

Fatema-Ezzahra Taznout

Yasmine Chami, une écriture de l'intranquilité

YASMINE CHAMI, A WRITING OF INTRAQULITY

Abstract: Yasmine Chami's fictional work is made of the meticulous exploration of the sphere of the intimate in the manner of a caving of the consciousness of being in the world. A narrative motif in particular comes off for the systematic nature of its occurrences, that of abandonment (of the woman by her spouse). This leitmotiv strikingly crystallizes the fragility of couple bonds and inevitably induces a profound questioning of the relationships between women and men and the representations that underlie them. In order to shed new light on the life path of her heroines, the author mobilizes a multifaceted imagination. In the present study, the focus will be primarily on the ingenious use she makes of storytelling and mythology as major narrative springs which allow the work to unfold simultaneously on the intimate and the universal level.

Keywords: Yasmine Chami; Gender Imaginaries; Myth; Oral Tradition; Memory; Interpretation; Abandonment.

FATEMA-EZZAHRA TAZNOUT

Université Hassan II, Casablanca, Maroc
taznoutfatimazohra@gmail.com

DOI: 10.24193/cechinox.2022.43.25

Yasmine Chami, écrivaine marocaine de langue française, est à ce jour l'auteur de trois romans. Trois romans et autant d'héroïnes dont la vie conjugale a volé en éclats. La séparation vécue comme un abandon, un cataclysme intime, est en effet un leitmotiv à la limite de l'obsessionnel dans son œuvre. Tant et si bien que la tentation est forte d'y voir une sorte de cristallisation symptomatique de la fragilité des liens de couple et la marque d'un fossé abyssal d'incompréhension entre les sexes.

Yasmine Chami procède à la manière d'une spéléologue de la conscience, l'exploration méticuleuse de la sphère de l'intime est à proprement parler sa marque de fabrique. C'est toujours au plus près de la psyché de ses personnages qu'est orientée la focale. Sans pathos et avec un grand sens de la justesse. C'est en outre par le truchement du souvenir que sont rassemblés les éclats épars de mondes atomisés. C'est aussi, paradoxalement, la voie royale pour la reconstruction après la déflagration. Car, à l'instar du roseau de la fable, les héroïnes de Chami (se) plient mais ne (se) rompent pas, si on peut dire. Ajoutons à cela que le tout est porté par une écriture au raffinement délicat, une sensibilité à fleur de

peau et un goût prononcé pour la récréation d'ambiances feutrées où chaque détail compte, est passé à la loupe.

*Médée chérie*¹, son dernier roman publié en 2019, raconte la sidération d'une femme lâchement abandonnée par son mari à l'aéroport d'Orly, lors d'une escale de transit entre Rabat et Sydney, et ce après vingt-cinq ans d'une vie commune harmonieuse et un mariage d'amour. Rejointe par ses enfants, Médée refuse de quitter les lieux, préférant rester sur place, dans la solitude d'une chambre impersonnelle de l'hôtel attenant à l'aéroport. D'instinct, elle s'immobilise dans ce sas où elle a été projetée avec la violence d'une déflagration, image en négatif de la maison du bonheur qu'elle a laissée derrière elle à Rabat. Le fil de son existence lui revient alors en mémoire comme un écho entêtant.

Dans son deuxième roman, *Mourir est un enchantement*², paru en 2017, Sara, l'héroïne, contemple à son tour « les images de son passé fracassé par le père de Salim et Younes, ses deux fils, quand il a décidé de quitter la vie qu'ils avaient construite ensemble pendant dix-huit ans »³. Et de se demander : « comment construire seule ce qu'on a commencé accompagnée ? »⁴.

Sara évoque aussi, comme incidemment, le divorce de ses deux cousins Jad et Maya, ses compagnons d'enfance, et par association d'idée celui plus « fracassant » de la princesse Lala Meriem, tout un symbole pour sa génération de femmes, entérinant par-là la banalisation du phénomène au Maroc.

Dans *Cérémonie*⁵, enfin, son premier roman publié en 1999 chez Actes Sud, comme l'ensemble de son œuvre d'ailleurs, et demeuré longtemps son unique roman, les faits relatés se passent dans la grande

maison familiale, à la veille de la cérémonie de mariage du frère de Khadija. Le contraste n'est que plus saisissant avec la situation de cette dernière, sortie littéralement défaite d'un divorce qui tient plus de la répudiation que de la séparation à l'amiable. Retournée vivre chez ses parents, l'âme en peine, l'humiliation et la culpabilité en sus, elle est décrite comme une « vieille reine déchue demandant asile, sa progéniture devant elle comme un étendard »⁶.

Pour chacune des trois protagonistes, la séparation brutale avec le conjoint s'apparente à un ébranlement intime qui entrouvre sous leurs pieds une béance terrifiante, d'où la nécessité qui est la leur de reconsidérer leurs certitudes en engageant un travail d'introspection sans concession. La mise au jour des représentations insidieuses informant leur imaginaire et des effets néfastes du décentrement où le fil de leur existence les a conduites inéluctablement se fera au prix d'un cheminement intérieur à rebours du temps. De là l'usage systématique de l'analepse comme procédé de narration.

Les récits de vie prennent en effet ancrage dans un présent fait d'absence, l'absence du conjoint parti sans se retourner, et au-delà, de tout un monde englouti dont il ne reste plus que les souvenirs. La mémoire est par conséquent la seule voie d'accès à ce qui n'est plus. Elle ne sert pas tant à retenir ce qui a disparu qu'à renouer avec des racines anciennes, voire archaïques, à la recherche de l'élan vital. Il y a eu la vie de couple certes, mais aussi une vie avant le mariage, il y aura forcément une vie après la rupture qu'il s'agit de réinventer. Ce travail s'avère d'autant plus nécessaire et indispensable que nos protagonistes avaient toutes les raisons de croire leurs

unions indestructibles : mariage d'amour, bonheur et harmonie conjugales jusqu'au jour où elles se sont retrouvées abandonnées à elles-mêmes, sans autre forme de procès. L'expérience de l'abandon, de par sa violence même, va conduire ces femmes, pour qui mariage d'amour devait rimer avec toujours, à prendre conscience des limites inhérentes à leurs représentations de l'amour et des liens de couple, angle mort de leur expérience de la modernité. Dans le même ordre d'idée c'est leur être au monde qui devient objet d'interrogation, amorçant au passage une révolution intime.

