

Sous la direction de

**HASSAN MOUSTIR**  
**JAMAL EDDINE EL HANI**  
**MOURAD ALI-KHODJA**

# Des lieux de culture

ALTÉRITÉS CROISÉES, MOBILITÉS  
ET MÉMOIRES IDENTITAIRES





# **DES LIEUX DE CULTURE**

**ALTÉRITÉS CROISÉES, MOBILITÉS ET MÉMOIRES IDENTITAIRES**



# DES LIEUX DE CULTURE

ALTÉRITÉS CROISÉES, MOBILITÉS ET MÉMOIRES IDENTITAIRES

*Sous la direction de*

HASSAN MOUSTIR

JAMAL EDDINE EL HANI

MOURAD ALI-KHODJA



Université Mohammed V de Rabat  
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines



Presses de  
l'Université Laval

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.

Financé par le gouvernement du Canada  
Funded by the Government of Canada

| **Canada**

Mise en pages : **Santo** *graphis*  
Maquette de couverture : Diane Trottier

Illustration de la couverture: Lionel Cormier, *Composition n° 271*- Acrylique et graphite, 2004, reproduite avec l'aimable autorisation de l'artiste.

© Presses de l'Université Laval. Tous droits réservés.  
Dépôt légal 3<sup>e</sup> trimestre 2016

ISBN : 978-2-7637-2856-8  
PDF : 9782763728575

Les Presses de l'Université Laval  
[www.pulaval.com](http://www.pulaval.com)

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

# TABLE DES MATIÈRES

Remerciements .....	IX
Avant-propos .....	XI
CHAPITRE 1	
Toposcopies.....	1
Pour une étude de l'espace dans son rapport à l'altérité et à l'écologie des dépouilles	
<i>Daniel Castillo Durante</i>	
CHAPITRE 2	
La migration comme alternative au lieu .....	13
<i>Anne-Christine Habbard</i>	
CHAPITRE 3	
L'État-nation face au migrant .....	27
Théorie et fiction d'un désaccord	
<i>Hassan Moustir</i>	
CHAPITRE 4	
Lieu et tension identitaire.....	39
Le passé en tant qu'« espace hostile » dans deux romans de Sergio Kokis	
<i>Simona Emilia Pruteanu</i>	
CHAPITRE 5	
Littérature africaine décadente : une écriture du non-lieu.....	55
<i>Ozouf Sénamin Amedegnato</i>	

CHAPITRE 6	
Spatialité et a-identité dans <i>Ils disent que je suis une beurette</i> de Soraya Nini.....	69
<i>Jamal Zemrani</i>	
CHAPITRE 7	
Musulmans à l'épreuve de l'ailleurs .....	89
Identité et altérité dans la littérature de voyage marocaine	
<i>Saloua El Oufir</i>	
CHAPITRE 8	
Les lieux de mémoire de la diaspora juive marocaine .....	103
<i>Ijjou Cheikh Moussa</i>	
CHAPITRE 9	
Quand l'exil réinvente les espaces et les lieux : Albert Cossery écho parisien de Naguib Mahfouz? .....	123
<i>Bernadette Rey Mimoso-Ruiz</i>	
CHAPITRE 10	
L'espace transitionnel : du dépaysement au secret de famille dans les romans <i>La Mise en scène</i> et <i>Truquage en amont</i> de Claude Ollier .....	137
<i>David Décarie</i>	
CHAPITRE 11	
L'espace et les troubles identitaires dans un système autofictionnel.....	149
<i>Sallem El Azouzi</i>	
CHAPITRE 12	
La fuite immobile.....	161
Esthétique du naufrage dans les photo-installations d'Ahmed Hajoubi et les peintures de Mahi Binebine	
<i>Youssef Ouahboun</i>	

CHAPITRE 13	
L'Arrière-pays français : le défrichage du lieu par Jean-Loup Trassard .....	175
<i>Nicolas Pien</i>	
CHAPITRE 14	
Identification et représentations du lieu dans les magazines de jeunesse .....	189
<i>Abdelmajid Mekayssi</i>	
CHAPITRE 15	
Des traducteurs officiels « errants » et la conscience du principe de territorialité au dix-neuvième siècle.....	207
<i>Denise Merkle</i>	
CHAPITRE 16	
Jean Genet, captif amoureux de la Palestine .....	219
<i>Marjorie Bertin</i>	
CHAPITRE 17	
Itinérances .....	229
(Ébauche)	
<i>Mohamed Hmoudane</i>	



## REMERCIEMENTS

Cet ouvrage regroupe la majorité des communications présentées au colloque international pluridisciplinaire organisé conjointement par le Laboratoire Littérature, Art et Société (LAS) de la Faculté des lettres des sciences humaines de l'Université Mohammed V (Rabat – Maroc) et par le Groupe de recherche interdisciplinaire sur les cultures en contact (GRICC) de l'Université de Moncton (Nouveau-Brunswick – Canada) dont le thème était *Des Lieux alternatifs – Exil, exotisme, colonisation, mémoire, identité, hégémonie*. Le colloque s'est tenu à la Faculté des Lettres de Rabat, du 18 au 19 avril 2013.

Par ailleurs, les directeurs de la publication remercient l'Agence universitaire de la francophonie (AUF), la Faculté des Lettres et des Sciences humaines de l'Université Mohammed V (Rabat – Maroc), le Groupe de recherche interdisciplinaire sur les cultures en contact (GRICC) et l'Université de Moncton (Nouveau-Brunswick – Canada) dont les généreuses contributions financières ont rendu possible la publication de ces textes.

Nous tenons également à remercier les personnes qui ont bien voulu évaluer les textes ainsi que Monsieur Lionel Cormier, artiste acadien du Nouveau-Brunswick, de nous avoir autorisés à reproduire l'une de ses œuvres.



## AVANT-PROPOS

C omme l'écrivait Paul Valéry dans ses *Regards sur le monde actuel* (1931), «rien ne se fera plus que le monde entier ne s'en mêle». Et il y a bien à cela des raisons : enchevêtrement des logiques de tous genres, coïncidence des visées entre disciplines, nature plurielle du phénomène unique à observer, d'un côté ; aspect parcellaire et compartimenté des champs de savoir, de l'autre. Si bien que, comme jadis, complexité oblige, pour cerner la curiosité d'un objet, il faut à nouveau convoquer tous les sages de la cité. Si aucun phénomène de la nature n'est destiné exclusivement à une science, inversement aucun champ de savoir ne peut épuiser à lui seul un fait de la culture. Au paradigme de la complexité inhérente au phénomène semble répondre la pluridisciplinarité de l'approche. Car, après tout, qui parle au nom de la Science s'expose sans le vouloir à parler au nom de toutes les sciences.

C'est l'une des idées à l'origine de ce colloque international pluridisciplinaire qui s'est tenu à Rabat les 18-19 avril 2013 à la Faculté des Lettres : *réunir des chercheurs de divers horizons et disciplines autour d'une question qui est le centre d'intérêt de chacun. Le lieu est de ces objets de recherche et de questionnement*, urgent à penser au vu des défis planétaires, qui préoccupent plus d'un esprit et interpellent plus d'un champ de connaissance. Autour de cet objet peuvent s'inviter l'historien et le géographe, l'écrivain et l'artiste, le politologue et le sociologue, l'ethnologue et le littéraire, le philosophe, le traducteur et l'analyste de discours, sans prétention aucune à l'exhaustivité. Mais si cette notion de lieu mobilise tant de monde, c'est parce qu'elle est au cœur de la dynamique moderne et contemporaine. L'importance du lieu prend racine, du moins dans l'histoire récente du monde, dans les conflits internationaux,

dans la précarité des vies individuelles, dans les destins particuliers d'être de génie, dans les flux humains transterritoriaux, dans les logiques d'hégémonie et de dominations réelles ou symboliques entre instances de pouvoir, de discours ou d'autorité. Sous toutes ses représentations, le lieu est globalement l'occasion d'une transfiguration de la signification première de l'espace physique et de la relation entre les hommes. Il en ressort que le lieu est un espace performé. Si bien qu'il n'existerait pas de lieu sans un événement qui le marque, sans action, passion, désir, rapport de force ou interprétation, qui le sorte du silence du monde réel.

Le lieu est également le site de jonction de l'être et du temps par la mémoire, de l'histoire individuelle et collective par les narrations, fussent-elles sociales, politiques ou littéraires. Il est enfin la possibilité d'articulation du tangible et de l'intangible : en lui nous passons du territoire au pays, de l'habitat à la demeure, du quelque part sur la carte à l'ailleurs enchanteur de l'Exote. Sans oublier qu'il est aussi la doublure silencieuse du langage, désignant la position invisible du locuteur et faisant toujours reculer l'imputation du discours à son instance responsable d'un pas. Et l'on pourrait dire du lieu presque autant qu'en disait Georges Bataille du livre, qu'il « est aussi la somme des malentendus dont il est l'occasion ».

Il convient de citer ces malentendus, au sens dont nous voulons faire prévaloir ici les perspectives et les approches, qui ont présidé à l'élaboration de ce volume en reformulant les questions à son origine.

La question du territoire propre et du territoire de l'Autre semble avoir marqué, depuis toujours et sous différentes formes et actualisations, la conscience littéraire, philosophique et artistique. Dans sa dimension symbolique et ses implications éminemment culturelles, historiques et politiques, cette question se laisse mieux cerner à travers la notion de *lieu*, qui permet de croiser diverses perspectives dans les sciences humaines, et dont on peut formaliser ici certaines manifestations, autour de trois motifs abstraits : quête, conquête et perte de lieu.

L'archétype Odysséen, récit des origines s'il en était, de l'exil et du retour à la terre natale, demeure à ce titre un motif premier qui préside à de nombreuses expériences de représentation où le passage par des lieux autres réveille la nostalgie d'un lieu, unique et irremplaçable, avec lequel le sujet confond son identité, au risque de la perdre. Or, celle-ci est-elle une donnée invariable que l'on laisse derrière soi, et dont le retour au lieu d'origine favoriserait le recouvrement ? La mémoire n'empêchant pas la rencontre et l'identification avec d'autres lieux possibles, la quête poétique

du *vrai lieu* serait-elle un dépassement du lieu tangible comme métaphysique aliénante ? La Raison pratique, qui peut par ailleurs s'affirmer dans la pensée la plus éclairée, ne peut-elle malencontreusement s'opposer à de tels élans créatifs et ramener l'identité aux critères de territoire et de frontières ?

Inversement, dans la démarche exotique ou hégémonique, tel qu'elles se dégagent surtout des récits à caractère ethnographique (et dans une plus large mesure dans le récit de voyage à visée exploratrice) et malgré les différences qui les caractérisent, un jeu de superposition des lieux est à l'œuvre, soit pour célébrer une différence radicale, aux antipodes des habitudes du regard qui note et s'étonne, soit pour ramener cette différence à une référence irréductible et centrale. Derrière le jeu de célébration de la différence lui-même, on peut parfois reconnaître une attitude de décentrage de *l'autre lieu* qui trahit une centralité foncière du *lieu référentiel* et une posture d'hégémonie. La constatation de la diversité et la fascination qu'elle peut provoquer est-elle gage d'une reconnaissance de la différence et de l'éventualité d'autres lieux et modes d'être ? Aussi, le regard colonial, comme forme exacerbée du traitement de la différence, n'est-il pas dans son essence une mise en crise, par interférence et transposition, de l'identification du colonisé à son propre lieu ? Décoloniser l'imaginaire, comme ce fut le projet de nombreux auteurs et penseurs du Sud, ne revient-il pas à restituer le lien absent au lieu présent, immédiatement saisissable ?

L'expérience du lieu peut enfin prendre la forme complexe du décalage et de la mise en suspens. Le sujet porteur de cette conscience problématique du lieu opère une sorte de double négation : de l'espace d'origine comme de l'espace de destination. Il le fait soit par choix responsable de flottement identitaire (exil volontaire par exemple), soit par déterminisme historique (le cas des écrivains issus de l'immigration). Surgissent dès lors des formes inédites de non-appartenance : ambigüité culturelle ou hybridité, maintien stratégique dans l'entre-deux ou quête de la troisième voie, celle du non-lieu notamment (universalisme, devenirmonde, créolisation globale).

Ces trois modes expérientiels du lieu, eux-mêmes issus de divers contextes historiques, culturels et politiques disions-nous, ponctuellement déterminables, affectent à leur tour l'art et la littérature – si ces derniers ne les devancent et ne les annoncent pas, comme c'est souvent le cas avec des auteurs visionnaires. Ils en sont la problématisation la plus aboutie et la plus parlante. Sans réduire la notion de lieu à son acception spatiale première, le présent volume ambitionne de montrer comment différents

écrivains, artistes et praticiens des sciences humaines ont pensé le lieu ou se sont laissés dominer par les multiples aspects et effets du ou des lieux. Comment la prégnance de cette notion, sous son jour énonciatif, se laisserait-elle saisir à travers les diverses productions discursives ? Et comment, en définitive, ces productions discursives peuvent-elles même être productrices de territoires et de lieux, plus comme savoirs construits que comme données empiriques ?

## CHAPITRE 1

# TOPOSCOPIES

## POUR UNE ÉTUDE DE L'ESPACE DANS SON RAPPORT À L'ALTÉRITÉ ET À L'ÉCOLOGIE DES DÉPOUILLES

DANIEL CASTILLO DURANTE  
*MSRC/FRSC*  
*Université d'Ottawa – Canada*

### DE L'ESPACE À L'ALTÉRATION

**J**e voudrais tout d'abord m'interroger sur notre rapport à l'espace. À l'horizon de notre perception, l'espace a beau être investi – dans tous les sens du mot – par le capital sous le mode tout d'abord du temps-profit, il n'en garde pas moins encore des traces, des registres et des intensités rattachés à une topologie du sacré. À l'heure où un nouveau pape venu du bout du monde s'efforce, à 76 ans révolus, de ressusciter la parole originelle du Christ au Vatican, haut lieu d'instrumentalisation et de réification d'une doctrine condamnée à mourir sans le concours des millions de croyants de l'Amérique latine, je ne peux rester insensible au caractère pour le moins ambigu, métissé et hybride de notre rapport à l'espace en dépit de la volonté d'homogénéisation de l'écoumène entreprise par la mondialisation des économies. La notion d'écoumène, c'est-à-dire l'espace habité et exploité par l'homme, ne peut plus ignorer aujourd'hui les effets de la mondialisation des économies et de la globalisation des cultures. Ces grands espaces, miniaturisés au niveau de leur gestion, opèrent de nos jours dans une logique cryptotopique dans la mesure où ils cachent le lieu qui les héberge en tant que transferts de capitaux. Les transferts de capitaux d'un bout à l'autre de la planète, en effet, créent les conditions pour que l'infiniment petit (il s'agit des nanotechnologies au service d'une miniaturisation de l'espace conçu

comme multiplicateur des capitaux) devienne le premier moteur d'une nanotopie financière qui peut décider du sort d'un pays<sup>1</sup>.

Comme travaillé par la géographie et d'autres disciplines qui s'intéressent à l'écosystème dans une approche multidisciplinaire, l'écoumène se voit interpellé aujourd'hui, en effet, par une accélération des cycles d'exploitation et de rentabilité immédiate qui bouleverse notre rapport à l'espace. La philosophie a beaucoup insisté sur le temps dans son rapport à l'Être, et Heidegger est même allé jusqu'à bâtir sa première réflexion phénoménologique sur l'oubli de l'Être<sup>2</sup> sans vraiment s'occuper de l'espace. Mais l'espace sous le mode de l'écoumène<sup>3</sup> nous découvre une dimension jamais pensée. En cela, à bien des égards, la philosophie a suivi le dualisme cartésien entre la *rescogitans* et la *resextensa*. Ce principe de partage qui permet au Cogito d'expulser l'espace en tant que périphérie incompatible avec la raison explique en partie un rapport à l'écoumène privé d'être, autrement dit désontologisé. Mais, et voilà ce qui m'intéresse au tout premier chef, c'est que l'écoumène ne se limite pas seulement à l'espace en tant que *resextensa*, *chose étendue*, habitée et exploitée par les hommes ; il désigne aussi le rapport à l'espace comme condition de possibilité de l'Être. Autrement dit, l'approche phénoménologique de l'ONTOS ne peut se limiter qu'au temps, aussi important soit-il, dans la constitution de l'Être, car, comme nous le rappellent les travaux d'Augustin Berque, la spatialité devrait être posée comme un socle de l'humain. En précisant, à titre d'illustration, que ce n'est qu'à partir du pont lui-même que naît un lieu, Heidegger postule que l'œuvre crée son propre espace<sup>4</sup>.

C'est en fonction de son émergence comme bâti de l'humain, voire prolongation d'un corps (un pont ne renverrait-il pas en dernière analyse au coucher prolongé d'un corps soucieux de relier deux rives ?), que l'espace se découvre ici comme effet de l'humain. Le capital (de *capitalis*, *caput* : « tête ») financier qu'on pourrait aussi associer à la *rescogitans* en le plaçant sous le mode même du Cogito cartésien eu égard aux rapports d'exploitation

- 
1. Songeons ici à la débâcle économique de Chypre qui, en très peu de temps, voit son statut de place financière convoitée par des capitaux transmigrants notamment d'origine russe s'effondrer pour se transformer en trappe économique à ciel ouvert.
  2. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2006.
  3. Concept tiré d'*oikeô*, habiter en grec. Les termes économie et écologie ont la même étymologie. Tout en incluant le rapport à l'étendue, la notion d'écoumène met surtout en relief la logique relationnelle qui sous-tend le rapport entre le sujet et le milieu où il dévoile son humanité. Pour davantage d'approfondissements rattachés à ce concept, se référer à Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Paris, 2010.
  4. Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1958.

qu'il entretient avec l'étendue, réduit l'espace à une affaire de rentabilité immédiate. En ce sens, l'espace, c'est le profit. Et il est réifié en chiffres dont l'accumulation en vue d'une multiplication géométrique ne concerne que le mesurable, le quantifiable et le spéculatif. Dans cette perspective, les grands espaces anonymes des lointaines banlieues constituent des dépotoirs où s'entassent les laissés-pour-compte ; ce ne sont que des espaces-dortoirs où l'humain instrumentalisé connaît un bref répit avant de réintégrer les usines et les *maquiladoras* tant mexicaines que chinoises, si l'on peut dire, des multinationales ayant délocalisé leurs centres de production. Comment l'Être des banlieues pourrait-il, dès lors, se découvrir sans se recontextualiser dans l'espace qui le métamorphose dans la langue courante au point de le déshumaniser au propre et au figuré : « cage à lapin » ? L'oubli de l'Être renverrait donc ici à l'oubli de l'espace. Cet espace anonyme, par exemple, des banlieues autour des grandes villes en France et ailleurs qui, véritables bombes à retardement, mesurent l'agonie de la *resextensa* quand elle est transformée en dépotoir. Cette poubellisation de l'humain ressortirait ainsi à un oubli de l'espace qui dévoile souvent un rapport problématique, voire pathogène à l'écoumène.

Dans la relation du sujet à son milieu se décline ainsi le mode d'une épiphanie ontologique qui serait le premier marqueur de l'humain. La spatialité de l'être humain est ici aussi importante que sa temporalité<sup>5</sup>. En s'affranchissant de la seule et unique géographie, l'écoumène éclaire la philosophie de l'être à partir d'une appropriation de l'espace qui nous fait penser au concept de chôra développé par les Grecs. Dans cette perspective, il y a deux approches possibles de l'espace :

- 1) le topos en tant que lieu qui existe en lui-même indépendamment des choses ; c'est le lieu des coordonnées cartésiennes de la cartographie. Il s'agit donc du « lieu cartographiable », tel que défini par Berque<sup>6</sup> ;
- 2) la chôra comme espace se décline, quant à elle, sous trois logiques distinctes : a) intervalle, un espace dans l'espace, un lieu entre deux espaces ; b) lieu précis ; c) l'espace de la campagne qui a un rôle nourricier par rapport à la ville.

Ces trois dernières logiques qui sous-tendent l'espace (notamment dans le *Timée* de Platon) ont rendu difficile l'emploi du concept de chôra en Occident qui lui a préféré topos (où est-ce ?). Ce sont donc l'identification

5. Je me réfère ici à l'étant, l'être-là, le *Dasein* tel que conceptualisé par Heidegger.

6. Augustin Berque, *op. cit.*, p. 44.

et la localisation qui ont été choisies au détriment de l'ontologie du phénomène (pourquoi est-ce?). Le concept de chôra remet en question la nature de l'espace même, en effet : pourquoi « où est-ce ? » ; aussi interroge-t-il l'identité d'un être par rapport à un lieu.

D'autres acceptions concernant la chôra peuvent également être dégagées de ce texte où Platon théorise le lieu :

- 1) « *hypo metros très chôras* »<sup>7</sup>, dans ce passage chôra est synonyme de *gê* (terre) avec le sens de « terre patrie » ou « matrice » (*metris*), le pays dans lequel on habite ;
- 2] chôra peut, dans certains contextes, désigner aussi la place qu'occupe un corps en mouvement.

Polysémique, le terme chôra évoque le tissage de l'aspect constitutif et de l'aspect spatial, ce en quoi apparaissent les choses sensibles et ce en quoi elles sont constituées.

La notion d'espace qui se dégage ainsi du mot chôra tel qu'utilisé par Platon (et non seulement dans le *Timée*) se soustrait au principe d'identité. En effet, la chôra présuppose une logique relationnelle, de tissage, d'imbrication ainsi que d'énergie matricielle, partant susceptible d'engendrement. En ce sens, Jean-François Pradeau souligne à juste titre la différence qu'il faut établir dans le *Timée* entre le topos et le terme chôra qui désigne « une place, une place propre quand elle y exerce sa fonction et y conserve sa nature »<sup>8</sup>. Mais je crois qu'il faudrait pousser encore plus loin cette logique de place en quelque sorte secrétée par un corps. La chôra serait ainsi un lieu d'altération sans forme définie, amorphe et toujours en devenir. Le lieu dans le cadre de mes *toposcopies* proposées ici serait avant tout altérable. J'insiste sur la logique d'altération comme condition de possibilité du lieu dans la mesure où il n'est pas indépendant, autarcique comme pourrait l'être une carte ou une mappemonde. Ce serait donc dans le cadre d'une ALTÉRATION avec l'autre qu'il faudrait penser le rapport à l'espace. Je parle d'altération et non pas de dialectique dans le sens hégélien repris par la suite par Alexandre Kogève et par les philosophes français avec Sartre en tête. L'altérité, telle que je la conçois, implique au moins trois réseaux d'interaction – Homme, Temps, Espace – débouchant sur six déclinaisons possibles : 1) autrui, celui qui n'est pas moi, 2) l'Autre comme ce qui échappe à la conscience, 3) le

7. Pour le *Timée*, se référer à l'édition d'Albert Rivaud, Les Belles Lettres, Paris, 1985.

8. Jean-François Pradeau, « Être quelque part, occuper une place. *Topos* et *chôra* dans le *Timée* », *Les Études philosophiques*, 1995, 3, 375-400, p. 396.

rapport d'étrangeté à soi-même, 4) le temps comme condition de possibilité de l'étant (ce que la phénoménologie heidégérienne nomme le Dasein), 5) l'écoumène (l'espace sous les deux modes que je viens de développer), 6) la faune et la flore. Mais la logique profonde de l'altérité ne réside pas essentiellement dans ce maillage d'interactions entre les uns et les autres, mais dans l'altération comme dynamique centrale d'une déprise de soi par l'autre. À cet égard, le concept d'hybridité me paraît convenir ici dans la mesure où l'espace, étant loin d'être homogène<sup>9</sup>, s'ouvre à nous tout d'abord comme une fracture entre un processus de désacralisation entamé au fil d'une lente érosion<sup>10</sup> et une agonie (dans le sens de lutte et de jeu en même temps) d'anciennes pratiques culturelles elles-mêmes détachées comme de lointaines lueurs de ce que fut une cosmogonie. Je fais donc appel à la notion de cosmogonie et non pas de cosmologie. Dans ce contexte, les théories scientifiques sur les origines du monde se heurtent toujours à l'impasse, voire à l'aporie d'un premier chaos primitif. Aucune religion ne peut se soustraire à cette épreuve. En ce sens, le philosophe espagnol Miguel de Unamuno parlait de *La agonía del Cristianismo*<sup>11</sup> pour mettre en relief cette double contrainte (*double bind*): lutte et jeu d'une parole religieuse en faisant corps avec ce qui vous terrasse.

Notre époque se loge à l'enseigne du divers<sup>12</sup>, de l'exotique, de l'ethnique, du diasporique, de l'éclaté, du recyclé, du multiculturel, du polyculturel, du post-structuralisme, du post-postmodernisme, du post-capitalisme et du post-humanisme, mais pouvons-nous parler du post-religieux, et cela, même dans des pays comme les États-Unis ou le Canada ? Les situations d'anomie et de dégradation des valeurs que connaissent beaucoup de pays dans le sillon des économies de marché cachent des poches de résistance où le phénomène religieux refait surface. Dans l'espace catholique latino-américain, la vigueur des nouvelles formes de rattachement à la foi témoigne d'un phénomène qui prend de l'ampleur au point de préoccuper au plus haut point le Vatican. Il

- 
9. Pour l'approfondissement de cet enjeu majeur concernant l'espace, je renvoie à Mircea Eliade, *Le sacré et le profane* : « Pour l'homme religieux, l'espace n'est pas homogène ; il présente des ruptures, des cassures : il y a des portions d'espace qualitativement différentes des autres ». Gallimard, « folio », 1998, p. 25. L'italique relève de l'auteur.
  10. Toute l'œuvre de Nietzsche prétend en quelque sorte sonner le glas de ce phénomène de perte du sacré que le mot « érosion » ne rend que partiellement.
  11. Miguel de Unamuno, *La agonía del cristianismo*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.
  12. Contrairement à Victor Segalen qui voit le divers comme un prolongement de ce qu'il appelle l'exotisme », je préfère l'en séparer afin de mieux mettre en valeur son statut épistémologique moins compromis par les idéologèmes, les clichés et surtout le stéréotype qui imprègnent ce dernier terme. Cf. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Le Livre de Poche, Fata Morgana, Paris, 1978.

s'agit d'ailleurs d'un facteur qui a sans doute joué un rôle déterminant dans le choix du premier pape du Nouveau Monde<sup>13</sup> à la suite de la démission du dernier pontife européen. L'hybridité de l'espace religieux latino-américain, où de vieux cultes préhispaniques cohabitent avec la religion de la Conquête tout en s'ouvrant à différents courants souvent en conflit latent avec l'Église, explique en partie cette dynamique qui mobilise des masses considérables.

L'espace qui apparaît aujourd'hui à l'horizon de notre compréhension aurait donc comme condition de possibilité ce rapport à l'hybride qui, par un effet de trompe-l'œil ou de perspectivisme dépravé<sup>14</sup>, leurre notre regard. Rétrospectivement, l'espace occidental a toujours revêtu l'armure de l'Histoire. C'est ici que l'espace et le temps tissent leurs sombres épousailles. C'est l'espace de la Conquista qui, à son arrivée en Amérique, va détruire avec acharnement la complexe hiérarchie des sociétés et des lieux incas et aztèques. Au nom d'un Christ instrumentalisé par une armée d'aventuriers, de pirates et de flibustiers, les Conquistadores vont remplacer la sacralité des lieux autochtones par un espace préconstruit et prêt à l'emploi. C'est donc aussi l'espace comme machine de prédation économique que les Espagnols transportent avec eux dans leurs navires où chevaux et poudre à canon feront le reste. Un espace en pièces détachées, préconstruit et à monter sur place en tant que copie conforme du Même. Un espace stéréotypé, présenté comme naturel au nom d'une religion déclarée universelle, et susceptible d'être reconnu en tant que tel en fonction d'une écologie du clonage avant la lettre. Un espace qui piège le regard, y compris celui de l'autochtone, qui ne reconnaît plus ses repères. Un espace capable de multiplier les copies au point de les rendre plus vraies que nature. C'est une polémotopie qui réclame ainsi tout le territoire désigné par les cartes. La conjonction en somme de la guerre (du grec *polemos*, guerre) et de la cartographie. À cheval, armés jusqu'aux dents, ils montrent leurs cartes : tout y est écrit d'avance en toutes lettres : possessions de la couronne, il suffit de s'y pencher pour comprendre qu'elles gobent l'espace de la patrie (une chôra de l'autochtonie en somme) qui change donc de mains en un clin d'œil. Dans cette dialectique entre la carte et le territoire, c'est la carte qui l'emporte. Elle précède, bien entendu, le territoire et elle introduit surtout une sacralité royale. Un lieu de guerre qui ouvre sur un espace catoptrique<sup>15</sup>, c'est-à-dire un espace qui réfléchit une

13. Jorge Mario Bergoglio, le 266<sup>e</sup> pape de l'Église catholique, ex-archevêque de Buenos Aires et cardinal, s'est décrit lui-même comme « le pape du bout du monde » (« el papa del fin del mundo »).

14. Cf. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses*, Olivier Perrin, Paris, 1955.

15. Partie de l'optique qui s'intéresse à la réflexion de la lumière. Ici appliquée au topos de la guerre.

lumière usurpée sur le modèle transformé du coup en dépouille de lui-même. À l'aide de cette logique catoptrique, l'ennemi s'y regarde comme s'il était déjà absent. Il s'agit de l'espace-miroir, une «hétérotopie», comme dirait Michel Foucault où le réel, étoile morte depuis bien longtemps, ne vit plus que dans le regard médusé du spectateur. C'est, en un mot, une écologie du leurre qui se met ainsi en place subrepticement à partir de l'occupation de l'écoumène inca. Beaucoup plus tard, mais toujours à l'abri de la même logique, ce sera l'Angleterre de Mme Thatcher qui dit à l'Argentine des généraux : «Voyez-vous, moi aussi je suis sud-américaine, ou c'est l'Espagne contemporaine qui dit au Maroc, «moi aussi, je suis Africaine».

– *Regarde cette croix*, dit Francisco Pizarro à Atahualpa, le dernier Inca.

– *Regarde cette croix et reconnais en elle l'image du Seigneur*.

Pourquoi le dernier Inca, au nom de son dieu à lui<sup>16</sup>, n'aurait-il pas eu le droit de la jeter par terre en signe de fidélité à l'espace sacré qui était encore le sien ? Puis, en faisant cela, qu'a-t-il dit au juste en quechua, langue impériale et sacrée que les Européens n'auront jamais réussi à étouffer ? La langue des Conquistadores, quant à elle, grâce à une toponymie du simulacre, va mettre en place une performativité de l'expropriation des lieux : Nueva España ici, Nueva Granada là, Córdoba un peu plus loin. *How to do empires with words* pourrait-on dire en paraphrasant Austin. Ainsi posé, le monde s'éprouve moins comme une «Conquête» dans le sens guerrier s'écoulant au fil d'invasions successives que comme un réseau d'espaces reliés par une matrice apte à se substituer à l'original. Ce qui voudrait dire que, entre l'entreprise de la Conquista et l'américanisation du monde, la différence pourrait ne pas être de nature. Le temps de la Conquista entrecroiserait de la sorte son écheveau avec la logique métastatique du post-capitalisme avancé qui sous-tend la mise en Web planétaire. Parce que l'espace s'offre à nous sous la forme d'une cartographie des rapports économiques, il nous est possible de faire l'hypothèse qu'aujourd'hui l'une des conditions de possibilité de l'espace transformée en marchandise c'est le lien entre le même et son image clonée à l'autre bout du monde. Tout comme Ulysse, le voyage n'aurait-il altéré le sujet que le temps de l'épreuve ? Or, ce n'est pas le sujet qui fait le voyage, mais le voyage qui fait ou défait le sujet<sup>17</sup>. C'est à ce prix que le voyage en

16. *Inti* en quechua, seigneur de tous les soleils.

17. Cette approche du rapport au voyage est fort bien développée par Nicolas Bouvier dans *L'usage du monde*, Petite Bibliothèque Payot, Paris 2001, qui est un récit de voyage tout autant qu'une initiation à l'étonnement et à l'émerveillement au gré des déplacements et des flâneries de l'auteur (première parution en 1963).

tant que chôra s'ouvre à notre perception dans le cadre des toposcopies que je développe ici en guise de *work in progress*.

L'instrumentalisation de l'espace est un des aspects les plus représentatifs de la désacralisation du monde. Elle nous montre la responsabilité des différentes cultures à l'égard de la mise en valeur de l'écoumène, c'est-à-dire l'ensemble des terres anthropisées, soit habitées, travaillées, exploitées et souvent polluées par l'homme. Aussi l'homme passe-t-il d'une situation d'hétéronomie à une autre d'autonomie dont les différentes étapes d'affranchissement concernant le sacré se traduiront par l'émergence de la société civile, du « social-sujet », de l'État laïc. L'espace qui avait déjà connu une laïcisation profonde à la Renaissance, à l'époque notamment des Grandes découvertes, connaît une nouvelle poussée de sécularisation au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans le contexte européen et français en particulier, il y a un philosophe qui a pensé l'espace à partir d'une perspective subversive qui, à certains égards, éclaire ma propre vision du rapport à la chôra. Dans la mesure où on peut voir cette dernière comme le résultat d'une interaction entre le corps et son désir en tant que spatialisation d'une volonté de jouissance, l'espace sadien s'y découvre comme étant métatopique<sup>18</sup>. C'est-à-dire qu'il surmonte l'espace rationnel géométriquement inscrit dans une cartographie. Sade, son œuvre où la *rescogitans* et la *resextensa* n'occupent qu'une seule chose, s'érige ici à l'ombre des Lumières<sup>19</sup> pour se tailler un espace où, en premier lieu, le « Mal » doit prendre toute sa place. À l'encontre de la pensée encyclopédiste pour laquelle le logos<sup>20</sup> est la seule voie possible au progrès humain, l'écriture sadienne entend briser le socle binariste qui ligote la raison (logos) au point de la rendre stérile. Dans les *Cent Vingt Journées de Sodome*, chef-d'œuvre d'une écriture stochastique, c'est-à-dire ne rendant compte que de l'excès et de la démesure d'un logos enfin en prise directe avec ses fantasmes, une encyclopédie du pire se met en place et avec elle l'implosion de l'espace comme siège de la *rescogitans*, la *chose pensante*, propulsée par Descartes comme seule et unique boussole de l'être au monde : *Cogito ergo*

18. Ce concept présuppose une subversion du stéréotype en tant que modélisateur des discours en général. Pour un approfondissement de cette question, se référer à Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, YXZ éditeur, Montréal 1994.

19. Les lecteurs intéressés par l'apport des écrits de Sade à ce qu'on pourrait nommer une réévaluation du rapport entre l'espace et le désir, peuvent se référer à D. Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, Peter Lang, coll. « Eighteenth-century French intellectualhistory », New York, 1997.

20. De *legein*, « lier », ce langage qui, pour la philosophie grecque, rend la vie *intelligente* en la dotant de *parole*, et qui entre en opposition avec le mythe (*muthos*), la violence (*polemos*) et la passion (*pathos*).

*sum*. Ce dualisme qui creuse et sépare l'homme de l'étendue et donc de l'espace comme prolongement d'un corps incapable de penser, Sade l'étrille au propre et au figuré jusqu'à le faire éclater en mille morceaux. C'est la *resextensa*, la chose étendue, qui déroule dès lors l'interminable chasse à la vertu que les écrits de Sade révèlent comme pierre angulaire d'un insoutenable topos ; c'est la prison tout d'abord que l'œuvre de Sade nous donne comme métaphore épistémologique : l'univers s'y concentre comme dans un *Aleph* bourgeois moyennant lequel un contre-espace libère la raison de ses amarres. Le topos occidental stéréotypé et instrumentalisé se révèle ainsi dépouillé de lui-même et libère un espace autre : le contre-espace que l'économie libidinale sadienne découvre comme premier moteur de l'humain et qui, du coup, remet en question l'axiome de Descartes ; au *Cogito, ergo sum* cartésien, le marquis de Sade oppose tacitement le *Je bande, donc je suis*. Le priapisme sadien se débarrasse ici de l'organique pour se substituer au logos. Le contre-espace constitue la condition de possibilité d'une raison en érection face au « Progrès » encyclopédique. Libre, la raison sadienne réaménage l'espace comme faisant corps avec un écoumène qui intègre, outre les terres habitées ou exploitées par l'homme, le désir comme socle du sujet dans son rapport à l'espace. Lieu du stochastique, de ce qui arrive par hasard – le « Mal » –, l'espace est le théâtre d'un désir affranchi des contraintes d'un logos assujéti au bien (stéréotypé et préconstruit donc utopique). La pensée stochastique de Sade réintroduit le pire que la philosophie de Lucrèce, dans *De rerum-natura*, avait tâché en vain d'opposer à la Raison. Bref, en montrant l'instrumentalisation d'une Raison qui aboutira aux camps de concentration de la Deuxième Guerre mondiale<sup>21</sup>, Sade anticipe sur une réification de l'espace que les économies marchandes actuelles exacerbent jusqu'à déstabiliser l'équilibre écologique.

