des histoires inoffensives et s'habille merveilleusement »¹⁰¹, vêtue de manière pompeuse et flamboyante, elle est représentée par certains orientalistes comme une femme lascive, muette et frivole capable uniquement d'offrir de la jouissance sensuelle.

Pourtant, elle cache un autre visage plus revendicatif, dans les *Mille et Une Nuits*, elle joue le rôle d'héroïne courageuse, de femme mythique qui parvient à renverser et à dominer les êtres humains et les situations désavantageuses grâce à son intelligence extraordinaire et à son pouvoir de la parole.

À cet égard, les femmes du harem de Mernissi agissent comme Schéhérazade pour pratiquer « par des mots magiques et des gestes appropriés »¹⁰² une espèce de pédagogie capable de les sortir de leur emprisonnement. La parole constitue ainsi une sorte d'outil permettant les femmes du harem de s'exprimer, de se débarrasser des chaînes imposées et de se débrouiller dans leur milieu rempli d'obstacles.

La parole adhère ainsi au jeu de la perversion permettant aux femmes du harem de dominer l'homme dans certaines circonstances :

épouse son cousin Hassan, un riche prince, mais malgré son mariage et les impositions qui peuvent supposer, elle décide de mener de front sa carrière musicale et d'actrice. « Vêtue avec une extrême élégance des chemisiers occidentaux outrageusement décolletés et de jupes échancrées », elle chante pour faire éloge du passé glorieux de la civilisation arabo islamique. À part sa carrière d'artiste, elle n'hésite pas à se lancer vers la collaboration d'espionnage avec les Anglais et les Français pour lutter contre la présence allemande au Moyen-Orient. À la fin de la Seconde Guerre Mondiale, elle meurt noyée, après que sa voiture, pour des raisons mystérieuses, sombre dans les eaux du Nil. Voir MERNISSI, *op.cit.*, p.101.

⁹⁸ MERNISSI, *op.cit.*, p.99.

⁹⁹ Dans la lignée assumée des *Mille et Une Nuits*, ce récit est inspiré de la technique utilisée par Shahrazade dans les contes de *Mille et Une Nuits*. Une théâtralisation capable de détourner l'attention de son véritable contenu satirique. Nous pouvons même observer cette technique dans les *Fables de la Fontaine* (1679) où les récits semblent de petites moralités destinées au plaisir des enfants mais en simulant une critique exhaustive de la société de l'époque.

¹⁰⁰ MERNISSI, *op.cit.*, p.16.

¹⁰¹ MERNISSI, *op.cit.*, p.234.

¹⁰² MERNISSI, *op.cit.*, p.107.

C'était une perspective effrayante, et nous nous sommes défendus en expliquant que nous n'avions rien fait d'autre que dire la vérité. Ma mère a répliqué en disant qu'en effet certaines choses sont vraies, mais qu'il ne faut pas pour autant les dire. Puis elle a ajouté que ce que vous dites et ce que vous gardez secret n'a rien à voir avec la vérité et le mensonge¹⁰³.

Assurément, les jeux de parole jouent un rôle fondamental au sein du harem : les femmes transmettent à leurs enfants un certain désarroi entre les limites de la « vérité » et du « mensonge » ; elles considèrent que ces concepts flous puisqu'ils sont construits artificiellement par l'être humain et, notamment, par ceux disposant d'un certain pouvoir. Les femmes du harem agissent ainsi pour manipuler ces concepts afin de dominer certaines situations.

Au sein d'une société arabo-islamique fondée sur un système de valeurs rigides et pétrifiées où les règles strictes de la bienséance et de la pudeur revêtent une valeur considérable, chanter à l'amour libre et détourner les paroles constituent un acte de transgression des frontières. Une violation permettant aux femmes du harem de s'envoler quand elles le désirent et de se mettre « à danser les bras écartés comme si elles allaient s'envoler »¹⁰⁴. Une nouvelle réalité où l'imaginaire de chacun peut s'épanouir sans heurts, « où les maisons n'auraient pas de portes, et où les fenêtres donneraient, grandes ouvertes, sur des rues sans danger »¹⁰⁵.

En effet, les femmes du harem de Mernissi ne se sont jamais laissées apprivoiser mais attendaient leur moment de participation active et de dialogue pour prendre leur envol, danser sans masque, fixer leur regard sur un horizon sans frontières et accomplir le pèlerinage dont leurs mères et leurs grands-mères ont tant rêvé : l'abolition des frontières et, donc la construction d'une nouvelle réalité partant de l'imaginaire :

Nous sommes las d'avoir peur, nous sommes fatigués d'avoir peur. La médina et ses habitants se décident enfin à changer la règle du jeu : nous devons comprendre pour ne pas sombrer. Ce n'est pas à l'étrange Occident de nous comprendre, c'est à nous de le faire. Nous sommes bien équipés pour cette tâche¹⁰⁶.