Le détour par la mémoire, permet de mettre les choses en perspective, de trouver la faille, et le remède par la même occasion. La mémoire dont il s'agit est la mémoire du temps long, elle plonge ses racines dans la prime enfance, bien avant la rencontre du compagnon évanoui ; elle remonte encore plus loin pour embrasser le passé familial et *in fini* la mémoire collective. L'insertion dans la structure romanesque d'éléments empruntés aussi bien à la tradition orale, le conte en l'occurrence, qu'à la mythologie s'en trouve dès lors légitimée. Leur intégration dans le tissu narratif est telle que loin de se réduire à de simples motifs littéraires, ils constituent indubitablement des ressorts essentiels de l'écriture de Chami. Cela est particulièrement vrai pour *Cérémonie* et *Médée Chérie*. Dans *Mourir est un enchantement*, c'est la constellation familiale qui tient lieu de mythologie personnelle pour Sara. Cette dernière fait remonter de ses souvenirs, ravivés par une pléthore de photos de famille, la mémoire d'une saga familiale à l'aura intacte. Elle s'y raccroche de toute la force de l'indicible nostalgie qui la submerge.

Avant d'aller plus loin, une précision concernant l'auteure s'impose d'autant plus

qu'elle est de circonstance. Yasmine Chami étant passée elle-même par l'expérience du divorce, il est permis de penser que la dite récurrence thématique dans son œuvre en soit une trace tangible. Cela explique aussi la disparition de son nom d'épouse (Kettani) de la page de couverture à partir de *Mourir est un enchantement*. Détail assurément révélateur, car du seuil au texte, il y a comme un lien souterrain. C'est en tout état de cause un fait patent que sans être autobiographiques, au sens propre, ses romans se font l'écho d'une problématique vécue à titre personnel. La résonance intime est fort probablement ce qui induit ce besoin d'élucidation voire d'exorcisation par l'écriture, et vice versa. A telle enseigne que Malika, l'autre protagoniste de *Cérémonie* à côté de Khadija, quoique heureuse en amour, n'en préfigure pas moins, avec le recul, les héroïnes des romans à venir, qui connaîtront la séparation malgré des mariages contractés sous les meilleures augures. Mais à la différence de Khadija, sa cousine Malika, dont le statut dans le roman pourrait être qualifié de porte-voix de l'instance de narration, possède cette force d'âme, que nous retrouvons aussi chez Sara et Médée ; elle leur sera une alliée précieuse. Khadija, elle, semble moins bien pourvue en la matière, comme coupée de son être profond. Et c'est justement à rétablir ce lien que sa cousine va s'employer. Il importe de noter à ce propos que les liens de solidarité entre femmes sont une autre constante dans les romans de Chami.

Cérémonie tire précisément sa force du face à face, des retrouvailles, entre Khadija et Malika, les deux cousines proches et différentes à la fois. Différence s'expliquant autant par le tempérament de chacune que par l'écart d'âge, une génération les sépare. Par extrapolation, il serait fondé

de voir en elles les représentantes de deux stades successifs de l'évolution de la femme marocaine des temps modernes. Il s'agit en effet de femmes modernes, éduquées et actives, issues d'un milieu bourgeois et même par certains égards citoyennes du monde. A Khadija, architecte de profession, il manque toutefois comme un dernier sursaut pour s'affranchir de toute tutelle, tel qu'en atteste le fait d'être revenue vivre chez ses parents après son divorce, incapable qu'elle est de voler de ses propres ailes. Pas étonnant dès lors, et malgré l'affection et l'amitié qui lient les deux cousines, que leurs visions du monde divergent. Les deux extraits suivants en disent long :

Tout ce que demandait Khadija, c'était une maison où elle aurait régné à son tour en souveraine, redressant d'un geste sûr un voilage aux fenêtres, vérifiant d'un doigt la propreté d'une boiserie. Mais sa main est toujours restée incertaine, c'est un fait, comme si le moindre geste avait été susceptible de provoquer l'effondrement.⁷

À cela Malika rétorque :

La fragilité d'un décor, comment peux-tu vivre dans un décor ? Tu construis des maisons, c'est toi qui me l'as dit, les habitants y sont comme des âmes en peine [...] alors quoi ? Est-ce nous, qui ne savons plus habiter nos maisons, ou sommes-nous tellement dépossédés de nous-mêmes que nos maisons nous rejettent comme nous nous sommes rejetés nous-mêmes ?⁸

Les deux jeunes femmes sont parfaitement représentées au travers de ces deux

extraits : Khadija est d'autant plus enlisée dans son sentiment d'échec qu'elle est prisonnière d'un imaginaire où le mariage constitue la pierre de voûte d'un système où chacun a un rôle prédéterminé à jouer. En d'autres termes ce dont elle souffre ce n'est pas seulement de la séparation d'avec son conjoint mais aussi et surtout de *l'image* de femme divorcée qui lui colle désormais à la peau. Son idéal de vie, malgré les études, la carrière, est calqué sur le modèle maternel, une femme dont le royaume se confond avec la sphère domestique.

Malika, quant à elle, est plus rebelle et émancipée, avec un caractère plus trempé. Elle est installée à Paris avec un mari qu'elle aime tendrement. Dans sa répartition, citée plus haut, Malika met le doigt sur les incertitudes et une forme de crise existentielle qui est le lot de la vie moderne, accentués chez les femmes vivantes entre deux mondes et deux référentiels culturels différents. Dans ce roman comme dans les suivants, Y. Chami semble s'être donnée pour mission d'en traquer les manifestations et les résonances profondes dans la psychologie féminine. Le drame de la séparation, ou ce qui est vécu comme tel, fonctionne en l'occurrence comme une loupe grossissante. Une écriture de *l'intranquillité*, en quelque sorte, mais qui n'en mise pas moins sur les ressources cachées des femmes quand celles-ci se trouvent acculées par la versatilité de leurs conjoints à se reconstruire en se recentrant sur elles-mêmes. La solidarité féminine, comme déjà évoqué, s'avère déterminante en la circonstance.

Une réplique du lien qui unit les deux cousines, même sans lien de parenté, se retrouve ailleurs. Pour Sara, dans *Mourir est un enchantement*, c'est Halima, une lavandière dans l'orphelinat où elle intervient

en tant que pédiatre, qui va jouer ce rôle. Halima a sauvé *in extremis* un bébé abandonné, déposé au milieu du linge sale dans le tambour de la machine à laver. Pour cette femme de condition modeste, sans enfants ni mari d'ailleurs, la rencontre avec ce bébé est si décisive qu'elle ne voudra plus s'en séparer. Elle se démènera dès lors comme une lionne pour en devenir la mère adoptive. Sara la soutiendra dans cette bataille et un puissant lien d'amitié va éclore entre les deux femmes, nonobstant la différence de rang social.