---

21. Adorno et Horkheimer ont bien montré l'instrumentalisation qui caractérise la Raison dans son rapport au pouvoir absolu. Cf. *Dialectique de la raison*, Gallimard, Paris, 1974.

## LE TEMPS LUDIQUE

Bien que je sois né en Argentine, pour des raisons familiales, une partie de mon enfance s'est déroulée à Lima au Pérou, entre la mer et la montagne, entre l'eau et les collines ; c'était le *malecón*<sup>22</sup> et ses falaises se découpant à l'horizon comme l'invitation à une déprise de la terre là où les hommes toisaient la mer avec le regard désinvolte d'un conquistador de carte postale. Jeune, j'ai été le témoin à mon corps défendant de toutes les humiliations infligées par la « Conquista ». Chaque visage indien garde les traces d'une défaite qui se perpétue au fil des siècles. Aucune avanie infligée par les Espagnols au pays des Incas ne m'aura été épargnée : ni le mépris des langues autochtones, ni la dégradation de tous ces Indiens errant à la lisière des marchés en quête de subsistance, ni l'air égaré des enfants perdus dans les dépotoirs où leurs mères cherchaient à récupérer des rebuts d'une société qui leur tournait le dos. La convoitise au nom d'une croix en trompe-l'œil aura tout fait pour me convaincre de la logique foncièrement spoliatrice de l'occupation des lieux incas par Francisco Pizarro et ses compagnons engagés dès le début de la Conquête dans une occupation prédatrice des lieux. Cette économie axée tout d'abord sur une exploitation éhontée des autochtones (décimés dans les mines d'argent et d'autres travaux forcés), puis sur la profanation des sanctuaires, des temples et des lieux de culte, suivi d'un pillage systématique des ressources a été bien analysée par Eduardo Galeano dans son livre *Las venas abiertas de América Latina*<sup>23</sup> ; en ce qui me concerne, je l'ai tout d'abord observée avec mes yeux d'enfant. À ce titre, mon séjour de plusieurs années au Pérou n'aura été qu'une tentative précoce pour mettre sur pied une cartographie des dépouilles précolombiennes et incas lors de mes excursions. Très vite, après l'école, nous avons appris avec mon frère aîné à les repérer jusque sur les terrains vagues où s'élevaient ces promontoires en forme de sorbets faits de terre, d'adobe (brique d'argile non cuite, obtenue par simple séchage au soleil) et de grosses pierres collées les unes aux autres qu'on appelait là-bas *huacas*. C'était l'endroit où d'anciennes cultures pré-incas enterraient leurs morts. Dès que nous franchissions le seuil de ces lieux, nous quittions l'espace profane dont l'homogénéité et l'atonie rendaient gluant et visqueux le progrès de nos jeux, pour accéder à un *axis mundi* qui, à la manière d'une matrice d'hologrammes, resacralisait notre rapport au monde. Aussi le temps ludique était-il pour nous un passeport vers un lieu de déprise face au quotidien péruvien avec son lot de dénuement et

22. Front de mer en espagnol.

23. Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, Siglo XXI Editores, México, 1971.

d'abandon. Reproduit à l'échelle microcosmique, l'espace de la *huaca* altérait notre interaction avec le temps profane en nous liant à des vestiges d'anciennes cultures ayant enterré corps et biens dans un labyrinthe de tunnels superposés. Très vite, nous comprîmes qu'un lieu, c'était avant tout un lien. Lien avec l'au-delà sous la forme de *huacos*, ces céramiques dont les tessons entouraient des épiluchures de tissus de momies trop rapiécées et éparpillées pour être reconstituées. Une cryptotopie se mettait ainsi en place. Mais est-ce que le lieu recherché soit pour le loisir, soit pour le plaisir, pour l'exercice spirituel, ou pour servir de demeure aux hommes ne relève-t-il pas immanquablement d'une cryptotopie ? Toujours en quête de ces lieux qui se dérobaient au regard obscène du tourisme de masse et à la frénésie d'appropriation par la surconsommation, l'espace-marchandise signale, par contraste, la voie à suivre pour révéler le lieu occulte, le Machu Picchu ayant réussi à échapper à la convoitise des Conquistadores assoiffés d'or et de sang. Des lieux cachés, souterrains, à l'abri du regard calculateur de ceux qui ne s'intéressaient qu'aux poteries et aux momies demeurées intactes pour leur valeur marchande. Nous regardions alors le monde inca à partir de ses restes. La *huaca* se transformait en un **lieu alternatif** pour un second regard, dépouillé et transformé au point de nous mettre hors-jeu, et c'était là l'enjeu. Un jeu qui échappait à la linéarité de la durée profane, sous les contraintes du marché et du martèlement du « On dit » dans lequel s'engluait le sujet contemporain.

## TANATHOTOPIE

Aussi les éléments qui favorisaient cette déprise s'appuyaient-ils sur une certaine dose de resacralisation de l'espace que le temps ludique facilitait. Tout se passait comme si l'espace colonisé, piétiné, humilié, mutilé, profané, poubellisé, oublié, se métamorphosait et s'altérait au profit d'une nouvelle foi générée à partir de nos explorations et de nos jeux. La *huaca* devenait ici ce *contre-lieu* et ce *contre-masque* où un espace s'ouvre sur un autre espace tout en incarnant le lieu d'une nouvelle agonie : **tanathotopie** ; la mort faisant corps avec ce qui l'interpelle jusqu'à la raccorder à un nouveau jeu de l'espace ; c'est le temps de la mort – degré zéro de la chronologie –, la radicalité de l'arrêt de mort matérialisée dans les dépouilles de la momie, elle-même dépouille d'une culture dont il ne restait que des lieux hantés par nos jeux d'enfant.

Apprendre à jouer parmi les morts, c'était aussi entrer dans une temporalité qui n'était plus celle du quotidien. Sommés par l'espace désaffecté de la *huaca*, nos jeux nous donnaient accès à une temporalité où les intensités d'un au-delà matérialisé en tissu multicolore de momie inca se succédaient

les unes aux autres. Lieu de sacrifice et d'adoration tout à la fois, la *huaca* – à sa façon – jouait le rôle des anciens abattoirs qui, cette fois-ci à Casablanca, offrent aujourd'hui un abri aux artistes marginaux du Maroc. Ou comme ces anciennes usines textiles désaffectées de Montréal dont la structure en béton et les vieilles poulies en fer servent de décor aux lofts que des habitants friands d'un lien avec le passé industriel de la principale métropole québécoise s'arrachent à prix d'or au pied du Mont-Royal. Les églises montréalaises désaffectées par les fidèles sombrent, quant à elles, dans une lente agonie que l'irruption des nouveaux espaces transformera sous peu en condominiums de luxe sous le regard cupide des promoteurs immobiliers.

## CHAPITRE 2

# LA MIGRATION COMME ALTERNATIVE AU LIEU

ANNE-CHRISTINE HABBARD  
*Université de Lille – France*

**J**e m'intéresse ici au lieu alternatif très singulier que représente le non-lieu de la migration. Penser cette dernière n'est pas seulement un impératif politique global à l'heure où l'on estime le nombre de migrants à près de 215 millions, c'est-à-dire environ une personne sur 30 ; en dépit de cette réalité massive, la migration est toujours conçue comme une exception, une anomalie. Je voudrais m'intéresser ici aux présupposés politiques et philosophiques de ce statut exceptionnel du migrant, celui qui n'a pas de lieu à lui, ou alors seulement au passé ou au futur. Je chercherai alors à voir s'il est possible de penser la migration, et plus généralement la mobilité, autrement ; et par là, de voir le véritable « lieu alternatif » non pas tant dans un ailleurs (qui n'est jamais qu'un lieu, encore un, simplement déplacé plus loin), mais dans l'alternative à tout lieu, c'est-à-dire un rapport à l'espace qui ne serait plus compris comme une appartenance à un endroit, à un territoire ou à une terre.

Je vais donc d'abord m'intéresser aux idées sous-jacentes au discours sur les migrants, les nomades, les apatrides ou ceux qui, d'une façon ou d'une autre, ne peuvent être assignés à résidence. Je regarderai dans un second temps quelques éléments possibles d'une philosophie de la migration.

### UNE MÉTAPHYSIQUE DE LA SÉDENTARITÉ

Le migrant est un trouble-fête : il dérange les catégories, nettes et simples, de notre classification en nationalités. Il n'est par définition pas chez lui ; il s'est décidé ou a été contraint à quitter son « chez-soi », son lieu propre ; on peut le décrier et tenter de l'expulser (comme cela arrive trop souvent en Europe), on peut s'apitoyer sur son sort, on peut l'accueillir dans des camps

et lui accorder des droits et un statut spécifiques (comme c'est le cas des organisations internationales et notamment du Haut Commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés HCR) – mais ces discours, qu'ils soient d'affliction, de pitié, de condamnation ou de rejet, reposent tous sur un même présupposé : il est étrange d'être étranger, et la migration comme le départ sont considérés comme une perte – perte de sa culture, perte de son identité, et finalement perte de soi-même. Cette identification entre l'individu et son lieu propre s'appuie sur un naturalisme omniprésent : la norme indique et désigne la sédentarité comme étant « naturelle », et le départ vers un ailleurs comme pathologique. Gaston Bachelard notait dans sa *Poétique de l'espace* que le moi doit avoir une coquille, un nid ; avant d'exister et « d'être jeté au monde, l'être humain est déposé dans le berceau de la maison » écrit-il (Bachelard, 1957 : 26). Il y va prétendument de la possibilité même d'être un moi que d'être territorialisé et d'avoir un chez-soi.

De la sédentarité à l'enracinement, il n'y a souvent qu'un pas, que Simone Weil, ici très barrésienne, franchit allègrement dans ses carnets en 1949 :

L'enracinement est peut-être le besoin le plus important et le plus méconnu de l'âme humaine [...]. Un être humain a une racine par sa participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité qui conserve vivants certains trésors du passé et certains pressentiments d'avenir. Participation naturelle, c'est-à-dire amenée automatiquement par le lieu, la naissance, la profession, l'entourage. (Weil, 1993 [1949] : 61)

Il existerait une terre ou un territoire auquel nous appartenirions comme la plante appartient à son terreau ; le discours de l'appartenance nécessaire est à comprendre dans le cadre de ce naturalisme. Il y a certes une différence politique et conceptuelle entre territorialisation et enracinement, et toute habitation ne se réduit pas à l'enracinement... Mais force est de constater combien la distinction est rarement faite entre les deux, et combien l'une mène très souvent insidieusement à l'autre. Toute une terminologie est associée à l'enracinement : la terre natale, l'autochtonie, les racines, l'arbre généalogique, les Français (ou Hongrois, ou Suédois, ou Chinois) « de souche », etc. Plus généralement, et comme le notaient déjà G. Deleuze et F. Guattari dans *Mille plateaux*, toutes les sciences, et les sciences humaines en particulier, sont fondées sur cette image de l'arborescence :

C'est curieux comme l'arbre a dominé la réalité occidentale et toute la pensée occidentale, de la botanique à la biologie, l'anatomie, mais aussi la gnoseologie, l'ontologie, toute la philosophie... : le fondement-racine, *grund*, *roots*

et *foundations*. L'Occident a un rapport privilégié avec la forêt. (Deleuze, Guattari, 1980 : 27-28)<sup>1</sup>

L'arbre de la connaissance chez Descartes est à cet égard symptomatique. Dès lors, si l'individu est censé appartenir à un lieu comme l'arbre à sa terre, on ne s'étonnera guère de voir la migration considérée comme une déchéance par rapport à l'immobilité de cet ancrage immémorial. En d'autres termes, nous sommes tributaires d'une *métaphysique de la sédentarité*, avec ses ramifications éthiques et politiques. Le domicile et l'habitat s'en trouvent inévitablement naturalisés et sanctifiés, voire sacralisés ; s'en éloigner ne peut être vécu et pensé que comme une dégradation, une chute dans l'inauthentique : pensons à Heidegger et à son *Heimat*, ou Levinas et son chez-soi (qui est – hélas ! – souvent lié à la femme et au féminin). Vivre ou rentrer «chez soi» ne requiert aucun ajustement, puisqu'il s'agit de retrouver sa bonne vieille identité : tout se passe comme si le soi était une substance préexistante, que l'on retrouve intact une fois rempoté dans son terreau. La migration, elle, exige de moi que je m'intègre et me transforme. Cette transformation peut être esthétisée, comme on le voit dans la longue tradition de la littérature de l'exil ; mais il demeure que c'est justement souvent le « déchiement » ou l'étrangeté de cette distance qui en fait un vecteur littéraire si puissant.

Cette métaphysique de la sédentarité est évidemment inséparable d'une nostalgie et d'une pensée de l'origine, inassignable et pourtant si particulière à la construction de la modernité. Edward Saïd est, dans ses *Réflexions sur l'exil*, paradigmatique :

L'exil est étrangement fascinant à penser mais terrible à vivre. C'est l'abîme insurmontable entre un être humain et son lieu d'origine [*native place*], entre le soi et son chez-soi authentique : sa tristesse essentielle ne peut jamais être surmontée. Et tandis que la littérature et l'histoire contiennent des épisodes héroïques, romantiques, glorieux et même triomphants dans une vie d'exil, il ne s'agit jamais là que d'efforts visant à dépasser la peine paralysante de l'éloignement [*estrangement*]. Les réussites de l'exil sont en permanence minées par la perte de quelque chose qui a été abandonné pour toujours. (Saïd, 2000 : 173)

---

1. Ils ajoutent : « Nous sommes fatigués de l'arbre. Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines et aux radicules, nous en avons trop souffert. Toute la culture arborescente est fondée sur eux, de la biologie à la linguistique » (p. 24). À ce sujet, cf. Liisa Malkki, « National Geographic : The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees », *Cultural Anthropology*, vol. 7, No 1, Février 1992, p. 24-44.

Le naturalisme inhérent à cette métaphysique de la sédentarité passe (comme tout naturalisme) d'une description à une prescription, d'un être à un devoir-être : être un sujet au sens le plus abouti *requiert* cet enracinement ; on passe à côté de soi sans cet attachement au lieu, au chez-soi. Éthiquement, devenir soi passe par cette inscription dans un lieu précis et perçu comme ancestral, et par cette naturalisation de l'identité et de la culture. La sédentarité est un principe épistémologique et éthique.

## LE RÔLE DE L'ÉTAT-NATION

L'insistance sur la sédentarité dans la modernité n'est pas dissociable de la construction de l'État-nation. C'est d'ailleurs lui qui va ériger la sédentarité au rang de principe éthique et politique absolu, à la fois comme sa condition de possibilité et sa conséquence ; c'est l'État-nation qui permet aussi d'expliquer le glissement de la simple habitation à la thématique des racines et de l'enracinement, appuyée sur un récit mythifié de l'histoire nationale, ses héros et ses guerres<sup>2</sup>.

En effet, la sédentarité va être le corollaire indispensable de la territorialité, qui est la forme spécifique de la souveraineté sur laquelle repose l'État-nation. Auparavant, le souverain régnait sur une tribu, un peuple (typiquement, le « roi des Francs ») ; ce n'est que depuis les traités de Westphalie au 17<sup>e</sup> siècle que la communauté politique est conçue comme une unité territorialisée, où le gouvernement politique sur les individus passe par le contrôle exclusif et absolu d'un espace homogène délimité : l'identité doit désormais être territorialement construite plutôt que culturellement donnée. Le principe de territorialité marque un découpage de l'espace borné par l'institutionnalisation des frontières, qui signale le fait nouveau et inédit que l'identité politique devient liée à une portion du globe terrestre. Le territoire n'appartient qu'à une seule autorité – ni à un autre État ni à un autre pouvoir, telle l'Église : le territoire devient la configuration et la forme, quasiment au sens aristotélicien, du pouvoir.

2. L'État légitime en effet le glissement du territoire à la racine : car la logique de l'enracinement lui est particulièrement utile dans la construction d'une identité nationale où le droit sur le territoire doit être justifié : la rhétorique de l'enracinement permet de revendiquer une légitimité territoriale immémoriale qui le dispensera de justification politique et lui accordera une validité historique nécessaire. Il n'est guère étonnant que la rhétorique de l'enracinement soit le plus criante au moment de plus grande virulence du nationalisme. Cf. E. Hobsbawm, *The Age of Empire 1875-1914*, London, Abacus, 2008 ; et *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Cette invention du territoire fut un coup de génie politique : il permit l'abolition des hiérarchies et fiefs locaux et une application uniforme du droit, tout comme il rendit possible un système monétaire fiable, le monopole du pouvoir militaire, ainsi que des mécanismes de protection de la souveraineté populaire, et théoriquement des droits et libertés. L'invention du territoire fut aussi un coup de génie militaire : elle fit de l'État la plus formidable et efficace machine de guerre jamais inventée dans l'histoire de l'humanité ; c'est par l'invention du territoire que la guerre a été perfectionnée et absolutisée. L'État fait la guerre et la guerre fait l'État, disait Charles Tilly<sup>3</sup>. La transition graduelle d'une entité politique fondée sur le *statut* à une entité fondée sur l'*espace* devint ainsi un moyen extraordinairement efficace pour gouverner. Le territoire comme essence du politique (au point même qu'un État disparaît avec la perte de son territoire) a depuis pris le statut d'évidence.

L'État moderne suppose donc la fixité des frontières et la sédentarité d'une population homogénéisée par l'histoire, la culture ou la langue ; c'est-à-dire qu'il est conçu comme un espace isomorphe, délimité et *clos*. L'État est comme un Tupperware : nous pouvons l'ouvrir, le fermer, le vider de ses éléments indésirables, le remplir d'éléments désirés. À l'échelle internationale, cela signifie une multiplicité d'États indépendants conçus comme autant d'espaces plus ou moins fermés sur eux-mêmes. Comme le souligne le politiste Ernst Gellner, la carte du monde moderne ressemble «à un Modigliani ; il y a très peu d'ombragés ; les surfaces sont planes et nettement séparées l'une de l'autre, on voit généralement clairement où l'une commence et l'autre finit, et il n'y a pas d'ambiguïté ni de superposition» (Gellner, 1983 : 139-140). Les lignes de séparation sont minutieuses et bien tracées, les contours sont nets ; il n'y a plus de place pour le flou, le fondu, l'indécis, l'entre-deux. En d'autres termes, la séparation en tant que telle ne pose pas de problème, et la discontinuité n'est, elle, pas remise en question. Ce ne sont pas seulement les espaces politiques qui deviennent ainsi délimités : l'identité et la culture sont elles aussi territorialisées et considérées comme des entités substantielles nettement distinctes les unes des autres. Akhil Gupta et James Ferguson, soulignent que

Les représentations de l'espace dans les sciences sociales sont remarquablement dépendantes d'images de la cassure, la rupture et la disjonction. Le caractère distinctif des sociétés, des nations et des cultures est fondé sur une

3. C. Tilly, «Reflections on the History of European State Making», in Charles Tilly (dir.), *The Formation of National States in Western Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1975, p. 42. Cf. R. Caillois, *Bellone ou la pente de la guerre*, Cognac, Fata Morgana, 1994.

division non problématisée de l'espace, et sur le fait qu'ils occupent des espaces « naturellement » discontinus. (Gupta, Ferguson, 1992 : 6)

La séparation n'est pas problématique, quand le flou l'est. Nous sommes dans un monde parcellisé fait de « boules de billard constituées d'espaces essentialisés » (Massey, 2005 : 77).

Dès lors, notre représentation des migrants en fait des anomalies : l'entrant comme le partant ne peuvent être pensés que comme des dérogations, des anomalies exceptionnellement tolérées. Les cultures, comme les États, sont des espaces clos et fixes, et leurs membres doivent également être fixes, ou fixés. « On a toujours écrit [l'histoire] du point de vue des sédentaires, et au nom d'un appareil unitaire d'État » écrivent encore Deleuze et Guattari (Deleuze, Guattari, 1980 : 34). C'est d'ailleurs là le problème intrinsèque que posent les nomades à l'État-nation, dans la mesure où ils remettent en question le présupposé de sédentarité de l'État : ils délégitiment le nationalisme, l'histoire et la frontière. C'est pourquoi ce sont des « ennemis naturels » de l'État, et qu'il importerait pour celui-ci de les délégitimer en retour. Le cas du traitement des Roms en Europe aujourd'hui (et depuis longtemps) est représentatif, et les accusations généralisées de criminalité à leur encontre ne font que refléter ce besoin d'assimiler le nomade au criminel – tous deux étant perçus comme inassimilables à l'intérêt général et à l'État. Les migrants dérangent évidemment cet ordre fixe d'entités spatialisées mutuellement exclusives.

Les migrants sont également des trouble-fêtes en ce qu'ils perturbent la visibilité des gouvernants. Depuis Foucault, nous savons que la vision est essentielle au politique : l'État veut voir, et l'organisation sociale et spatiale doit rendre la population visible, et lisible<sup>4</sup>. Le migrant, *a fortiori* lorsqu'il est clandestin, rompt ce bel ordonnancement du visible : au lieu d'être un point fixe facilement repérable et géolocalisable, il représente la ligne d'un itinéraire ou d'un trajet, dont le sens est évidemment moins facile à comprendre. L'État national ne peut se représenter la migration que comme le transport d'un lieu (le point de départ – le lieu indigène) à un autre lieu (le point d'arrivée – le lieu-dit d'accueil, ou d'hospitalité magnanime). En d'autres termes, l'État ne peut pas se représenter l'entre-deux de ces deux lieux, la ligne de traverse. La seule ligne qui compte pour lui, c'est la frontière, que le migrant à la fois confirme et infirme : il opère un double geste de confirmation de la frontière (puisque'il arrive dans un espace représenté comme

4. Cf. à ce sujet J. Scott, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, New Haven, Yale University Press, 1998.

autre, et comme extérieur), au moment même où il nie sa réalité ou sa puissance. Le migrant réalise donc simultanément l'affirmation d'un lieu, et sa dénégation. L'idée d'une ligne transversale, d'une ligne de traverse, d'une ligne qui ne soit plus une ligne de partage et de prohibition, mais une ligne de liaison, est impossible à penser pour l'État. C'est le sens même de la géométrie (et plus précisément de la ligne) qui se trouve ainsi modifié par le concept de territoire national.

## UNE MOBILITÉ ALTERNATIVE

Si donc nous voulons penser un lieu alternatif, il nous faut alors penser autre chose qu'un autre lieu, qui ne serait encore que le même lieu, déplacé ailleurs. Le lieu alternatif, c'est de penser une alternative à la notion même de lieu fixe et clos, une alternative à l'enclos territorial pour les chèvres sédentaires que nous sommes. De nombreux travaux ont ouvert la voie, qui ont notamment abordé la créolisation, l'hybridité, les déplacements, la déterritorialisation, le post-colonialisme : le « tournant spatial » en sciences humaines a obligé à repenser le lieu.

Mon ambition ici est fort modeste – mettre en lumière quelques aspects d'une possible philosophie de la migration. J'en examinerai trois aspects : *i*) la réhabilitation du mouvement, *ii*) le retour à une conception de l'espace comme ouvert et pourtant différencié et *iii*) une pensée de la contingence et de l'ironie.

### Réhabiliter le mouvement

Penser la migration comme alternative au lieu suppose d'abord de penser un autre sens de la ligne, et du mouvement. Il nous faut dès lors envisager deux types de mobilités. Tim Ingold oppose ainsi transport et voyage : tandis que le visiteur est transporté, plutôt qu'il ne se déplace, de lieu en lieu, sans laisser de traces, le voyageur est transformé par le mouvement, il « *est son mouvement* ».

Le voyageur [...] est engagé en permanence dans les paysages qui s'ouvrent tout au long de son chemin [...]. Il n'a pas de destination finale car, où qu'il soit, et tant qu'il est en vie, il peut aller plus loin [...]. Pour le visiteur transporté [...], chaque destination est un terminus, un point d'entrée dans le monde qui l'a temporairement exilé pendant qu'il était en transit [...]. Pour celui qui part d'un lieu pour arriver à un autre, il est, dans l'entre-deux, littéralement nulle part. (Ingold, 2007 : 76-77)

Il y a là deux modalités différentes de la mobilité. Le transport fait du trajet une simple ligne en pointillés, qui saute de lieu en lieu à la recherche d'un exotisme introuvable – des lieux sans alternative. Le voyage trace, lui, une ligne continue de transformation, et nous permet d'acquérir une identité nouvelle et enrichie par le voyage lui-même : non seulement la mobilité n'est pas une perte, mais elle est alors un gain, un enrichissement, comme Henry David Thoreau le montre bien dans son essai *Marcher*. D'ailleurs, Tim Ingold ouvre aussi la possibilité d'un nouveau sens de l'habitation qui ne serait pas enracinement, précisément par le biais de ce nouveau sens du déplacement et de la ligne :

Par habitation, je ne fais pas référence au fait de prendre sa place dans un monde qui aurait été dûment préparé à l'avance [...]. L'habitant est plutôt celui qui participe de l'intérieur au processus même par lequel le monde advient constamment à lui-même [*the world's continual coming into being*]. (Ingold, 2007 : 81)

Le voyage est une façon de devenir soi-même, là où, dans le transport, nous demeurons non modifiés, identiques au départ et à l'arrivée hormis, au pire, la fatigue liée au décalage horaire : entre les deux, le transport lui-même, n'a aucune valeur, et doit être effectué le plus rapidement possible. Zygmunt Bauman a bien montré comment la modernité s'est caractérisée par la vitesse ; le progrès est depuis longtemps défini par l'accélération : est un progrès ce qui permet d'aller au même endroit, mais *plus vite*, c'est-à-dire en annihilant aussi vite que possible le trajet, le voyage, en reliant au plus vite les deux points. La modernité, c'est paradoxalement l'abolition du voyage dans la célébration de la vitesse. Nous voyageons d'autant plus que le voyage lui-même n'est presque plus rien<sup>5</sup>. Bauman écrit :

L'histoire du temps commence avec la modernité. Et d'ailleurs la modernité est [...], plus que tout autre chose, l'histoire du temps : la modernité est le temps où le temps a une histoire [...]. La « conquête de l'espace » signifiait des machines plus rapides. Le mouvement accéléré signifiait un espace plus large, et accélérer les mouvements signifiait élargir l'espace [...]. L'espace est une valeur, et le temps, un instrument à son service. (Bauman, 2000 : 110-113)<sup>6</sup>

- 
5. Il y a là aussi une question sociale et politique : l'invention du train, et de la voiture, rompait l'essentielle égalité de la marche : certes, le roi était transporté, mais il allait à la même vitesse dans son carrosse que le paysan dans sa carriole.
  6. Cf. aussi *Éloge de la vitesse*, d'Octave Mirbeau : « L'automobile, c'est le caprice, l'incohérence, l'oubli de tout... On part pour Bordeaux et comment?... pourquoi?... Le soir, on est à Lille. D'ailleurs, Lille ou Bordeaux, Florence ou Berlin, Budapest ou Madrid, Montpellier ou Pontarlier..., qu'est-ce que ça fait?... [...] On n'a que le

En d'autres termes, le mouvement a été dévalorisé au profit du lieu statique et immobile ; paradoxalement, l'espace a été dévalorisé au profit du temps, à la fois le lieu de la découverte de soi, de l'identité, *et* outil de conquête d'un espace devenu agrégat de pointillés que sont les lieux. Réhabiliter le mouvement suppose donc dans un deuxième temps de repenser l'espace, un espace que la modernité a consacré comme une *res extensa* vide, ou du moins *vidable*, isotrope, c'est-à-dire égale en tout point et indifférente.

### Une autre conception de l'espace

Cet espace ne peut plus être simplement l'étendue vide et morte que nous nous représentons trop souvent : l'universel de l'espace doit être pensé autrement que l'objectivité scientifique froide, mathématique et dépersonnalisée qui est au fondement de nos conceptions modernes de l'espace. Cela ne signifie pas pour autant se renfermer sur le particulier du lieu, entendu comme habitat, ou espace immédiatement vécu. Les deux sont comme le recto et verso d'une même conception : le lieu subjectif et particulier n'est que l'envers d'un espace vide et abstrait ; je subjectivise mon espace propre précisément parce que l'espace est une totalité indéfinie vide et insensée. Mais l'espace n'est pas condamné à cette dichotomie entre objectivité géométrisable, d'une part, et particularité du cocon clos, familier, concret et subjectif, de l'autre ; il peut être objectif sans être impersonnel. Des philosophes comme Malebranche, Kant ou Sartre peuvent ici nous être utiles pour penser un espace qui ne sombre ni dans le subjectivisme particularisant du lieu, ni dans l'objectivité scientifique de la *res extensa* abstraite (Magne, 2011 : 263 sq.). L'espace peut alors être entendu comme la pluralité, l'ordre de la dispersion des choses, la possibilité de l'altérité : l'espace individualise en dissociant. Descartes le disait : si ce n'est pas une *res cogitans*, c'est-à-dire un moi, alors c'est une *res extensa*, une chose étendue, dont le propre est donc de n'être pas moi. L'espace est mon autre, ce qui fait qu'il y a un autre. Il permet la dissociation des êtres, leur différenciation ; il est la condition de la *détotali-*

---

souvenir, ou plutôt la sensation très vague, d'avoir traversé des espaces vides, des blancheurs infinies, où dansaient, se tordaient des multitudes de petites langues de feu... Il faut se secouer, se tâter, taper du pied sur le sol, pour s'apercevoir que votre talon pose sur quelque chose de dur, et qu'il y a autour de vous des maisons, des boutiques, des gens qui passent, qui parlent, qui s'empressent...[...] Il faut bien le dire – et ce n'est pas la moindre de ses curiosités – l'automobile est une maladie, une maladie mentale. Et cette maladie s'appelle d'un nom très joli : la vitesse», O. Mirbeau, *La 628-E8*, Paris, Fasquelle, 1907, p. 83-84, cité par Pierre Magne, *Partout et nulle part – phénoménologie de notre condition spatiale*, thèse de philosophie soutenue à l'Université de Bourgogne, décembre 2011, p. 15.

sation de la réalité. L'espace est le signe même de ce qui n'est pas moi, c'est mon autre. Il permet la rencontre, et constitue finalement l'expérience même de l'existence. Il n'y a d'alter ego, voire de possibilité même d'alter ego, que grâce à, et dans, l'espace.

C'est bien ce que dit aussi Doreen Massey lorsqu'elle énonce son plaidoyer « for space » – pour défendre l'espace. *Ce janus bifrons* qu'est l'espace mathématique abstrait et le lieu subjectivé est une forme de négation et de dépolitisation de l'espace, qui cherche à asseoir et à confirmer un pouvoir politique en le spatialisant. Par exemple, comment mieux dissimuler le caractère foncièrement politique d'une ségrégation raciale, comme il y en eut en Afrique du Sud durant les années d'apartheid ou aux États-Unis jusqu'aux années 1960, que par la ségrégation spatiale ? Écartons les populations perçues comme indésirables ou inférieures, et voilà un problème réglé... Cet étalement de l'espace donne au pouvoir politique et social un air de nécessité, tout comme est alors perçu comme indispensable et nécessaire l'espace recroquevillé du chez-soi.

Or, l'espace peut aussi être pensé comme domaine de la rencontre, de la bonne fortune – comme dans le célèbre exemple d'Aristote sur la coïncidence de la rencontre au marché. L'espace est un indécidable, un indéterminé – voire la possibilité même de l'indétermination : l'espace est l'ouverture des possibles, comme le vivait déjà le *flâneur* baudelairien. Si l'espace scientifique cherche à éliminer toute contingence (comme d'ailleurs l'espace du chez-soi, qui exclut tout étranger, tout inconnu, tout ce qui ne serait pas déjà moi et mien), l'espace objectif est celui de l'autre, de ce qui est donné et non produit, mais donné dans son indécidabilité. Doreen Massey écrit :

Faire de l'espace une instantanéité sans profondeur le prive de toute dynamique [...]. L'espace est la sphère de l'hétérogénéité. [C'est aussi] la sphère des relations, des négociations, des pratiques d'engagement, et du pouvoir sous toutes ses formes. Ainsi, l'espace est la dimension qui pose la question du social et partant, du politique. (Massey, 2005 : 99)

L'espace qui ouvrirait une autre possibilité au lieu, l'espace de la migration première (comme on parle de la philosophie première), est un espace à la fois objectif et pourtant non objectivant, différent, mais aussi différencié – pluralité, ou plutôt pluralisation constante de l'être. Un espace proprement, et originellement, politique et social.

### **Penser la contingence du lieu avec l'ironie**

L'espace est alors l'ouverture de la *contingence*. Contingence du hasard de la rencontre, qui indique aussi la contingence première de toute apparte-

nance à un lieu. Le sens même du lieu ne peut surgir que si l'on pense la contingence comme originelle : le fait d'être ici (de vivre ici, d'être né ici, de parler la langue d'ici) ne donne aucun droit sur cet ici, et c'est de cette contingence originelle dont témoigne le migrant. Nous avons sans doute tous un chez-nous dans lequel d'autres sont arrivés « plus tard », mais cette antériorité chronologique ne fait pas droit, ni ne donne de légitimité ; le *Quid Facti* n'est pas un *Quid Juris*, et la première occupation du sol ne confère pas de droit de propriété. L'aménagement de l'espace, l'humanisation ou l'habitation de l'espace ouvre à une portion de l'espace qui reste toujours seulement contingemment mienne. Levinas souligne le caractère usurpateur de toute appropriation, car l'espace est essentiellement et premièrement à tous ; mon territoire est toujours déjà expulsion injustifiée d'un autre :

Mon être-au-monde ou « ma place au soleil », mon chez-moi, n'ont-ils pas été usurpation des lieux qui sont à d'autres déjà par moi opprimés ou affamés, expulsés dans un tiers-monde : un repousser, un exclure, un exiler, un dépouiller, un tuer [...]. La crainte d'occuper dans le Da de mon Dasein la place de quelqu'un. (Levinas, 1995 : 44)

Kant et Locke insistaient tous deux déjà sur cette possession originelle commune de la surface de la Terre. Il ne s'agissait pas là pour eux, évidemment, de retracer une histoire empirique de la planète ou de l'humanité, mais bien de souligner l'impossibilité d'une légitimité originelle à posséder une partie de cette terre : « Personne à l'origine n'a plus qu'un autre le droit d'occuper tel endroit », dit Kant (Kant, 2006 (1795) ; 94). Le déjà-là ne vaut pas comme toujours-là (Agier, 2011 ; 108). Kant en tire le droit à l'hospitalité universelle dans son *Projet de paix perpétuelle* ; mais même l'hospitalité n'a de sens que si elle remet en cause le sens même de l'appropriation, que si elle fait vaciller mon droit de propriété et ma possessivité. Accueillir l'autre, c'est précisément s'apercevoir que les rôles pourraient être inversés ; nos lieux ne sont pas substituables, mais nos positions le sont : la nationalité, le lieu, ne sont pas autogénérés, et ne portent pas en eux leur propre justification. Je pourrais tout aussi bien être l'immigré – et le serai peut-être demain. Le philosophe Vilem Flusser le souligne dans son ouvrage sur la liberté du migrant. L'expérience de la migration est celle de la dissolution de la nécessité ; c'est précisément la raison pour laquelle nous pouvons attaquer les immigrés avec autant de violence – ils montrent combien notre sentiment d'appartenance est futile, infondé et fondamentalement insignifiant :

Pour le natif qui est établi, l'immigré est encore plus étrange et différent que le SDF devant sa porte, car il expose comme étant banal ce que le natif considère sacré. Il mérite la haine, il est détestable ; car il révèle que la beauté du *Heimat* n'est jamais rien que du *kitsch pétrifié*. (Flusser, 2003 : 6-7.)

En dernière instance, penser un autre sens du lieu et du rapport au lieu, c'est fondamentalement se décider à un autre rapport à soi et aux autres ; et c'est ce que nous pouvons appeler *l'ironie*, et c'est ainsi vers Socrate, le maître de l'ironie, que nous devons sans doute nous tourner. Car si, pour Socrate, l'ironie représente le commencement absolu de la vie personnelle, c'est précisément parce qu'elle est l'expérience d'une contingence métaphysique, et en particulier celle de ma place au soleil. L'ironie socratique n'est pas seulement une feinte naïveté, comme le disait Théophraste, ou l'énonciation de l'opposé d'une pensée qui, contrairement au cas du mensonge, doit néanmoins affleurer : ce discours indirect est, plus profondément, une autre façon de se rapporter à autrui, en l'obligeant à penser par lui-même, c'est-à-dire à dissoudre le lien apparemment immédiat entre sujet et objet. C'est pourquoi, si l'ironie oblige au retour sur soi, elle signifie que Socrate, dans les termes de cet excellent lecteur de l'ironie que fut Kierkegaard, «hâte la délivrance spirituelle de l'individu [...] il coupe le cordon ombilical de la substantialité» (Kierkegaard, 1975 (1841); 174). L'ironie dissout tout contenu fini, et délie l'immédiateté du lien entre le sujet et le monde : en coupant le lien à la nécessité, elle assume à la fois le hasard et la liberté (Kierkegaard, 1975 ; 19). Aristophane dans ses *Nuées* le traduira spatialement en plaçant Socrate partout et nulle part, justement comme dans une nuée<sup>7</sup> – là où le sophiste est certain de se tenir de plein droit au bon endroit (comme est toujours insupportable l'arrogance du bon droit). Socrate dénoue tous les liens de cette pseudo-nécessité de l'appartenance : tout, finalement, est suspendu au fil de la liberté qu'est l'ironie, et à la contingence du lieu. Se rapporter au monde avec ironie, c'est apprendre à se mouvoir, et à donner à la liberté un sens spatial : être en suspens, voyager, plutôt que de s'enraciner (Kierkegaard, 1975 ; 160). L'alternative au lieu, finalement, c'est la mobilité vécue dans l'ironie.