À cet égard, la participation non seulement des femmes du harem mais aussi des habitants de la médina va permettre la construction d'une société sans remparts, où les enfants s'épanouissent et les femmes sont considérées comme une égale aux hommes, c'est la renonciation de la cité comme unité homogène, de la civilisation hiérarchisée et scindée où un seul sexe gère la politique et monopolise la décision¹⁰⁷.

6. En guise de conclusion

En accord avec ce qui vient d'être exposé, nous pouvons conclure que les premières traces de réalisme magique apparaissent certainement en Europe occidentale où de nombreux artistes, pour échapper aux conditions affreuses de la Première guerre mon-

¹⁰³ MERNISSI, *op.cit.*, p.12.

¹⁰⁴ MERNISSI, *op.cit.*, p.107.

¹⁰⁵ MERNISSI, *op.cit.*, p.108.

¹⁰⁶ MERNISSI, Fatima, *La peur-modernité. Conflit Islam démocratie*, Casablanca : 1987, p.29.

¹⁰⁷ MERNISSI, *op.cit.*, p.262.

diale, s'immergent dans la surréalité. Un type de vision qui commence à fructifier dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle en Amérique latine recevant le nom de réalisme magique et désignant exactement un mouvement littéraire servant à représenter des événements irrationnels, mystérieux et magiques dans le cadre d'un milieu réel.

Une hybridité visuelle n'apparaissant uniquement dans la littérature de l'Amérique latine mais aussi dans la littérature d'autres pays récemment colonisés comme l'Afrique et, essentiellement le Maroc et dans le reste des pays du Maghreb. Un type de perception qui se développe majoritairement dans l'ouvrage littéraire de Fatima Mernissi, *Rêves de femmes. Une enfance au harem*: Récit autobiographique évoquant l'enfance de Mernissi à l'intérieur d'un harem de Fès dans les années 1940, un espace fermé où un événement anormal aux yeux des personnages survient pour rompre la monotonie du quotidien et dissoudre la vraisemblance du réel. Une symbiose entre le réel et l'irréel, entre le quotidien et l'imaginaire qui tend à dévoiler la face cachée de la réalité afin de créer d'illusions d'optique chez le lecteur. Des passages inusités où les personnages féminins perdent leurs repères en parvenant à ne percevoir aucune distinction entre le rêve et la réalité, l'imaginaire et le quotidien.

À travers leurs sensations, elles entament un voyage de la réalité au fantastique, de la certitude à l'incertitude, à un univers qui n'est point continu, homogène ou isotrope mais dérégulée, informe et déforme, où un élément leur paraissant anormal brise les règles de leur compréhension ordinaire.

Elles accèdent ainsi à une nouvelle forme de réel, à la création de l'imaginaire où les femmes du harem, perturbées par l'incertitude, se questionnent sur les phénomènes extravagants de leur propre réalité, sur la singularité de la transe.

À travers ces rituels, elles ne se soucient point d'inventer un espace, mais de l'interroger pour essayer de le comprendre. Une certaine incompréhension émanée de la scène la plus banale et suscitée par une interrogation inexplicable. Les femmes du harem sentent alors que leur environnement se brise, se courbe, se déconnecte, elles ne perçoivent que des fissures, des éclatements et des points de friction. Elles ressentent ainsi une certaine défamiliarisation voire étrangeté.

L'étrange commence alors à fleurir dans leur conscience jusqu'à ce qu'elles interagissent de manière rebelle avec leurs valeurs et avec leurs frontières régies par la communauté. L'étrangeté émane ainsi d'un sentiment infranchissable de désaccord avec la réalité parfois médiocre, affadie et épurée dans laquelle les femmes du harem vivent oppressées et soumises à des questions sans réponse et sans aucune cohésion interprétative. Enfermées dans le monde clos de leur quotidien, leur quartier, leur maison, elles sont accablées par les souvenirs d'un passé ancestral plus beau et distinct.

Rêves de femmes. Une enfance au harem (1994) est un œuvre littéraire où les personnages aussi singuliers que l'écriture sont confrontés par un code double, deux codes oxymores pouvant s'entremêler et s'entrelacer jusqu'à créer une poétique du flou, une nouvelle représentation de la réalité qui atteint l'informe et l'étrangeté.