Il semble à Sara aujourd'hui, penchée sur la photographie où elle apparaît frêle et déterminée aux côtés de Halima, que c'est en partie cette femme généreuse, choisissant d'aller au bout de sa rencontre avec Hiba⁹, qui lui a permis de traverser le miroir, d'aller à la rencontre de ses propres représentations, d'accepter profondément la faillite pour eux trois, Sara, Salim et Younes, d'une cellule familiale soutenue par un père présent et protecteur. [...] sans doute Halima a-t-elle apporté avec elle, dans la construction d'une famille improbable, où chaque événement renvoyait la jeune mère qu'elle était alors à sa solitude, son chagrin et sa colère, une dimension d'acceptation...¹⁰

L'extrait est si éloquent qu'il se passe de commentaire. Le mot clé on l'aura compris est *l'acceptation*. L'acceptation implique la lucidité, un souci de vérité. Pour Médée, ce même processus d'acceptation sera initié par une autre rencontre improbable. Malgré son isolement dans l'aéroport d'Orly où elle s'est retranchée après le départ d'Ismail,

Médée fera néanmoins une rencontre miraculeuse, celle de Tanya, une femme qui travaille à l'aéroport en tant que « dame pipi », une réfugiée irakienne qui a fui la guerre faisant rage dans son pays. Lorsque Médée est sortie pour la première fois de sa chambre d'hôtel, se faufilant à pas mal assurés dans les couloirs de l'aéroport, son état de faiblesse était tel qu'elle a à peine trouvé la force de s'arrêter dans les toilettes publiques avant de s'effondrer. C'est là que Tanya l'a découverte et lui est venue en aide. Sa douceur et son courage seront comme un baume pour le cœur brisé de Médée. Les deux femmes apprendront à se connaître et deviendront amies. La « réfugiée dame pipi » et le « sculpteur connu », selon la formule de Tanya, feront équipe commune. Le récit de vie de Tanya, qui, à l'exception de sa fille, a quasiment tout perdu en fuyant son pays (mari, fils, patrie, etc.), sa vaillance, sa force d'aimer seront comme une leçon de vie par l'exemple pour Médée. « Tanya n'a pas renoncé à aimer, dans le gouffre des absences qu'elle transporte, il y a, en elle, cette flamme vive qui a traversé Médée ce premier jour dans les toilettes de l'aéroport, [...] Tanya, Médée le sait bien, est bien plus que ce passé perdu [...]. Elle est pour Médée le visage même de la vie vivante, de l'espoir, elle est à jamais cette femme rayonnante qui la fait revenir d'entre les morts »¹¹.

Revenir d'entre les morts, renaître à la « vie vivante », vaste programme pour chacune de ces femmes. A l'instar des expériences mystiques, la mort ou le renoncement à ce qui a été est le préalable à toute renaissance, à l'élargissement du champ de conscience. L'expérience de l'abandon dans le cas d'espèce entraîne logiquement un questionnement de type existentiel. En

dernier ressort le défi à relever pour ces héroïnes est de vivre la rupture comme une ouverture, ou comme une sorte de passage, ainsi que nous le verrons plus en avant, qui exige du lâcher prise ; l'acceptation de la douleur induite en même temps que la connaissance et la compréhension de son caractère passager.

Au moment où elle est prise dans le récit, l'acceptation pour Khadija n'est pas encore à l'ordre du jour, sa traversée du miroir est en instance et le poids de ses représentations lui fait courber l'échine. Mais Malika est là pour lui prendre la main et lui montrer la voie. Pas tant par l'exemple cette fois-ci que par la grâce du récit. Tandis que les préparatifs du mariage battent leur plein, Khadija sent son mal être la submerger. Sa mère enfonce le clou quand la veille de la cérémonie, elle lui montre la tenue qu'elle a choisie pour elle, un caftan de couleur rose, couleur réservée habituellement aux très jeunes filles. Khadija ne branche pas contrairement à Malika, outrée par cette perfidie maternelle.

Face au fatalisme de Khadija, et dans l'impossibilité de se dépouiller d'un passé qui ne passe pas, Malika prend le parti de mieux faire corps avec lui, de l'animer d'une dynamique nouvelle. Parce que l'imaginaire est façonné, informé par l'héritage familial et culturel, il s'agit d'en démonter les rouages, d'en déconstruire le discours. Le moyen choisi à cet effet passe par la réappropriation de la tradition orale, vecteur majeur de transmission des codes et des valeurs de génération en génération.

Une illustration parfaite en est l'histoire de *la jeune fille dans l'arbre*. Malika va se servir de ce conte qu'elle tient de leur tante Aïcha, pour amener Khadija à sortir de sa fixation et à changer de regard sur

sa situation. Elle va lui raconter ce conte comme on applique un remède¹² ou on fait une offrande. Pour bien saisir la portée de cette mise en abyme, il est indispensable d'en restituer les grandes lignes.

En résumé, c'est l'histoire d'une femme et à qui une sorcière a donné une pomme à manger pour remédier à son infertilité. Son mari la mange par inadvertance et le voilà qui tombe *enceinte*, son pied enflant à vue d'œil. Parti se réfugier dans la forêt, il y donne naissance à une petite fille dont un aigle, témoin de la scène, deviendra le père adoptif. Le temps passe. L'enfant élevée dans le nid de l'aigle au faite de l'arbre se transforme en une somptueuse jeune fille à la voix d'ange. L'aigle continue de veiller sur elle mais lui a interdit formellement de descendre de l'arbre. Puis un jour un prince passe dans les parages, la voit et en tombe éperdument amoureux. Mais rien n'y fait, la jeune fille refuse de descendre de son arbre. C'est alors qu'une vieille femme entre en scène. Au pied de l'arbre, elle se mit à ramasser péniblement de quoi allumer un feu pour se faire à manger, exagérant si bien sa souffrance que la jeune fille est émue aux larmes et ne peut faire autrement que de lui venir en aide, descendant pour la première fois de son arbre. C'est ainsi que le charme est rompu et que la fille de l'aigle épouse le prince et sera reine.

Avant de nous arrêter sur la fonction de ce conte dans l'économie du récit, précisons que son insertion dans la trame narrative fait l'objet d'une mise en scène forte en symboles : Khadija est plongée dans son bain, elle est donc nue, aucun costume ne l'encombre au propre comme au figuré. Elle se trouve de la sorte dans les meilleures dispositions pour recevoir ce

don de l'histoire. *Don de l'histoire* au sens de Clarissa Pinkola Estés¹³.