## CONCLUSION

Kierkegaard notait que l'ironiste en même temps appartient et n'appartient pas au monde : d'une part, il est «plus léger que le monde ; mais d'autre part, il fait encore partie de ce monde» (Kierkegaard, 1975 ; 139). C'est donc le sens même de l'appartenance qu'il faut retravailler pour penser une condition politique qui ne passerait plus par la forme de l'État-nation. Le nationaliste cherche à prouver la nécessité de cette appartenance, et de son

---

7. Kierkegaard dira aussi que Socrate était «invisible et perceptible seulement à l'ouïe» (Kierkegaard, 1975 ; 13).

rapport à la substantialité du territoire : or cette nécessité est illusoire, et c'est pour cette raison même qu'elle peut être d'autant plus vipérine et violente à l'égard de l'autre venu d'ailleurs. Il nous faut penser une « condition cosmopolite », dans les termes de Michel Agier. Celle-ci requiert de penser différemment l'espace – ni *tabula rasa* vide et plate, ni cocon particulier dans lequel je me love, mais l'espace comme essentiellement (et non plus accidentellement) politique, c'est-à-dire espace de la rencontre, de l'altérité, et de la contingence.

## BIBLIOGRAPHIE

- Agier, Michel, *Le Couloir des exilés. Être étranger dans un monde commun*, Paris, Éditions du Croquant, 2011.
- Agier, Michel, *La Condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris, La Découverte, 2012.
- Aristote, *Physique*, trad. P. Pellegrin, Paris, Garnier Flammarion, 2000.
- Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge, Blackwell, 2000.
- Bouchard, Denis, « L'ironie socratique », in *Laval théologique et philosophique*, 2001, vol. 57, n° 2, p. 277-289.
- Caillois, Roger, *Bellone ou la pente de la guerre*, Cognac, Fata Morgana, 1994.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, 1980.
- Descartes, René, *Principes de la philosophie*, Paris, Vrin, 1993 [1644].
- Flusser, Vilem, *The Freedom of the Migrant. Objections to Nationalism*, Chicago, University of Illinois Press, 2003.
- Gellner, Ernst, *Nations and Nationalisms*, Londres, Blackwell, 1983.
- Gupta, Akhil et James Ferguson, « Beyond "Culture" : Space, Identity, and the Politics of Difference », in *Cultural Anthropology*, vol. 7, n° 1, février 1992, p. 6-23.
- Hobsbawm, Eric, *The Age of Empire 1875 – 1914*, London, Abacus, 2008 [1987].
- Hobsbawm, Eric, *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Ingold, Tim, *Lines – A Brief History*, Londres, Routledge, 2007.
- Kant, Emmanuel, *Projet de paix perpétuelle*, Paris, Flammarion, 2006 [1795].
- Kierkegaard, Søren, *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, Paris, Éditions de l'Orante, 1975 [1841].
- Levinas, Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Cognac, Fata Morgana, 1995 [1989].

- Magne, Pierre, *Partout et nulle part – phénoménologie de notre condition spatiale*, thèse de philosophie soutenue à l'Université de Bourgogne, 2011.
- Malkki, Liisa, «National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees», in *Cultural Anthropology*, vol. 7, n° 1, février 1992, p. 24-44.
- Massey, Doreen, *For Space*, Londres, Sage, 2005.
- Saïd, Edward, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.
- Scott, James, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, New Haven, Yale University Press, 1998.
- Thoreau, Henry David, *Walking*, New York, Seven Treasures Publications, 2010 [1862].
- Tilly, Charles, «Reflections on the History of European State Making», in Charles Tilly (dir.), *The Formation of National States in Western Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1975.
- Weil, Simone, *L'Enracinement*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 1993 [1949].

Tous les textes anglais sont traduits par l'auteur de l'article.

## CHAPITRE 3

# L'ÉTAT-NATION FACE AU MIGRANT

## THÉORIE ET FICTION D'UN DÉSACCORD

HASSAN MOUSTIR

*Université Mohammed V – Maroc*

Car la notion même de patrie, dans le sens noble et sentimental de ce mot, est liée à la relative brièveté de notre vie qui nous procure trop peu de temps pour que nous nous attachions à un autre pays, à d'autres pays, à d'autres langues.

M. Kundera, *L'Ignorance*, Gallimard, 2003 : 139-140

**L**e concept d'État-nation, qui sous-tend ici la réflexion sur le texte littéraire de la diaspora marocaine, se trouve pris entre divers champs de savoir, dont l'Histoire et les sciences sociales. Si l'on porte l'accent sur la fiction plutôt que sur le réel, on peut s'en servir afin d'interroger le corpus littéraire et chercher à déceler dans ce dernier les représentations identitaires qui s'y articulent et qu'on peut inférer de la représentation que les personnages immigrés se font eux-mêmes de l'appartenance et de ses corollaires, à savoir l'Histoire, la tradition et l'identité. Notre réflexion portera spécifiquement sur deux romans, à savoir *Retour à Tanger* (2009) du franco-marocain Rachid Tafersiti et *Le Dernier patriarche* de la maroco-catalane Najat El Hachmi (2008). Nous procéderons au préalable à un examen théorique autour du concept d'État-nation pour en saisir les implications dans le contexte de l'immigration et mieux en assurer ainsi l'articulation avec notre corpus.

## DE L'ÉTAT ET DE LA NATION

En termes de philosophie politique moderne, c'est au moins au *Léviathan* (1665) de T. Hobbes qu'il faut remonter pour trouver une représentation de l'État comme idéal de paix, succédant à un état de nature dans lequel la société humaine se détruirait sans le commandement d'un souverain pour qui tous les individus renonceraient à leurs droits. Cette idée souverainiste de l'État a bien entendu son lot d'absolutisme, et Rousseau la revisitera un siècle plus tard en essayant de définir un compromis entre le renoncement à l'état de nature par l'homme et la conservation de la liberté par le sujet contractuel de l'État. Dans les deux visions, à un siècle d'écart, l'institution étatique résulte d'un contrat passé entre les hommes et d'une délégation de l'autorité politique à un homme qui en est le symbole. Or il arrive, et ce, depuis le 15<sup>e</sup> siècle en Occident, que la légitimité politique soit doublée, ou assise sur l'unité géographique, ethnique et historique du peuple dont émane le pouvoir. La synthèse la plus aboutie des deux principes sera clairement énoncée à la Révolution française. L'article 3 de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen, adoptée par l'Assemblée nationale française le 26 août 1789, stipule que « le principe de toute souveraineté réside essentiellement dans la nation. Nul corps, nul individu ne peut exercer d'autorité qui n'en émane expressément ».

Ainsi donc, la nation se trouve à l'origine de l'État, en partant du principe de la liberté des peuples à disposer d'eux-mêmes. Si bien que les deux notions parviennent à se superposer dans la définition qu'en donnera Ernest Renan au 19<sup>e</sup> siècle, dans sa célèbre conférence « qu'est-ce qu'une nation ? », donnée le 11 mars 1882 : « La nation est un « principe spirituel, une âme, un vouloir-vivre collectif ». Si l'on retient de plus la définition qu'en donne l'UNESCO, on remarquera que cette superposition est maintenue : « La notion d'État-nation insiste sur cette nouvelle alliance entre nation et état<sup>1</sup> ».

De l'aveu même de l'UNESCO, cette coïncidence est de plus en plus contestée, et elle l'est d'autant plus lorsque des individus disposant d'eux-mêmes dans des États de droit, comme c'est le cas des migrants, se voient assujettis à la situation intenable d'appartenir à l'État, dans le meilleur des cas comme citoyens, donc sur le plan civique, sans relever de la nation qui est une forme de communion historique à laquelle le sujet migrant n'a pas accès et ne peut pas, par conséquent, y prétendre.

---

1. <http://www.unesco.org/new/fr/social-and-human-sciences/themes/international-migration/glossary/nation-state/> (consulté le 23 décembre 2014)

Dans *Les Lieux de la culture* (2007), salué partout comme le manifeste de la conscience minoritaire et postcoloniale<sup>2</sup>, Homi Bhabha souligne un paradoxe saisissant qui mine de l'intérieur la consistance des discours tenus sur la nation occidentale moderne. Ce paradoxe est souligné par l'incompatibilité entre, d'une part, une définition historique unitariste, qui revêt une valeur pédagogique, du moment qu'elle s'enracine dans le passé, et d'autre part, une définition liée au moment présent de cette nation, lequel moment est marqué par la superposition de couches disparates dans lesquelles les individus appartenant à la nation, du moins en surface, produisent des discours et des postures souvent incompatibles avec le récit mythique fondateur. Ce qui l'amène à faire cette distinction cruciale entre Histoire et temporalité, entre « communauté imaginaire » et communauté performative, hétérogène et hybride par essence, de la nation occidentale moderne, précisément postcoloniale et post-impériale, au sens de la postérité chronologique. Dans ce sens, même le diagnostic d'une société horizontale telle qu'avancé par Edward Saïd paraît insuffisant à subsumer cette idée du « disparate » qui fait du présent social un présent éclaté.

Dans cet ordre d'idées, la communauté imaginaire sur laquelle s'appuie le discours nationaliste est de plus en plus interrogée dans ses fondements par ses marges minoritaires formées essentiellement par les communautés de migrants, d'exilés, de réfugiés, sans parler des minorités « internes », ethniques, religieuses, ou raciales en quête de légitimation identitaire et légale. Ceci finit par découper l'espace de l'État, centré initialement sur l'idée de nation, en lieu du centre et lieux de la périphérie et de la marge. C'est pourquoi, à la limite de l'État-nation, à son état liminal comme dit Bhabha, toutes les revendications minoritaires ont ceci de commun qu'elles visent à élargir l'horizon de la nation au-delà des limites du récit historique qui ne peut les contenir. La « non-appartenance » dont parlent également Butler et Spivak dans *L'État global* (2007) est une forme d'ambivalence ou de double contrainte aliénante du sujet qui appartient au temps sans appartenir à l'Histoire, qui appartient au présent sans s'inscrire dans le passé. Cette ambivalence réduit en définitive le sujet minoritaire, en l'occurrence le migrant, à une visibilité problématique. Cependant, dans les faits, l'argument de la contemporanéité sociale des différences culturelles défie les régressions conceptuelles et l'historicisme social :

Jamais [dit Edward Saïd] nous n'avons mieux perçu combien les réalités historiques et culturelles sont bizarrement métissées, comment elles parti-

2. Nous employons ce terme dans son sens conceptuel et épistémologique, tel qu'il ressort des *postcolonial studies*, et non au sens chronologique.

cipent d'une multiplicité d'expériences et de domaines souvent contradictoires, débordent les frontières nationales, défient la logique policière du dogmatisme simpliste et de la vocifération patriotique. Loin d'être des entités monadiques, monolithiques, autonomes, les cultures intègrent de fait plus d'éléments «étrangers», d'altérités, de différences qu'elles n'en rejettent consciemment<sup>3</sup>.

Au-delà de l'aspect métissé de la réalité sociale décrite par Saïd, la contribution substantielle de Bhabha de ce point de vue est de poser sans équivoque que la nation se définit d'abord dans un double rapport performatif et affectif. Il ne s'agit pas seulement d'une simple synchronie à relever, mais d'une dynamique active qui consacre la souveraineté du sujet relevant de plein droit de la nation ou relégué à sa marge. Sans ce rapport performatif où le sujet est maître de sa relation à l'État, ce dernier se trouverait face à un paradoxe de taille : concilier fixité dans le temps (le récit historique de l'unité du peuple et de la nation) et continuité dans le présent et l'avenir. Car le processus évolutif d'une nation dépend de sa capacité à assimiler le nouveau sans en faire une image réifiée de l'ancien. Or ce «nouveau» existe dans l'État-nation à l'état du double et du «fantomatique». En rendre compte, c'est libérer un potentiel expressif contestataire ou revendicatif qui mine l'idée du «nombre comme un», de la nation comme unité et récit centré. La présence du fantomatique, ou de «l'incommensurable» selon Walter Benjamin, c'est-à-dire l'existence du membre minoritaire à la limite du récit de la nation est représentatif d'un travail d'*écriture* qui redéfinit cette limite afin de pouvoir s'y intégrer.

Performativité et travail d'écriture sont les maîtres mots qui décrivent le mode d'existence du migrant sur le territoire de la nation hôte. Aussi ce migrant met-il en crise la définition historique de cette nation sur deux modes différents : réactionnaire et rigide d'une part ; ou volontariste et affirmatif d'autre part. C'est ce que la littérature nous permettra de voir dans la suite de cet article.

Dans les deux cas de figure, l'histoire de la nation centrée sur elle-même ne peut contenir la temporalité disparate, même dans le cas d'une société démocratique et égalitaire. Ce n'est plus une question de droit à la différence qui protège la différence, mais le principe même de différence qui conteste tout centre énonciatif tirant sa légitimité de l'Histoire.

---

3. Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, Trad. Paul Chemla, Éd. Fayard, 2000 : 51.

## DISCOURS DE L'APPARTENANCE DANS LE TEXTE DE LA DIASPORA MAROCAINE

Voilà une idée de ce qui balise la voie à la souveraineté du sujet moderne qui négocie ses liens à l'État-nation, se dédouanant de sa domination discursive ou tout au contraire s'insère dans son opacité en cherchant définition à sa propre ambiguïté d'appartenance et à son sentiment confus d'attachement. Force est de constater que ce rapport de négociation de l'appartenance émerge dans le réel comme dans la fiction et peut être localisé à l'échelle de celle-ci dans cette littérature transfrontalière qu'on appelle migrante, migratoire ou de l'immigration selon l'acception qu'on adopte et l'aire géographique et culturelle où elle opère.

Si au Canada on parle de *littérature migrante*, au Maghreb on utiliserait davantage le terme *immigration* pour désigner une littérature de sentiment national, mais produite initialement sur le sol de l'ex-métropole par des écrivains en déplacement territorial. Mais les écrivains nés de l'immigration sont-ils en situation d'immigration ? Quel est leur statut vis-à-vis leurs deux communautés « imaginaires », celles de l'ici et de l'ailleurs, sachant que ces déictiques sont, dans leur cas, dans une dialectique insoutenable. Memmi l'a souligné dans le *Portrait du décolonisé* (2004) montrant qu'ils désignent simultanément les lieux où et dont on parle. Et surtout quel discours performatif produisent-ils dans le présent de l'appartenance et de la non-appartenance à la nation indécidable : est-elle déjà d'accueil ou d'origine ?

Quand on interroge sur ce point le corpus littéraire de l'immigration (nous maintenons ce terme à des fins méthodologiques évidentes), on constate au moins trois scénarios possibles : rejet des origines, quête des origines, et négociation de l'origine et de l'appartenance. Au premier correspondrait l'âge de la révolte et de l'acculturation, coloniale dans le cas du Maghreb, au deuxième la sagesse et la Raison postcoloniale et au troisième, l'avènement du sujet fantomatique post-identitaire.

C'est ce dernier cas qui nous interpelle ici, car il étaye le mieux le raisonnement que nous soutenons sur les limites de l'État-nation comme discours et non comme composé historico-juridico-légal.

Nous partirons ici de deux exemples de la littérature marocaine de la dernière décade, mettant en avant le personnage du migrant. Il s'agit de *Retour à Tanger* (2009) du franco-marocain Rachid Tafersiti et de *Le Dernier patriarche* (2008) de la maroco-catalane Najat El Hachmi. Ces deux romans sont représentatifs du discours identitaire performatif qui met à distance les

origines et s'octroie un espace de possibilité dans la nation d'accueil. Nous nous livrerons au préalable à un pur jeu d'analyse de discours à propos d'un titre.

Chez El Hachmi, diplômée de philologie arabe de l'Université de Barcelone, née au Maroc, à Nador en 1979 et qui arrive en Catalogne à l'âge de 8 ans, cette position énonciative est en effet affirmée dès son premier texte publié en 2004 et intitulé sans équivoque *Jo també soc catalana* (*Moi aussi je suis Catalane*). Déjà dans ce livre sur l'identité sont présents les aspects biographiques de l'auteur que nous retrouvons dans *Le Dernier patriarche*, roman qui reçoit la plus haute distinction en Catalogne, le prix Ramon Llull en 2008. Le titre du livre est une entrée majeure pour comprendre l'enjeu de cette écriture qui consiste en une énonciation singulière : la double instance énonciatrice («Moi» ; «je») qui réfère au même locuteur. La sui-référentialité de l'énoncé permet pourtant de distinguer le «moi» objet du discours du «je» sujet de l'énonciation. C'est en effet un «je» qui parle du «Moi». L'adverbe «aussi», signifiant l'égalité reçoit dans son contexte le sème de l'addition et de l'ajout. Car, dans le cas où cette division ne serait pas possible, l'affirmation : «je suis catalane» suffirait. C'est pourquoi nous passons à l'occasion de cet énoncé de l'*affirmation* à la *revendication*. Le «aussi» fonctionne comme une frontière entre le «Moi», antérieur et constitué, venu d'ailleurs et le «je» de l'ici et du maintenant de l'être catalan. L'être et l'origine surgissent dans l'instant de l'énonciation clivés, tentant de se recouvrer dans une définition. Cependant, ce Moi a conscience d'une différence originelle ; c'est un «Moi» porté comme regard de l'autre sur soi, comme assignation à l'origine. Car, à supposer un destinataire potentiel, celui-ci serait l'être collectif catalan, corps national constitué de par l'Histoire, un tout homogène, dressé comme bloc de différence infranchissable dans lequel le «je» tente de faire insinuer une brèche, par le discours et la fiction. Apparaît dès lors la portée performative de l'énoncé. Le verbe être est un acte, un «accompli du présent» au sens parménidien qui ne tolère pas la réfutation. En se posant en dehors de toute éventualité antithétique – je suis catalane, je ne suis pas catalane – la revendication contenue dans l'énoncé se transforme en déclaration. C'est là que se vérifie la performativité identificatoire dont parle Bhabha qui s'affranchit des autorités de légitimation.

La proposition contenue dans le titre de l'essai sert par ailleurs de clé de lecture du roman. *Le Dernier patriarche* est à cet égard un récit généalogique qui prend appui sur le portrait du père immigré pour décréter la mise à mort de l'ordre de la tradition. Le père Mimoun Driouch, qui se fait appeler Manel par ses maîtresses, qui peut se mettre simultanément à la prière et à l'alcool,

instable, coléreux, drogué, frivole, jaloux, paranoïaque et dominateur, accumule dans le récit toutes les tares d'un patriarcat abusif, né pour l'être. À ces qualificatifs s'ajoute la pire de toutes, la contradiction qui plonge la narratrice dans la confusion quant aux commandements de la culture d'origine : elle sera par exemple contrainte de mettre le voile et se verra par la suite sommée de le retirer. Le tissu finira par ailleurs dans le feu. Si bien qu'elle prendra au fil du texte ses distances vis-à-vis le grand énonciateur de la tradition importée du village ou sommairement fréquentée lors des inter-mèdes estivaux. La fin de l'ordre de la tradition se lit, soit dit en passant, aussi bien chez le père que chez sa fille ; il ya bien ici correspondance dans la divergence de conduite et de visée.

Ce mouvement d'affranchissement de la narratrice, catalysé par le drame familial qu'elle apparente au célèbre *Poltergeist* (El Hachmi, 2008 :187) et au sujet duquel l'adolescente se voit comme le double de Carol Anne, s'accompagne dans le récit d'un mouvement corollaire d'identification à la culture catalane, qui passe explicitement par la lecture du « dictionnaire de la langue Catalane » (titre d'ailleurs du chapitre 4 de la seconde partie du roman) : « Moi qui ne savais pas comment tout cela finirait, j'ai commencé à lire le dictionnaire. » (El Hachmi, 2008 :192)

À partir de là, à chaque chute de chapitre sera insérée quasi aléatoirement, mais non sans sens, une entrée du dictionnaire représentative d'une lettre de l'alphabet, pour marquer la progression. Curieusement, le dictionnaire commence à la lettre C, comme Catalane, et élide expressément les lettres A (comme Arabe) et B (comme Berbère). Le dernier exemple cité est fort éloquent pour notre propos : « Zwitterio, zwitterion, espèce chimique possédant des charges électriques formelles d'une unité et de signes opposés. » (315). L'exemple résume bien la position de la narratrice qui affirme à plusieurs endroits du récit se sentir appartenir plus à l'« ici » qu'à l'« ailleurs ». Ce devenir catalan de la narratrice passe en effet par l'investissement de l'espace social de la nation occidentale, dont le haut lieu est l'école républicaine, censée inculquer le modèle standard de l'identité. Or, dans cette entreprise, elle ne manquera pas de constater le trope visuel qu'elle constitue, l'atypie de son parcours et le chemin de traduction (au sens culturel) qu'il implique :

Le jour de la rentrée, on nous avait réunis dans la salle des actes et on avait fait l'appel par classe. Tout le monde avait ri parce que je n'avais pas reconnu mon nom, complètement déformé. Il faut dire qu'au lycée ils n'avaient pas l'habitude de voir des gens comme moi. J'étais la seule de ma classe de collège à préparer le bac, la seule. (El Hachmi, 2008 : 298)

Or, en assumant son destin d'assimilation ou d'intégration, selon la lecture que l'on en fait, il restera à la narratrice de défier ses résistances culturelles héritées qui se manifestent sous forme d'angoisse ou d'inhibition sexuelle. Autrement dit, c'est le corps qui est le dernier pli de la culture d'origine et qu'il s'agira de libérer. En visite chez la gynécologue, pour cause de résistance de l'hymen, la narratrice formule cette pensée :

Elle devait penser qu'elle aidait une pauvre petite beurette à se débarrasser des coutumes ancestrales de son peuple, de sa culture qui exigeait d'elle qu'elle arrive vierge au mariage. Je l'avais compris à son air de dire : quel dommage, jolie comme elle est. (El Hachmi, 2008 : 333)

La narratrice multipliera les assauts au récit des origines, pour se raconter une nouvelle histoire. L'ultime geste négatif à l'égard de l'*habitus* culturel est ce rapport incestueux qu'elle entretient avec son oncle, intellectuel de visite en Espagne, au dernier chapitre du roman. Le père a sans doute vu la scène de l'extérieur, par la fenêtre où il a l'habitude de venir vérifier si sa fille divorcée—car elle l'a été par la faute du père—est bien seule chez elle. La narratrice a délibérément orchestré cet inceste et conçu la scène finale de façon à ne plus permettre de recul ni de réconciliation avec les voix de la tradition. Elle coupe les attaches symboliques pour mieux s'installer dans l'ailleurs où elle est désormais. Attitude radicale que résume cette pensée qu'elle a à la fin : « pourquoi pas ? Qui a dit que c'est interdit. » (El Hachmi, 2008 : 366)

*Le Dernier patriarce* est pour ainsi dire le récit d'un départ sans retour, d'une sortie du destin de l'immigration par la « dé-traditionalisation » du corps et de la pensée. Il laisse supposer une vie alternative dans l'espace de la nation catalane qui, sans même accepter le nouvel arrivant dans son sein doit affronter la performativité d'un devenir clair assumé, par-delà l'hybridité de base.

Il n'en reste pas moins que ce roman met en avant le rapport d'identification au lieu de la nation sur un mode négatif et réactif ; *Retour à Tanger* à l'opposé, qui met en scène le devenir belge du personnage du migrant, qui finit par s'installer dans la société d'accueil, prend un accent plus apaisé et découle d'une coupure plus ontologique avec le lieu d'origine qui disparaît, transfiguré par le temps.

Aux préludes du récit, Driss est un mutant aux prises avec sa double appartenance : sa situation actuelle de Belge « parfaitement » intégré et son origine « reniée » de Marocain, de Tangérois en quête d'« oublié » de sa vie passée, à la suite d'une déception amoureuse essuyée par le passé. Le choix

identitaire du personnage semble être ouvertement assumé comme le confirme le narrateur :

Driss se considérait comme Belge. Il vivait heureux avec sa femme. Il n'avait aucun besoin d'aller réveiller les démons du passé. Ses vieux souvenirs, il avait fini par les enfouir au plus profond de sa mémoire [...] Depuis des années, il évitait, autant que possible, de passer par les quartiers maghrébins. Performance difficile à réaliser à Bruxelles, où la communauté maghrébine, tangéroise surtout, était assez nombreuse. » (Tafersiti, 2009 : 9)

Driss est, pour ainsi dire, l'incarnation d'une intégration réussie, puisque celle-ci se manifeste moins comme aboutissement d'une politique réfléchie du pays d'accueil que comme choix consciencieux et délibéré du sujet immigré. Cette affirmation est appuyée par l'absence, visible dans son discours, de tout indicateur temporel fixant des étapes à cette mutation identitaire. La belgitude du sujet est un état non-temporalisé qui pousse à voir dans l'imparfait «se considérait» un présent de l'indicatif à valeur intemporelle. La séquence de phrases courtes qui suit cette affirmation n'est que l'étayage de cet acte énonciatif et performatif inaugural, de ce procès réflexif attenté à soi et duquel le sujet sort volontairement égal à ses choix : satisfaction de la vie présente et inanité d'un retour au passé. L'évitement communautaire qui caractérise la relation du sujet avec ses compatriotes immigrés peut, dans un premier temps, être lu plus comme identification (belgitude) que comme déni d'identité (marocanité). Le terme «communauté» est, dans cet ordre d'idées, posé négativement, puisque belgitude et marocanité deviennent mutuellement exclusifs. Le procès énonciatif montre en un sens le caractère indéfendable de la double appartenance pour un sujet intégré dans la nation d'accueil. Au-delà, c'est d'un rejet du communautarisme comme condition palliative du sujet minoritaire au seuil de la nation qu'il s'agit.

L'affirmation identitaire qui marque avec force le début du récit laisse planer le doute sur les implications réelles d'une énonciation aussi faiblement modalisée. Le Soi représenté dans le clivage espace/temps (ici vs ailleurs/présent vs passé) construit son intégrité sur une fiction personnelle à partir de la bipolarité identification/rejet. Or le texte aménage dans sa progression la mise en ruine de cette fiction en faisant du personnage non pas un Belge, mais le substitut d'un Belge :

Catherine faisait à peine ses premiers pas et André n'avait que trois ans, quand Jacques, leur véritable père, avait eu un accident mortel. En épousant Catherine, sa veuve, Driss était devenu le seul père qu'ils eussent vraiment connu. (Tafersiti, 2009 : 7)

Encore un détail qui problématise le discours volontaire du sujet en faisant de lui un double, le palimpseste d'un original perdu. Existence somme toute précaire que le récit tient à recycler, à authentifier par l'épreuve de la mémoire. En effet, la stratégie du déguisement dans le doublement échoue à cause de son incapacité à s'imposer comme récit premier : Tanger est bien présente dans l'être du sujet. Le doux murmure de l'Histoire accompagne, comme son fond véritable, l'artifice d'une vie qui entretient des certitudes minimales de survie : se couper de ses racines, ne pas fréquenter les milieux maghrébins, adopter les goûts du pays d'accueil, etc. Contre toute attente, la mémoire du Belge accompli se réveille à l'occasion d'une exposition de photographies, dont le thème est la ville de Tanger. Mais d'un Tanger transfiguré par l'artiste, méconnaissable eu égard au modèle retenu captif dans la mémoire de l'immigré. La mise en décalage énonciatif, entre sujet et fonction, entre déni historique volontaire et affirmation identitaire forcée, entre objet de représentation et mise en scène de l'objet (Tanger, photographies, salle d'exposition, public) définit les conditions minimales d'un retour sur soi.

Si la nostalgie du sujet migrant, en l'occurrence Driss, remet à jour la possibilité du retour, ce dernier amène le sujet à faire le douloureux constat de la disparition de l'espace du passé. Toute la seconde moitié du roman s'attache à décrire les déambulations d'un revenant, d'un fantôme devenu aussi bien étranger à lui-même qu'à cette ville-culte qu'il a longtemps affectionnée. Le retour apparaîtrait alors dans sa dimension de leurre, dans sa fonction de fantôme qui tente de projeter l'être en crise sur une fixité identitaire aussi irréaliste qu'irréalisable. Nulle Ithaque possible donc pour le personnage qui doit choisir le retour dans le sens inverse. Driss vérifie sa proposition d'origine « je me sens Belge » sur de nouvelles bases : la disparition du lieu d'origine. Il est à cet égard en position de négociateur de son identité, abstraction faite de ce qui doit être acquis pour le sujet se revendiquant d'une origine ou d'un territoire.

## CONCLUSION

Comme êtres transfrontaliers, les personnages de Tafersiti et d'El Hachmi démontrent à leur manière la complexité de la question de l'appartenance et sa relativité à l'échelle du discours et de la conception de soi. Ils assument leur devenir au sein de la nation occidentale malgré leur existence sur sa marge. L'existential concurrence ainsi le politique en se dotant d'une autolégitimation affective à rebours de l'institution et de l'Histoire. C'est par là que la fiction rejoint la théorie postcoloniale qui stipule, dans le sillage des travaux de Spivak, de Bhabha et d'autres, que le sujet migrant négocie ses

liens aussi bien à la tradition qu'au présent en choisissant presque toujours la troisième voie qui est celle de la créolisation culturelle. Mais que répond la nation à de telles postures performatives ? Nul doute dans ce sens que les petites histoires feront la grande Histoire.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bhabha, Homi, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de l'américain par Jérôme Vidal, Éd. Payot, 2007.
- Butler, Judith, et Gayatri, Spivak, *L'État global*, Éd. Payot, 2007.
- El Hachmi, Najat, *Jo també soc catalana*, Éd. Columna, 2004.
- El Hachmi, Najat, *Le Dernier patriarcat*, trad. du catalan par Anne Charlon, Éd. Actes Sud, 2008.
- Hobbes, Thomas, *Léviathan*, (1665), trad. de l'anglais par Gérard Mairet, Ed. Gallimard, Éd. Gallimard, 2000.
- Kundera, Milan, *L'Ignorance*, Éd. Gallimard, 2003.
- Memmi, Albert, *Portrait du décolonisé*, Éd. Gallimard, 2004.
- Renan, Ernest, *Discours et conférences*, Éd. Calmann-Lévy, 1987.
- Saïd, Edward, *Culture et impérialisme*, trad. de l'américain par Paul Chemla, Éd. Fayard, 2000.
- Tafersiti, Rachid, *Retour à Tanger*, Éditions Koutoubia/Alphée, 2009.
- UNESCO, État nation. <http://www.unesco.org/new/fr/social-and-human-sciences/themes/international-migration/glossary/nation-state/> (consulté le 23 décembre 2014).



## CHAPITRE 4

# LIEU ET TENSION IDENTITAIRE

## LE PASSÉ EN TANT QU'« ESPACE HOSTILE » DANS DEUX ROMANS DE SERGIO KOKIS

SIMONA EMILIA PRUTEANU  
*Wilfrid Laurier University – Canada*

Dès son début romanesque, Sergio Kokis s'est imposé comme le chef de file de l'écriture migrante au Québec<sup>1</sup>, et depuis lors, son nom est associé par les lecteurs à des aventures de héros à l'esprit nomade. Cet article se propose de suivre le fonctionnement de la relation espace-temps dans deux de ses romans, afin de montrer comment ces romans migrants construisent un type de chronotope bien différent de celui théorisé par Bakhtine, que nous appelons « le chronotope de l'espace irrécupérable ». Par ailleurs, les rapports entre ce chronotope et les tensions identitaires qu'il engendre chez les personnages seront également étudiés. Pour commencer, nous ferons un survol de la notion d'écriture migrante afin de mieux placer en contexte le corpus choisi.

### L'ÉCRITURE MIGRANTE

La production littéraire des écrivains « venus d'ailleurs » pour s'établir et créer au Québec n'a cessé d'augmenter et d'évoluer depuis le milieu des années 1980. Cette prolifération artistique a attiré l'attention du public, de la critique et aussi des chercheurs en littérature qui se sont vus dans

---

1. Son début romanesque a été salué par la critique littéraire et par le public avec quatre prix prestigieux : le Prix Molson de l'Académie des lettres du Québec (1994), le Grand Prix du livre de Montréal (1994), le Prix Desjardins du Salon du livre de Québec (1995) et le Prix Québec-Paris (1995).

l'obligation de lui accorder une place au sein de l'institution littéraire nationale. On a pris très vite l'habitude de désigner les auteurs immigrants qui publient en français par l'expression « écrivains migrants », terme qui a vu le jour au Québec.

Les œuvres migrantes se présentent comme l'expression d'une identité scindée, multiple, en cours de reconstruction grâce au travail de la mémoire et à la mise en narration des souvenirs. Le questionnement identitaire domine le genre migrant et met ainsi en relief les liens profonds qui unissent les fictions identitaires migrantes et la problématique de l'altérité. C'est d'ailleurs un trait saisissant de l'écriture migrante, selon Kenneth Meadwell, que « de mettre en scène le processus linguistique d'interpellation des individus en sujets » (2008 : 95). À cette fin, les personnages migrants sont incarnés non seulement par des gens errants ou des exilés qui ont effectué un déplacement physique, mais aussi, et de plus en plus souvent dans des œuvres récentes, par des personnages qui symbolisent une migration de l'esprit et dont l'identité est toujours remise en question : des écrivains ou des peintres, des fous ou des marginaux. À travers ces protagonistes, la migration dépasse les limites du processus physique pour atteindre le statut métaphorique de tout déplacement entre plusieurs sphères culturelles, entre plusieurs types de pensée et entre diverses stratégies de configuration de l'identité confrontée à l'altérité.

### Espaces utopiques, dystopiques et hétérotopiques chez Kokis

Le roman *Errances* (1996) exhibe la quintessence du genre migrant que, du point de vue de son esthétique, nous définissons comme une collection d'œuvres qui cherchent l'identité de l'homme du XXI<sup>e</sup> siècle, identité qui ne peut plus s'ancrer dans un endroit spécifique caractérisé par un temps historique linéaire. La seule constante reste la « parole migrante » qui révèle « une autre éthique de la subjectivité [...], qui ne se fonde plus sur la stabilité ou le maintien du *moi*, mais sur la mouvance et la migration du soi » (Ouellet 2003 : 14).

L'écriture migrante ne saurait se passer de ce qu'on appelle l'expérience du vécu de l'écrivain migrant ; pourtant elle ne tombe pas dans le genre d'écriture autobiographique qui faisait l'objet de la littérature de l'immigration<sup>2</sup>. Le « fond migrant » du texte est assuré par l'expérience personnelle

2. Nous suivons dans l'usage les termes *migrante* vs. *immigrante* selon la typologie établie par Pierre Nepveu en 1988 : « Écriture "migrante" de préférence à "immigrante", ce dernier terme me paraissant un peu trop restrictif, mettant l'accent sur

de l'écrivain qui se glisse entre les lignes comme les tropismes de Nathalie Sarraute, se trouvant à l'origine des paroles et des sentiments des personnages migrants. Les récits des écrivains migrants ne sont pas des autobiographies, mais les expériences de migration de chacun d'entre eux – leur expérience du vécu – créent un type spécial de vraisemblance au niveau du texte. L'art trouve son expression dans l'écriture migrante à travers les nombreux personnages de peintres, chanteurs ou danseurs, chose peu surprenante si l'on pense que l'art incarne une des formes de la migration, « dans l'altérité propre à l'expérience esthétique ou cognitive » (Ouellet 2003 : 25). À son tour, Irène Oore décèle une relation inextricable qui s'établit dans l'écriture migrante entre le lointain, le rêve et l'art :

Afin de préserver ce mirage du lointain qui devient tangible l'espace d'un instant, à travers le rêve, il s'agit de l'exprimer et de l'inscrire dans la poésie, dans l'écriture, dans la peinture... Aussi n'est-il point étonnant que dans le monde romanesque de Kokis les rêveurs soient souvent des artistes (Oore, 2000 : 31).

La relation qui se constitue entre l'identité migrante et l'espace-temps à l'intérieur duquel cette dernière se bâtit sert aussi à rendre compte des spécificités du genre migrant :

Étant donné l'importance capitale des dimensions spatio-temporelles dans la littérature, il n'est pas étonnant que celles-ci éclairent de manière singulière les changements qui ont eu lieu à certaines époques dans les discours littéraires (Paterson, 2007 : 287).