C'est chose notoire que l'imaginaire de l'eau¹⁴ est l'un des plus puissants qui soient. Le bain est par excellence un symbole de purification et de renaissance. Cette mise en scène qui semble improvisée, simple bavardage entre deux cousines qui s'apprécient, tient cependant du rituel. La preuve est faite encore une fois que le conte s'adresse aux structures profondes de la psyché et possède des vertus curatives et de restauration, qu'il mobilise l'imaginaire en faisant appel à sa plasticité même pour l'animer d'une dynamique nouvelle.

Khadija s'est toujours tenue à une conduite irréprochable, un modèle de *vertu*, qui, pensait-elle, devait garantir son bonheur et la réussite de sa vie conjugale. Malika lui dit en épilogue :

La fille de l'aigle a eu de la chance, il s'est trouvé une vieille suffisamment maligne pour la faire descendre de son arbre en l'absence de l'aigle, opportunément absent, [...] et cette vieille que j'ai détestée pendant des années l'a conduite à son prince. Pas mal, hein, quand tu penses que nous, après avoir grandi perchées dans cet arbre, il nous fallait en descendre seules, dure était la chute, et rencontrer ce prince sur une route de hasard, mais avec quatre-vingt pour cent de chances de tomber sur un lâche... ?¹⁵

En dépit de son jeune âge, Malika endosse visiblement un rôle analogue à celui de la vieille femme dans le conte, celui de l'adjuvant, comme défini par Vladimir Propp¹⁶. Par ce « don de l'histoire », elle veut aider sa cousine à descendre du

haut de l'arbre qui renvoie à l'élément air, sa prison chimérique, pour rejoindre la terre ferme, l'ancrage tellurique. L'eau, l'air, la terre et le feu (rappelons que la vieille cherchait des brindilles pour allumer un feu, symbole de destruction mais aussi de purification et de renaissance), tout y est. Les quatre éléments de base rassemblés dans cet épisode en renforcent à l'évidence la charge symbolique.

La mobilisation de l'imaginaire du conte, de sa force d'évocation, initie, institue même, un processus de résilience. Il ne s'agit assurément pas d'une fuite dans l'imaginaire, bien au contraire. Assumer le risque de vivre et d'aimer, c'est cela que permet le détour par l'imaginaire, via le conte et la bienveillance de la conteuse¹⁷ : « ne pleure pas, dit Malika à sa cousine, tu as en toi la beauté du monde, mais oui, chérie, je t'assure, tu as en toi la beauté du monde »¹⁸.

A l'image de la spéléologue que nous avons utilisé plus haut pour caractériser l'immersion dans les sphères profondes de la psyché des personnages féminins qu'aime à pratiquer Y. Chami, nous pourrions en emprunter une seconde, celle d'une archéologie de l'imaginaire au service de femmes qui pour appartenir pleinement à la modernité ne sont pas moins en prise avec des forces dont l'origine se perd dans la nuit du temps.

Si comme le dit sa cousine, Khadija a en elle la beauté du monde, la question qui se pose en filigrane, est comment renouer avec cette beauté, comment la rendre disponible et opérante ?

L'œuvre de Chami, à ce jour, semble entièrement vouée à l'esquisse d'une réponse à cette question fondamentale. Celle-ci passe manifestement par « une

réhabilitation de la mémoire archaïque », « une exploration des abysses, un univers comme une cavité utérine dont elle ramène (rait) à la surface des créatures mythiques, témoignant de l'indéfinition des premiers mondes engloutis »¹⁹.

Le territoire dont il s'agit d'arpenter l'imaginaire, d'explorer la mémoire archaïque, épouse les contours de ce pays millénaire qu'est le Maroc, mais sans s'y limiter ; il trouve de fait un prolongement naturel dans le bassin méditerranéen. Aussi, est-ce sans solution de continuité que se fait le passage du conte, pure produit de la tradition orale, à la mythologie grecque. Temps long et géographie étendue allant de pair.

Ainsi, dans *Cérémonie*, le détour par le conte a comme pendant la référence à la mythologie grecque, dans un rapport de complémentarité parfaite. Concrètement, Malika établit un lien explicite entre l'homme dont le pied sert de matrice pour sa fille et la cuisse de Jupiter dans le mythe relatant la naissance de Dionysos. Images en contraste opposant la lâcheté du père abandonnant sa petite fille aussitôt née à l'intervention bienfaitrice de Jupiter qui, pour sauver le fœtus de son fils, récupéré *in extrémis* sur le cadavre carbonisé de Sémélé, va le porter contre sa cuisse jusqu'à son terme.

Tu sais pourquoi tu acceptes ce rôle de statue ouverte comme une bouche d'ombre qui tisse la lumière des jours pour les autres, mais jamais pour toi ? Parce qu'ils t'ont fait croire que tu sortais de la cuisse de Jupiter, le tout-puissant. [...] Il m'a fallu trente ans pour comprendre [...] que la fille de l'aigle est sortie de la cuisse d'un

pauvre type qui s'est enfui aussitôt qu'elle est apparue, tout ça par ce qu'il a mordu dans une pomme qui ne lui était pas destinée, et là il faut un aigle qui la recueille, et la fasse monter dans cet arbre où elle pourra grandir protégée, mais toi, qui t'a protégée, chérie, quand il te fallait grandir ?²⁰

Force est de constater que la dimension parabolique, le renfort conjoint du conte et du mythe restituent à la perfection la problématique existentielle de Khadija (mais aussi de Sara et de Médée), objet et pré-texte du roman. Consentir à regarder en face et avec lucidité la lâcheté masculine là où l'éducation, la tradition, conditionnent les femmes à endosser seules tous les torts ou à se complaire dans le rôle de victime ; comprendre qu'en s'astreignant à un labeur sans fin pour s'attacher les faveurs de partenaires pas toujours à la hauteur, elles s'enlisent dans une dépendance psychologique aux effets pervers. C'est dire si l'enjeu est de taille.

Cependant, si dans *Cérémonie*, qui fait la part belle à la tradition orale, le mythe est convoqué comme en contrepoint, en appui en quelque sorte, celui-ci joue un rôle plus appuyé dans *Médée Chérie*, au titre si hautement évocateur. La répudiation humiliante et injuste de Médée par son époux Jason entre en écho évident avec la situation dans laquelle l'héroïne homonyme de Chami est littéralement jetée dès le début du roman : son abandon brutal au milieu d'un aéroport international, son mari s'étant volatilisé comme par un enchantement. Le roman emprunte ouvertement sa trame narrative au mythe, à tout le moins en ce qui concerne le motif récurrent de l'abandon. L'homonymie des héroïnes est adroitement justifiée

d'un point de vue diégétique par le lignage grec du côté maternel. Médée a été ainsi prénommée en hommage à sa grand-mère chérie. Or, héritage familial et destin vont de pair. En effet, avec un prénom pareil, la fatalité est convoquée d'emblée ; comment dès lors échapper à son destin ? Au fatum ?

A côté de la Médée antique, d'autres personnages de la mythologie grecque sont évoqués dans le roman, comme Ulysse et Pénélope par exemple. Mais il en est un qui revient avec insistance, c'est Cerbère, le chien à trois têtes qui garde l'entrée des Enfers. La corrélation s'appuie sur un rêve « prémonitoire » que fait Médée peu de temps avant la disparition inopinée de son mari, Ismaïl. Elle y est attaquée par un énorme chien : « c'est ce rêve où elle tanguait au bord du précipice, le chien hideux, noir, se précipite sur elle, et là voilà perdant l'équilibre, elle chute, l'estomac retourné, se réveille en sueur »²¹. « Grand ou petit, le chien ? » demande distraitemment Ismaïl à sa femme, après qu'elle lui ait raconté son cauchemar. « Cette question qui ne demandait pas de réponse suscita en elle l'image de Cerbère, le chien aux trois têtes dont certains prétendent qu'elles représentent les trois âges de la vie, l'enfance, la jeunesse et enfin la vieillesse. Pourtant, Médée est sceptique, cette interprétation des trois têtes de Cerbère ne lui semble pas si pertinente »²².

La question de l'interprétation soulevée ici par Médée, est à proprement parler le cheval de bataille de Chami, le ressort caché de son écriture. Un travail toujours recommencé qui n'est pas sans évoquer l'ouvrage de Pénélope, faire et défaire à l'infini, ou presque. C'est en cela par exemple que le conte de la jeune fille dans l'arbre est pour Malika, d'abord et avant tout, une

entreprise de mise en *re-lation*, de *reliance*²³ avec une signification autre. Un travail de maturation aussi, il lui a fallu *trente ans* comme elle le dit avec insistance, pour mener à bien sa propre entreprise d'interprétation. Au final, le conte est comme dépoussiéré, rafraîchi, ses forces vives sont révélées, mises au jour, par la grâce d'une approche qui remet au centre du processus de transmission le travail actif d'interprétation des acteurs en présence. Un peu à la manière dont Umberto Eco invoquait la *coopération interprétative du lecteur* dans son *Lector in fabula*²⁴.

Le travail d'interprétation possède par conséquent les attributs d'une clé magique, ou peu s'en faut, mise à disposition des femmes ; c'est la voie royale pour sonder les profondeurs de la psyché, à la lumière de ce legs inépuisable de l'humanité que constituent les mythes et les contes notamment. C'est avant tout un savoir qu'il s'agit de s'approprier. Or, pour la narratrice, Médée est précisément *celle qui sait* : « Médée sait – et comment pourrait-elle ne pas le savoir, elle qui porte le nom grec de la femme qui sait, comme seules savent les sorcières de la vie, celles qui traversent les miroirs à cheval sur leur balais magiques... »²⁵.

Le personnage de la sorcière, évoqué ici, fait signe indubitablement vers l'univers du conte. Médée possède d'ailleurs cette double dimension : d'origine divine, c'est une figure mythique par excellence ; dotée de pouvoirs magiques, elle campe en même temps l'archétype même du personnage de la sorcière dans les contes dits populaires. Historiquement parlant le conte procède du mythe, et la légendaire Médée incarne à la perfection cette *évolution*²⁶, occupant en quelque sorte le large spectre qui va de l'un à l'autre.

La connaissance de la Médée façon Chami s'exprime dans et par son art, la sculpture. Elle est une sculptrice à la renommée internationale. Par l'exercice de son art elle construit sa propre interprétation, à moins que ce ne soit plutôt l'exercice de l'art qui la mette sur la voie de nouvelles approches du féminin et de ses représentations.

Un premier exemple en est le traitement personnel qu'elle réserve à Cerbère, cette image qui la hante va lui inspirer une sculpture dont le corps canin est surmonté de trois têtes de femmes, « trois visages différents, l'un aux longues paupières closes, aux lèvres pleines fermées, un visage aussi impassible que celui d'une déesse sans désir ni peine. Le deuxième aux prunelles visibles sous les paupières à moitié soulevées, et enfin le troisième, aux yeux dilatés, la bouche ouverte sur un cri de détresse inarticulé »²⁷.

Si par le corps, cette statue ressort au règne animal, indissociable finalement de l'humain, les trois têtes déclinent le principe féminin selon trois états d'être, allant de la douleur paroxystique à la sérénité absolue, en passant par ce qui ressemble à un état de semi-éveil ou de conscience flottante.

Le Cerbère est la dernière œuvre réalisée par Médée avant le voyage qu'elle entreprend avec son mari, sans jamais se douter que c'est le dernier et encore moins qu'il la laissera seule avec sa douleur au bord de la route, que la stupeur la plongerait dans un état de flottement vertigineux avant de réussir finalement à reprendre pied et à renouer avec une forme de paix intérieure. Le rêve prémonitoire s'est comme déversé dans cette œuvre d'anticipation, une mise en abyme vertigineuse ; la force

de l'inconscient atteint en l'occurrence une forme de paroxysme.

Cette idée du féminin pluriel est incarnée par une autre œuvre de Médée, intitulée fort à propos *Jour et Nuit*. Elle est composée de sept statues de femmes encastrées les unes dans les autres un peu à la manière des matriochka russes, mais avec une différence notable : ces femmes qui s'engendrent les unes les autres figurent à chaque fois des opposées, suivant la déclinaison des deux archétypes majeurs qui se partagent la représentation du féminin en général : la vierge et la sorcière (la sage et la folle, etc.).