Les œuvres migrantes jouent sur ces deux notions en enlevant l'ancienne suprématie du temps sur l'espace, dans des textes où même les notions temporelles sont désignées par des expressions se rattachant aux lieux, à la manière de Salman Rushdie qui affirme que « le passé est un pays d'où nous avons tous émigré » (1991 : 12).

La notion de chronotope a été définie pour la première fois comme catégorie littéraire de la forme et du contenu par Bakhtine, dont les essais de poétique historique démontrent l'influence que les chronotopes exercent sur les genres :

---

l'expérience et la réalité même de l'immigration, de l'arrivée au pays et de sa difficile habitation (ce que de nombreux textes racontent ou évoquent effectivement), alors que "migrante" insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil. "Immigrante" est un mot à teneur socioculturelle, alors que "migrante" a l'avantage de pointer déjà vers une pratique esthétique, dimension évidemment fondamentale pour la littérature actuelle» (*L'écologie du réel*. [...]: 233-34).

Les indices de temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion d'indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire. En littérature, le chronotope a une importance capitale pour les genres. On peut affirmer que ceux-ci, avec leur hétéromorphisme, sont déterminés par le chronotope ; de surcroît, c'est le temps qui apparaît comme principe dominant des œuvres littéraires (1978 : 238).

Cette dernière affirmation de Bakhtine sur la suprématie du temps comme principe régisseur des œuvres littéraires a suscité beaucoup de débats, dont le point culminant est l'échange polémique entre Wall et Thomson d'une part et Morson et Emerson de l'autre. Selon Wall et Thomson, il y aurait deux versions du chronotope bakhtinien : la première, élaborée dans «Formes du temps», fonctionne à l'intérieur du texte littéraire et met l'accent sur la dimension temporelle du chronotope. La deuxième, qui se trouve dans les carnets de Bakhtine, donne au chronotope une dimension extratextuelle :

The chronotope is no longer entirely understood in the context of what is represented in the literary text. Now the chronotope can be fruitfully extended to the realm of those persons or voices who do the representing, and we plainly see that the element of time does not at all overpower the spatial component of chronotopicity in this framework (Wall et Thomson, 1994 : 73).

Si la critique post-moderne pose ainsi un signe d'égalité entre le temps et l'espace, les théoriciens de l'écriture migrante se penchent davantage sur les concepts de «lieu», d'«endroit», et d'«espace»<sup>3</sup>. Dans son livre *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Simon Harel va jusqu'à affirmer que toute forme narrative est un «récit d'espace», un «aménagement d'un lieu habité». Harel fonde son hypothèse sur l'étude du terme grec *oikos* qui désigne aussi bien l'espace domestique que l'acte d'habiter cet espace. Il met l'accent surtout sur les enjeux psychiques de ce terme, puisque le lieu joue un rôle considérable dans la formation de l'identité. L'*oikos* devient pour Harel une propriété formelle de la littérature qui se trouve amplifiée dans l'écriture migrante : «En même temps, en insistant sur l'importance

---

3. Selon Anthony Purdy, les dénominations successives qui distinguent les avatars de l'écriture immigrante/migrante sont fortement ancrées dans la relation que ces textes entretiennent avec l'espace ou le lieu qu'ils mettent en scène : «Indeed, the most common categories used to distinguish the different social contexts and historical phases of immigrant and migrant writing – multicultural, intercultural, transcultural, etc.– as well as their dominant thematic and structural paradigms – hybridity, nomadism, deterritorialization, exile, etc.– are usually grounded in underlying spatial economies and the relation to place they express or to which they give rise» («Toward an Anthropology of Place [...]»:17).

du lieu, il devient possible de faire place à la turbulence émotionnelle qui accompagne, chez tout sujet migrant, l'expérience du déplacement vu comme déracinement existentiel» (Harel, 2005 : 117).

Nous allons donc démontrer que la dimension spatiale prime dans les romans de Kokis et qu'elle englobe la composante temporelle, puisque le temps devient lui aussi «spatialisé», un espace que le sujet migrant habite imaginairement et qu'il essaie sans succès de gérer.

Au début du roman *Errances*, lorsque le consul brésilien annonce l'amnistie générale, on remarque dans ses propos la tentative d'effacer le temps et le cours de l'histoire : «Pardon sur toute la ligne, à gauche et à droite, aux pauvres, aux riches, aux policiers et aux étudiants, aux civils et aux militaires. Tout sera effacé de notre histoire. On recommence à zéro» (E 13). L'identité du personnage principal, Boris Nikto, se trouve remise en question par cet événement, et la narration débute avec ce que Bakhtine appelle le *chronotope du seuil* ou du tournant d'une vie, lorsqu'une crise vient secouer la vie d'un personnage :

La nouvelle de l'amnistie lui tombait dessus comme une sentence. Vingt ans déjà que Boris attendait cette annonce autour de laquelle il avait construit tant de rêves. Sa seule excuse, sa seule identité. [...] Maintenant elle était là ; mais il n'était plus prêt (E 15).

Il faut noter d'ailleurs que le chronotope bakhtinien du seuil joue un rôle auxiliaire, mais constant dans le genre migrant puisque le déplacement du personnage donne toujours lieu à une interrogation sur l'identitaire, sur l'ici et sur l'ailleurs. Alors que dans *Errances*, c'est la résurrection du passé de Boris qui suscite la crise identitaire, dans d'autres romans migrants, c'est la mort d'une figure ayant joué un rôle important dans le passé du personnage qui remet son présent en question et qui parfois finit par ramener le personnage migrant dans le pays d'origine, action qui a des conséquences insoupçonnées.

La première réaction de Boris par rapport à son passé est exprimée en termes spatiaux, car le personnage se sent immobilisé temporellement tant qu'il n'aura pas regagné l'espace originel : «Me voilà quand même suspendu dans le temps, conscient d'un vide énorme que ma vie *ici*<sup>4</sup> ne peut pas remplir. Il faut que j'aille *là-bas*, au moins pour voir comment les choses ont changé» (E : 46).

4. C'est nous qui soulignons en italiques les déictiques spatiaux.

La possibilité de retourner dans son pays natal déclenche chez le personnage une divagation dans l'espace-temps du souvenir, dans la tradition du *chronotope des aventures*, chronotope «qui se caractérise précisément, par le lien technique abstrait entre l'espace et le temps, par la réversibilité des moments de la série temporelle, et par leur possibilité de changer de place dans l'espace» (Bakhtine, 1978 : 251). Dorénavant, le récit alterne les moments du présent du narrateur avec les épisodes de son passé et on remarque une inversion sur le plan temporel grammatical : le présent est exprimé par les temps du passé, tandis que le passé est rendu au présent de l'indicatif, ce qui confirme le principe bakhtinien selon lequel le roman est le genre le plus apte à démontrer que le temps est fait d'une succession de moments présents :

Une fois la bière tiède sur la table, Boris eut à peine le temps de bourrer une pipe avant de replonger dans sa mémoire, infiniment plus loin dans l'espace et dans le temps. Avril 1964. Le jeune lieutenant Boris Nikto, étudiant en mathématiques à l'université et militant communiste, est en fuite. Il est dans un petit autobus en compagnie de trois de ses camarades gradés et de sept soldats (*E* 18).

Cet usage paradoxal des temps dans la narration semble indiquer que ce sont les événements du passé qui constituent le «vrai présent». L'impression du lecteur est non seulement que le passé et le présent sont interchangeable sur le plan temporel du discours, mais qu'ils arrivent même à se confondre. Pour Janet Paterson, l'utilisation du présent pour raconter le passé signale une «disjonction totale» du narrateur migrant par rapport à l'environnement nouveau qu'il habite, puisque «construire son identité c'est, au sens cognitif, construire la dimension temporelle de son être et de son devenir» (Paterson, 2007 : 294). Boris s'est construit une identité d'errant pendant les vingt années d'exil, identité dont les assises sont menacées par les possibilités du présent ; ses propos soulignent de nouveau la juxtaposition du temps et de l'espace, réitérant le pouvoir qu'a l'espace, plutôt que le temps, d'ouvrir d'anciennes blessures : «le présent risquait de devenir une boursoufflure enfermant des espaces séparés par des milliers de kilomètres» (*E* 29).

L'abandon de l'espace natal peut effacer le temps pour celui qui en fait l'expérience, ou du moins c'est ce que pense Boris : «N'avait-il pas dit, lui-même, tant de fois, que l'exil suspend le temps?» (*E* 30). On peut donc affirmer que dans le chronotope du roman *Errances* c'est l'espace qui est la dominante identitaire que les personnages essaient de récupérer, et non pas le temps. Cela se voit d'ailleurs dans l'articulation des souvenirs de Boris, car la précision temporelle est toujours accompagnée de la

mention de l'endroit précis où se trouve le personnage : «Avril 1964. Boris Nikto est en fuite. Il est dans un petit autobus» (E 19) ou «La noirceur parsemée de points lumineux qui défilaient derrière la fenêtre du wagon le fit revenir loin dans le passé. Mateus et lui sont sur le pont d'un cargo silencieux...» (E 153).

Déjà, dans son présent de poète exilé, l'existence de Boris se partage entre deux espaces. D'une part, il y a l'espace ouvert des voyages : voyages réels, qu'il entreprend en tant qu'écrivain, et voyages imaginaires qu'il aime raconter à son public, en y mêlant des bribes de l'histoire de Che Guevara et des romans d'Isabel Allende :

Réprimant sa toux, Boris crut l'espace d'un instant qu'il s'était trahi. Il avait en effet pensé à Che Guevara pendant qu'il racontait. [...] Nous avons regretté de ne pas être allés vers le Chili, conclut-il sans préciser sa pensée de peur que Rosa ne lui parlât d'Allende (E 123).

D'autre part, il y a l'espace clos, domestique, où Boris habite avec sa compagne Olga, espace soigneusement construit par celle-ci dans l'espoir de le retenir auprès d'elle aussi longtemps que possible :

Du petit sentier partant de la route, Boris distingua la maisonnette blanche entourée de vignes dénudées comme si elle était prise dans un filet de pêcheur. Les arbres, aux allures de mains osseuses dressées vers le ciel, perdaient leur aspect sinistre contre les étendues de sable à perte de vue» (E 36).

Après l'annonce de l'amnistie, lorsqu'il pense rentrer au Brésil, Boris se rend compte que la maison aménagée pour lui donner un ancrage ne fait que le suspendre dans le temps, chose qu'Olga finit par avouer : «Je sais bien Boris. J'ai essayé moi aussi d'arrêter le temps. Pour toi. Mais de l'arrêter ici, avec moi» (E 46).

Les paroles d'Olga rappellent les actions de la belle Calypso qui a essayé en vain de retenir Ulysse. L'intertextualité avec le mythe de ce premier grand voyageur est présente tout le long du roman, et l'auteur a reconnu qu'il constitue une source d'inspiration<sup>5</sup>. Boris Nikto est en exil pendant vingt ans, tout comme Ulysse<sup>6</sup>, et au retour, il se fera reconnaître par l'aveugle Machado grâce à une ancienne blessure :

5. Dans *L'Amour du lointain* (2004), sous-intitulé «Récit en marge des textes», Kokis mentionne le roman *L'Odyssée, une suite moderne* de Nikos Kazantzakis, dans lequel est abordée «la question de ce retour peu probable du héros [...] qui ne peut plus s'adapter à la vie casanière après toutes ses aventures» (243).

6. Piotr Sadkowski a publié un article intitulé «La réécriture du mythe d'Ulysse dans le roman migrant *Errances* de Sergio Kokis» où il démontre qu'«au sein des écritures

- T’as toujours ta cicatrice à l’épaule, n’est-ce pas ? Laisse-moi la tâter, Boris.
- Non, Samuel, pas à l’épaule, rétorqua Boris. À la cuisse, te souviens-tu ? Ou est-ce que la mémoire te fait défaut ? À la cuisse gauche, une brûlure, à cause de l’incendie que tu avais allumé toi-même ici, dans ta foutue auberge ; t’as déjà oublié ?
- Eh bien, t’as raison, c’est vraiment toi, le lieutenant Boris Nikto. Comment se fait-il que tu sois toujours en vie ? (*E* 277)

Le nom de famille du personnage est lui aussi une réminiscence de l’histoire d’Ulysse qui, lorsque le cyclope Polyphème lui demande son nom, répond « Personne » ; or « nikto » en russe veut dire « personne ». À la fin du roman, lorsqu’il prend la décision de ne pas s’arrêter au Brésil, ni de revenir en Europe, mais de poursuivre son voyage, Boris change de nom pour devenir Martin Niemand, « citoyen du monde » ; « niemand » en allemand signifiant bien sûr « personne ». Muni de cette nouvelle non-identité cosmopolite, le personnage est enfin prêt à couper, encore une fois ses attaches, suivant le conseil que lui donne un ami peintre : « La liberté, Boris, ce n’est pas le droit de faire ce qu’on veut. C’est l’exigence de ne pas s’arrêter en chemin, le plus confortable soit-il. Elle nous pousse à la découverte, à l’aventure intellectuelle » (*E* 466).

La description détaillée du retour de Boris au Brésil confirme la validité du syntagme de « l’impossible retour » du sujet migrant. Bien que le personnage soit libre de s’acheter un billet d’avion et d’être chez lui en quelques heures, la réalité est que ce « chez-soi », l’espace accueillant où la mémoire aime se réfugier, n’existe plus. Après vingt ans d’absence, le Brésil n’est pas la belle Ithaque qui n’a pas changé en attendant son fils prodigue. En fait, l’espace utopique de ces souvenirs est remplacé par une réalité dystopique : « Chaque soir, de retour de ses promenades à la recherche des lieux d’autrefois, il devait se contenter de la même amertume, des mêmes déceptions. Sa ville ne l’avait pas attendu, pas plus qu’elle n’avait suivi les méandres de sa mémoire » (*E* 294). Boris se rend compte que pendant les vingt dernières années, il avait habité un espace littéralement fictionnel, sorti des pages des divers livres qu’il avait lus<sup>7</sup> :

---

migrantes francophones, la tradition homérique est à l’origine de tout un paradigme qui modèle une catégorie générique que nous proposons d’appeler le récit odysseén » (60).

7. La littérature est considérée comme un art spatial par Hans Mooij qui fait la différence entre un texte écrit ou imprimé qui est somme toute un objet spatial, et un texte récit qui est fondamentalement temporel. (« Le temps et l’espace dans les arts » :24).

Il lui arrivait alors de maudire des romanciers latino-américains qu'il jugeait pourtant sympathiques, et qui avaient meublé sa nostalgie d'un monde de gens solidaires, combattants, bons vivants [...] Cet espace mythique lui avait servi de refuge pour passer au travers du déracinement, et il avait fini par y croire. [...] Mais les histoires de ces auteurs lui avaient autrefois paru si belles, les mulâtresses lui avaient tellement manqué lorsqu'il les lisait en allemand, qu'à diverses reprises il avait failli aller au consulat pour demander son extradition ... (E 300).

Une fois au Brésil, Boris réalise que ce qu'il pensait avoir été son exil n'avait été en fait qu'une excuse pour se sauver d'un avenir mort-né, tel que le devine Sirigaito, l'oncle de son ami mort, Mateus : « Tu sais, mon petit, le Brésil était déjà ton espace étroit autrefois, avant même que tu aies goûté au vent du large ; pas étonnant qu'il soit devenu beaucoup plus étroit depuis que tu es devenu libre... » (E 327).

Une des principales caractéristiques du chronotope de l'espace irrécupérable, mise à l'œuvre dans *Errances*, est la position qu'assume l'espace dans la formule narrative *je-ici-maintenant* qui atteste, de manière performative, l'identité d'un sujet. Selon Éric Landowski, lorsqu'on a affaire à ce genre de récit, les sujets verbalisent et construisent « les conditions de leur rapport à eux-mêmes, comme je » (1997 : 91). Dans le cas particulier d'*Errances*, l'appréhension de soi en tant que récit est mise en valeur d'autant plus par l'intertextualité avec l'*Odyssée*, comme le démontre Piotr Sadkowski : « Boris par l'expérimentation auto-narrative de son ipséité, d'un côté cherche à échapper aux mythes, comme l'Ulysse de Horkheimeret d'Adorno, et de l'autre entreprend délibérément le défi d'autoengendrement » (Sadkowski, 2007 : 67).

Dans le chronotope de l'espace irrécupérable, on remarque que saisir l'*ici* devient presque impossible, état de fait qui a des répercussions majeures sur le rapport de l'être migrant avec le monde ; soit le sujet migrant se trouve dans un rapport de détachement avec l'*ici* de l'exil, soit l'*ici* des origines est méconnaissable, car il ne correspond plus aux souvenirs du personnage. Dans les deux cas, il y a un écart entre les deux espaces qui rend la formule identitaire sinon fausse, du moins douteuse :

Boris avait réagi au choc des premiers jours par une répulsion psychique doublée d'un profond sentiment d'échec. La même question revenait sans cesse à son esprit : « Qu'est-ce que je fais ici ? » Tout ce qui l'entourait paraissait étranger, distant, enveloppé dans une ambiance cauchemardesque et sordide (E 293).

## La conclusion de Sadkowski est que

Pour l'auteur du récit odysseéen il s'agirait alors d'un espace identitaire qui se conçoit et se fait appréhender par l'expérience narrative, d'où la référence récurrente à l'œuvre homérique perçue, au moins depuis sa réinterprétation poétique proposée par Cavafy, comme emblème de tout être humain qui vit et articule consciemment sa condition exilique (2007 : 68).

## La maison d'enfance en tant qu'espace hétérochronique

Le personnage principal du roman *Le retour de Lorenzo Sanchez* (2008) est un peintre exilé du Chili, professeur de dessin à Montréal, qui, au début de la narration, vient d'apprendre que ses cours de dessin à l'université ont été annulés et remplacés par des cours « plus modernes », pour lesquels les étudiants se serviront d'images générées par un ordinateur au lieu d'un modèle humain pour dessiner. Après une conversation avec le doyen, il trouve refuge dans son atelier qui est en même temps sa demeure, espace jalousement gardé, où il ne reçoit presque jamais. Cet espace se caractérise tout d'abord par le « fatras » qui y règne :

Depuis le vieux sofa placé dans un angle de la pièce, il pouvait voir l'atelier dans la pénombre, à peine éclairé par les réverbères de la rue dont la lumière blafarde pénétrait par les larges vasistas proches du plafond. La pâleur des toiles tournées contre les murs pouvait faire penser aux stèles funéraires d'un cimetière sous la lueur de la lune. Le squelette pendu dans un coin, qui ne lui servait plus de modèle depuis déjà une vingtaine d'années tant il le connaissait par cœur, ricanait toujours, un vieux bout de cigare fripé encore serré entre les mâchoires. Le sac de sable, sur lequel Lorenzo déchargeait sa rage d'ancien boxeur, avait l'allure d'un quartier de bœuf accroché dans le fond d'un abattoir abandonné. (Kokis, 2008 : 14)

Le fait que l'atelier soit comparé à un cimetière évoque tout de suite l'hétérotopologie de Foucault, ou la description systématique des hétérotopies qu'il identifie, description qui cite le cimetière à côté de la prison, du théâtre, du cinéma, du jardin, du musée et ainsi de suite. Alors que jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le cimetière faisait partie du cœur même de la cité, se situant très proche de l'église, Foucault remarque qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, le cimetière est transposé à la sortie de la ville, se constituant dans l'autre ville, celle des morts, où chaque famille possède « sa noire demeure ». Du point de vue du découpage de temps qui accompagne le cimetière, Foucault considère celui-ci comme un endroit « hautement hétérotopique » puisqu'il est caractérisé par une hétérochronie paradoxale : d'une part, il s'agit de la fin de la vie humaine, d'autre part, c'est le début d'une éternité dans laquelle l'individu ne cesse de se dissoudre.

L'atelier de Lorenzo Sanchez est ainsi un espace hétérotopique fermé, isolé, où le personnage a l'impression de vivre dans son propre monde et son propre temps. Cet état de fait sera bousculé par l'appel téléphonique que Lorenzo reçoit de la part de son petit frère et qui ressuscite son passé : on apprend que Lorenzo est un enfant métis qui a été élevé au Chili par le riche Luciano Sanchez et sa femme Amelia, comme le frère adoptif de leurs deux enfants, Sonia et Alberto. Une rumeur courait alors selon laquelle Lorenzo aurait été l'enfant bâtard de Luciano. Bien que ce ne fut pas vrai, la femme de Luciano n'a jamais caché son aversion envers Lorenzo, qui à l'adolescence vit une histoire d'amour avec sa sœur adoptive, Sonia. Leur relation est coupée court par l'exil de Lorenzo, causé par des raisons politiques, celui-ci ne revenant plus au Chili, surtout après avoir appris que Sonia, qui devait le rejoindre en Europe, était morte d'une maladie mystérieuse peu après son départ.

Trente ans plus tard, Lorenzo est surpris d'apprendre qu'Amelia, sa marâtre, lui a légué la maison de vacances de la famille, où les jeunes Lorenzo et Sonia passaient leurs étés. Intrigué par cet inattendu acte conciliatoire d'outre-tombe, Lorenzo décide de voyager au Chili, persuadé par le fait que rien de ce qu'il puisse trouver là-bas ne peut changer sa vie et son identité : « Ça fait trop longtemps que tu es Lorenzo, impossible de revenir en arrière » (*LRLS* 295). Dès son premier moment dans la maison héritée, Lorenzo a la certitude qu'il s'agit d'une vengeance bien planifiée, plutôt que d'un remords tardif de la part d'Amelia, puisque les deux domestiques qui y restent avouent avoir été obligés par leur patronne de laisser la maison tomber en ruines sans avoir le droit d'y toucher :

Si de l'extérieur, au crépuscule, la maison semblait intacte, à l'intérieur, sous les lumières des ampoules électriques, la réalité était tout autre. Les murs étaient maculés de larges taches d'humidité et de moisissure, et le papier peint se détachait ici et là par lambeaux entiers. Les pièces étaient toujours encombrées de vieux meubles, comme lors de son dernier passage, avec les mêmes tableaux que jadis, mais tout avait l'air détérioré par le temps, laissé à l'abandon. (271)

Cette maison abandonnée, un autre type d'hétérotopie identifié par Foucault, n'est pas simplement un mausolée qui maintient vivante la haine de la grande dame envers l'étranger adopté par son mari. Il s'agit en fait, comme Lorenzo va l'apprendre, d'une maison des « morts vivants ». Si, au début du voyage, il renforçait son identité comme Lorenzo Sanchez, la vieille servante Rosalia, qui s'avère être sa sœur, lui révèle que son vrai nom à la naissance était Ramon, et qu'il était le tout dernier d'une famille pauvre d'Indiens, qui ont sauvé la vie de leurs enfants en les vendant aux Sanchez.

Mais le coup de grâce lui sera administré par une autre confession de Rosalia, à savoir que l'autre domestique, le jeune Ramon, est le fils que Sonia avait eu de Lorenzo et que sa famille lui avait enlevé en lui disant qu'il était mort, ce qui l'avait fait tomber dans un état catatonique, sa mort survenant dix ans plus tard dans l'asile où elle avait été enfermée. L'enfant avait été laissé par sa grand-mère à la charge de Rosalia et l'on ne lui a jamais permis d'aller à l'école, c'est pourquoi il est un pauvre pêcheur illettré, néanmoins heureux dans sa vie de famille, marié et père de deux enfants.

L'ancienne maison ancestrale représente donc une sorte de cimetière pour des vivants, car c'est là où l'ancien Ramon a rendu son âme pour devenir Lorenzo Sanchez et où son fils, le jeune Ramon, un vrai Sanchez, est mort pour tous les autres depuis sa naissance cachée. Le mystère de ce legs cruel est dénoué dans la lettre qu'Amelia a laissée dans la chambre de Lorenzo, à côté de toutes les lettres que celui-ci avait envoyées de son exil à Sonia, et qui ne lui étaient, de toute évidence, jamais parvenues : « Le sale petit Indien reprend la destinée de son père, là où celui-ci l'avait interrompue à cause de la générosité mal placée d'un couple de bons chrétiens. Puisse-t-il demeurer humble et ne jamais satisfaire sa convoitise au-delà de sa condition de bâtard. Que le ciel lui vienne en aide pour l'aider à racheter les péchés de son maudit géniteur » (316).

Cette expérience déclenche une crise identitaire chez Lorenzo Sanchez sur plusieurs plans de l'individualité : d'une part, il ne sait plus qui il est, car sa perception de lui-même ne peut plus rester la même après ce voyage, et d'autre part, l'intégration spatiale et temporelle dont tout humain a besoin pour bien fonctionner est brisée : non seulement il n'a pas vraiment de racines, puisque Rosalia ne se rappelle plus des noms de leurs vrais parents, mais, comme Lorenzo l'admet, il n'appartient plus ni au Chili ni à Montréal : « Tu seras comme une ombre, de celles qui ont fui le monde des morts » (LRLS 325).

Dans leur livre *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile*, Leon et Rebecca Grinberg trouvent à la base du sentiment d'identité trois liens majeurs, à savoir les liens d'intégration spatiale, temporelle et sociale :

*Spatial integration* refers to the interrelations among parts of the self, including the physical self; it lends the person cohesion and allows him to compare and contrast objects. Its orientation is differentiation between self and nonself; it provides a feeling of «individuation».

*Temporal integration* connects the different representations of self over time and establishes continuity from one to the next: it lays the groundwork for the feeling of «sameness».

*Social integration* has to do with relations between aspects of the self and aspects of objects, relations that are established via projective and introjective identification; it helps to create the feeling of «belonging». (1989: 132)

Selon les deux auteurs, l'expérience de la migration s'apparente à une crise qui vient secouer l'économie de ces trois liens fondateurs de l'identité, et dont l'issue se trouverait dans la création d'un «espace potentiel» où le migrant peut intégrer ses «morceaux d'identité». La réorganisation de ces trois liens d'intégration permet au sujet migrant de continuer à se sentir soi-même en dépit du grand changement.

Pour ce qui est de Lorenzo Sanchez, son voyage au Chili déclenche la crise identitaire sur tous les trois plans, même si au début, après avoir appris sa véritable identité, le personnage tente de maintenir son individualité, celle qu'il s'était forgée durant les années d'exil. Les références spatiales suggèrent que le personnage veut bien se détacher de son passé, le passé qui lui est révélé par sa sœur, Rosalia: «Attention de ne pas t'attendrir, Lorenzo. Rien de tout cela ne te concerne. [...] C'est bizarre, vieux, d'imaginer que tout cela se passait ici pendant que tu vivais ta vie au loin» (*LRLS* 313).

Cependant, peu à peu, il commence à se rendre compte que sa perception de lui-même ne peut plus rester la même après ce voyage. Lorenzo vit une crise au niveau de l'*intégration spatiale* (ou du *sentiment d'individuation*), car il ne peut plus affirmer l'identité qu'il s'était construite à Montréal; la continuité de l'image de soi est brisée par la découverte de ses racines. L'espace s'avère encore une fois irrécupérable et cette fois-ci avec un dénouement plus triste que celui d'*Errances*, qui annonçait la liberté: Lorenzo se fera tuer dans une bagarre avec un ivrogne du pays, dont la colère est suscitée par le nom «de famille» du peintre, qui fait rappeler la méchanceté des Sanchez envers les gens du peuple.

## CONCLUSION

Nous pouvons donc en conclure que le chronotope de l'espace irrécupérable, avec ses variantes, est une des spécificités de l'écriture migrante en tant que genre car, si dans la plupart des autres genres romanesques, le sujet se trouve à la recherche d'un temps perdu, dans les romans migrants, le personnage est «obsédé par l'inscription topique qui pourrait mettre fin à l'exil» (Harel, 1992: 388). Dans le corpus choisi pour cet article, les espaces retrouvés sont plus que des *locus*, ils représentent des «catégori-

sations de l'expérience<sup>8</sup>» selon l'expression d'Yvonne Bernard, et dans les deux cas, ils sont des *locus horribilis*, des espaces doublement hostiles : d'une part, parce qu'ils détruisent des images utopiques que les deux personnages aimaient conserver de leur passé, comme le Brésil bariolé de sa jeunesse pour Boris, ou la maison des amours cachés avec Sonia pour Lorenzo. D'autre part, et ce qui est le plus grave, dans les endroits de leurs exils volontaires, les personnages possédaient une identité et une fonction apparentes qui s'effondrent au contact de la réalité dystopique.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- Bernard, Yvonne, « Connaître et se représenter un espace », *Le Courrier du CNRS*, n° 8, « La Ville », 1994, p. 19-20.
- Foucault, Michel, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001.
- Grinberg, Leon et Rebecca Grinberg, *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile*, New Haven & London, Yale University Press, 1989.
- Harel, Simon, « La parole orpheline de l'écrivain migrant », dans Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal Imaginaire*, Montréal, Fides, 1992.
- Harel, Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ éditeur, 2005.
- Kokis, Sergio, *Errances*, Montréal, XYZ éditeur, 1996.
- , *Amour du lointain*, Montréal, XYZ éditeur, 2004.
- , *Le retour de Lorenzo Sanchez*, Montréal, XYZ éditeur, 2008.
- Landovski, Eric, *Présences de l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- Meadwell, Kenneth, « La Migration de l'Autre dans le récit canadien d'expression française : *La Mémoire de l'eau* de Ying Chen », dans Marie Carrière et Catherine Khordoc (dir.), *Migration comparée : Les Littératures du Canada et du Québec / Comparing Migration : The Literatures of Canada and Québec*, Berne, Peter Lang, 2008.
- Mooij, Hans, « Le temps et l'espace dans les arts », dans Jeanette Den Toonder (dir.), *Les voix du temps et de l'espace*, Montréal, Nota bene, 2007.

8. Yvonne Bernard, « Connaître et se représenter un espace » : « Les lieux ne sont pas seulement des localisations dans l'espace, mais ils sont aussi des catégorisations de l'expérience qui permettent à l'individu de se représenter les actions qu'il est susceptible de mener dans cet espace et les moyens qu'il a d'y parvenir » (1994 : 20).

- Nepveu, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.
- Oore, Irène, «La poétique du lointain dans l'œuvre romanesque de Sergio Kokis», dans Magessa O'Reilly, Neil Bishop et A.R. Chadwick (dir.), *Le lointain. Écrire au loin. Écrire le lointain*, Beauport, MNH, 2000.
- Ouellet, Pierre, *L'esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, Trait d'union, 2003.
- Paterson, Janet, «Temps et espaces : les transferts culturels dans la littérature migrante», dans Jeanette Den Toonder (dir.), *Les voix du temps et de l'espace*, Montréal, Nota bene, 2007.
- Purdy, Anthony, «Toward an Anthropology of Place in Migrant Writing: Place, Non-Place, and "Other Spaces" in Fiction by Régine Robin», *Québec Studies*, vol. 39, 2005, p. 17-33.
- Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, New York, Penguin Books, 1992 [1991].
- Sadkowski, Piotr, «La réécriture du mythe d'Ulysse dans le roman migrant *Errances* de Sergio Kokis», *Romanica Silesiana*, n° 2, 2007, p. 59-69.
- Wall, Anthony et Clive Thomson, «Chronic Chronotopicity: Reply to Morson and Emerson», *Diacritics*, vol. 24, n° 4, 1994, p. 71-77.



## CHAPITRE 5

# LITTÉRATURE AFRICAINE DÉCADENTE : UNE ÉCRITURE DU NON-LIEU

OZOUF SÉNAMIN AMEDEGNATO  
*University of Calgary – Canada*

### POUR INTRODUIRE

**P**renons comme point de départ la définition proposée dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, un essai où Marc Augé entreprend une description et une analyse de l'espace-temps dans la société contemporaine. « Si un lieu peut, dit-il, se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu »<sup>1</sup>. Ou pour le dire comme Francis Ducharme, recensant le livre de l'anthropologue, « le lieu porte en principe les signes de l'appartenance singulière des individus à lui et à la communauté qui s'y identifie, des relations sociales organiques entre les sous-groupes, et ce, de façon suffisamment stable, habituellement, pour que ces signes aient une dimension historique »<sup>2</sup>. Dans une telle perspective, les non-lieux (que le théoricien rapproche par ailleurs de la notion foucauldienne d'hétérotopies), deviennent alors ceux qui « créent de la contractualité solitaire »<sup>3</sup>. Il s'agit, par exemple, de lieux de transit pour voyageurs (aéroports, autoroutes, échangeurs, stationnements, mais aussi voitures, avions et trains), d'espaces standardisés (comme les magasins de grande surface et les guichets automatiques) ; d'espaces virtuels (télévision,

---

1. M. Augé, *Non-lieux* [...], p. 100.

2. F. Ducharme, « Fiche de lecture : Augé, Marc (1992) [...] ». Page consultée le 8 avril 2013.

3. M. Augé, *ibid.*, p. 119.

Internet) ; bref, de tous ces contextes où la vitesse tout comme l'anonymat mettent le passager à distance du monde.

Or, cette conception des non-lieux est tributaire de la notion de surmodernité dont Augé esquisse, comme l'indique le sous-titre de son livre, une anthropologie et où le préfixe met en évidence l'idée d'excès. Pour lui, en effet, la surmodernité se caractérise effectivement par trois excès : l'excès de temps, c'est-à-dire « ce besoin de donner un sens au présent, sinon au passé [et qui est] la rançon de la surabondance événementielle »<sup>4</sup> ; l'excès d'espace, qu'il conçoit comme « corrélatif du rétrécissement de la planète »<sup>5</sup> ; et enfin l'excès d'ego, c'est-à-dire « la figure de l'ego, de l'individu, qui fait retour, comme l'on dit, jusque dans la réflexion anthropologique »<sup>6</sup>. C'est ainsi que sous l'effet de la triple accélération qui la caractérise, la surmodernité entraîne une multiplication des non-lieux.

Ce texte vise à démontrer que cette vision du non-lieu correspond, du moins en partie, à ce qui se passe dans le corpus littéraire des écrivains africains francographes dits de troisième génération. Dès ses débuts autour des années 1990, une des ambitions maîtresses de cette nouvelle vague a été de se positionner dans un espace globalisé, affranchi des étiquettes géographiques et nationales contraignantes. Depuis l'exil, ces derniers jouent le rôle de témoins désespérés et impuissants par rapport à leurs sociétés d'origine en situation de déchéance politique, économique, et sociale. Les textes qui émanent du contexte ainsi défini présentent toutes les caractéristiques de l'esthétique décadentiste. J'aborderai plus particulièrement trois de ces caractéristiques, notamment l'absence de repères géographiques, la distorsion de l'espace et du temps, un certain parti-pris pour l'individualisme, à partir d'extraits empruntés à trois auteurs : Théo Ananissoh<sup>7</sup>, Kossi Efovi<sup>8</sup>

4. M. Augé, *ibid.*, p. 42.

5. M. Augé, *ibid.*, p. 44.

6. M. Augé, *ibid.*, p. 50.

7. Théo Ananissoh (de son vrai nom Théodore Laté Lawson) naquit en 1962, de parents togolais, en République Centrafricaine, qu'il quittera à l'âge de douze ans, en raison de la dictature de Bokassa. Départ pour Paris en 1986, après des études secondaires et deux années de Lettres Modernes à l'Université du Bénin (Lomé). Il est titulaire d'un doctorat en littérature générale et comparée de l'Université Paris III. Il vit depuis 1994 près de Düsseldorf en Allemagne.

8. Né en 1962 à Anfoin (Togo), le dramaturge, nouvelliste et romancier Kossi Efovi est titulaire d'une maîtrise de philosophie obtenue à l'Université du Bénin (Lomé). Il participe en 1990 au mouvement étudiant de contestation du régime dictatorial du général Eyadema Gnassingbé, après quoi il s'installe en France à la faveur d'une bourse d'étude, obtenue pour sa pièce de théâtre *Le Carrefour* (Paris, L'Harmattan, 1989).

et Sami Tchak<sup>9</sup>. Ces exemples serviront à montrer comment ces néo-décadents s'efforcent d'ancrer leurs diégèses dans l'*utopia*, ce pays de nulle part, s'inscrivant ainsi dans la longue lignée de tous les décadents (mais aussi les utopistes) qui, toutes époques confondues, ont réactivé, et de façon analogue, les mêmes thèmes, à chaque fin de siècle (ou de cycle); revendiquant aussi ainsi leur appartenance à la catégorie des écrivains – sans étiquette; des écrivains sans frontières<sup>10</sup>, si l'on veut, qui n'ont qu'une seule allégeance, qu'un seul lieu, symbolique: la littérature.

## DES NON-LIEUX TEXTUELS

Selon Augé, la médiation qui établit le lien des individus à leur entourage dans l'espace du non-lieu passe par les mots, voire par les textes. Nous savons tout d'abord qu'il y a des mots qui font image ou plutôt des images: l'imagination de chacun de ceux qui ne sont jamais allés à Tahiti ou à Marrakech peut se donner libre cours à peine ces noms lus ou entendus. [...] Certains lieux n'existent que par les mots qui les évoquent, non-lieux en ce sens ou plutôt lieux imaginaires, utopies banales, clichés. Ils sont le contraire du non-lieu selon Michel de Certeau, le contraire du *lieu-dit* (dont on ne sait, presque jamais, qui l'a dit et ce qu'il dit<sup>11</sup>).

Il s'agit donc de montrer comment ces non-lieux textuels, lieux imaginaires, viennent peupler l'espace textuel. La stratégie essentielle consiste à privilégier l'indétermination toponymique. Et c'est chez Sami Tchak que la question de l'ancrage diégétique se veut, de ce point de vue, plus volontariste, puisqu'après son premier roman (*Femme infidèle*)<sup>12</sup> dont l'action se déroule au Togo, il promet dans une interview en date du 19 mars 1997<sup>13</sup>, de ne plus jamais situer aucun de ses récits dans son pays natal. Cette décision s'est par ailleurs accompagnée de l'adoption d'un nouveau nom de plume. Tous les romans subséquents seront effectivement situés ailleurs: France, Cuba, Mexique, Mali, ou encore quelque part en

9. Sami Tchak est le nom de plume de Sadamba Tcha-Koura, essayiste, romancier et nouvelliste né en 1960 à Bowounda (Togo). Après des études de philosophie à Lomé, il part étudier la sociologie en France, et devient docteur en sociologie. Il vit à Paris et est l'une des voies les plus dérangeantes dans la littérature africaine d'aujourd'hui, notamment du fait de l'exploitation sans réserve du thème de la sexualité.

10. Voir: Le Bris, Michel et Rouaud, Jean (dir.), *Pour une littérature monde*.

11. M. Augé, *op. cit.*, p. 119; p. 120.

12. S. Tcha-Koura, *Femme infidèle*.

13. S. Amedegnato, *Prolégomènes* [...], p. 533-540.

Amérique latine. L'histoire du roman *La Fête des masques* se déroule dans un bidonville de «Ce Qui Nous Sert de Pays»; ce qui indique clairement une volonté de ne pas fixer le récit dans un lieu trop spécifique. La stratégie présente l'avantage de focaliser le récit sur le drame humain qui s'y joue, en faisant passer la variable géographique au second plan.

Cette indétermination topique est aussi très caractéristique de l'œuvre de Kossi Efoui. Dès le début du roman *La Polka*, on peut lire :

Je suis assis, avec vue sur la rue immobile. Le regard s'arrête là, à l'amoncellement de décombres : pans de murs tombés avec portes et fenêtres et leurs armatures secrètes dénudées par le feu. Le hasard a épargné un poteau indicateur tordu dont la flèche pointée à présent vers le ciel oblique, insiste encore sur la direction place des Fêtes. Il n'y a plus de place pour rien.<sup>14</sup>

Dans cet endroit anonyme, il n'y a plus de lieu-dit. Le seul poteau encore debout pointe vers le ciel, un non-lieu, le vague ; un refuge aussi, peut-être ; ou un paradis, vu que la terre n'est que «décombres». Dans la suite de la diégèse, le narrateur se promène dans la «Ville-sans-nom» et deux de ses quartiers : «Ville-Haute», qui «n'a jamais eu de nom propre»<sup>15</sup> et «Ville-Basse», lieu dérisoire et pauvre «qui s'est nommée vaillamment St-Dallas, comme une parure»<sup>16</sup>, comme pour s'inoculer la richesse qui lui manque. «Nous réservons, affirme Augé, le terme de «lieu anthropologique» à cette construction concrète et symbolique de l'espace [...] le lieu, le lieu anthropologique, est simultanément principe de sens pour ceux qui l'habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe»<sup>17</sup>. L'indétermination du lieu dans *La Polka* concourt à créer et à renforcer l'impression de chaos, la perte des repères correspondant aussi à la perte du sens ; du bon sens. Qui plus est, quelle ville du monde ne possède pas ses quartiers riches, généralement (bien que pas toujours) en hauteur et ses quartiers pauvres où s'entassent les moins nantis (et qu'on désigne parfois justement comme des bas-fonds) ? Une fois de plus, ce gommage des lieux-dits sert à déplacer l'enjeu du récit d'un lieu spécifique, à l'humanité tout entière. Le fait que les personnages se retrouvent le plus souvent au «Bar M», participe de cette même volonté de la part du romancier de proposer aux lecteurs des repères auxquels ils puissent s'identifier facilement, et qu'ils puissent s'approprier ; car tout le monde connaît au moins un bar et en a une expérience, même sommaire.

14. K. Efoui, *La Polka*, p. 9.

15. K. Efoui, *ibid.*, p. 15.

16. K. Efoui, *ibid.*, p. 16.

17. M. Augé, *op. cit.*, p. 67-68.

Dans le deuxième roman de Kossi Efoui, *La Fabrique de cérémonies*, les lieux diégétiques sont moins flous, mais pas tout à fait réels non plus : « Arrivé à ex-Atlantis, ex-Lomé, ex-capitale de l'ex-Togo à demi submergée par les flots et totalement investie par des milices sans foi ni loi, Edgar tente de renouer le fil avec le passé, avec son passé, dans cette ville presque disparue »<sup>18</sup>. Edgar Fall, personnage cosmopolite (c'est-à-dire qui se conçoit à l'opposé de tout ancrage géo-ethnique) vivant à Paris, ex-étudiant en ex-Union soviétique (sanctuaire d'une certaine utopie) et traducteur en russe de romans-photos pornographiques, veut rentrer dans son pays natal, mais le peut-il ? Existe-t-il toujours un pays ? Le préfixe « ex » renforce ce sentiment et contribue à brouiller les pistes. Tout semble indiquer un chaos ambiant et l'absence de lieu intelligible, et l'expression « milices sans foi ni loi » traduit cet abandon. Il y a là un projet sous-jacent de reconstruction de l'ex-pays, c'est-à-dire lui redonner du sens, refaire de ce non-lieu, lieu désaffecté, un lieu intelligible.

Mais le traitement des lieux ne se limite pas à l'absence de toponymes explicites. Les anthroponymes y jouent également un rôle. Car ils renvoient indirectement à un lieu d'origine, donc à une ethnicité. Ils peuvent par conséquent servir à ancrer un récit dans un lieu. D'où la tentation, pour des écrivains qui cherchent à éviter l'étiquetage ethnique, d'utiliser plutôt des surnoms à valeur pragmatique, comme on peut le voir dans *La Polka* :

Là [au Bar M] se retrouvent les Chroniqueurs de St-Dallas, au nombre de trois. Le patron du Bar M que tout le monde appelle le Patron, Le 2 ainsi nommé parce qu'il est le bras droit du patron, peut-être aussi à cause d'une carrière de footballeur en ses jeunes années où il a brillé comme numéro 2, réinventant la technique de débordement sur l'aile gauche ; peut-être est-ce une allusion à une autre époque de sa vie où il a mis KO le Distingué Tueur lors d'un championnat de lourd léger amateur, un combat encore décrit en deux temps, deux secondes, deux coups...<sup>19</sup>

Augé souligne également dans son essai l'importance de la radio dans la définition et le fonctionnement des non-lieux :

Les radios privées font la publicité des grandes surfaces ; les grandes surfaces celles des radios privées. Les stations-service offrent des voyages en Amérique et la radio nous en informe. Les magazines des compagnies aériennes font la publicité des hôtels qui font la publicité des compagnies aériennes<sup>20</sup>.

18. K. Efoui, *La Fabrique de cérémonies*, 4e de couverture.

19. K. Efoui, *op. cit.*, p. 23.

20. M. Augé, *op. cit.*, p. 133.

Ce passage est à rapprocher de cet autre dans le récit de *La Polka* :

Il est vingt-deux heures et la nuit s'alourdit. Avec un ciel étoilé, presque. Avec des haut-parleurs accrochés à quelques poteaux gaillards. C'est l'heure des messages et tout le monde écoute la liste ininterrompue des noms que la radio diffuse d'une belle voix de femme :

... M. Mali pour Mme Mali née Gatti. Sera au point de rencontre no 15 à partir de lundi (...)

La radio s'arrête lamentablement sans que soient amoindries la tension de l'écoute et l'ankylose de nos corps<sup>21</sup>.

Il n'est pas indifférent que, dans cet exemple, ce que la radio donne à entendre, c'est une liste non interrompue de noms, avec des points de rencontre. Tout comme pour les toponymes, l'indétermination des anthroponymes s'avère une stratégie intéressante qui permet aux auteurs d'ancrer leurs récits dans la globalité, évitant ainsi de se restreindre à des cadres géographiques et socioculturels trop spécifiques.

De même, si dans le premier roman de Sami Tchak, les personnages ont des noms locaux, ceux des autres romans<sup>22</sup>, lorsqu'ils sont nommés, portent des noms exotiques (à considérer l'Africanité des écrivains) comme Herberto Prada ou Carlos, par exemple. À l'instar d'autres écrivains décadents, il « [se soucie] peu de doter [ses] récits d'éléments aptes à les authentifier. Ils se [plaît] au contraire à composer des récits susceptibles de créer l'étonnement. Voire le doute chez le lecteur. Et si jamais il [recourt] au vieux topos, c'est pour contester les vertus traditionnelles du voyage ».<sup>23</sup>

Somme toute, le traitement du (non-) lieu permet aux écrivains, certes de surprendre et d'étonner, mais surtout d'entretenir la confusion. Il y a chez eux, explique Przybos, une sorte de « fascination pour les catégories qui se confondent, les concepts qui se brouillent, les barrières qui s'effacent : celles entre le moi et l'autre, l'homme et la femme, l'enfant et l'adulte, la nature et la culture, le sacré et le profane, la vie et la mort, l'animé et l'inanimé, le naturel et l'artificiel ».<sup>24</sup> D'où la récurrence d'un certain nombre de figures dans les textes en question : doubles, androgynes, homosexuels, adolescents, mais aussi fantômes, masques. D'où également

21. K. Efoui, *op. cit.*, p. 10-11.

22. *Place des fêtes; Hermina; La Fête des masques; Le Paradis des chiots; Filles de Mexico; Al Capone le Malien.*

23. J. Przybos, *Zoom sur les décadents*, p. 218.

24. J. Przybos, *ibid.*, p. 172-173.

une tendance affichée à jouer avec l'histoire ; une façon de jouer sur l'axe chronologique en brouillant les repères temporels. C'est ce que fait Efoui dans sa pièce de théâtre intitulée *Io* (2006) où il met en scène Io, personnage mineur du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, jeune fille violée par Zeus. Ces voyages dans le temps servent à établir des filiations qui ne seront pas nécessairement de nature ethnique, à travers l'histoire globale de l'humanité. Une logique similaire est à l'œuvre lorsqu'il utilise, par exemple, et profusément du reste, l'intertexte biblique dans son roman *L'Ombre des choses à venir*<sup>25</sup>, ou lorsqu'il recourt au symbolisme de la nef des fous dans la *Fabrique de cérémonies*. « La nef des fous (détail) » est en effet le titre des chapitres III, VIII, IX et X du livre. Au départ, *La Nef des fous* est une œuvre picturale (huile sur panneau) du peintre flamand Jérôme Bosch, elle-même inspirée par *La Nef des folles* de Josse Bade, paru en 1498 et directement inspiré de *La Nef des fous* publié en 1494 (c'est-à-dire fin de siècle) par Sébastien Brant. Le livre critique la folie des humains qui vivent à l'envers et perdent leurs repères.

## DU NON-LIEU AUCTORIAL

La question du non-lieu, loin de se limiter au traitement diégétique, se manifeste chez les auteurs de mon corpus, dans leur positionnement même dans le champ littéraire, c'est-à-dire dans leur posture paratopique. J'utilise ici le terme « paratopique » au sens où l'entend Dominique Maingueneau, à savoir la possibilité, voire le parti-pris de l'écrivain, qui n'est jamais complètement à l'intérieur d'un système, à se mettre en marge, en porte-à-faux avec son milieu<sup>26</sup>.

Ici aussi, un certain nombre d'éléments indiquent que leur posture elle-même les place du côté du non-lieu, lequel correspond à un parti-pris esthétique précis. Quels sont donc ces éléments ?

Tout d'abord, la plupart des critiques conviennent désormais de dater l'écriture africaine de troisième génération du début des années 1990<sup>27</sup>. Elle est le fait d'écrivains qui, pour des raisons différentes, vivent en exil – essentiellement dans des pays d'Europe et d'Amérique. Cette déterritorialisation par rapport au lieu d'origine, est intéressante. Alors qu'ils

25. K. Efoui, *L'Ombre des choses à venir*.

26. Voir D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire* [...]. Voir également P. Bourdieu, *Raisons pratiques* [...] et *Les Règles de l'art*; J. Dubois, *L'Institution de la littérature*.

27. Voir S. Dabla, *Nouvelles écritures africaines* [...]

remettent en question sans complaisance une Afrique délabrée, en quête d'elle-même, ces écrivains n'y vivent pas. Nombre d'entre eux n'y retournent que fort rarement et ne ressentent probablement pas l'envie de s'y installer. Ils en sont venus à nier aussi bien l'espace d'origine (où leurs œuvres ne sont pas tellement lues et appréciées) que l'espace de destination (où ils sont toujours relégués à une altérité somme toute assez radicale). La très forte présence de la thématique de la mémoire n'est sans doute pas étrangère à ce décentrage. De même, un certain penchant pour l'hybridité et l'universalisme.

Alors que les deux générations précédentes se caractérisaient respectivement par la lutte contre le pouvoir colonial, en faveur des indépendances politiques et la dénonciation des nouvelles bourgeoisies noires post-indépendances, les « nouveaux » prennent une distance radicale vis-à-vis des causes. Chacun d'entre eux affirme sa singularité artistique et revendique un détachement radical vis-à-vis du panafricanisme, de la Négritude et de l'idéologie de l'écrivain porte-parole d'un peuple. On doit, par exemple à Kossi Efovi la désormais célèbre et provocatrice formule : « L'Afrique n'existe pas ». Ils refusent donc d'être engagés – au sens sartrien du terme – mais aspirent, au contraire, à l'existence en tant qu'individus, assumant chacun sa propre voix, subjective. En quoi ce commentaire d'Augé devient de circonstance, qui rappelle que :

Dans les sociétés occidentales, au moins, l'individu se veut un monde. Il entend interpréter par et pour lui-même les informations qui lui sont délivrées. [...] Naturellement, la sociologie peut parfaitement mettre en évidence les illusions dont procède cette individualisation des démarches et les effets de reproduction et de stéréotypie qui échappent en totalité ou en partie à la conscience des acteurs<sup>28</sup>.

Pour bien marquer cette liberté individuelle, ils font peu de cas de leur héritage ethnique, réfutent les étiquettes nationalitaires (Togolais, Africain, etc.) qu'ils perçoivent comme aliénantes, susceptibles de les ghettoïser et de détourner l'attention de leur projet esthétique, au profit de stéréotypes. Par conséquent, les quatrièmes de couvertures qui les présentent aux lecteurs restent sommaires et plutôt lapidaires quant aux origines<sup>29</sup>.

28. M. Augé, *op. cit.*, p. 51.

29. Il est possible que cette initiative provienne des éditeurs plutôt que des écrivains eux-mêmes. Mais le fait n'en demeure pas moins intéressant, même s'il s'agit pour les éditeurs de pouvoir les vendre plus efficacement, dans une logique toute mercantile.

Comme les lieux se veulent identitaires, relationnels et historiques, « naître, c'est naître en un lieu, être assigné à résidence. [...] Ainsi les règles de la résidence qui assignent sa place à l'enfant ... le situent-elles dans une configuration d'ensemble dont il partage avec d'autres l'inscription sur le sol »<sup>30</sup>. C'est de cette inscription sur le sol dont ces écrivains ne veulent justement pas. Ils préfèrent se positionner plutôt dans un espace littéraire mondialisé, un lieu symbolique en somme, où les filiations ne seraient plus ethniques, mais esthétiques – logique d'acointance et d'influence, plutôt que génétique ; patrimoine littéraire plutôt que national. Ce désir de s'inscrire dans l'espace-monde littéraire peut aller dans certains cas et en cas de besoin, jusqu'à l'adoption de noms de plumes « désethnicisés ». Au-delà des raisons pratiques (faciliter la prononciation), cette stratégie délibérée d'universalisation onomastique participe du souhait de ces écrivains qu'on les considère d'abord et avant tout comme des écrivains ; des écrivains qui par ailleurs seraient accessoirement africains, plutôt que des Africains qui seraient aussi (accessoirement ?) écrivains. Il n'a effectivement pas échappé à ces lecteurs avides que la critique des productions littéraires africaines francographiques avait été, jusqu'ici, et dès ses débuts, préoccupée par le côté ethnologique de l'entreprise, au détriment des aspects proprement esthétiques. Interrogé sur le projet d'écriture à l'occasion de la parution de son dernier roman, *L'Invitation*<sup>31</sup>, Théo Ananissoh affirme : « Que le texte dérouté me plaît. J'y vois la réussite de mon projet. Nous sommes conditionnés, je pense. Il règne un peu une idée arrêtée de ce que sont peu ou prou les productions littéraires africaines de langue française. Il ne faut pas aller là où l'on vous attend »<sup>32</sup>.

Par conséquent, la question de l'identité ne se pose pas non plus à ces écrivains de la même manière que précédemment, puisqu'ils assument volontiers des identités multiples. En fait, pour eux la question n'est pas de savoir comment l'écrivain peut ou doit exprimer quelque authenticité ethnique. Ainsi, pour Sami Tchak, l'écriture, « c'est d'abord un acte égoïste [...] c'est d'abord un problème de soi à soi »<sup>33</sup>. Kossi Efoui, quant à lui, se révolte à l'idée que l'écrivain écrive « pour exprimer le fond de l'âme africaine », une idée qu'il qualifie de « propos d'instituteurs ». Car, écrire, pour lui, « c'est faire des lettres, c'est adresser des lettres à des gens » et

30. M. Augé, *op. cit.*, p. 69 et p. 71.

31. T. Ananissoh, *L'Invitation*.

32. B. Mongo-Mboussa, « Le Regard à rebours : Théo Ananissoh ». Page consultée le 8 avril 2013.

33. S. Amedegnato, *op. cit.*, p. 533.

à ceux qui prétendent que seul l'Africain peut comprendre ce qu'ils écrivent, il souhaite bonne chance : «Je pense, dit-il, que l'ambition première de la littérature c'est de dire le monde; donc d'adresser du courrier au monde entier»<sup>34</sup>. La question pour eux serait plutôt de savoir comment l'écrivain s'inscrit dans l'univers littéraire, dans la République mondiale des lettres<sup>35</sup>. C'est pour cela que dans les œuvres elles-mêmes ainsi produites, les identités nationales des personnages passent au second plan; car ce qui intéresse l'écrivain, c'est la condition humaine.

Selon Théo Ananissoh :

J'aime lire les récits d'écrivain; ce genre de textes littéraires où un écrivain sort un peu de son milieu habituel pour aller voir comment est la condition humaine ailleurs [...] Ce n'est pas un Togolais qui regarde des Français, ni un Noir qui observe des Blancs; non. C'est un individu, un être de sensibilité qui rencontre d'autres individus de différentes conditions sociales dans une région paisible du centre de la France<sup>36</sup>.

Enfin, l'apparition de cette nouvelle esthétique à laquelle s'adonnent les écrivains de troisième génération coïncide – du moins selon le calendrier grégorien actuellement en vigueur – avec la fin du siècle, notamment le vingtième siècle, mais également avec la fin du deuxième millénaire. Or, parce qu'elles exacerbent les angoisses du présent, la peur de l'avenir et le désir de réévaluer le passé, ces périodes de bilan que sont les fins de cycles sont justement connues pour générer des utopies d'une part, et d'autre part, des textes décadents. L'esthétique de troisième génération n'y échappe pas; déterminisme contextuel oblige, et dans ce cas, les textes relèvent d'une utopie décadentiste.

Il n'est pas indifférent de rappeler que la décadence (mouvement qui remonte au romantisme français et connaît son paroxysme vers 1885) est une sorte de conscience valorisée de l'ensemble de la culture, de la part d'individus pessimistes face à l'avenir, qui sont exaspérés par la bêtise de leurs contemporains, sont viscéralement antibourgeois et déclarent la vie moderne proprement invivable, parce que trop excessive (revoilà les excès d'Augé). «Ne sachant plus déchiffrer le paysage urbain et ayant désappris à lire la faune humaine, les Parisiens, constate Julia Przybos, se croient désarmés devant le chaos et professent un scepticisme qu'il faut bien

34. S. Amedegnato, *op. cit.*, p. 420 et p. 423-424.

35. P. Casanova, *La République mondiale des lettres*.

36. B. Mongo-Mboussa, «Le Regard à rebours : Théo Ananissoh».

appeler gnoséologique»<sup>37</sup>. En adoptant cette posture décadentiste, les écrivains africains décadents peuvent désormais, et conformément à leurs vœux, revendiquer le non-lieu de la littérature, en ajoutant leur voix au chapitre de celles qui, toutes époques et nationalités confondues, attirent l'attention de leurs contemporains sur la condition humaine. Évoquant le peintre, graveur et mathématicien allemand Albrecht Dürer, Ananissoh commente :

Dürer gravait et peignait à une époque très rude (fin du XV<sup>e</sup> siècle, première moitié du XVI<sup>e</sup>), celle de la Réforme dont il fut un partisan engagé. Pensons à la corruption généralisée qui fit se rebeller le jeune Luther contre la papauté. L'Apocalypse avec l'idée de punition qui me semble y être contenue n'était pas qu'un motif artistique. Cette copie qu'a faite Ribassin des *Quatre cavaliers de l'Apocalypse*, en substituant à l'épée brandie de la guerre civile une machette, j'allais dire... quoi? Rwandaise? Libérienne? Africaine? Il faut imaginer ce qu'a été Ribassin... J'ajouterai ceci : je pense que les ténèbres, l'inconscience de soi chez l'homme met en rage, affole les hommes eux-mêmes. Thème conradien. Tiens, voilà un écrivain qui s'est déplacé pour voir la condition humaine ailleurs<sup>38</sup>.

L'écrivain est précisément cette conscience subjective qui agit comme objecteur de la conscience de ses contemporains et tire, à sa façon, la sonnette d'alarme face aux dérives de la société inquiétante et inquiète. Très fermement engagé en cela, sous ses dehors désinvoltes, et malgré ses protestations. Il feint peut-être l'indifférence...

## POUR CONCLURE

Chez des écrivains néo-décadents comme Théo Ananissoh, Kossi Efoui et Sami Tchak, la problématique du lieu se manifeste à au moins deux niveaux : celui de la diégèse, c'est-à-dire du traitement esthétique des (non-) lieux dans les textes ; et celui de leur propre positionnement, paratopique dans le champ littéraire. Ce qui les intéresse, en effet, et que permet l'exploitation des non-lieux, c'est le désir d'échapper à une vision patrimoniale de la littérature, le souhait que l'accent ne soit plus mis sur leur africanité (qui après tout, n'est qu'une contingence matérielle parmi d'autres), mais sur la démarche esthétique, leur singularité, leur énoncé. C'est dans ce sens que Kossi Efoui dit qu'il n'est pas un auteur africain. C'est dans ce même sens que l'écrivain Dany Laferrière intitule un de ses

37. J. Przybos, *op. cit.*, p. 13.

38. B. Mongo-Mboussa, «Le Regard à rebours : Théo Ananissoh».

romans *Je suis un écrivain japonais*<sup>39</sup>. Et lorsque Gaston Kelman, écrit *Je suis noir et je n'aime pas le manioc*<sup>40</sup>, il dénonce lui aussi les réflexes ethnologiques, voire ethnistes d'une certaine critique habituée à tout voir à travers le prisme de l'africanité. « Imaginons ceci un instant, invite Théo Ananissoh : pendant cinq ans, tous les écrivains africains de langue française n'écrivent que... le paysage ! Paysage d'Afrique, d'Europe, d'Amérique, de partout où ils vivent ou séjournent. Perçois-tu l'émancipation qui en résulterait ? »<sup>41</sup> Pour ces écrivains, les non-lieux textuels et paratopiques sont les symptômes d'une quête d'émancipation. Il conviendrait désormais de prendre en compte cette complexité, autrement dit, d'aller, comme le suggère un autre titre de Kelman, *Au-delà du noir et du blanc*<sup>42</sup>.

Dans un article intitulé « De l'illégitimité de la frontière ou la frontière nationale comme dernière frontière de la métaphysique » où elle montre que la notion de frontière nationale, non seulement n'est pas fondée en raison, mais contredit en plus le projet de modernité politique, et où elle plaide pour un cosmopolitisme juridico-politique, Anne-Christine Habbard, affirme :

Il n'est pas impossible de construire une identité internationale, sur d'autres fondements bien sûr que l'appartenance ethnique, culturelle, linguistique. C'est d'ailleurs la tâche même d'une éducation cosmopolitique.

De façon plus générale, *même si l'on accorde qu'il faut une identité collective pour créer des liens de citoyenneté*, on voit mal pourquoi cette identité collective devrait reposer sur une proximité géographique, comme le montre la déterritorialisation croissante des communautés (et les conditions historiques de la collectivité politique sont en train d'être modifiées, quoi qu'on dise !). Pourquoi mon appartenance à ma communauté « de sol » serait-elle plus décisive pour mon identité que mon appartenance, disons, à la communauté des défenseurs des droits de l'homme ? – et en l'occurrence, elle ne l'est aucunement<sup>43</sup>.

Ce propos reflète sur le plan politico-juridique les revendications des écrivains néo-décadents dans leur quête d'une communauté littéraire, une appartenance à une communauté d'esthètes plutôt qu'à une communauté

39. D. Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*.

40. G. Kelman, *Je suis noir et je n'aime pas le manioc*.

41. B. Mongo-Mboussa, « Le Regard à rebours : Théo Ananissoh ».

42. G. Kelman, *Au-delà du noir et de blanc*.

43. A.-C. Habbard, « De l'illégitimité de la frontière [...] », p. 7.

territoriale. De même que la collègue philosophe recommande en conclusion de son article de «repenser le rapport du politique à l'espace et au temps»<sup>44</sup>, de même ces écrivains invitent à repenser la littérature. Tâche peu aisée, puisqu'il s'agit ultimement de reposer, à nouveau, la question de Sartre : qu'est-ce que la littérature ? Perspective d'emblée intimidante, qui explique que ces écrivains soient souvent si vertement critiqués. Mais s'il est vrai, comme le disait Roland Barthes<sup>45</sup>, que la littérature est réaliste et que le travail de l'écrivain consiste à jouer les signes, alors tous les écrivains font le même travail, quelle que soit la langue dans laquelle ils écrivent, quelle que soit leur origine géographique, quelle que soit leur couleur de peau et quelle que soit enfin l'époque.

On pourrait se demander pourquoi la critique hésite encore tant à emboîter le pas à ces créateurs qui ont déjà compris que les transformations du monde nécessitent une réévaluation de nos certitudes théoriques en matière de littérature. Il faudra assurément partir de principes valables pour tous et qui s'appliqueraient à tous de la même manière. Démythifier en somme le système littéraire, les lieux (trop) communs de la critique, dite – oh comble ! – africaine.

## BIBLIOGRAPHIE

- Amedegnato, Sénamin (2000), *Prolégomènes à une théorie de l'appropriation et de la production de sens dans la francographie africaine. Le cas du Togo*, thèse de doctorat, Université de Montpellier III.
- Ananissoh, Théo (2013), *L'Invitation*, Tunis, Édition Elyzad.
- Augé, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland (1989), *Leçon*, Paris, Seuil.
- Bourdieu, Pierre (1992), *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil.
- Bourdieu, Pierre (1994), *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil.
- Casanova, Pascale (1999), *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- Dabla, Séwanou (1986), *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan.

44. A.-C. Hubbard, *ibid.*, p. 19.

45. R. Barthes, *Leçon*.

- Dubois, Jacques (1986), *L'Institution de la littérature*, Paris, Nathan/Éditions Labor.
- Ducharme, Francis, «Fiche de lecture: Augé, Marc (1992), Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité», *La Traversée: Atelier québécois de géopoétique*. <http://latraversee.uqam.ca/enligne>
- Efoui, Kossi (1998), *La Polka*, Paris, Seuil.
- Efoui, Kossi (2001), *La Fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil.
- Efoui, Kossi (2011), *L'Ombre des choses à venir*, Paris, Seuil.
- Habbar, Anne-Christine (2005), «De l'illégitimité de la frontière ou la frontière nationale comme dernière frontière de la métaphysique», *Colloque international: À la frontière*, Lille. [http://www.reseau-ipam.org/IMG/pdf/AC\\_Habbar\\_la\\_frontiere.pdf](http://www.reseau-ipam.org/IMG/pdf/AC_Habbar_la_frontiere.pdf)
- Kelman, Gaston (2004), *Je suis noir et je n'aime pas le manioc*, Paris, Max Milo Éditions.
- Kelman, Gaston (2005), *Au-delà du noir et de blanc*, Paris, Max Milo Éditeurs.
- Laferrière, Dany (2008), *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Boréal.
- Le Bris, Michel et Rouaud, Jean (dir.) (2007), *Pour une littérature monde*, Paris, Gallimard.
- Maingueneau, Dominique (1993), *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.
- Mongo-Mboussa, Boniface (2013), «Le Regard à rebours: Théo Ananissoh», *Africultures*, 30/04/2013. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=11481>
- Przybos, Julia (2002), *Zoom sur les décadents*, Paris, José Corti.
- Tcha-Koura, Sadamba (1988), *Femme infidèle*, Paris, L'Harmattan.
- Tchak, Sami (2001), *Place des fêtes*, Paris, Gallimard. Tchak, Sami (2003), *Hermina*, Paris, Gallimard.
- Tchak, Sami (2004), *La Fête des masques*, Paris, Gallimard.
- Tchak, Sami (2006), *Le Paradis des chiots*, Paris, Mercure de France.
- Tchak, Sami (2008), *Filles de Mexico*, Paris, Mercure de France.
- Tchak, Sami (2011), *Al Capone le Malien*, Paris, Mercure de France.

## CHAPITRE 6

# SPATIALITÉ ET A-IDENTITÉ DANS *ILS DISENT QUE JE SUIS UNE BEURETTE* DE SORAYA NINI<sup>1</sup>

JAMAL ZEMRANI

*U. Abdelmalek Essaadi – Maroc*

**M**icrogenre émergent et atypique, le roman beur est souvent assimilé, indûment d'ailleurs, à un simple analogon formel et ontologique de la littérature maghrébine d'expression française<sup>2</sup>. Journalistes, ethnographes, folkloristes et autres imagologues, l'ayant soumis à leur investigation avant les critiques littéraires, se méprennent sur sa quiddité et sur sa nature. Aussi fut-il considéré d'abord pour sa valeur documentaire. Or, cette confusion se fait dans l'esprit même des universitaires qui s'y sont attelés par la suite, cherchant à tirer au clair, par le biais de méthodes scientifiques rigoureuses et affirmées, sa valeur littéraire intrinsèque – ou littéarité – longtemps méconnue.

Le vocable «beur» est forgé sur la base de la lexie «Arabe», et ce, conformément aux règles qui régissent les opérations d'inversion des syllabes des mots qui caractérisent l'argot conventionnel du verlan. Adjectif et substantif, le signifié n'en est imprégné d'aucune connotation péjorative. Morphologiquement, le mot admet la variation en genre et en nombre.

Si l'entité géographique «le Maghreb» constitue l'interface commune aux littératures maghrébine et beure, d'autres paramètres montrent à l'évidence qu'elles ne font pas partie de la même aire. En effet, bien des réalités objectives tracent, en rupture de pente, la ligne de démarcation entre les deux sphères. Citons, entre autres, le critérium stratégique de la

---

1. S. Nini, Fixot, 1993.

2. Cf., à cet égard, J. Zemrani, «Le roman beur est-il un tout-venant [...]?»

position du producteur. La voix des romanciers beurs s'élève de l'intérieur de la culture centripète française ; ce sont des Français – à part entière – d'origine maghrébine. Au contraire, les écrivains maghrébins affichent ostensiblement leur identité et se réclament du Maghreb qu'ils interrogent perpétuellement et dont ils exaltent la mémoire et l'imaginaire. L'attachement indéfectible à leurs pays ne les empêche pas de porter sur eux un regard narquois, voire inquisitorial, avec, dans les cas extrêmes, un ton irrévérencieux et des diatribes acerbes.

Malgré l'essor et l'efflorescence qu'il connut au tournant de l'année 1986, le roman beur est à un état embryonnaire de balbutiement. Avec Azouz Begag<sup>3</sup> comme chef de file, les romanciers beurs véhiculent un contenu thématique fait de témoignages à résonance autobiographique. Ce signifié s'accompagne d'une kyrielle d'images culturelles kaléidoscopiques, fondues dans le moule d'une esthétique singulière, marquée essentiellement d'hybridité. L'agrégat des signes de jonction scripturaux qui rattachent les œuvres des romanciers beurs, renvoie à une « écriture décentrée »<sup>4</sup> dont les caractéristiques définitoires les plus probantes sont la bipolarité des références culturelles, arabe et française, et le métissage linguistique. Par ces caractéristiques scripturales et ces investissements thématiques, le roman beur contribue au polysystème littéraire français, subsumé à son tour dans le macropolysystème complexe européen<sup>5</sup>.

*Spatium in fabula*, un analogon formel de l'a-identité culturelle

La catégorie isotopique de la spatialité configure et articule sans discontinuer l'univers sémantique de *Ils disent que je suis une beurette*. Au sein du creuset de l'œuvre, écriture et mémoire des lieux sont pratiquement indissociables. La spatialité ainsi fictionnalisée acquiert une dimension autre et devient un irremplaçable levier de l'imaginaire. Du point de vue de l'esthétique scripturale, il est une interdépendance entre les personnages – notamment la narratrice Samia Nalib dont la voix assure l'unité du roman –, sujet percevant, et le cadre spatial, corrélat noématique.

- 
3. Cf., pour plus de détails, J. Zemrani, *Sémiotique des textes d'Azouz Begag*. A. Begag est économiste, sociologue et écrivain à succès. Il fut ministre délégué à la Promotion de l'égalité des chances au sein du gouvernement de Dominique de Villepin.
  4. M. Laronde (dir.), *L'Écriture décentrée*.
  5. D.-H. Pageaux met en parallèle, dans *Littératures et cultures en dialogue*, deux types de différence entre les systèmes littéraires : la « différence absolutisée » ou « antinomique » et la « différence dialectisée » ou « relativisée » (p. 153). C'est à l'aune de cette dichotomie que vont s'élaborer le macropolysystème et polysystème littéraires.

Ces valeurs-signes, saisies dans les vertiges de la création littéraire, sont travaillées de fond en comble par la fiction et engendrées par les mécanismes dynamiques de l'écriture.

Dans un univers grouillant, fait de bruissements et d'entrecroisements de voix, servant de repoussoir, la narratrice se détache et se cambre. Jeune Beure, elle habite dans une cité HLM – où elle est née d'ailleurs – de la ville de Toulon, avec ses parents, ses quatre sœurs et ses trois frères. Humiliée, invectivée et battue à la maison, elle agit de connivence avec ses sœurs pour s'accommoder des traitements et de la misogynie du clan des hommes. À l'extérieur, elle est exclue et clouée au pilori pour ses stigmates d'étrangère, elle qui n'a jamais vu l'Algérie, pays d'origine de ses parents. La dialectique de la présence et du manque de repères culturels, clairement identifiables, va la condamner à une double appartenance, fortement spatialisée au niveau des structures discursives de l'œuvre. Or, la dualité des systèmes de référence identitaire débouche, paradoxalement, sur une a-identité caractéristique. Par ailleurs, la sémantisation de l'espace s'actualise à travers l'opposition topique espace intérieur vs espace extérieur, homologable à France vs Algérie. Associer l'espace intérieur à l'Algérie et l'espace extérieur à la France, signifie l'instauration d'une opposition de catégorie à catégorie. Cette articulation, qui traverse l'œuvre d'un bout à l'autre, renvoie au système de figuration du semi-symbolique.

## **ESPACE INTÉRIEUR ET NON-RECONNAISSANCE DES SIGNES DE L'ARABITÉ/**

Dans le giron de l'espace figural (vs espace figuratif) de la maison, la narratrice et ses sœurs et frères trouvent les pratiques culturelles de leurs parents tout à fait étranges. Quant aux traditions, elles les jettent dans un état de dépaysement total et leur inspirent aversion et horreur. Le système des valeurs du pays d'origine règne sans partage et exerce son hégémonie dans le creux de l'intérieur domestique. Ces jeunes gens ne se reconnaissent pas dans tout ce que font leurs parents et à quoi ils croient. Bref, ils rejettent leur perception des choses et ébranlent, *ipso facto*, les bases de l'institution familiale qui symbolise le concept de l'ipséité. Ils affichent leur différence culturelle et tourment en dérision tout ce qu'ils considèrent comme exogène par rapport à l'axiologie inhérente à la culture centrale française, à laquelle ils s'identifient. Bien entendu, ils s'illusionnent sur leur appartenance culturelle en arguant une différence des « principes de

vie»<sup>6</sup>. Cette incompatibilité axiologique mènera à un conflit implacable de l'altérité et de l'ipséité.