La sereine piéta initiale de la série de Médée, chaste et pudique, enfantant une créature aux seins dressés, la main sur le sexe sculpté avec une précision provocante, sa chevelure de marbre ondoyante déployée jusqu'aux reins cambrés, et cette même femelle incarnant la luxure abritait dans son corps creusé comme une cavité une créature angélique, divinement couverte d'un voile de résine transparente, ajouré, recouvrant la troublante blancheur du marbre creusé où jouait la lumière du jour.²⁸

Ismail est médusé, c'est le cas de le dire, devant cette œuvre. Médée pense même qu'elle aurait joué un rôle dans le départ de son mari, qui y aurait vu et compris ce que Médée *savait* sans se l'avouer, comme s'il y avait chez elle un envers et un endroit. D'un côté, la parfaite maîtresse de maison, épouse et mère aimante et dévouée, enfermée dans un rôle somme toute assez conventionnel, et de l'autre, une facette cachée, secrète, qui s'exprime

exclusivement dans son art où elle se révèle comme brute de décoffrage au contact de la pierre, sa matière de prédilection. Ses mains qui ne sont que caresses et soins pour son mari et leurs enfants, s'attaquent à la matière dure et solide avec détermination, mues par une force intérieure, une énergie de vie qui la traverse sans qu'elle en prenne la pleine mesure.

Médée a installé son atelier sur le toit de la maison familiale. Dans cette proximité d'ordre pratique, la fluidité apparente du passage d'un univers à l'autre s'avérera trompeuse. Evoluant dans ces deux sphères, Médée réalisera, avec le recul, que malgré la force et les liens d'amour qui étaient au fondement de son couple, y compris sur le long terme, elle n'a pu échapper à une «conception simpliste des liens entre les hommes et les femmes», là où par ses sculptures elle n'hésitait pas à aborder des territoires moins balisés et à donner vie à des œuvres originales, en rupture avec certaines conventions. C'est l'un des enseignements majeurs qui se fera jour en elle à la suite de sa plongée dans les profondeurs de son être, passant sa vie en revue des jours et des nuits durant, dans la solitude et la neutralité bienfaisante de sa chambre d'hôtel.

Une fois la stupeur passée et la douleur apprivoisée, c'est au prix de cet exigeant travail d'introspection, que l'incompréhension a laissé place à un nouveau paradigme d'interprétation, aucun désir de vengeance n'anime Médée. La colère s'est même muée en une forme de compassion pour son ex-partenaire fourvoyé. Dès lors le choix de la Médée antique comme figure tutélaire a de quoi surprendre si l'on pense à l'image sulfureuse de ce personnage, passée à la postérité comme celle qui a tué ses propres enfants par désir de

vengeance. Question d'autant plus légitime que la Médée marocaine aime tendrement ses enfants et que l'une de ses œuvres est une ode à la maternité. Pourtant, le paradoxe n'est qu'apparent, car rien n'incarne mieux ce retour sur le passé à des fins de réappropriation que le *repêchage* de ce personnage de légende qu'est Médée. L'ombre de Médée n'a rien de menaçant en l'espèce, elle apparaît plutôt comme la figure emblématique d'une entreprise de réhabilitation. « Et Médée, sa prestigieuse homonyme, marquée du sceau de la folie pour l'éternité des mémoires humaines, [...]. *Ceux qui écrivent les mythes* l'ont ainsi rendue étrangère au monde humain, une bête sauvage dépeçant ses propres enfants pour punir le traître »²⁹.

Il y a donc *ceux qui écrivent les mythes* et ceux ou celles qui les *réécrivent*, les sondent pour en extraire des significations inédites, affranchies des stéréotypes de genre perpétués de génération en génération. Dans *Mourir est enchantement*, Sara abonde dans le même sens : « Bien sûr Sara n'est pas si naïve, au fond, elle sait comme on écrit les belles histoires, aux prix de quels subterfuges »³⁰.

L'entreprise de réhabilitation de Médée participe chez Y. Chami de la vision du monde qui transparait dans ses romans :

Enfin les femmes sont toujours face aux femmes, avec ou contre, observait Médée, fascinée par la profondeur d'un imaginaire de l'entre-soi, où les hommes n'étaient tolérés que parce qu'ils servaient les desseins obscurs de la continuité de l'espèce. [...] ces hommes dont elles exaltaient publiquement la puissance pour mieux maîtriser la faiblesse d'un

pacte incertain, parce qu'elles savaient depuis toujours la fragilité des sermons d'amour masculins, si aisément accordés, si promptement repris.³¹

Médée, investie corps et âme dans son couple, se voulait, se croyait, une exception à la règle millénaire. Puis la réalité l'a rattrapée sans crier gare et sans ménagement. Et de se demander finalement qui est dupe de qui ?

L'entre-soi, la *sororité* ou la *fraternité féminine*³², atout majeur des femmes toutes époques confondues, n'a cependant pas fait défaut à Médée, pas plus qu'à Sara ni à Khadija, comme vu précédemment. Il a suffi en effet que Tanya fasse son apparition dans son monde atomisé pour qu'une nouvelle configuration de son existence devienne possible.

Cette compréhension nouvelle aidant, et malgré l'onde de choc qui l'a submergée du fait de la brutalité de la rupture, Médée excuserait presque Ismaïl, médecin chirurgien, habitué à trancher dans le vif, et victime lui-même de ses démons intérieurs (Médée présume qu'il l'a quittée pour une autre femme, plus jeune). Elle le comprend et le rejoint sur un plan profond, celui où les femmes et les hommes sont prisonniers de leurs représentations, conscientes ou pas. On l'aura compris, le propos n'est pas d'accabler les hommes, de verser dans une litanie victimaire, mais d'être pleinement dans la compréhension de ce que c'est *être femme*, avec ou sans homme, mais de préférence avec, puisqu'il y a là Juan, son vieil ami, artiste comme elle, qui l'aime depuis toujours mais qui a su respecter ses choix, et traverser la vie en gardant intact l'amour inconditionnel qu'il lui porte. Le retour de Juan dans la vie de Médée à ce moment

crucial de son existence, le trouble délicat qui nimbe leurs retrouvailles à la fin du roman, tout en délicatesse, confère à celui-ci une fin digne d'un conte de fée.

Ce dénouement heureux s'il peut surprendre par la rapidité avec laquelle il advient, en quelques jours seulement, mais qui ont paru une éternité à Médée, comme si elle avait parcouru avec la rapidité de l'éclair les phases dont son Cerbère est l'allégorie, admet à notre sens une explication des plus plausibles. Celle-ci a à voir autant avec la logique interne de ce roman en particulier qu'avec le reste de l'œuvre de Chami.