Ne partageant pas les convictions religieuses de leurs parents, ils s'en démarquent ostensiblement, parfois même avec beaucoup d'ironie et un esprit caustique. En usant avec leur mère d'une façon désinvolte, ils se moquent ouvertement, dans la scène suivante, du culte du jeûne et de l'observance de sa règle :

...Mais faire le ramadan, je le sens pas ; je le vois que c'est dur, je ne crois pas que j'aurai la volonté [...] C'est d'ailleurs au cours d'un de ces repas de midi que Kathia demande à sa mère :

- Dis, maman, pourquoi il faut faire le ramadan ?
- C'est Dieu qui l'a dit ! C'est écrit dans le livre de prières que lit ton père. C'est bien de le faire et tous ceux qui croient en Dieu le font volontiers et normalement !
- Ah, bon ! répond Kathia. Et ceux qui ne le font pas, qu'est-ce qu'il leur arrive ?
- Quand ils meurent, au lieu d'aller au paradis, ils se font manger par des serpents et ils souffrent pour l'éternité [...]
- Mais c'est horrible, ça ! C'est vraiment dégueulasse de faire des trucs pareils. Si les gens ils ont pas envie de le faire, c'est leur histoire après tout ! dit Kathia.

[...]

- Je ne dis rien pendant le repas, mais les serpents, je les digère pas et, à voir la tête de Foued et de Kathia, je ne suis pas la seule<sup>7</sup>.

Lorsque Malik, le frère cadet de la narratrice rentre à la maison pour déjeuner, Kathia l'informe du supplice éternel auquel Dieu vouera, au jour du jugement dernier, ceux qui enfreignent l'observation des prescriptions du jeûne, il s'en gausse copieusement. Et Malik de trancher, d'un ton impérieux et péremptoire : «Chacun croit ce qu'il veut !»

La célébration du mois sacré du ramadan fait donc l'objet de refus et de persiflages insolents. La réaction de Samia, de Kathia et de Malik aux propos de leur mère, en dit long sur leur ahurissement, leur sarcasme et

6. S. Nini, *Ils disent* [...], p. 257.

7. *Ibid.*, p. 96-97.

sur leur incrédulité. Les arguments d'autorité puisés par la mère dans « le livre de prières » – c'est-à-dire le Coran – ne convainquent personne. En tant que Français à part entière, imprégnés des valeurs culturelles de l'Occident, les trois jeunes gens trouvent que le tableau cauchemardesque des souffrances éternelles, brossé par leur mère, évoque, dans leur esprit, les récits fabuleux des mythes. Intrigués face au faire persuasif de leur mère, les trois acteurs se livrent à un faire interprétatif correspondant. Ne se référant pas au même univers cognitif, la manipulation, opérée par la mère, investie de la fonction syntaxique de destinataire, échoue. Malgré le recours à la modalité coercitive virtuelle du devoir-faire, les sujets d'état manipulés n'honorent pas le contrat proposé ; l'objet modal du /pouvoir-faire/, l'« observance du jeûne », étant marqué d'une valeur thymique dysphorique. La dysphorie n'est pas liée à une absence de modalité d'état ; elle résulte de la dysharmonie entre les différentes modalités de l'être/qui caractérisent leur acte cognitif qu'est le faire interprétatif. En d'autres termes, le /pouvoir-être conjoint/ coexiste, chez eux, avec un /ne pas vouloir-être conjoint/. Par conséquent, il leur est impossible d'acquérir l'objet à valeur de base « identité culturelle ». Cet énoncé d'état conjoint va enrayer la réalisation du programme narratif (PN) qui s'assimile à une suite articulée et hiérarchisée d'énoncés d'état et de faire, sur la base de cette relation entre sujet et objet.

Au niveau des structures discursives, la distribution des figures, aussi bien iconiques qu'abstraites, rend possible le déploiement de deux parcours figuratifs qui relèveraient d'une configuration discursive de la « culture arabe ». Le premier, composé des figures « le ramadan », « Dieu », « le livre des prières », « paradis », se rapporte à la « pratique du jeûne ». Au cœur du second, des figures, telles que « meurent », « serpent », « souffrent », « l'éternité », prennent place et se ramènent à la « damnation ». La « culture arabe » correspond à une configuration discursive dont le discours choisit, en l'occurrence, d'exploiter deux possibilités de signification. En outre, ce concept de description sémiotique s'apparente à la thématique générique. Le donné figuratif est appelé, pour sa compréhension et son enrichissement, à être thématisé. Notons au passage que le destinataire-manipulateur recourt, précisément, au figuratif iconique qui produit une véritable illusion référentielle – ou iconicité – pour impressionner et, subséquemment, convaincre ses destinataires manipulés. Au contraire, les unités figuratives abstraites ne jouent pas sur le principe de la densité sémique ; ils ne retiennent du foisonnement de la « réalité » de l'affabulation narrative qu'un minimum de traits.

L'agencement de l'ensemble de ces figures, organisées en réseaux, aménagent, à travers l'analyse des traits sémiologiques qui les définissent, une entrée vers les structures profondes. Pour ce qui est de l'investissement sémantique, les sèmes, déterminant chacune des figures lexématiques mises en discours, s'accrochent et se partagent une zone de signification pour tisser un réseau de relations sémiologiques sous-jacentes à la manifestation discursive. Il est à préciser, à cet égard, que l'analyse componentielle ne s'applique pas à des unités lexématiques, mais à des sèmes, à cet agrégat hypotaxique de sèmes qui permet le passage de la langue à celui de discours. Une telle parenté contextuelle est fondée sur un sème commun qui est celui du /religieux/. Ce marqueur sémiologique, possédé conjointement par les parcours figuratifs de la « pratique du jeûne » et de la « damnation », est un sème isotopant qui donne naissance à une isotopie sémiologique. Le trait sémantique du /religieux/ constitue le sème nucléaire des figures discursives précitées. La redondance de ces valeurs minimales assure l'homogénéité et la cohérence de l'extrait que nous examinons.

L'agencement des figures et l'analyse des traits sémiologiques qui les composent permettent de déceler des oppositions d'une autre nature, qui viennent produire des effets de sens sur l'isotopie sémiologique du /religieux/. Ces oppositions cristallisent une isotopie sémantique qui rapporte le fragment textuel à un plan commun de signification, à une isotopie sémantique. Celle-ci désambiguïse l'énoncé grâce à la permanence des classèmes. Les prescriptions religieuses formulées et qui portent sur le caractère contraignant de l'observation du jeûne du mois du ramadan font apparaître le sème obligatoire. L'isotopie sémantique de l'obligatoire, réalisée, s'opposerait à celles de l'interdit/, de l'approuvé/, du /désapprouvé/, etc., virtualisées. L'ensemble de ces isotopies sémantiques correspond à des catégories d'action ; elles montrent, en fait, que le système du culte musulman fait preuve d'une extraordinaire flexibilité quant à l'appréciation du comportement du croyant. D'ailleurs, l'obligatoire/ qui engendre du sens sur la base de l'isotopie du /religieux/, n'est saisissable que dans son opposition graduelle avec les autres classèmes. Revenons au niveau de la procédure de discursivisation pour ajouter que les deux parcours figuratifs, la « pratique du jeûne » et la « damnation », agencent des figures qui servent également à décrire et à qualifier le comportement des trois acteurs beurs. En effet, les figures étalées sont à même de se condenser dans le rôle thématique de l'« incroyant », contribuant ainsi à leur inférer une densité sémiologique et un statut d'acteurs anthropomorphes après avoir eu celui d'une simple position syntaxique.

En rapport justement avec les deux parcours figuratifs construits dans le texte selon une logique et un dispositif qui lui sont propres, nous avons souligné plus haut qu'ils sont afférents à la configuration discursive de la « culture arabe ». Ils en constituent l'aspect réalisé ; d'autres parcours figuratifs qui ne sont pas mis en discours en constituent autant de significations virtuelles, définies paradigmatiquement par la composante sémantique fondamentale.

*Ils disent que je suis une beurette* offre une multiplicité de représentations figuratives qui enrichissent la configuration discursive « culture arabe » et tracent, en taille-douce, les contours d'une véritable mémoire culturelle, éclore dans l'espace intérieur qui est celui du déploiement des signes de l'/arabité/ par excellence. Une ramification en est offerte à travers la poétique de l'irrationnel, figurativisée par les phobies et les hantises de la mère de la narratrice. Les « superstitions », à inscrire sous le thématique spécifique car plus riche en traits sémiques, marquent fortement les croyances et les actions que la femme accomplit au quotidien. Ainsi, elle se livre à la « superstition de la virginité » qu'elle pratique sur ses filles, Samia et Kathia, sous les auspices d'une amie compatriote, sujet de faire pragmatique annexe, chargée de la totalité de l'acte performateur. Samia surnomme la femme au visage hideux la « sorcière » :

La sorcière m'a fait un premier trait à l'aide du rasoir juste au-dessus du genou ; un mince filet de sang s'est mis à couler, la sorcière y a trempé un raisin sec en faisant une sorte de prière. Je la revois encore, cette horreur avec ses gros yeux, elle m'effrayait et me dégoûtait à la fois.

Le pire, c'est quand elle m'a enfourné le raisin sec dans la bouche. Ah ! J'ai cru que j'allais tout dégueuler sur sa sale tête, j'aurais eu au moins ce plaisir ! Elle a recommencé à deux reprises : marque au rasoir, filet de sang, raisin sec, prière et hop ! dans la bouche [...]

Ce n'est pas tant le petit coup de rasoir qui m'a impressionnée, c'est surtout d'être obligée de bouffer ce raisin sec ensanglanté. Pouah ! Depuis, je ne peux plus regarder des raisins secs, j'ai fait une fixation sur eux. Quand j'en vois un, j'ai envie de vomir<sup>8</sup>.

Dans cette scène haute en couleur, le parcours figuratif de la « superstition de la virginité » s'installe. Il se présente avec les figures « sorcière », « trait », « rasoir », « sang », « prière », « bouffer ce raisin ensanglanté », « dans la bouche ». L'ensemble de ce réseau figuratif de nature iconique aurait trait au thématique spécifique. À cet égard, il paraît que le figuratif

8. *Ibid.*, p. 138.

est ici subordonné au thématique ; le figuratif se définit par son caractère concret et s'assimile aux manifestations tangibles du monde extérieur. De surcroît, il est l'incarnation d'un système de valeurs posées au préalable. Au niveau des structures sémantiques profondes, une isotopie sémiologique assure la cohérence du parcours figuratif de surface et rend possible l'usage de ses figures. Elle pourrait être désignée par le sème isotopant de l'/horrible/ ; ce dernier permet ainsi de circonscrire le registre de signification sur lequel l'extrait examiné déploie les effets de sens. Ajoutant simplement que ce parcours figuratif peut bien prendre place dans le cadre de l'isotopie du /religieux/ précédemment construite, par le biais de la figure de « prière ».

Au vu des données de ce passage, la mère va se charger du faire cognitif de la manipulation, ayant recours à la modalité virtualisante du /devoir-faire/ visant à contraindre les deux jeunes filles à accepter le contrat imposé. Celles-ci manifestent, de leur part, sur le plan pathémique, le /ne pas vouloir-être conjoint/ qui surdétermine le /ne pas vouloir-faire/. La /dysphorie/, résultant de l'absence de partage des mêmes valeurs culturelles, se ramène, sur la scène textuelle, à la violente répulsion qu'elles ont contre cette pratique superstitieuse et l'aversion que leur inspire, en même temps, la « sale tête » de la « sorcière ». C'est cette dernière qui prend en charge, justement, la réalisation de la performance pragmatique du PN d'usage correspondant à l'acquisition, de la part de la narratrice et sa sœur, de la compétence requise pour accomplir le programme narratif (PN) principal du « partage de la culture arabe ». Nous saurons par la suite que le PN d'usage met en jeu l'« *espace paratopique* » comme /*pouvoir-faire*/ nécessaire à l'obtention de l'objet valeur « identité culturelle ». Le PN de base présuppose donc le PN de compétence qui joue sur des valeurs modales.

La pratique de la superstition ayant pour objectif la protection de la virginité des deux jeunes filles et leur préparation à leurs nuits de noces se réduit à un ensemble de comportements somatiques finalisés. Concernant la force transformatrice, nous sommes à même de distinguer soigneusement deux catégories de sujet de faire. Le sujet opérateur principal est évidemment la « sorcière » ; elle est le véritable agent de l'accomplissement de la transformation. En second lieu, ce que la narratrice appelle le « drôle d'attirail »<sup>9</sup>, à savoir le « rasoir » et le « raisin sec », remplit la fonction de sujet de faire annexe. La femme est dotée, sur le

9. *Ibid.*, p. 137.

plan de la compétence, de la modalité actualisante du /savoir-faire/ présumé par les modalités réalisantes du /faire/ et de l'Être/. Pour ce qui est de l'actant adjuvant, il est figurativisé sur la scène textuelle par cette technique mise en œuvre par la femme. Cette technique consiste en une suite coordonnée de gestes, téléologiquement orientés vers la production d'états euphoriques. Il s'agit d'un «trait à l'aide du rasoir juste au-dessus du genou», de «tremper» ensuite «un raisin sec» «dans le mince filet de sang», obliger la narratrice de le «bouffer», alors que la femme fait «une sorte de prière». Toutes les phases de cette «séquence horreur»<sup>10</sup> sont effectuées sur le mode de la répétition.

Ce qui rend la pratique de cette superstition répugnante et vraiment insupportable, c'est la présence d'un acteur, la «sorcière», point de convergence d'un rôle syntaxique et d'un rôle thématique. Femme exécration, c'est un être à vomir, au sens propre – la narratrice aurait le «plaisir» malsain de tout lui «dégueuler sur sa sale tête» –. C'est une femme au physique repoussant : «moche [...] avec des yeux globuleux, une grande bouche et toutes les dents dehors»<sup>11</sup>. Elle est aussi un être à vomir au sens figuré ou moral, dans la mesure où elle est abjecte ; elle exhorte la mère de la narratrice à la seconder dans la pratique d'une superstition morbide sur ses propres filles. Ce qui accentue davantage le caractère bizarre de ce pantin aux parties mal raccordées, c'est le recours au figuratif iconique qui a le mérite de mettre en place une hypotypose expressive. L'atmosphère qui règne dans l'espace de la maison est lourde, oppressante et menaçante. Une dérive s'instaure, qui fait glisser le sens, d'un espace intérieur, habituellement accueillant et sécurisant, vers un espace hypothéqué par la mort qui transparait en filigrane. La surenchère des images du «sang» et du «vomissement» crée des effets d'attente angoissée et de rupture, et déplace la tension vers un ailleurs insubordonné et indéterminé, dans l'ondoiement dégoûtant du visqueux, du gluant et du poisseux, substituts potentiels du scatologique.

Dans la microstructure sémantique des deux extraits, l'instance destinatrice tisse autour de l'espace de la maison un réseau de valeurs minimales qui se combinent et se développent au niveau de surface. Comme noème, l'espace de la maison – que nous avons assimilé à l'espace intérieur – acquiert une connotation particulière pour la narratrice et pour ses sœurs et frères. Cette portion topique se définit, avant tout, par les acteurs qui y évoluent et à travers la conscience desquels il est perçu. L'espace de la

10. *Ibid.*, p. 140.

11. *Ibid.*, p. 136.

maison module leurs comportements et détermine largement leur faire et la coloration axiologique qui s'y rattache. Dans la conscience de Samia, il n'est pas conçu comme le cadre de la conjonction cognitive (= le savoir que leur transmettent les parents sur la « culture arabe », procès qui relève de la communication participative) ; il est, par hypallage, le signifié de l'incarnation de cette conjonction. Les sujets manipulés par les deux acteurs (la mère dans un cas, la sorcière dans l'autre) refusent l'objet à valeur descriptive du PN de base « partage de la culture arabe » qui se trouve, subséquemment, virtualisé. En se plaçant du côté de la syntaxe narrative intermédiaire, Samia, Kathia et Malik occupent, sur le plan paradigmatique, le rôle d'anti-sujet, actant fonctionnel présupposé par celui de sujet. Avec l'anti-sujet, un anti-destinateur, celui du « partage de la culture française », s'instaure. Par conséquent, l'espace intérieur qui était pressenti comme espace utopique, c'est-à-dire celui de la réalisation de la performance narrative principale, n'est appréhendé que comme espace hétérotopique, c'est-à-dire l'espace qui est antérieur à la conjonction du sujet avec l'objet valeur du nouveau PN envisagé.

### L'ESPACE DE LA /FRANCITÉ/ : SANCTION COGNITIVE NÉGATIVE ET ÉCART IDENTITAIRE

Les images culturelles de l'/arabité/, examinées *supra*, surinvestissent un péremptoire trait définitoire du signifié du Maghreb. La disjonction du sujet de faire manipulé d'avec le contenu de ces images est, par réduction phénoménologique et eidétique, une disjonction spatiale. L'une ne va jamais sans l'autre. À présent, la narratrice cherchera à mettre en pratique le PN de base du « partage de la culture française », visant la transformation de l'état disjonctif (= renonciation) antérieur. La /francité/ sera, elle aussi, spatialisée et figurativisée, au niveau des structures discursives, par le recours aux contingents de la vie quotidienne. L'espace extérieur sera le théâtre du rejet de Samia par le destinataire judiciaire collectif qui sera amené à reconnaître le /non-être/ de son identité culturelle. De fil en aiguille, la jeune Beure sera inexorablement conduite à affirmer, encore une fois, sa différence culturelle, en se démarquant de la culture centrale française. Ce double écart par rapport aux deux systèmes culturels arabe et français, débouchera sur une identité « par défaut »<sup>12</sup>.

Dans l'espace de l'école, le nouveau PN est mis en branle. Il s'établit alors un simulacre de conjonction sémantique entre le cognitif et l'axio-

12. M. Laronde, *Autour* [...], p. 21.

logique énoncifs. En d'autres termes, Samia croit que les autres acteurs savent qu'elle est Française à part entière et qu'ils – elle et eux – se partagent la même vision des choses. Eu égard à son caractère prédictible, l'algorithme narratif constitue un outil d'analyse et de prévision, le sujet de faire va effectuer, à l'instigation d'un destinataire manipulateur, l'«éducation à la française», la transformation narrative qui marquera, naturellement, son passage d'un état de disjonction à un état de conjonction avec l'objet valeur «identité culturelle». Il est donc prévu, dans cette organisation, que l'espace de l'école soit utopique ; il n'en est rien. À la première occasion, la narratrice est renvoyée, séance tenante, à son espace d'origine, l'Algérie. La professeure l'interpelle en ces mots : « Vas-y, prends ma place au bureau et parle-nous de l'Algérie. C'est bien ton pays ? »<sup>13</sup>. Samia ne connaît cet espace que par le biais des images culturelles y renvoyant ; elle ne s'y est jamais rendue. Pourtant, le destinataire juge, en exerçant son faire interprétatif, s'emploie à être le porte-voix du discours référentiel de la doxa et ne reconnaît pas l'image que le sujet d'état cherche à véhiculer de lui-même.

Toujours à l'intérieur de l'espace de l'école, une scène très animée met aux prises l'enseignante Sanchez, l'élève Andrée Graziani, sa « pionne », Samia et son amie et voisine de table Fathia. La professeure se moque ouvertement, avec la complicité de son élève, de l'origine arabe de la narratrice et de son amie. En mettant ses sœurs, le soir, au courant de cet épisode blessant, elles lui expliquent que cette hostilité les a visées toutes les deux, en particulier, parce qu'elles ne sont « pas françaises [sic] »<sup>14</sup>. Cette humiliation, mâtinée de racisme anti-arabe, met la narratrice hors d'elle. Ne se maîtrisant plus, elle assène de violents coups à son « ennemie ». Le directeur, la houspillant, lui demande de justifier son comportement agressif. Indignée, suffoquant de rage, elle se lance dans un réquisitoire contre l'exclusion et le racisme :

- Toute cette histoire, c'est à cause d'Andrée. Elle a dit à Fabienne que les Arabes, c'était la dernière race après les crapauds. Comme Fabienne, c'est notre copine, eh bien, elle nous l'a répété. Alors, avec Fathia, on est allées [sic] lui demander des explications, et là, elle nous a traitées de bougnoules et a dit que son père avait raison quand il disait que les Arabes sentent mauvais !

[...]

13. S. Nini, *Ils disent* [...], p. 27.

14. *Ibid.*, p. 56.

- Eh bien ! la suite, c'est qu'avec Fathia, on s'est un peu énervées ! Ce qu'elle a dit ne nous a pas plu, voilà, c'est tout !

[...]

- Chez vous, c'est ça s'énervé un peu ? a-t-il dit en criant. Elle a le visage marqué de coups !<sup>15</sup>

Au vu des données de cet échange crispé entre le directeur et Samia, nous pouvons constater que la modalisation des énoncés d'état ainsi que le faire interprétatif qui y est inhérent dominant. Dans la séquence narrative canonique, la sanction est l'ultime phase ; elle est de nature cognitive. Le directeur de l'établissement, Andrée et le père de celle-ci se livrent à des opérations interprétatives pour statuer sur la véridiction des états transformés. En tant que destinataire juge collectif, il sanctionne négativement l'état final à travers lequel la narratrice se croit être en relation de conjonction avec l'objet-valeur « identité culturelle ». Même si les autres phases de l'algorithme narratif ne sont pas manifestées dans ce passage, il faut les présupposer. Précisons au passage et suivant cette logique de présupposition que le sujet modalisateur joue aussi le rôle de destinataire manipulateur : la sanction admet en préalable un contrat, posé ou imposé, par le destinataire manipulateur, ainsi qu'un cadre axiologique aménagé pour la transformation des états par le sujet de faire.

Pour ce faire, le destinataire juge triadique recourt à la catégorie modale de la véridiction articulable en /être/ vs /paraître/. Les effets de véridiction peuvent être engendrés à partir d'une combinaison de valeurs à l'intérieur du système modal. Dans notre extrait, les « Arabes » sont qualifiés péjorativement : « la dernière race après les crapauds », « bougnoules », « sentent mauvais ». Cet investissement figuratif iconique pourrait renvoyer à une configuration discursive de l'« humiliation ». La charge sémantique véhiculée par les trois figures discursives est loin d'être méliorative. Le noyau sémique de la figure « crapaud » peut être décomposé en /animal/ + /crépusculaire/ + /laid/ + /maladroit/ + /inspire la peur/. Quant à la figure « bougnoule », elle s'apparente à un agrégat de traits sémiques, décomposable comme suit : /terme/ + /familier/ + /péjoratif/ + /injure/ + /raciste/. L'autre figure ajoute, au-delà de l'« humiliation », une certaine idée de « mépris » ou de « dédain » – qui relèverait alors du thématique spécifique –, dans la mesure où elle est susceptible d'être analysée comme un faisceau de marqueurs

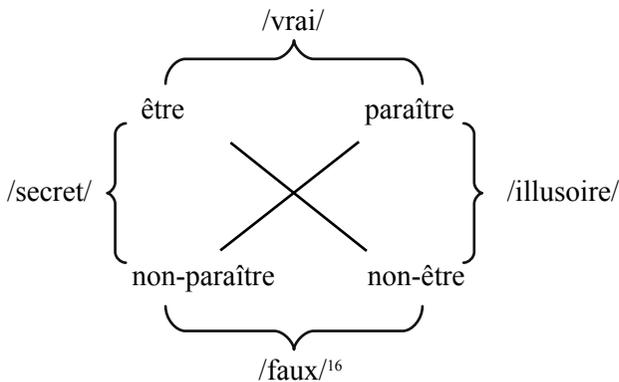
---

15. *Ibid.*, p. 57.

sémiques du genre: /émanation/ + /physique/ + /désagréable à l'odorat/. Les catégories nucléaires contenues dans ces figures se rejoignent, dans la sphère des structures sémio-narratives profondes, et définissent une isotopie sémiologique du /racisme/.

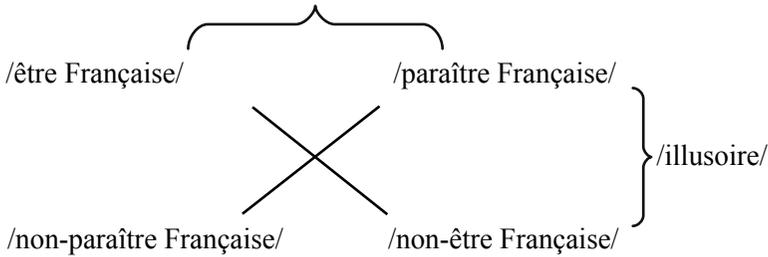
Ce système sémique contenu dans les figures discursives analysées singularise l'acte épistémique du destinataire jugeant sur l'être de l'être de la relation entre le sujet (=Samia) et l'objet de valeur en jeu (= « identité culturelle »). L'acte épistémique – équivalant à un véritable /faire-croire/ et non à un simple /faire-savoir/ – est une transformation prenant place sur la dimension cognitive. En décidant de l'appartenance culturelle et ethnique de la jeune Beure conformément aux impératifs du sème de l'arabité/, le sujet modalisateur opère le passage de ce qui pourrait être admis à ce qui est nié, du /pouvoir-être Française/ au /ne pas pouvoir être Française/. Un tel acte épistémique, en se transmuant en faire interprétatif, conduit à la reconnaissance et à l'identification. Pour pouvoir qualifier la narratrice de /non-être Française/, le destinataire jugeant procède à la combinaison des valeurs du système des modalités.

Cet entrecroisement génère quatre positions dans lesquelles le sujet de faire et d'état – deux fonctions syntaxiques que la narratrice cumule en syncrétisme actoriel – pourrait être « casé ». Des effets de véridiction sont engendrés en autant de possibles narratifs, selon que le sujet sanctionné se place du côté de la manifestation ou de celui de l'immanence. Nous pouvons illustrer la disposition des valeurs modales et les visualiser dans le schéma suivant :



16. J. Courtés, *Sémantique de l'énoncé*, p. 148.

Eu égard à la «topologisation» des valeurs modales et à la suite de l'acte modalisant réalisé par le destinataire judicateur, la position du destinataire sujet est celle de l'/illusoire/, en adoptant le point de vue du directeur, de l'élève Andrée et de son père. Cependant, ce jugement constitue l'aboutissement de la transformation modale de l'état du sujet. En prenant en considération le schéma des modalités véridictoires et en l'appliquant au cas de la narratrice, on aura la distribution suivante :



Dans son faire interprétatif, le sujet modalisant associe le /non-être Française/ au /paraître Française/. La position qu'occupe la narratrice dans ce modèle véridictoire est celle de l'/illusoire/. Cette modalité présuppose le /vrai/ comme point de départ : la narratrice est Française car elle se démarque de la culture arabe et adopte, en contrepartie, le système axiologique inhérent à la culture française. Elle joint, tout naturellement, l'/être-Française/ au paraître Française ; elle se croit être dans le /vrai/. La transformation cognitive, opérée par le destinataire modalisateur, est une performance disjonctive de nature transitive ; elle débouche sur la figure de la dépossession. La dépossession est l'un des quatre types de communication d'un objet entre deux sujets ; elle instaure un sujet opérateur de la transformation, qui est différent du sujet disjoint de l'état final. Elle est, dans notre extrait, d'essence topique : tout en étant dépossédée de l'état /être-Française/, Samia est en même temps dépossédée de l'espace de la /francité/ dont il est le corrélat. N'oublions pas que les Français ont, depuis toujours, claironné le slogan « La France aux Français » ; par conséquent, ceux qui ne le sont pas doivent en être bannis. D'où la transformation cognitive spatialisée : /vrai/ → /illusoire/.

À la suite de la sanction, Samia n'est pas reconnue Française. Elle s'attendait à être glorifiée ; elle est plutôt confondue. Mortifiée, méprisée, elle se rend compte que l'écart identitaire par rapport à la culture centripète

française est une vérité irréfragable, vérité qui découle du contrôle d'adéquation effectué par le destinataire juge en référence à son univers cognitif. L'issue de cette vérification est négative ; l'adéquation est rejetée. Cette non-reconnaissance, avec sa déclinaison spatiale, va pousser la jeune Beure à se réfugier dans le déploiement ostensible des traits de la culture arabe, et ce, après les avoir dénigrés et stigmatisés. Se murant dans un cercle vicieux, la progression narrative n'est ni à thème constant, ni à thème linéaire, ni éclaté ; elle suit plutôt une trajectoire en colimaçon. Les doubles évanescents se greffent sur les redites, les biffures, les simulacres et sur les superfétations. Ils installent les béances de l'intrigue et inaugurent la motricité de l'errance spatiale, véritable signifié ontologique et axiologique de toute l'œuvre.

La désillusion engendre un sentiment de leurre et d'angoisse chez Samia, notamment quand elle est appelée à évoluer à l'extérieur. Une fois en rapport de conjonction avec cet espace figuratif (vsespace figural, c'est-à-dire celui du dedans), alias espace de la /francité/, elle se sent rabaissée. Elle est alors en proie à une vraie anxiété : « Des fois, j'en arrive à appréhender le moment où nous allons nous retrouver à l'extérieur ; je sens des regards, et pas toujours positifs, sur ma mère et sur ses tatouages. Mes sœurs m'ont dit ressentir la même angoisse. »<sup>17</sup> La narratrice et sa mère s'y sentent étrangères. En plus du délit de faciès, les particularismes culturels ayant trait à l'/arabité/ qu'elles incarnent les exposent au regard intrigué et inquisiteur des Français. Les deux femmes ont à effectuer, une fois, une démarche administrative pour régler une affaire. Face à l'accueil froid et au ton brutal dont la fonctionnaire use pour s'adresser à la mère de la narratrice, elle se voit obligée de réagir sèchement. Pour se défendre et défendre sa procréatrice contre l'agressivité du fonctionnaire et répondre à l'affront, elle recourt au mécanisme de retour au groupe de son appartenance originel. Dans une scène où sourdent la haine et l'animosité, elle houspille son interlocutrice : « Eh oui ! c'est aussi les cotisations des Arabes qui servent à ce que tu n'aïlles pas pointer au chômage ! Allez, dis-le un peu : grâce aux bougnoules, je n'irai pas à l'ANPE. Ça ne sort pas ? »<sup>18</sup>

Dans son sursaut de révolte, Samia accule la femme française au pied du mur pour qu'elle se rende à l'évidence et qu'elle fasse la part d'un réel imprudemment tyran. Après s'être révoltée contre la culture arabe, elle s'en réclame à présent sans ambages, en se présentant comme « Arabe »

17. S. Nini, *Ils disent* [...], p. 203.

18. *Ibid.*, p. 202.

et comme « bougnoule ». Si les Arabes constituent, suivant la logique de la narratrice, un levier – parmi d’autres – de l’économie du pays d’accueil, ils ont droit à la reconnaissance. En termes sémiotiques, il s’agit d’un cas typique de l’échange qui implique la circulation de deux objets-valeur entre deux sujets d’état. L’opération d’échange correspond à une double performance de don et de contre-don, le tout encadré par une autre opération cognitive relative au contrat fiduciaire d’ordre méta-sémiotique. Au comble de l’exaspération, la narratrice insinue que les Arabes sont une minorité ethnique dont la société française est tenue, en retour, de respecter la mémoire et le style culturels, s’incarnant dans les mœurs, la langue et la religion.

À l’occasion de son invitation à une « bringue »<sup>19</sup> par son amie Corinne, Samia refuse avec courtoisie. Ses parents lui interdisent de sortir le soir ; mais elle ne peut l’avouer, autrement elle ferait l’objet de l’incompréhension, voire de la risée de la jeune fille française. Devant l’insistance de celle-ci, elle invoque, au téléphone, des motifs d’ordre culturels, motifs qui se révèlent, au demeurant, valables et probants :

– Oh ! Tu me réponds, Samia ? Tu peux amener ton mec si tu veux, ça ne me dérange pas !

Elle rêve, cette Corinne ! *On n’habite pas la même planète !*

– Non, ce n’est pas ça, si je viens ce sera avec ma sœur.

– Bon, bon, O.K. ! me dit Corinne, visiblement speedée tout d’un coup, tu fais comme tu sens !

– Corinne, je ne t’ai pas dit, mais samedi, je ne pourrai pas rester. Ce jour-là il y a *chez nous* une fête importante, une coutume quoi, et le soir, je dois être chez moi, il y a de la famille qui vient !

– Oh ! Merde ! Ce n’est pas de chance ça, juste le jour de ma fête... Et tu es obligée d’y être ?

– Ben oui ! *Chez nous*, ce jour-là, c’est comme *votre Noël* !

Je raconte n’importe quoi. Je sais que cette fête a lieu un jour dans l’année, mais *je ne sais jamais lequel.* »<sup>20</sup>

Tout au long de cette conversation téléphonique, Samia met en avant ce qui la caractérise en tant qu’étrangère. Sur le fond de la culture centrale

19. *Ibid.*, p. 246.

20. *Ibid.*, p. 246-247. C’est nous qui soulignons.

française, se détachent avec netteté, en haut-relief, les traits culturels différentiels spécifiques de la société d'origine de ses parents. Ce discours identitaire périphérique amène une note discordante d'atypie que la narratrice semble avoir l'intention d'accentuer. Ici, elle fait siennes les valeurs axiologiques qui se rattachent à la catégorie nucléaire de l'/arabité/. Sur ce registre de signification, le passage déploie des effets de sens par le biais du procédé de la figurativisation. Une autre réalisation de la configuration de la « culture arabe » est investie à travers les figures « je viens avec ma sœur », « chez nous », « une fête », qui se rejoignent pour former le parcours figuratif des « traditions arabes ». Chacune de ces figures s'oppose à une autre faisant partie de la « culture française » et manifestant un parcours du genre « traditions françaises ».

Dans une symétrie parfaite qui ne fait que mieux ressortir l'opposition tranchée des deux axiologies, « Tu peux amener ton mec » s'oppose à « je viens avec ma sœur » ; à « il y a chez nous une fête », répond en écho « c'est comme votre Noël ». Les « traditions arabes » que la narratrice marquait négativement au niveau axiologique, elle les présente sous le signe pathémique de l'/euphorie/ (vs /dysphorie/). L'/euphorie/, modalité de l'/être/, surdétermine la jonction pragmatique de la narratrice avec l'objet descriptif « identité culturelle », correspondant au PN de base « partage de la culture arabe ». Ses états d'âme constituent uniquement l'accompagnement pathémique du nouvel état conjonctif. L'/euphorie/ résulte d'une harmonie entre le /vouloir-être conjoint/ et le /pouvoir-être conjoint/. Dans ce contexte, l'anti-PN « partage de la culture française » est, paradigmatiquement, nié. Le premier indice qui réfère à l'écart identitaire de la narratrice est, bel et bien, l'affirmation « On n'habite pas la *même planète* ! ». C'est une indication spatiale qui est fort révélatrice. Pour marquer donc sa différence, elle se retranche derrière la barricade des marques de la « culture arabe ». Ces signes, arborés intentionnellement, montrent à l'évidence que l'héroïne ne s'est pas dissociée du substrat de sa personne intime.

Or, à la fin du passage, la narratrice scande, à l'instar d'un verdict qui résonne : « Je sais que cette fête a lieu un jour dans l'année, *mais je sais jamais lequel*. » Cette profession de foi culturelle édulcore l'affirmation antérieure de son appartenance culturelle. Cette virevolte qui clôt l'extrait serait à interpréter comme une conjonction faible du sujet d'état avec l'objet de valeur « identité culturelle ». Une conjonction faible (vs conjonction forte) est de nature scalaire, c'est-à-dire elle introduit l'idée d'une échelle de valeurs en ayant recours à l'intensif. Cette notion nous renvoie au domaine du graduel (vs catégoriel) où la négation d'un terme

des contraires ne signifie pas automatiquement l'affirmation de l'autre : les positions intermédiaires sont tout aussi possibles. Une telle position médiane nous conduit à rendre compte du caractère polémique de la transformation ; il est caractéristique du conflit des destinataires manipulateurs. Certes, la polémique est rudimentaire dans le dernier énoncé de notre extrait, mais elle est particulièrement significative dans la mesure où elle nous confirme dans l'idée que l'espace de la /francité/ ne sera pas, non plus, l'espace utopique, – objet modal – celui de la transformation principale qui conduit à un état de conjonction avec l'objet descriptif. Les deux PN, « partage de la culture arabe » et « partage de la culture française », seront, dans une valse d'actualisation-virtualisation, PN de base ou anti-PN. Les destinataires manipulateurs, initiateurs des PN, s'affrontent. La mère sur PN1, et un deuxième destinataire installé sur le PN 2, actoriellement identifiables sous la figure de l'« éducation à la française », reçue par Samia. Suivant que l'on se place dans la perspective de l'un ou de l'autre des deux sujets manipulateurs, on aura affaire soit à PN1 ou à PN2. Chaque fois qu'un PN remonte, pour ainsi dire, à la surface, l'autre est corrélativement virtualisé ; chaque PN projette, sur l'axe paradigmatique, un anti-PN. Loin de se présenter donc comme un tout homogène, l'extrait – et, par extrapolation, le récit entier – est plutôt un objet sémiotique fort complexe.

## CONCLUSION

Samia Nalib, la narratrice de *Ils disent que je suis une beurette*, se réclame de deux aires culturelles sans qu'aucun modèle ne suffise à définir son identité culturelle composite, de façon exclusive. Écartelée entre la translation d'un fonds culturel arabe et l'adoption de l'axiologie inhérente à l'identité centripète française, elle se rend compte que son être-là identitaire est situé à la confluence de deux modèles de découpage et d'appréhension du monde, sous-tendus, au niveau des catégories thymiques, par deux axiologies antagoniques. Il en appert, pour l'analyste, que les lois du binarisme s'avèrent inopérantes et le dépassement de la dualité, /arabité/ vs /francité/, aboutit à l'a-identité.

En relation de disjonction d'avec l'objet de valeur « identité culturelle » à l'intérieur de l'espace de la maison, dépossédée du même objet dans l'espace de la /francité/ – (« Je suis mal à l'intérieur et à l'extérieur. »<sup>21</sup>) –, son identité est à cheval soit sur l'affirmation concomitante des deux

21. *Ibid.*, p. 204.

sèmes contraires, à savoir S1 «Arabe» et S2 «Française», occupant les deux pôles de l'axe sémantique «identité»; soit sur leur négation simultanée. La double périssologie «Arabe» et «Française» ni «Arabe» ni «Française», engendre, dans un cas, le mécanisme de la double exclusion (sur la base d'un terme neutre); dans l'autre, celui de la double inclusion (en rapport avec un terme complexe). Nonobstant, la collusion binaire mène, dans les deux assertions différemment modalisées, à l'a-identité. Au sein d'un discours culturel dont le signifié est l'ethnie, la dialectique de la double exclusion débouche sur un état d'«aculturalisme»<sup>22</sup>; la dialectique de la double appartenance sur celui du «biculturalisme»<sup>23</sup>. En somme, le conflit spatialisé de l'altérité et de l'ipsité fait naître une situation insolite et malaisée d'insularisation, due à l'entre-deux culturel et ontologique dans lequel l'identité culturelle beure est appelée à prendre place.

La quête de l'objet-valeur, l'«identité culturelle», est au fond la quête d'un espace utopique; et la conjonction à laquelle aspire la narratrice est une conjonction spatiale. L'espace, structuré et articulé (*vs* étendue, continuum indifférencié), s'apparente à un authentique /pouvoir-faire/, objet modal du PN d'usage. L'espace, en tant qu'entité métaphysique, n'a pas d'existence; ce qui est, ce sont des mises en structure spatiales. Il a, subséquemment, besoin de soutien à partir duquel il serait possible de l'appréhender; ce sera la conscience de la narratrice. Traité sur le mode du discontinu, fait de portions topiques discrètes, l'espace permet de singulariser son acte de conscience; il en est le noème.

Vu cet état de fait, une fois transposé dans l'univers fictif du roman, l'espace semble transfiguré; il ne coïncide plus avec son référent extratextuel. Il acquiert, dans la conscience de Samia, un statut autre, celui d'un espace hétérotopique; l'espace utopique est néantisé dans la mesure où elle n'a toujours pas réalisé la performance qui la mettrait en conjonction avec l'objet-valeur «identité culturelle». Par réduction phénoménologique, eidétique et transcendante, l'essence de l'espace se cristallise dans celle de l'identité.

22. M. Laronde, *Autour* [...], p. 144.

23. *Ibid.*

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

Nini, Soraya, *Ils disent que je suis une beurette*, Paris, Fixot, 1993.

### Ouvrages théoriques et études critiques

Courtés, Joseph, *Sémantique de l'énoncé, Applications pratiques*, Paris, Hachette, 1989.

Greimas, Algirdas Julien et Courtés, Joseph, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t.2, Paris, Hachette, 1986.

Laronde, Michel, *Autour du roman beur, Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993.

Laronde, Michel, *Écriture décentrée (L')*, *La langue de l'Autre dans le roman contemporain* (dir.), Paris, L'Harmattan, 1996.

Pageaux, Daniel-Henri, *Littératures et cultures en dialogue*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Zemrani, Jamal, «Le roman beur est-il un tout-venant de la littérature maghrébine?» *Algérie Littérature-Action*, n° 93-94, 2005, p. 78-83.

Zemrani, Jamal, *Sémiotique des textes d'Azouz Begag, Esthétique romanesque et signifiante*, Paris, L'Harmattan, 2009.

## CHAPITRE 7

# MUSULMANS À L'ÉPREUVE DE L'AILLEURS

## IDENTITÉ ET ALTÉRITÉ DANS LA LITTÉRATURE DE VOYAGE MAROCAINE

SALOUA EL OUFIR

*Université Mohammed V – Maroc*

**L**e voyage du musulman en terre étrangère a de tout temps été une véritable épreuve. Bien plus qu'un déplacement dans le temps et dans l'espace, dont l'enjeu principal serait l'exploration de l'inconnu, il s'agit d'une incursion dans un territoire autre, une terre ennemie, peuplée d'infidèles, faisant clairement partie de *dâr al-kufr* (territoire de l'impiété). Dans ce territoire de la guerre – comme on le nommait aux premiers temps de l'islam –, le musulman ne pourrait séjourner sans raison valable.

C'est sous l'emprise de cette vision du monde que sous le règne alaouite, des voyageurs marocains traversèrent la Méditerranée pour se rendre en Europe<sup>1</sup>. Mandatés par le pouvoir central pour mener des missions diplomatiques sur le vieux continent, ces émissaires chérifiens, davantage rompus à l'exercice du pèlerinage<sup>2</sup>, entreprirent une expérience de l'ailleurs tout à fait insolite.

---

1. Voir Lewis, Bernard, *Comment l'Islam a découvert l'Europe*, Paris, Gallimard, 1982, p. 53. Le monde, tel que le perçoivent les musulmans, est divisé en deux parties distinctes : le territoire de l'islam (*dâr al-islam*) et le territoire de la guerre (*dâr al-harb*). La première partie englobe tous les pays soumis à la loi islamique et la seconde, le reste du monde.

2. Il faut distinguer deux grands moments dans l'histoire de ces missions diplomatiques : une première période recouvrant les écrits de 'Abd al-Wahhâb al-Ghassânî, d'al-Mahdî al-Ghazzâl et d'Ibn 'Uthmân al-Maknâsî, trois voyageurs partis affran-

Leurs récits de voyage qui confirment l'étrangéité de l'autre et de son territoire demeurent avant tout un discours sur soi. Œuvre d'un sujet critique, conscient de sa singularité, ces relations témoignent des mécanismes de formation de la conscience de soi, loin du sol natal, et partant, du fonctionnement de la société marocaine dans son idéologie et son imaginaire collectif.

La littérature comparée y voit essentiellement un discours régi par des *topoi* et des clichés culturels et polarisé sur le thème de la religion. Abordés de façon diachronique et synchronique, ces textes distants dans le temps dévoilent un discours insoupçonné du sud sur le nord. En effet, le Maroc qui fut une étape importante dans l'itinéraire de nombreux voyageurs partis à la découverte du levant, qui fut l'objet de plusieurs écrits orientalistes et qui finit par être placé dans l'orbite impériale tracée par les puissances européennes, est l'un des rares pays à avoir une littérature de voyage qui révèle la perception (ou une perception) de l'Orient sur l'Occident<sup>3</sup>.

Exhumés seulement lors des dernières décennies<sup>4</sup>, les récits de voyage marocains permettent, aujourd'hui, d'étudier l'impact de la découverte

---

chir les captifs musulmans d'Espagne, et une seconde période regroupant les écrits rédigés tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et dont l'objet n'est plus ces missions nobles et prestigieuses, auréolées du sceau du *jihād*, qui étaient signalées dès le titre de la *rihla*. Les raisons avouées ou inavouées de ces voyages renvoient souvent à une situation politique inextricable. Celle d'un Maroc qui a assisté, impuissant, à la prise d'Alger en 1830, qui a perdu la bataille d'Isly devant les Français en 1844 et qui a tout fait pour échapper à l'emprise des puissances impériales depuis ces deux dates. D'où le dynamisme de la diplomatie marocaine à cette période.

3. Jusque-là, quand le Marocain partait en périple, c'était le plus souvent pour atteindre le centre de la *mamlaka* de l'islam – la Mecque où tout croyant se doit d'accomplir le pèlerinage – ou l'un de ses pôles comme l'Égypte pour la quête du savoir. Il faut noter aussi que le voyage en Europe avait de tout temps soulevé la désapprobation des clercs intransigeants pour qui le croyant devait avoir le moins de relations possible avec les non-musulmans. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la voix de Ja'far ibn Idrîs al-Kattânî s'élevait pour rappeler qu'«il est interdit de rester avec [les gens du livre], de les accompagner, de s'asseoir ou de voyager avec eux, de leur rendre visite, de cultiver leur amitié, d'approuver leur mode de vie, de les imiter, de les envier, de les admirer, de les consulter». Voir Laroui, Abdallah, *Les Origines sociales et culturelles du nationalisme marocain (1830-1912)*, Casablanca, Centre culturel arabe, 2001, p. 328.
4. Voir *Comment l'Islam...*, *op. cit.*, p. 287. À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, trois pays arabomusulmans eurent des relations soutenues avec l'Europe. Il s'agit de l'Iran, de la Turquie et du Maroc. Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, de plus en plus d'ambassadeurs turcs et marocains, envoyés dans le vieux continent, transcrivent leurs voyages par

de l'Europe sur le Maroc. L'intérêt étant ici d'inverser la trajectoire. Car la découverte ne réfère évidemment pas à cette entreprise d'exploration du monde, menée au départ d'une Europe hégémonique, mais au regard tout à fait neuf d'un pays musulman sur l'Occident chrétien.

Faut-il pour autant croire que cette littérature du sud véhicule nécessairement une « vision des vaincus »<sup>5</sup> ? Y décèle-t-on un sentiment de désarroi, d'incompréhension ou d'impuissance ? Les voyageurs y font-ils état d'une quelconque remise en question de soi ou de sa civilisation ? Y expriment-ils ouvertement de l'admiration pour les « choses vues » en Europe ? Sur ce territoire autre qui n'a jamais caché ses desseins impérialistes, prennent-ils conscience du retard historique de leur propre pays ?

La réponse à ces questions requiert que l'on se penche avant tout sur ce qu'il est convenu d'appeler les « bagages » du voyageur, selon l'acception qu'en donne Daniel-Henri Pageaux (Pageaux, 1994 : 32). C'est-à-dire sa formation, son savoir, ses goûts, les idées préconçues de la communauté à laquelle il s'adresse, mais aussi ses propres préjugés avant le départ et peut-être même au retour. Dans le cas des voyageurs marocains, il s'agit d'autant de catégories déterminées par la culture religieuse et participant d'une supériorité, certaine et assumée, que seul l'islam confère à ses fidèles. Celle d'une religion « considérée comme un achèvement, valable en tout temps et en tout lieu, et dont le message transcende les peuples et les races. »<sup>6</sup> (Miquel, 2001 : p.151)

---

écrit. Toutefois, de l'avis de Lewis, le lecteur des ambassades ottomanes et marocaines ne peut manquer d'être frappé par la qualité supérieure des secondes. « Les envoyés marocains, déclare-t-il, ne s'intéressent pas seulement au jeu apparent des personnalités et des événements. Ils recherchent et obtiennent souvent de bons renseignements sur les affaires politiques et religieuses aussi bien que commerciales et militaires des pays où ils sont envoyés, comme des autres pays d'Europe. En outre, leurs informations ne concernent pas seulement les événements immédiats, mais remontent parfois jusqu'au siècle précédent. Leurs homologues ottomans, en revanche, semblent foncièrement s'en désintéresser. Leurs observations sur la politique européenne sont rares, en général superficielles et souvent inexactes »

5. Pour des raisons que nous ignorons, les récits de voyage marocains n'ont pas connu une large audience. Certains seront d'abord scrutés par des écrivains orientalistes avant d'être révélés au public marocain. C'est seulement dans les années soixante que les chercheurs en histoire s'intéressent à cette littérature dont les principaux titres avaient enfin trouvé le chemin de la Bibliothèque Générale ou de la Bibliothèque Royale Hassaniya à Rabat.
6. Voir Wachtel, Nathan, *La Vision des vaincus*. Paris, Gallimard, 1971. Si l'expression réfère initialement au titre de l'ouvrage de Nathan Wachtel sur la conquête du Pérou du point de vue des Indiens, elle désigne de plus en plus les traumatismes des civili-

Convaincus d'appartenir à la seule vraie foi, les voyageurs portent un regard condescendant sur l'autre. Placé dans une catégorie culturellement significative, inspirée d'une « métaphysique religieuse »<sup>7</sup>, l'Européen est avant tout un chrétien, élevé parfois au stade du « scripturaire » (Lory 1995 : 206), mais le plus souvent traité d'infidèle et de mécréant. Il est ce protagoniste dont on ignore tout des traits physiques, mais dont les traits moraux constituent, en revanche, une identité pérenne et a-historique.

Notons que ce qui est valable ici pour les voyageurs marocains prévaudra longtemps pour des auteurs orientalistes pour qui l'oriental est avant tout un objet d'étude frappé d'une altérité « constitutive de caractère essentialiste. » (Saïd, 1987 : 116). En tant que tel, l'oriental se devait d'être « passif, non participant et doté d'une subjectivité historique. » (Saïd, 1987 : 116) « Pour les orientalistes, explique Edward Saïd, il existerait une essence – parfois même décrite en termes métaphysiques – qui constitue le fond inaliénable et commun de tous les êtres considérés. L'objet étudié devient un être autre par rapport auquel le sujet étudiant est transcendant. » (Saïd, 1987 : 116)

Sous la plume d'Ibn 'Uthmân al-Maknâsî, un ambassadeur dépêché à Madrid, à Malte et en Sicile au XVIII<sup>e</sup> siècle par le roi Moulay Ismaïl, les Européens sont tour à tour dits « adorateurs de la croix », « partisans de la trinité » ou encore « soldats de Satan ». De la même manière, dans l'ensemble de cette littérature, les chefs d'État des pays visités ne sont jamais désignés par leur titre de « roi » ou d'« empereur ». Tous sont appelés « despote » puisque le roi d'une nation impie est un despote aux yeux du voyageur musulman. Il s'agit d'un chef d'État *de dâr al-harb* (territoire de la guerre).

Dans ce territoire présumé ennemi, les nationalités des uns et des autres ont très peu d'importance. Les émissaires de la cour alaouite éludent

---

sations ayant subi le choc de la conquête européenne. Avec les nuances qui s'imposent, elle pourrait fort bien résumer le sentiment de désarroi, d'incompréhension ou d'impuissance ressenti par les voyageurs marocains sur le territoire d'une Europe qui n'a jamais caché ses desseins impérialistes.

7. Voir Miquel, André, *La Géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du II<sup>e</sup> siècle*, tome I: *Géographie et géographie humaine dans la littérature arabe des origines à 1050*, Paris, EHESS, 2001, p. 151. Nous reprenons volontiers cette citation de Miquel pour souligner que le sentiment de supériorité qu'il décrit chez les premiers géographes de l'islam est celui-là même qui anime, plusieurs siècles plus tard, les voyageurs marocains qui foulent le sol du vieux continent. Comme leurs prédécesseurs, ces derniers se sentaient supérieurs du simple fait qu'ils étaient musulmans.

ainsi en permanence l'appartenance nationale de leurs hôtes pour davantage les stigmatiser tous – Espagnols, Français, Anglais, Belges et Italiens – en tant que *'ajam* ou en tant que *rûm*, deux appellations qui renvoient à la notion d'étrangeté. Par ailleurs, pour le même effet de distanciation, – le procédé existe depuis Hérodote<sup>8</sup> –, les non-musulmans sont désignés à la troisième personne. Qualifié de non-personne par Benveniste<sup>9</sup>, le pronom «il» sert ici à introduire l'autre dans le récit en tant que sujet de l'énoncé, mais rarement en tant que sujet de l'énonciation. L'usage récurrent d'énoncés polyphoniques comme les verbes «prétendre» ou «manifeste» marque aussi l'amplification de la distance entre l'observateur et son sujet.

Par ces termes qui évoquent le tiers absent et qui véhiculent à répétition un jugement de valeur, les voyageurs soulignent l'écart de ce qu'ils voient et ce qu'ils entendent par rapport à la norme de l'islam. Fortement appréciés dans les récits de voyage pour leur valeur testimoniale, les verbes «voir» et «entendre» ne sont pas employés ici sans précautions oratoires. C'est que ces marques d'énonciation qui font preuve<sup>10</sup>, précipitent souvent le discours du croyant dans le registre du répréhensible voire de l'illicite. À peine rapportée, toute action ou parole blâmable sera donc aussitôt condamnée. Autrement, le simple exercice de voir et d'entendre deviendrait un péché en soi. Pour davantage de prudence, certains voyageurs prient Dieu à la fin du récit pour être pardonnés pour ce qu'ils ont vu et entendu en terre chrétienne.

Soit autant d'indices dans une littérature de voyage qui consacre une vision de l'autre réduite au religieux. Ses auteurs, convaincus de la primauté de l'islam, entérinent une image de l'autre qui, dans le meilleur des cas, est «un simple état imparfait de soi»<sup>11</sup> (Todorov 1982 : 58). Sous l'influence des écritures apocryphes, nous expliquent-ils, et des prédications fallacieuses des différents papes, le chrétien finit par s'éloigner de l'idéal musulman duquel pourtant il était tout à fait proche.

Un voyageur comme al-Maknâsî n'a de cesse de qualifier le souverain pontife de «base de l'impiété». Dans son récit qui retrace son voyage

8. L'expression est de Jean Pouillon. Voir «L'Œuvre de Claude Lévi-Strauss», dans *Race et histoire de Claude Lévi-Strauss*. Paris, Gonthier, 1961, p. 92.

9. Voir à ce sujet Hartog, François, *Le Miroir d'Hérodote : Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1991, p. 537.

10. *Ibid.*

11. Pour l'importance de l'*opsis* (voir) et de l'*akoe* (entendre) en tant que gages de l'objectivité du voyageur dans l'écriture de voyage antique, Voir *Le Miroir... , op. cit.*, p. 397.

dans l'Espagne de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, 'Abd al-Wahhâb al-Ghasânî, qui se montre également dubitatif au sujet de la papauté, déclare haut et fort que toutes les branches du christianisme sont dans le tort. Fustigeant à la fois l'Église romane et l'Église anglicane, le voyageur ne perd pas une occasion pour souligner le caractère apocryphe des Évangiles. Pour lui, anglicans et catholiques suivent la voie de la déperdition.

En 1845, *al-faqîh* as-Saffâr, en visite à Paris, prend la représentation de Jésus sur la croix pour une personne humaine. Pour lui, il s'agit d'un criminel qu'on a mis sur la croix. Mais vite mis au fait de l'épisode évangélique de la crucifixion, il s'empresse de rendre grâce à Dieu pour avoir été guidé vers la seule vraie voie, l'islam. Désormais, quand le voyageur évoque une image du Christ ou de la Vierge Marie, il prend soin d'ajouter : « selon ce qu'ils prétendent ». Une mention par laquelle il dénonce ce que l'orientaliste André Miquel appelle « la folie de la croix. » (Miquel, 2001 : 84)

De la même manière, al-Ghasânî ne pouvait se résoudre une seule fois à évoquer la crucifixion de Jésus sans de sitôt préciser « selon leur fausse croyance ». Recourant aux versets coraniques qui invalident la thèse chrétienne de la résurrection, il rappelle qu'« ils ne l'ont ni tué ni crucifié mais ils l'ont pris pour quelqu'un d'autre [...] Dieu l'a élevé à lui. » (Al-Ghasânî, 1939 : 93) Et l'auteur d'ajouter « qu'ils [les chrétiens] se sont égarés du fait de leur obstination à suivre leurs fausses croyances et la voie de Satan qui les attire et les égare. » (Al-Ghasânî, 1939 : 93)

Le même voyageur raconte avoir eu un débat théologique véhément avec un ecclésiastique à Madrid au sujet de la trinité. À son interlocuteur parlant arabe, qui affirmait que le Christ est d'essence divine, l'auteur souligne le caractère blasphématoire de ce postulat. Lequel signifierait que Dieu serait divisible ou qu'il aurait des enfants ou qu'il changerait d'état. Mais au grand dam du voyageur, cet arsenal argumentatif ne réussit pas à convaincre le prêtre espagnol.

Ibn Idrîs al-'Amrâwî, qui se rend en France dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, se montre tout à fait sceptique concernant la vocation religieuse des sœurs. Si celles-ci rentrent dans les ordres, c'est que, selon lui, la question de la dot compromet de plus en plus l'entreprise du mariage. En ayant fait leurs vœux, les religieuses profitent alors de leur statut pour percevoir de l'argent de la part des grands seigneurs. Pour l'auteur de *la rihla*, l'adultère serait moins répandu si les chrétiens autorisaient la polygamie comme les musulmans.

Autant d'exemples qui confirment que le voyageur marocain aura rarement été ce « regardeur-regardé » ou ce « questionneur-questionné » dont parle François Hartog dans *Le Miroir d'Hérodote* (Hartog, 1991 : 52) En effet, ne s'interrogeant nullement sur sa propre culture, celui-ci érige son système de référence en modèle pour n'adopter que ce que l'islam autorise. Quand cette attitude mentale ne prédispose pas à la haine de l'autre, elle biaise néanmoins la connaissance objective que le voyageur pourrait avoir de lui. Aussi, les émissaires chérifiens ne transigent-ils pas : leurs jugements se feront péremptoirs. « Ils connaissent l'extérieur de ce monde et vivent dans l'insouciance de la vie future » (Coran, XXX, 6), répètent à l'envi Muhammad a-Saffâr et at-Tahir al-fâsî pour donner écho au texte coranique. « Ils suivent un chemin sinueux, déclare pour sa part Ibn 'Uthman al-Maknâsî, mais il appartient à Dieu de les guider vers le droit chemin. » (Al-Maknâsî, 1995 : 204)

En s'arrogeant le droit de jeter l'anathème sur l'autre au nom de leur propre savoir théologique, les voyageurs s'investissent en tant que représentants d'un colonialisme spirituel et assurent ainsi cette tension nécessaire dont nous parle Todorov dans *Les Morales de l'Histoire*. « Il faut, dit-il, pour assurer la tension nécessaire au récit de voyage, la position spécifique du colonisateur : curieux de l'autre et sûr de sa propre supériorité. » (Todorov, 1991 : 136)

Le tout serait ici de savoir si la supériorité inhérente au statut du croyant n'annihile point la curiosité des voyageurs.

De l'aveu même de ces derniers, la curiosité serait un devoir. Dans un ailleurs peu propice aux plaisirs de « l'hérodotage »<sup>12</sup> (Pouillon, 1961 : 94), les voyageurs feront de l'ethnologie avant tout pour informer leurs compatriotes du merveilleux et de l'étrange vus dans le pays de l'autre. Des *gharâib* (l'étrange) et des *'ajâib* (le merveilleux) qu'ils présentent dans la pure tradition des premiers géographes arabes. Inversions, métaphores et analogies tenteront de rendre compte de cethoma des temps modernes qui les fascinent au point de troubler leur capacité à les nommer.

Mais si les voyageurs sollicitent les ressources d'une rhétorique ancienne et universelle pour le faire, ils se doivent surtout de légitimer le statut du regard qu'ils portent sur *'ajîbd'* un type nouveau. Des inventions techniques qui proclament la supériorité technologique, militaire et civili-

12. L'expression est employée par Todorov pour résumer le point de vue de l'Européen blanc sur les Indiens d'Amérique. Cette condescendance est présente également dans la perception que le musulman a du non-musulman.

sationnelle de l'Europe et qui livrent le croyant à une véritable crise de conscience. En effet, que doit-il penser de ces machines, œuvre de l'intelligence de l'homme, qui transforment la vie du chrétien en paradis terrestre ? Faut-il y voir, dans un monde éphémère, des biens parfaitement illusoire ? Comment justifier alors l'admiration et l'envie qu'ils peuvent inspirer au fidèle ?

Devant autant de perplexité, les voyageurs choisiront de circonscrire le merveilleux vu dans le pays de l'autre dans les limites d'un séjour éphémère, celui de la vie terrestre. Le merveilleux devient alors l'apanage des seuls associationnistes dans ce bas monde. « Louanges à Dieu qui a partagé la création entre monothéistes et associationnistes [...] et a anticipé pour certains leur plaisir dans le monde ici-bas, et réservé à d'autres le séjour de félicité », déclare, d'emblée, *al-faqîh* as-Saffâr au début de sa *rihla*. (As-Saffâr, 1995 : 91)

Pour juguler l'admiration et l'envie qui l'assaillent au palais de Louis-Philippe, l'écrivain-voyageur invoquera cette injonction du Coran : « Ne porte point tes yeux sur les divers biens dont nous les faisons jouir, sur le clinquant de ce monde que nous leur donnons pour les éprouver. »<sup>13</sup> Car « en semblable occurrence, explique Abdelfattah Kilito, il est nécessaire de refouler l'envie que peut susciter la comparaison. [...] Par la référence au Livre Saint, Saffâr remet tout à sa place, c'est-à-dire à un autre niveau, celui de l'éternité. La vie présente devient alors illusion, tentation, mirage. » (Kilito 2008 : 73)

Muhammad at-Tâhir al-Fâsî, qui découvre l'Angleterre en 1860, fera également sienne cette lecture du *'ajîb* en tant qu'ensemble d'artifices par lesquels Dieu éprouve les chrétiens. Devant la beauté des parcs et des édifices londoniens, il rend grâce au seigneur d'avoir tout mis à leur service alors qu'ils suivent leurs instincts. « C'est qu'en chaque chose, dit-il, Il a une raison qui prouve Son unicité. » (Al-Fâsî, 1967 : 11) De même, à l'issue du dîner offert par la reine d'Angleterre en l'honneur de la délégation marocaine, al-Fâsî peut avancer avec certitude que « le monde ici-bas est la prison du croyant et le paradis du mécréant. » (Al-Fâsî, 1967 : 11) Un aphorisme par lequel le voyageur fournit une interprétation irréfutable à l'opulence du palais de Buckingham.

13. Ce néologisme renvoie à la curiosité pour « les excentricités primitives de l'homme, l'exotisme facile dont, dont Lévi-Strauss se moque au début de ses *Tristes tropiques* ».

Ibn Idriss al-‘Amrâwî ne s'éloigne pas de cette logique lorsqu'il déclare au sujet de la ville de Paris : «Lorsqu'on examine tous ces ornements, on réalise à quel point Dieu a comblé de ses bienfaits les croyants ; il leur a évité d'être charmés par les biens illusoire du monde ici-bas ou d'y avoir foi.» (Al-‘Amrâwî, 1970 : 92) Pour pousser plus loin la comparaison, l'auteur de la *rihla* témoigne que les Français qu'il a rencontrés lors de son voyage sont des personnes « dotées du même esprit que nous. » (Al-‘Amrâwî, 1970 : 93) Le destin les a livrés pourtant à un monde plein d'illusions. «Nous en fumes sauvés grâce à Dieu», déclare-t-il. Si le sort en avait décidé autrement, les musulmans auraient obtenu les richesses et la réussite des chrétiens. «Mais toute personne éclairée, affirme-t-il, se refuserait à vivre leur vie et à croire en leur mirage.» (Al-‘Amrâwî, 1970 : 93) D'ailleurs, il suffirait, dit-il, de voir que leurs femmes les dominent, qu'elles sont libres et dépravées, pour abhorrer à jamais leur vie. (Al-‘Amrâwî, 1970 : 93)

Par ailleurs, Ibn Idriss, qui met le plus grand soin à décrire les inventions technologiques des Occidentaux, y voit paradoxalement «le signe avant-coureur de leur décadence imminente.» (Laroui, 2001 : 216) Le télégraphe devient ainsi «la preuve que leurs affaires ont atteint leur but, que leur état actuel sera suivi de décadence et qu'elles seront à l'inverse de ce qu'elles étaient jusqu'à la disparition.» (Al-‘Amrâwî, 1970 : 86) Il est clair ici que le voyageur «se réfugie derrière l'idée d'une ruse de Dieu dans l'histoire, idée purement coranique selon laquelle il plaît à Dieu de dessiner pour les hommes des bienfaits et des plaisirs illusoire pour tester ses créatures et séparer les impies des croyants.» (Ben Achour, 1992 :9)

Le voyageur n'hésitera pas à recourir à l'exemple de deux tribus antéislamiques – *Thamûd* et *'Ad* – qui ont encouru le châtement de Dieu pour avoir défié sa parole, et ce, pour augurer avec certitude du déclin de la civilisation occidentale. «Aujourd'hui, déclare-t-il, ils (les chrétiens) semblent dire : "qui est plus puissant que nous?"» (Al-‘Amrâwî, 1970 : 86) Mais quelle population de la terre pourrait résister aux courroux de Dieu si celui-ci décidait de la soumettre ou de l'anéantir ? semble s'interroger le voyageur. Une question rhétorique par laquelle est soulignée à nouveau la vanité de ce monde.

Ce développement ne pourrait être compris en dehors de la vision indicationnelle<sup>14</sup> qui fait sien le dogme de la création *ex nihilo* et qui

14. Voir Coran, Sourate *Tâha*, verset 131. La traduction du verset est issue de Kilito, Abdelfattah, *Tu ne parleras pas ma langue*, Paris, Sindbad, 2008, p. 73.

postule que le monde, l'espace et le temps seraient des particules discontinues tramées en permanence par la providence divine. D'après cette conception, « il n'y a aucun lien nécessaire entre les choses, aucune causalité ; tout est contingent, occasionnel ; l'homme n'agit qu'en tant que patient. » (Geoffroy ; Mahfoud 1994 : 16) Faut-il rappeler que cette thèse dont la pierre angulaire est la foi accorde une place importante à *al-qadar* à la prédestination, croyance selon laquelle la destinée de chaque créature est entre les mains du Créateur ?

C'est peut-être parce qu'il puise indirectement dans cet argumentaire qu'at-Tâhir al-Fâsî rend insignifiante cette revue militaire à laquelle il assiste à Londres. Devant ce spectacle extraordinaire qui convoque toutes les caractéristiques du merveilleux et qui illustre surtout l'hégémonie des Français, le voyageur préfère rappeler que nul n'est plus puissant qu'Allah. C'est Lui qui a permis « qu'ils prennent soin de leur vie et qu'ils en obtiennent ce qu'ils veulent. Ils utilisent à cette fin des lois et des règles et ceci parce que leurs plaisirs ont été anticipés pour eux. Telle est leur destinée et tel est leur lot. Ce qui prouve que la vie n'a même pas la valeur de l'aile d'un moustique pour le seigneur. » (Al-Fâsî, 1967 : 19) Cette image à la fois forte et insolite a été inspirée au voyageur par ce *hadith* qu'il s'empressera de citer intégralement : « Si la vie égalait pour Dieu l'aile d'un moustique, il n'en donnerait pas une gorgée d'eau pour le mécréant. » (Al-Fâsî, 1967 : 19)

Sans aller jusqu'à adopter le même point de vue, Idrîs J'aydî, qui visite la France, l'Angleterre, la Belgique et l'Italie en 1876, mesure également la puissance et la richesse des Occidentaux à l'aune de la fugacité du monde ici-bas. Pour lui, Paris est incontestablement un paradis éphémère. Cette ville d'une rare beauté rassemble tout ce à quoi l'âme pourrait aspirer. Cité des hommes clairvoyants, des sages et des nobles, c'est vers elle que tendent les âmes passionnées. « S'il est un paradis sur terre, c'est bien la ville Paris [...], déclame-t-il en vers. S'y trouve tout ce que l'âme pourrait désirer ; ceci n'est cependant pas éternel » (J'aydî, 1990 : 162). Autrement dit, c'est par la négation de l'éternité que J'aydî relativise le merveilleux de la capitale française et rend moins répréhensible l'admiration qu'elle lui inspire.

« Sommes-nous devant de simples précautions oratoires contre d'éventuels détracteurs ? s'interroge l'historien Abdallah Laroui. Cela serait en soi significatif. Mais il est plus probable que ces hommes étaient sincères, qu'à leurs yeux le monde des valeurs s'opposait violemment à celui de la réalité. Tout dans leur manière de penser les poussait à nier ce dernier ou

du moins à le méconnaître. Ceci est votre monde, le nôtre est différent, semblent-ils dire. S'il s'impose imparablement à eux, ils ne peuvent que continuer à jouer le « rôle » que leur culture traditionnelle leur assigne, en laissant à Dieu le soin du jugement final. » (Laroui, 2001 : 228)

En somme, l'omniprésence des arguments religieux dans la littérature de voyage marocaine reste l'indice de la prégnance d'une logique théologique. Dans un univers régi par des normes autres que la norme endogène, le voyageur est tenu de « légitimer le statut du regard qu'il porte sur les choses. » (Roussillon, 2005 : 19) C'est que, comme l'explique si bien Alain Roussillon, les temps ont changé. Le voyageur marocain se retrouve en Europe dans une extériorité où tout figure la supériorité de l'autre. Alors qu'un Ibn Jubayr (XIII<sup>e</sup> siècle) et un Ibn Battûta (XIV<sup>e</sup> siècle) décrivaient des *gharâib* et des *'ajâib* qui ne remettaient aucunement la position de la civilisation musulmane dans le monde, l'auteur de la rihla marocaine moderne est amené à décrire un merveilleux d'un type nouveau, qui sous ses différentes formes, transforme le monde ici-bas en paradis pour les chrétiens.

Comment donc neutraliser ce *'ajîb* qui agit en tant que véritable épreuve pour la foi ? Les voyageurs feront unanimement le choix de redire leur attachement à l'islam et leur foi en un au-delà éternel qui se chargera de rééquilibrer les pouvoirs entre chrétiens et musulmans. En effet, selon le dualisme qui oppose la vie terrestre à la vie future, la suprématie chrétienne ne saurait être éternelle ; l'au-delà se chargera de rééquilibrer les pouvoirs entre musulmans et mécréants. Mais en attendant, les chrétiens auront pour eux ce paradis terrestre qui va de l'Atlantique au golfe de Constantinople. En tout cas, c'est cette réponse toute faite que de nombreux *'âlim-s* du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup> avancent pour répondre à la question : « Pourquoi "eux" et pas "nous" ? »<sup>16</sup>

En d'autres mots, c'est l'au-delà, cet espace-temps qui entérine l'absurdité du quotidien, mais principalement le paradis, ce lieu alternatif,

15. Il s'agit de l'un des trois ordres cognitifs qui régissent le conditionnement de la pensée arabe selon Mohamed Abed al-Jabri. Voir Jabri, Mohammed Abed, *Introduction à la critique de la raison arabe*. Paris, La découverte, 1994, p. 44.

16. Dans le Maroc du XIX<sup>e</sup> siècle, nombreux sont les *'âlim-s* (clercs, théologiens) qui pointent du doigt les inventions technologiques de l'Occident chrétien. Cette attitude trahit moins la méfiance de ces hommes face à tout ce qui pourrait revêtir les caractéristiques de la *bid'â* (hérésie) que le désarroi d'une population et son élite devant « le péril de la modernisation. » Voir à ce sujet Miège, Jean Louis, *Le Maroc et l'Europe* (1830-1894), tome IV, Rabat, La Porte, 1989, p. 136.

qui ne correspond ni au territoire de soi ni au territoire de l'autre, qui comblera le croyant. C'est le paradis qui rédime le sentiment d'incomplétude de la condition humaine et qui légitime une existence scellée par la mort. Ce lieu alternatif, synonyme d'un futur meilleur et qui n'a de sens que par la foi, n'existe pourtant que par le concours d'arguments eschatologiques. Un espace soustrait à l'emprise du temps et donc éternel, mais surtout un réceptacle du merveilleux et du divin, qui annule la mémoire des hommes et qui pourrait faire oublier aux voyageurs l'épreuve de l'étranger.

Toute l'originalité des récits marocains réside ici. Produits par des hommes qui n'ont point choisi leur destination, ils sont nés sur ordre du prince ou de la volonté du voyageur. Nommés ambassadeurs ou sollicités en tant que *kâtib-s* (scribes), ces derniers livrent un discours sur l'altérité où l'émerveillement de la première fois n'est pas pour offenser les convictions du musulman chevronné. Avec la loyauté du croyant et le zèle du courtisan<sup>17</sup>, ils vérifient que c'est l'étrange qui prévaut en terre étrangère, confirment le voyage en tant qu'épreuve de « rupture totale » (Miquel, 2001 : 347) et marchent sur les pas des premiers géographes arabes qui – même pour des civilisations dont ils saluaient ou enviaient les mérites – n'allaient jamais jusqu'à « compromettre [...] le mérite par excellence de l'islam : [leur] religion, qui [les] préservait de tous les égarements constatés dès que l'on franchissait ses frontières. » (Miquel, 2001 : 347)

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

‘Amrâwî (al), Idrîs Ibn Muhammad Ibn Idrîs, *Tuhfat al-Malik al-'azîz bimamlakatbârîz*, publié et annoté par Zaki Moubarek, Rabat, Institut universitaire de la recherche scientifique, 1970.