Au chapitre des raisons d'ordre diégétique, figure l'ancienneté et la puissance des liens de complicité et d'amitié qui unissent Médée et Juan, ceux-ci les autorisant jusqu'à un certain point à brûler les étapes. C'est comme si la possibilité du couple qu'ils auraient pu former dès le départ (avant le mariage de Médée) était restée en suspens, ou qu'elle avait existé dans un univers parallèle, jusqu'à ce que le départ d'Ismaïl l'a rende enfin réalisable, monde réel et monde virtuel n'en faisant plus qu'un.

Jean Baudrillard postulait que toute existence possède deux dimensions parallèles, « celle de son histoire et de son déroulement visible, et celle de son devenir, transfusion de formes vers ces univers parallèles, dévolution, anamorphose de la volonté »³³. Et d'ajouter : « une double vie donne droit à deux morts – et pourquoi pas à deux passions amoureuses simultanées ? Tant qu'elles restent parallèles, tout va bien »³⁴.

Il fallait donc que l'histoire de Médée et d'Ismaïl se déroule et que du fait de ce parcours même, la *puissance* de Juan ne

constitue plus une menace pour elle, ni n'inhibe ses capacités artistiques, comme elle en avait eu l'intuition dans sa jeunesse. Mourir à ce qu'ils ont été chacun de son côté, comme la condition nécessaire à leur union. Pris dans ce sens, *mourir* participe du *réenchantement* du monde ; le titre donné au deuxième roman de la série révèle sous cette optique une dimension proprement programmatique. L'expérience de la perte faite par Médée l'a transfigurée, elle a ouvert une brèche dans son univers, comme un canal par où il lui devient possible de rejoindre Juan, en renouant avec une ligne de vie, et de cœur, enracinée dans ses jeunes années. Quant à Juan, son amour contrarié, mais constant, pour Médée l'a comme brûlé de l'intérieur, au point de fissurer les murs qui l'empêchaient de l'atteindre. Cette union enfin possible, à peine esquissée d'ailleurs à la fin du roman, aboutissement d'un cheminement intérieur sans concession, tient à l'évidence de l'expérience initiatique. Ceci étant, ce *happy end* en dépit de sa fulgurance devient non seulement plausible mais hautement signifiant.

L'autre argument tient lui au fait que de *Cérémonie à Médée chérie*, l'auteure a creusé la même veine, méticuleusement et inlassablement. Replacée dans le sillage des romans précédents et du travail de *lecture de soi*³⁵ qui traverse l'ensemble de l'œuvre, cette issue heureuse semble indiquer une sorte de fin de cycle sous le signe de la résilience, un apaisement dans une mer d'intranquillité.

La bascule dans un nouveau paradigme d'interprétation, ou de sens, de la lecture de soi était tout juste amorcée avec Khadija (et Malika) dans *Cérémonie*. Pour Sara, il a fallu que le temps fasse son œuvre

avant qu'elle ne trouve un nouvel équilibre basé sur l'acceptation de ce qui est inéluctable. Et c'est comme l'étape suivante que Médée franchit dans cette suite de destins féminins, celle où après l'acceptation, qui est le début et la condition de la résilience, un nouveau départ est enfin possible. Aimer à la fois d'amour et d'amitié, c'est cela qu'Abdelkebir Khatibi appelait *l'aimance*³⁶. L'aimance comme voie de libération des schémas délétères au fondement de la violence symbolique faite aux femmes.

La Médée de la fin du roman a retrouvé une appétence nouvelle pour la vie, elle découvre sa capacité d'aimer intacte tout en renouant avec sa créativité. Juan ne sera pas une béquille pour elle, mais un partenaire à part entière. Avec son aide, elle entreprend de réaliser une sculpture où tout ce qu'elle a appris durant *les jours de son abandon*³⁷ s'incarnera en une œuvre d'art dont l'idée lui a été insufflée par la précieuse Tanya. Il s'agit de donner forme à une sculpture qui rende hommage aux êtres qui ont fait l'expérience de la perte, quelle qu'elle soit, à leur offrir une reconnaissance. Par cette œuvre qui doit voir le jour à l'intérieur d'un hangar désaffecté de l'aéroport, déniché par Tanya, un non-lieu par excellence, et ses propres outils de travail que Juan est allé chercher pour elle dans l'atelier de Médée à Rabat, c'est en quelque sorte un monument aux liens qui libèrent que symbolise cette sculpture.

Faire œuvre. En cela Médée est l'alter égo tout désigné de Chami. Avec ce triptyque romanesque qui frappe autant par sa cohésion que par la cohérence de son dessein d'ensemble, l'auteure a su imprimer à l'expérience de la perte et de l'abandon une dimension existentielle aussi bien que littéraire, et probablement cathartique.

Son univers, ainsi que l'écrivait si joliment Amine Maalouf en pensant à Elif Shafak, autre grande écrivaine de l'espace méditerranéen, « est celui des femmes éternelles et des hommes qui passent »³⁸.

Ce qui passe, ce qui reste ; l'exploration méticuleuse de l'imaginaire aux confins de l'intime et de l'universel menée avec constance et passion par Yasmine Chami

est comme une traversée du miroir au long cours. Grâce à un savant travail d'écriture et de composition, le bruissement des voix qui résonnent à l'unisson d'un texte à l'autre, laisse entendre dans les intervalles, pour peu qu'on tende l'oreille, une *voix de fin silence*³⁹, celle de « l'indéfinition des premiers mondes engloutis »⁴⁰, à rebours des représentations et des schémas mentaux.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*. Essai sur l'imaginaire de la matière, Paris, Librairie José Corti, 1942.
- Baudrillard, Jean, *Le pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, Paris, Galilée, 2004.
- Bolle De Bal, Marcel, « Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques », in *Sociétés*, De Boeck Supérieur, 2003/2 no 80, pp. 99-131.
- Chami-Kettani, Yasmine, *Cérémonie*, Paris, Actes Sud, 1999.
- , *Mourir est un enchantement*, Paris, Actes Sud, 2017.
- , *Médée chérie*, Paris, Actes Sud, 2019.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- Estés, Clarissa Pinkola, *Femmes qui courent avec les loups*. Histoires et mythes de l'archétype de la Femme sauvage, Paris, Grasset, 1996.
- , *Le don de l'histoire*. Contes de sagesse à propos de ce qui est suffisant, Paris, Grasset, 1999.
- Ferrante, Elena, *Les jours de mon abandon*, Paris, Gallimard, 2016.
- Groult, Benoîte, *Ainsi soit-elle*, Paris, Grasset, 1975.
- Hustvedt, Siri, *Un été sans les hommes*, Paris, Actes Sud, Babel, 2001.
- Khatibi, Abdelkébir, *L'Aimance*, Paris, Al Manar, 2004.
- Laporte, Roger, *Une voix de fin silence*, Paris, Gallimard, 1966.
- Martin, Michaël, *Sorcières et magiciennes dans le monde gréco-romain*, Paris, Editions Le manuscrit, 2004.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.
- Shafak, Elif, *La bâtarde d'Istanbul*, Préface d'Amine Maalouf, Paris, Phébus, 2007.

NOTES

1. Yasmine Chami-Kettani, *Médée chérie*, Paris, Actes Sud, 1999.
2. Yasmine Chami-Kettani, *Mourir est un enchantement*, Paris, Actes Sud, 2017.
3. *Ibid.* p. 32.
4. *Ibid.*, p. 106.
5. Yasmine Chami-Kettani, *Cérémonie*, Paris, Actes Sud, 1999.
6. *Ibid.* p. 6.
7. *Ibid.* p. 12.
8. *Ibid.*
9. Sa fille adoptive.
10. Chami-Kettani, *Mourir*, p. 73.
11. *Idem*, *Médée*, p. 108.

12. Clarissa Pinkola Estés, *Femmes qui courent avec les loups*, Paris, Grasset, 1996, pp. 637-647.
13. Clarissa Pinkola Estés, *Le don de l'histoire*, Paris, Grasset, 1999.
14. Nous pensons bien évidemment et tout particulièrement à Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942.
15. Chami-Kettani, *Cérémonie*, p. 106.
16. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.
17. L'inscription de la conteuse dans une chaîne transgénérationnelle de transmission, *l'intention* qui la guide, sont des conditions *sine qua non* au bon fonctionnement du conte comme remède. Cf. Pinkola, *Femmes*, p. 639.
18. Chami-Kettani, *Cérémonie*, p. 106.
19. *Idem*, *Médée*, p. 34.
20. *Idem*, *Cérémonie*, pp. 105-106.
21. *Idem*, *Médée*, p.12.
22. *Ibid.*
23. Cf. Marcel Bolle De Bal, « Reliance, déliance, liance: émergence de trois notions sociologiques », in *Sociétés*, De Boeck Supérieur, 2003/2 no 80, pp. 99-131. (Consultable sur : <https://www.cairn.info/revue-societes-2003-2-page-99.htm>). Un exposé fort instructif, riche et exhaustif de cette notion aux aspects multiples. À partir de sa propre définition du terme *relier*: « créer ou recréer des liens, établir ou rétablir une liaison entre une personne et soit un système dont elle fait partie, soit l'un de ses sous-systèmes.», l'auteur propose en conclusion cette définition de la *reliance* qui rencontre parfaitement notre propos: « La reliance est une réalité 'duelle', dialogique et paradoxale: avec la déliance, qui lui est toujours liée, elle forme un couple soumis à des logiques différentes et complémentaires, toutes deux nécessaires à l'existence de la vie psychique, sociale et culturelle ».
24. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
25. Chami-Kettani, *Médée*, p. 89.
26. « Un peu comme Circée ou Hécate, mais de manière différente, Médée n'a cessé d'évoluer durant l'Antiquité. Déesse liée à la renaissance et à la guérison à l'origine, elle se voit dévaluée au rang de femme dès l'époque archaïque, femme qui est en étroite relation avec les arts magiques dès lors. À l'époque classique, c'est d'ailleurs ce statut de femme libre et fière qu'elle affirme avec force ainsi que le montre si bien la Médée d'Euripide. Enfin, c'est la figure de magicienne puis de sorcière terrible qu'elle va prendre dès l'époque hellénistique ». Michaël Martin, *Sorcières et magiciennes dans le monde gréco-romain*, Paris, Editions Le manuscrit, 2004, p. 200.
27. Chami-Kettani, *Médée*, p. 13.
28. *Ibid.* p. 90.
29. *Ibid.* p. 93.
30. Chami-Kettani, *Mourir*, p. 24.
31. *Idem*, *Médée*, p. 92.
32. Nous pensons à Benoîte Groult, *Ainsi soit-elle*, Paris, Grasset, 1975.
33. Jean Baudrillard, *Le pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*, Paris, Galilée, 2004, p. 170.
34. *Ibid.*
35. « Parcours en forme de 'lecture de soi' d'une femme à un tournant de son existence », c'est en ces termes que l'éditeur décrit en quatrième de couverture, l'histoire narrée par Siri Hustvedt, *Un été sans les hommes*, Paris, Actes Sud, Babel, 2001. L'expression *lecture de soi* est à nos yeux particulièrement bien inspirée, elle décrit parfaitement ce qui anime l'auteure américaine dans nombre de ses romans et particulièrement dans celui-ci, *Un été sans les hommes*. Les similitudes avec l'œuvre de Yasmine Chami sont nombreuses : la brutalité de la rupture, le travail de reconstruction qui passe par un indispensable retour sur soi et les bienfaits des liens entre femmes.
36. « J'appelle 'aimance' cette langue d'amour qui affirme une affinité plus active entre les êtres, qui puisse donner forme à leur affection mutuelle et à ses paradoxes. Je suis convaincu qu'une telle affinité est à même de libérer entre les partenaires un certain espace inhibé de jouissance. Un lieu de passage et

- de tolérance, un savoir vivre ensemble entre genres, sensibilités et cultures diverses. L'Aimance ne se substitue pas à l'amour en tant que mot et fragment du réel, elle le prolonge. En dégageant un lieu encore silencieux, elle ne résout aucune énigme ; elle en propose une autre, qui soit un dialogue plus sensible entre corps et esprit », Abdelkébir Khatibi, *L'Aimance*, Paris, Al Manar, 2004.
37. Expression en référence au titre du roman d'Elena Ferrante, *Les jours de mon abandon*, Paris, Gallimard, 2016; également auteure de la saga *L'amie prodigieuse*, autre histoire de femmes et d'amitié féminine, indissociable de l'aire méditerranéenne.
38. Elif Shafak, *La bâtarde d'Istanbul*, Préface d'Amine Maalouf, Paris, Phébus, 2007, p. 8.
39. Quand écriture et vie se confondent. L'écriture comme acte et expérience de vie, c'est à cet *objet* que l'écrivain Roger Laporte a dédié son livre intitulé *Une voix de fin silence*, référence évidente et revendiquée à un épisode biblique de la vie du prophète Elie, (I Rois 19). Expression sublime que nous devons au philosophe Emanuel Levinas). Roger Laporte, *Une voix de fin silence*, Paris, Gallimard, 1966.
40. Chami-Kettani, *Médée*, p. 34.