Voir pour la traduction française Idrîs Amraoui, *Le Paradis des femmes et l'enfer des Chevaux*, traduction de Luc Barbelusco, préface de Yadh Ben Achour, Marseille, L'Aube, 1992.

17. Voir *Tu ne parleras pas ma langue*, op. cit., p. 72. Abdelfattah Kilito attribue cette question à Muhammad as-Saffâr dans un contexte similaire à celui dans lequel se retrouvent tous les voyageurs marocains qui foulent le sol du vieux continent au XIX<sup>e</sup>.

Fâsî (al), Muhammad at-Tâhir, *Ar-Rihla al-ibrîziyya ilâ d-diyâr al-injlîziyya*, publié et annoté par Mohammed El Fassi, Fès, Publications de l'Université Mohammed V, 1967.

Ghassânî (al), Muhammad 'Abd al-Wahhâb al-Andalusî, *Rihlat al-wazîr fî -fikâk al-asîr*, présenté et analysé par Alfred al-Bustânî, Tanger, Fondation du Général Franco, 1939.

Voir pour la traduction française Abd al-Wahhab al-Ghassani, *Voyage en Espagne d'un ambassadeur marocain* (1690-1691), traduction d'Henri sauvaire, Paris, Ernest Leroux, 1884.

J'aydî as-Slâwî, Idrîs ibn Muhammad ibn Idrîs ibn 'Abd al-Kâdir, *Ithâf al-akhyâr-bigharâib al-akhbâr*, publié et annoté par Azz Al Maghrib Maâninou dans le cadre du mémoire de DES en histoire, Faculté des lettres et des sciences humaines de Rabat, mai 1990.

Maknâsî (al), Ibn 'Uthmân, *Al-Badr as-sâfir lihidâyat al-musâfir ilâ fikâk al-asârâ min yadi l-'aduw al-kâfir*, publié dans le cadre du mémoire du DES en histoire de Malika Zahidi, Faculté des lettres et des sciences humaines de Rabat, année universitaire 1994-1995.

Maknâsî (al), Ibn 'Uthmân, *Al-Iksîr fî fikâk al-asîr*, publié et annoté par Mohammed El Fassi, Rabat, Publications de l'Université Mohammed V, 1965.

Saffâr (as-), Muhammad, *Rihlat as-Saffâr ilâ farnsâ*, publié et annoté par Bingshir, Khalid dans *Sudfat al-liqâ' ma'a l-jadîd: Rihlat as-Saffâr ilâ farnsâ* (1845-1846), Rabat, Publications de la Faculté des lettres et des sciences humaines, 1995.

L'étude reprend la présentation et les notes qui accompagnent la traduction anglaise de Miller Gilson, Susan, *Disorienting Encounters: Travels of morocanscholar in France in 1845-1846. The Voyage of Muhammad as-Saffar*, Californie, University of California Press, 1992.

Voir pour la traduction française,

Al- Faqîh Saffar, *Une Ambassade marocaine chez Louis-Philippe*, traduction et analyse de Boussif Ouasti, Casablanca, Eddif, 2000.

## Livres

Hartog, François, *Le Miroir d'Hérodote: Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1991.

Laroui, Abdallah, *Les Origines sociales et culturelles du nationalisme marocain (1830-1912)*, Casablanca, Centre culturel arabe, 2001.

Lory, Pierre, «Les Musulmans et les autres», dans *Les Arabes, du message à l'Histoire*, Auxerre, Sciences humaines, 1995.

- Miège, Jean Louis, *Le Maroc et l'Europe (1830-1894)*, tome IV, Rabat, La Porte, 1989.
- Miquel, André, *La Géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du 11<sup>e</sup> siècle, tome I: Géographie et géographie humaine dans la littérature arabe des origines à 1050*, Paris, EHESS, 2001.
- Pageaux, Daniel-Henri, *La Littérature générale et comparée*, Éd. Armand Colin, coll. Cursus, série littérature, Paris, 1994.
- Pouillon, Jean, «L'Œuvre de Claude Lévi-Strauss», dans *Race et histoire de Claude Lévi-Strauss*, Paris, Gonthier, 1961.
- Roussillon, Alain, *Identité et modernité. Les Voyageurs égyptiens au Japon (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>)*, Paris, Actes Sud, 2005.
- Todorov, Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique: La Question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982.
- Todorov, Tzvetan, *Les Morales de l'Histoire*, Paris, Hachette, 1991.
- Wachtel, Nathan, *La Vision des vaincus*, Paris, Gallimard, 1971.

### Livres traduits

- Coran, Trad. Denise Masson, Paris, Gallimard, 1967.
- Geoffroy, Marc ; Mahfoud, Ahmad, *Introduction à la traduction française de Al Jabri, Mohammed Abed, Introduction à la critique de la raison arabe*, Paris, La découverte, 1994.
- Kilito, Abdelfattah, *Tu ne parleras pas ma langue*. Trad. Abdelkébir Cherkaoui, Paris, Sindbad, 2008.
- Lewis, Bernard, *Comment l'Islam a découvert l'Europe*. Trad. Annick Pélissier, Paris, Gallimard, 1982.
- Saïd, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1987.
- Strauss, Léo, *La persécution ou l'art d'écrire*. Trad. Olivier Sedeyn. Paris, L'Éclat, 2003.

## CHAPITRE 8

# LES LIEUX DE MÉMOIRE DE LA DIASPORA JUIVE MAROCAINE

IJJOU CHEIKH MOUSSA

*Université Mohammed V – Maroc*

Dans son livre *Deux mille ans de vie juive au Maroc*, Haïm Zafrani affirme qu'«historiquement, les Juifs sont le premier peuple non berbère qui vint au Maghreb et qui ait continué à y vivre jusqu'à nos jours» (Zafrani, 2010 : 11). En effet, la présence juive au Maroc date de la période pré-arabe et pré-islamique. Elle fut nourrie par diverses vagues de réfugiés à la suite des persécutions dont ont été victimes les Juifs au cours de l'Histoire. Certains «font remonter au roi Salomon l'établissement des premières colonies juives au Maroc, les rattachant aux "Tribus Perdues d'Israël"» [Kenbib 1994 : 14]. D'autres les font remonter à la destruction du premier Temple de Jérusalem par Nabuchodonosor en 586 avant J.-C., ou encore à la destruction du second Temple par Titus en 70 de l'ère chrétienne. La communauté juive s'enrichit par la judaïsation des berbères, puis par l'arrivée d'autres groupes chassés d'Espagne par les Wisigoths entre 589 et 697, et, plus tard, par l'afflux massif de plus de 20 000 personnes en provenance de la péninsule ibérique<sup>1</sup>, chassées par l'Édit royal d'expulsion du 31 mars 1492 [Kenbib, 1994 et Zafrani, 2010].

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le Maroc comptait près de 250 000 sujets juifs sur 10 millions d'habitants ; «il ne reste, à présent, que moins de 5 000 concentrés en majorité dans la capitale écono-

---

1. Depuis l'arrivée de ces exilés d'Espagne lors de la *Reconquista*, «on établissait la distinction entre les *Megorashim*, les exilés, et les *Toshavim*, les résidents (...) car leurs us et coutumes différaient», [David Bensoussan, 2012 : 97-98].

mique, Casablanca» [Zafrani, *ibid.* :292]. La diaspora est estimée aujourd'hui à près d'un million de personnes à travers le monde, principalement regroupées en Israël (800 000), en France (100 000), au Canada (50 000), aux États-Unis (20 000), au Brésil (12 000) et au Venezuela (12 000).

Contrairement à d'autres diasporas issues d'Europe ou d'autres pays du Maghreb qui se sont radicalement éloignées du pays d'origine, la diaspora judéo-marocaine n'a jamais coupé ses attaches avec la terre natale et n'a jamais cherché à rejeter son passé « exilique », comme en témoigne Marcel Benabou :

Il me fallait me rendre à l'évidence : le Maroc me collait à la mémoire, comme si les fils qui me rattachaient à cette terre refusaient de se briser. [Marcel Benabou, 1995 : 26]

Depuis quelques décennies, nous assistons, particulièrement en Israël, où s'est groupé le plus grand nombre de Juifs originaires du Maroc (90 %), à un ressaisissement identitaire et à une autorécupération de la mémoire communautaire judéo-marocaine. Je rappellerai d'abord les événements qui sont à l'origine de l'exode des Juifs du Maroc et les conditions difficiles de leur installation en Israël. Je présenterai ensuite les différentes manifestations qui illustrent cette réappropriation de la mémoire judéo-marocaine en Israël.

## L'EXODE DES JUIFS DU MAROC

L'émigration massive des Juifs du Maroc s'est faite en trois vagues d'ampleurs différentes. De 1949 à l'Indépendance du Maroc, l'Agence juive, à travers le réseau *Kadima* (organisation pseudo-caritative), organisa le départ d'environ 110 000 Juifs marocains vers Israël. La création d'Israël et « la volonté des dirigeants sionistes de « judaïser » rapidement les zones d'où ils expulsaient les Arabes palestiniens » (Kenbib, 1994 : 653), incitèrent les couches déshéritées à faire leur *Alyah*<sup>2</sup>. Puis les émeutes anti-juives – qui ont eu lieu à Oujda et Djerada les 7 et 8 juin 1948 (faisant 43 morts et 30 blessés), puis à Sidi Kacem le 20 août 1954 (6 tués), puis à Casablanca, Safi et El Jadida en juillet-août 1955 où les biens des Juifs

2. « Le terme *alyah* (la montée) signifie en hébreu l'émigration vers la terre d'Israël et surtout à Jérusalem. Il provient du terme *alyah la-regel* (pèlerinage) et possède une connotation religieuse ou spirituelle adoptée par l'idéologie sioniste pour la définition de l'émigration de type nationaliste » [Yaron Tsur, 2012 : 9, note 1].

ont été saccagés – ont créé une psychose au sein de la communauté juive et accéléré son exode.

La deuxième vague est intervenue après l'Indépendance. Feu S.M. Mohammed V, qui s'était opposé à l'application sur le territoire chérifien de la législation anti-juive édictée dès 1940 par le régime de Vichy<sup>3</sup>, accorda l'égalité des droits et des devoirs aux Juifs marocains<sup>4</sup>, ordonna la fermeture des bureaux de *Kadima* et interdit l'émigration [Cf. Zafrani, op.cit : 299]. Toutefois, malgré l'interdiction, l'émigration se poursuit clandestinement du début de 1957 jusqu'en novembre 1961. Pendant cette période, les agents du Mossad organisèrent, avec l'aide des Anglais, un réseau, le *Misgueret*, qui se chargea du transfert clandestin vers Israël d'environ 29 000 Juifs. Plusieurs facteurs sont à l'origine de cette émigration clandestine : la politique d'arabisation du nouveau Gouvernement, la nationalisation d'une partie des écoles de l'Alliance Israélite Universelle, la conversion forcée de quelques jeunes filles juives, la rupture des liaisons postales avec Israël, auxquels s'ajoutent l'adhésion du Maroc à la Ligue Arabe, la visite du président égyptien Gamal Abdel Nasser le 3 janvier 1961<sup>5</sup> et la situation au Proche-Orient [Cf. Abitbol, 2003 : 454-456]. C'est le naufrage du bateau *Pisces*, le 10 janvier 1961, et la mort tragique de ses 43 passagers qui «révélèrent l'ampleur de ce mouvement au monde entier» [Mello, 2002 : 53]. Les départs reprennent après ce qu'on a appelé «l'accord de compromis» conclu entre Israël et Feu S.M. Hassan II et stipulant que les départs ne soient pas effectués par un organisme israélien et vers Israël et qu'une indemnité financière soit versée. Ainsi du 28 novembre 1961, date de la signature des premiers passeports

- 
3. Une dépêche de l'Agence Française de l'Information, datée du 24 mai 1941 et signé par René Touraine, évoque la position de Feu S.M. Mohammed V : «Nous apprenons de source sûre que les rapports entre le Sultan du Maroc et les autorités françaises se sont sensiblement tendus depuis le jour où la Résidence appliqua «les mesures contre les Juifs». (Le souverain) s'était refusé à faire la différence entre ses sujets, tous, disait-il, "loyaux" (...) Les officiers français ayant montré leur étonnement, il leur déclara : «les Israélites restent sous ma protection, et je refuse qu'aucune distinction soit faite entre mes sujets». Cette sensationnelle déclaration a été vivement commentée par toute la population française et indigène» [cité par M. Kenbib, *op. cit.*, p. 628].
  4. Avant l'Indépendance, les Juifs du Maroc avaient le statut de *dhimmis*, «que l'on traduit par protégés ou tolérés. Ils étaient soumis à un impôt spécial, la *Jiziya* [...] Mais ils avaient une autonomie religieuse complète» [David Bensoussan, 2012 : 94-95].
  5. Lors de cette visite, la police interna ceux qui se promenaient avec la kippa bleu et blanc ou portaient du noir, et arrêta 25 élèves de la Yeshiva Névé Shalom).

collectifs, à fin 1966, près de 85 000 Juifs quittèrent le Maroc dans le cadre de l'Opération *Yakhin*, au grand dam de la gauche marocaine qui, dans un éditorial de son journal *Al Tahrir* du 16 décembre 1961, dénonça l'attitude du gouvernement comme « une trahison » [Cf. Bensimon, 1991 et Bensoussan, 2012].

La troisième vague d'émigration s'est effectuée au sortir de la guerre des Six Jours. Plus de 45 000 Juifs quittèrent le Maroc entre 1967 et 1971 ; les plus démunis partaient pour Israël, les autres pour la France, le Canada, les États-Unis ou l'Amérique latine, notamment le Venezuela et le Brésil [Cf. Abitbol, *op. cit.* : 456].

L'impact psychologique de ces départs volontaires<sup>6</sup> qui ont mis fin à une cohabitation plus que bimillénaire entre Juifs et Musulmans du Maroc, fut dramatique. Edmond Amran El Maleh témoigne du vide qu'ils ont laissé :

Ils sont partis sans que la moindre violence, la moindre menace les aient contraints à le faire. Ils sont partis comme un souffle de vie qui se retire et s'éteint lentement. Mais pourquoi donc ? La question tombe dans un gouffre sans réponse. Elle parcourt l'être de la ville comme un immense frisson, comme si d'un coup elle découvrait de près, de très près son destin, le signe possible de sa mort. [El Maleh, 1985 : 217-218]

La même souffrance est exprimée par ceux qui sont partis. Dans *Le cri de l'arbre*, Ami Bouganim écrit :

Le jour du départ, Mogador gémissait sous de cinquantales rafales de vent. Elle souffrait, ses arbres pliés de douleur. Elle pleurait, ses murailles versant des larmes de pluie. »Boh ! Boh ! Rabbi Shlomo s'en va ! Rabbi Shlomo s'en va ! Après deux mille ans... [Bouganim, 1983 : 180]

De même, dans le film documentaire de Kamal Hachkar, *Tinghir-Jérusalem : les échos du Mellah*, qui retrace le destin de la communauté juive ayant quitté le village berbère de Tinghir pour Israël, l'une des personnes interrogées raconte la brutalité de l'arrachement et la dure réalité de l'exil :

J'étais au Maroc et soudain je me retrouve dans un autre endroit. Je me demandais où étaient mes amis, la rivière de mon enfance. C'était dur. [Hachkar, 2011]

Partis sans être contraints, nourris par le rêve deux fois millénaire du retour à Sion, les Juifs du Maroc, qui composaient la communauté la plus

6. Au contraire des Juifs d'Europe et des autres pays arabes, les Juifs du Maroc ne furent ni déportés, ni expulsés. Ils sont partis de leur plein gré, encouragés par les promesses d'une vie meilleure de l'Agence juive.

nombreuse en Israël jusqu'à la venue massive de l'immigration russe des années 90, s'étaient heurtés au mépris de l'intelligentsia israélienne et à l'hégémonie ashkénaze :

(...) être juif arabe, ou surtout juif marocain en Israël dans les années 50, c'était être « le juif des juifs », c'était une malédiction, un anathème, une véritable « marque de Caïn ». [Mordecai Soussan, 1985 : 90]

Nicole Elgrissy Banon témoigne de ce qui était arrivé à son grand-père lors de son arrivée en Israël :

Quelques mois après son arrivée en Israël, grand-père Schlomo nous fit parvenir de ses nouvelles via un membre de la famille qui avait décidé de revenir au Maroc. Nous apprîmes alors que grand-père était terriblement déçu et abattu psychologiquement. Il avait regretté de brader son local commercial au Maroc. Il avait épuisé toutes ses économies. Il était fini. Et c'est ainsi que l'ex-magnat, sombra dans le magma des regrets (...) Là-bas, sur sa terre promise, Papy Shlomo n'était plus rien. Lambada, epsilon, persona non grata. [Elgrissy Banon, 2010 : 30-31]

On les a installés à leur arrivée dans des camps de transit (*ma'barot*)<sup>7</sup> à Kiryat Shmona, puis parqués dans les villes dites de développement situées dans le Néguev, en Galilée et dans les zones frontalières, ce qui a fait dire à Haroun Jamous qu'« ils étaient un peuple exilé à l'intérieur même d'une nation créée afin que disparaisse l'exil » [Jamous, 1982 : 103]. On leur a reproché de ne pas bien parler l'hébreu, d'être des incultes, des sauvages, des *Morocco Sakin* (des Marocains aux couteaux). On leur a dénié leurs racines juives du fait de leur proximité culturelle avec les Arabes, comme en témoigne Ami Bouganim :

Au Maroc, il était juif, juif de par l'héritage d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, juif empêtré dans la sainte et sacrée Loi de Moïse (...) En Israël, il est devenu – ô farce du destin ! arabe. [Bouganim, *op.cit.* : 171]

Et pire encore, on a dénigré leur croyance et leurs valeurs qui constituent le fondement de leur identité, comme en témoigne Amos Oz dans son essai *Les voix d'Israël* :

Mes parents sont venus d'Afrique du Nord, bon d'accord du Maroc. Et alors ? Ils n'avaient pas leur dignité, leurs valeurs, leur croyance ? (...) Mais pourquoi a-t-on tourné en ridicule la religion de mes parents ? Pourquoi est-ce qu'on

7. Cf. Ami Bouganim, *op.cit.* : 122 : « Là-bas, les jours se chevauchaient sans se ressembler, chaque aube était porteuse d'une nouvelle promesse. Des lendemains autrement exaltants que dans cette m'abara à l'avenir bouché. »

les a aspergés de désinfectant à leur arrivée dans le port de Haïfa, pourquoi ? [Oz, 1983 : 34]

Les propos suivants de David Ben Gourion en disent long sur le rejet des Juifs marocains :

Those from Morocco had no education. Their customs are those of Arabs. They love their wives, but beat them. May be in the third generation something will appear from the Oriental Jew that is a little different. But I don't see it yet. The Moroccan Jew took a lot of from the Moroccan Arabs. The culture of Morocco I would not like to have here. [Cité par Smooha, 1978 : 88]

### LES « LIEUX DE MÉMOIRE » DE LA DIASPORA JUIVE MAROCAINE

Comme le souligne Nessim Rejwan, « une des règles mises au point par Margaret Mead dit que les croyances et les attitudes des peuples doivent être considérées comme ayant une utilité fonctionnelle dans la mesure où elles procurent à chaque individu une continuité de la personnalité et lui permettent de sentir qu'il est une personne nommable et identifiable. L'échec des autorités israéliennes d'intégration à saisir ce point a souvent conduit ceux dont les sentiments de dignité avaient été souvent bafoués à renforcer par compensation leur résistance et leurs revendications. Beaucoup d'entre eux en sont arrivés à nier la possibilité d'apprendre ou de partager quoi que ce soit – le pain excepté – avec ceux qui ont tant dénigré la manière de vivre à laquelle ils sont tant attachés. » [Rejwan, 1966 : 220-221]. En effet, la non-reconnaissance de leur identité judéo-marocaine et les conditions difficiles dans lesquelles ils vivaient, poussèrent les Juifs marocains à se révolter et à engager une lutte qui déboucha sur les émeutes de Wadi-Salib à Haïfa en 1959, puis sur les protestations des *Panthères noires* à Jérusalem, mouvement fondé en 1971 par Saadia Marciano, un natif d'Oujda [Cf. Elkaim : 1972]. Et cette lutte s'est accompagnée d'une prise de conscience identitaire, d'un retour aux valeurs et croyances du passé et d'une récupération de la mémoire communautaire que la politique sioniste du *melting pot*<sup>8</sup> a cherché à dissoudre. Parmi les manifestations qui illustrent cette récupération de la mémoire judéo-marocaine figurent la construction en Israël de plusieurs lieux de mémoire consacrés aux rois du Maroc, la célébration publique de la Mimouna, le renforcement du culte des saints et les voyages-pèlerinages sur la terre

8. Cette politique assimilationniste consiste à priver les nouveaux immigrants de leur langue maternelle et de leur culture d'origine afin de fondre les différentes diasporas dans une norme commune, selon le slogan : un peuple, une langue (l'hébreu), une culture (ashkénaze).

natale. Ces manifestations constituent de nouveaux « lieux de mémoire ». À la suite de Pierre Nora, nous entendons par « lieux de mémoire » aussi bien les lieux topographiques que les lieux symboliques, monumentaux, ou fonctionnels :

Il s'agirait de partir des lieux, au sens précis du terme, où une société quelle qu'elle soit, nation, famille, ethnie, parti, consigne volontairement ses souvenirs ou les retrouve comme une partie nécessaire de sa personnalité : lieux topographiques, comme les archives, les bibliothèques et les musées ; lieux monumentaux, comme les cimetières ou les architectures ; lieux symboliques, comme les commémorations, les pèlerinages, les anniversaires ou les emblèmes ; lieux fonctionnels, comme les manuels, les autobiographies ou les associations : ces mémoriaux ont leur histoire. [Nora, 1978 : 401]

### Les symboles de la monarchie marocaine

Les Juifs originaires du Maroc ont non seulement préservé leur culture judéo-marocaine dans l'espace domestique privé (dialecte arabo-marocain, cuisine, musique, récits, portraits aux murs des rois du Maroc, objets de l'artisanat marocain...), ils ont également introduit dans l'habitat d'Israël les symboles du pouvoir marocain. Malgré la séparation, leur profond attachement à la dynastie alaouite ne s'est jamais démenti. Ainsi, ils ont été à l'origine de la construction dans les villes de développement de plusieurs lieux de mémoire consacrés aux rois du Maroc.

En signe de reconnaissance à Feu S.M. Mohammed V qui a protégé « ses » Juifs par son opposition à la politique antisémite du gouvernement de Vichy (port de l'étoile jaune et déportation), son nom fut donné, en 1986, à l'une des grandes places d'Ashkelon, une ville de développement avec une forte présence marocaine, et une statue fut érigée à sa mémoire. Le titre de « Juste parmi les Nations », la plus haute distinction honorifique délivrée par Israël, lui fut discerné à titre posthume par l'Institution Yad Vashem, qui récompense les personnalités non-juives qui ont pu sauver des Juifs de l'extermination.

Mais c'est depuis la mort de S.M. Hassan II que les lieux de mémoire marocains se sont multipliés en Israël. Le jour de sa disparition, le 23 juillet 1999, on a décrété une semaine de deuil, en conformité avec le rite de la tradition juive. Trois jours après, l'association des Juifs originaires du Maroc, *Beyahad* (Tous ensemble), a créé à Jérusalem le « Comité National pour la mémoire du roi Hassan II », présidé par Sam Ben Chetrit et constitué de 70 membres, le nombre d'années de la vie du Souverain. Le 5 octobre de la même année, une soirée d'hommage a été donnée à l'Université de Tel-Aviv.

Pour commémorer la mort du roi Hassan II (lors du premier anniversaire de son décès), l'administration postale israélienne a émis un timbre à son effigie. Plusieurs lieux furent érigés à sa mémoire, « officialisés par les maires et « sacralisés » par les bénédictions particulières des grands rabbins locaux (les uns et les autres étant d'origine marocaine) » [Trevisan-Semi, 2007 : 41]. On a ainsi donné son nom à des places, à des rues, à des parcs et à des jardins dans plusieurs villes de développement, à Kyriat Ekron, à Bet Shemesh, à Sderot, à Petah Tiqwa, à Ashdod, à Kyriat Gat.

Dans l'imaginaire de la diaspora judéo-marocaine, les rois du Maroc sont idéalisés, voire sacralisés. Si S.M. Mohammed V est un « Juste parmi les Nations », S.M. Hassan II est celui qui a œuvré pour la paix au Proche-Orient. L'inscription gravée, en hébreu et en français, sur le monument en marbre de la place de la ville de Petah Tiqwa témoigne de cette idéalisation. Elle est dédiée au « Roi du Maroc (1929-1999), bienfaiteur des Juifs, qui a contribué à instaurer la paix dans notre région » :

Il est aussi celui qui a permis, en décembre 1992, le transfert des restes des naufragés du *Pisces* du cimetière militaire d'Al Hoceima au cimetière militaire de Mont Herzl à Jérusalem, lieu de mémoire pour ceux qui sont morts pour Israël. La lettre de remerciements adressée au Roi par Sam Ben Chetrit, président de la Fédération Mondiale du Judaïsme Marocain, en témoigne :

Majesté,

Qu'il me soit permis, à l'heure du dénouement de cette tragique affaire du « Pisces », en mon nom personnel, au nom de M. Yitzhak Rabin, premier ministre d'Israël, au nom des familles endeuillées que je représente, au nom des centaines de milliers de Juifs originaires du Maroc en Israël et à travers le monde qui en ont suivi avec passion les péripéties, et, je peux ajouter, au nom de tout le Peuple juif, d'exprimer à Sa Majesté les sentiments d'intense émotion et de profonde reconnaissance pour sa magnanimité. Son geste, empreint d'humanisme, viendra alléger la douleur des familles endeuillées, et leur permettra de remplir les devoirs impérieux que nous dicte notre religion. L'histoire retiendra que, s'élevant au-dessus des considérations de politique et d'opportunité des haines et des rancunes, Sa Majesté a choisi la voie du courage et du cœur, en permettant le transfert en Terre sainte, auprès de leurs proches, des restes des naufragés du « Pisces ». Elle y décèlera une confirmation supplémentaire éclatante de la justice et de la bienveillance dont la dynastie alaouite entoure ses sujets juifs depuis des siècles. [Cité par Guydan Korchia, 1993]

## La célébration de la Mimouna

Emanuela Trevisan Semi notait que «le judaïsme avait pu conserver la mémoire qu'il avait de lui-même grâce à des rituels très raffinés, lesquels offrent une occasion de répéter et de transmettre une narration historique, mythique et sacrée à l'occasion du cycle annuel des fêtes et des rituels de passage qui accompagne la vie juive» [Trevisan Semi, 2009 : 61]. La fête de la Mimouna est un de ces rituels que les Juifs du Maroc répètent chaque année. Elle est célébrée traditionnellement au début du printemps, au lendemain du 7<sup>e</sup> jour de Pessah et elle consiste à célébrer la cuisson de la première pâte cuite avec du levain à l'issue de Pessah. Et comme toutes les fêtes juives, elle commence à la sortie des étoiles et se termine au coucher du soleil le lendemain. L'origine de cette fête particulière au judaïsme marocain est difficile à retrouver. Certains la lient à la Hilloula du **Rabbin Moshé Ben Maïmon**, le père du célèbre Maïmonide, qui a vécu à Fès. D'autres voient un rapport entre le terme de «*mimouna*» et «*emouna*» (qui signifie foi et croyance en hébreu), car la Pâque célèbre la croyance en la fin de l'exil et au retour messianique du peuple juif à la Terre Promise. D'autres encore se réfèrent au mot arabe «*mimoun*» (bonne fortune) et la lient à la recréation du monde, au renouveau [Zafrani, *op. cit.* : 242-247].



<http://www.commons.wikimedia.org>



Israel Government Press Office / HARNIK NATI



<http://www.dafina.net> (site de la diaspora juive marocaine)

La Mimouna est l'évènement convivial par excellence. C'est une soirée où les familles et les amis se visitent pour se retrouver autour du premier pétrin de la pâte, après neuf jours d'abstinence de pain. Dans les différents foyers, la table dressée comprend des gâteaux aux amandes et aux raisins, du beurre frais, du miel et du lait, un poisson frais et une coupe de farine avec des gousses de fèves vertes et des épis de blé nouveaux. La tradition veut que le premier levain des Juifs leur soit offert par des amis musulmans. Ces derniers arrivent les bras chargés de rameaux d'oliviers et d'épis de blé ou d'orge et partagent une collation avec des spécialités juives. La tradition veut aussi que les femmes juives portent ce jour-là le Kaftan des musulmanes à la place de leur costume traditionnel *al-kaswa la-kbira*, et que les hommes portent le costume arabe : le fez ou la chéchia rouge, la djellaba ou la farajia, avec des babouches blanches ou jaunes [Cf. Zefrani, *op. cit.* : 244-245]. Parce que la Mimouna est la seule fête qui unit les deux communautés, l'anthropologue Harvey Goldberg y a vu un rituel de médiation et de conciliation entre Juifs et Musulmans au Maroc [1978 : 75-87 ].

En immigrant en Israël, les Juifs marocains ont emporté dans leurs bagages cet héritage culturel. Ils ont d'abord célébré cette fête populaire en famille. Puis, en 1960, face à l'hégémonie culturelle occidentale du sionisme, des natifs de Fès prirent l'initiative d'organiser le jour de la Mimouna des rassemblements de Juifs du Maroc pour un long pique-nique collectif dans des parcs, pour célébrer leurs retrouvailles. Longtemps raillée par les Ashkénazes, la Mimouna finit par devenir, depuis 1980 et l'échec du collectivisme sioniste, une fête nationale et un évènement obligatoire pour toutes les figures publiques israéliennes. Les festivités officielles ont lieu dans des salles de fêtes à Jérusalem ou dans une autre localité prévue d'avance. Le soir de la Mimouna, les foyers judéo-marocains ouvrent désormais leurs portes à leurs proches et à tous leurs voisins, y compris les Ashkénazes, pour partager avec eux les fameuses *mofleta* (sorte de crêpes) au beurre et au miel, qui sont devenues l'emblème de la Mimouna en Israël. Le lendemain, c'est par milliers qu'ils se rassemblent dans des lieux publics, portent des costumes traditionnels, mangent des plats traditionnels, chantent des chants hagiographiques traditionnels et racontent les histoires et les miracles de leurs saints [Cf. Chetrit, 2012 : 154-156]. L'image suivante illustre la célébration officielle de cette « offrande marocaine », comme l'appelle Shimon Pérès [Cité par Banon, 2010 : 124] :

En devenant une fête nationale israélienne, la Mimouna signe le changement de statut des Juifs marocains et la reconnaissance par l'*establishment* de leur identité culturelle judéo-marocaine. Comme le souligne

Eli Yassif, « bon gré mal gré, toutes les forces vives de la société israélienne ont adopté ce groupe ethnique et ses coutumes comme faisant partie intégrante de la culture israélienne. Le projet initial de passage de la marge vers le centre est ici parfaitement réalisé, et le vecteur de cette transition aura été le folklore populaire » [Yassif, 2005 : 939].

### Le développement du culte des saints

Comme la célébration de la Mimouna, la vénération des saints est l'une des caractéristiques culturelles et culturelles les plus importantes chez les Juifs marocains ; elle constitue un élément fondamental de leur identité collective. Louis Voinet et Issachar Ben-Ami ont recensé pas moins de 652 saints avec leurs sanctuaires, disséminés à travers les différentes régions du territoire marocain, avec une concentration dans les montagnes de l'Atlas. Certains de ces saints (36 selon Ben-Ami) sont revendiqués par les Juifs et les Musulmans. Les plus célèbres sont Rabbi Amran Ben Diwane d'Ouezzane, Rabbi David ou Moshe d'Agouim, Rabbi David Ben Baroukh de Taroudant, Rabbi Chaïm Pinto et Rabbi Nessim Ben Nessim d'Essaouira, Rabbi Yahya Lakhdar de Ben Ahmed, Rabbi David Drâ Halevi de Demnat, Rabbi Yaacob Abou Hatsera de Tafilelt, Rabbi Raphaël Encaoua de Salé, les sept Saints de Ouled Ben Zmiro de Safi et Lalla Soulika de Fès.

L'évènement le plus important dans la vénération des saints est le pèlerinage collectif (équivalent de la *ziyara* chez les musulmans) sur leurs tombes pour l'anniversaire de leur mort, accompagné d'une célébration sur place, la *hilloula* (équivalent du *mousselem* chez les musulmans). Quand la date de la mort n'est pas connue, la hilloula se fait pendant les fêtes de *Lag Ba'Omer* (33 jours après Pâque), date de la grande Hilloula marquant l'anniversaire du décès du Saint Rabbi Shimon Bar-Yohai, un sage talmudique du XX<sup>e</sup> siècle et auteur supposé du *Livre de la splendeur*, le *Zohar* [Cf. Bilu, 2005 : 107].

En étudiant les causes de l'échec de « la négation de l'exil » prônée par le sionisme, Esther Benbassa affirme que « chaque immigrant transportait son exil avec soi. Moins bien il était intégré dans le pays, plus la nostalgie de l'exil remontait à la surface. Ainsi en fut-il des Juifs d'Afrique du Nord et de leur culte des saints » [Benbassa, 2000 : 72]. En effet, les Juifs marocains émigrés en Israël, qui ont laissé leurs saints derrière eux, procèdent depuis les années 70 au renforcement de leur identité ethnique en redonnant vie au culte des saints. Il a fallu près d'une génération pour que ce culte renaisse, symbole de l'identité judo-marocaine retrouvée. Ils ont commencé peu après leur arrivée par fréquenter les principaux lieux de pèlerinages institués en

Israël, comme celui de Rabbi Shimon Bar Yohai à Méron, ou encore Rabbi Meir Baal Haness à Tibériade, dont ils célèbrent les hillouloth suivant les usages en vigueur au Maroc. Puis ils ont créé de nouveaux sanctuaires autour de tombes de rabbins contemporains originaires du Maroc, qu'ils avaient gratifié des attributs de la sainteté déjà de leur vivant. Les plus célèbres d'entre eux sont Rabbi Israël Abou Hatsera, surnommé «Baba Sali», un descendant d'une longue lignée de saints originaires du Tafilalt ; Rabbi Aaron Moshe Pinto, fils du grand Saint d'Essaouira Haïm Pinto ; et Rabbi Shalom Ifergan, originaire du Taroudant. Depuis leur mort, leurs tombes sont devenues des centres de pèlerinage pour la diaspora juive marocaine [Cf. Bilu, 2005 : 110].

Mais, comme l'a bien souligné Aviad Kleinberg «la communauté ne devait pas se satisfaire de transférer ses traditions aux saints locaux. Ses propres saints, ceux qu'elle avait laissés en Afrique du Nord lui manquaient» [Kleinberg, 2005 : 128]. En effet, le renouveau des cultes des saints passera aussi par le transfert symbolique de nombreuses sépultures de saints du Maroc en divers lieux d'Israël. Ce transfert se fait par les rêves. Le saint apparaît en rêve à une personne originaire du Maroc et lui demande d'ériger un sanctuaire pour lui dans sa demeure. Les saints juifs les plus connus qui ont été transférés en Israël par le biais de rêves de visitation sont Rabbi David ou Moshe enterré à Tamezrit près d'Agouim et qui a élu domicile à Safed puis à Ashkelo et à Ofakim<sup>9</sup> ; Rabbi Abraham Aouriour enterré dans le village de Dad près de Settat et qui a trouvé une nouvelle demeure israélienne à Beit Shean ; Rabbi David Ben Baroukh enterré à Ouled Ben Rhil près de Taroudant et dont le nouveau sanctuaire se trouve à Or Akiva ; Rabbi Makhlof Ben Yosef Abou Hatsera de la vallée du Drâ dont le nouveau sanctuaire se trouve à Kiriath Gat (Cf. Bilu, *op.cit.* : 114-117).

Les Juifs marocains ne se sont pas contentés de ces transferts symboliques, ils se sont débrouillés pour transférer en Israël les dépouilles de saints dont les sépultures se trouvaient au Maroc afin de créer de nouveaux lieux de mémoire culturelle. Les exemples sont très rares, car les autorités marocaines interdisent de telles pratiques. Le cas le plus connu de ce transfert

---

9. Aviad Kleinberg nous rapporte comment s'est effectué le transfert symbolique de Rabbi ou Moshe : «Un simple ouvrier de Safed, Avraham ben Chaim, eut une série de visions dans lesquelles un saint marocain bien connu, le rabbin David ou Moshe, lui fit savoir que son esprit allait maintenant quitter sa tombe au Maroc pour résider dans l'une des chambres de sa maison. La première fête du rabbin David ou Moshe fut célébrée juste après le cessez-le-feu de 1973. Les saints rejoignaient leur communauté en Israël.» [2005 : 130, note 6]

réel est celui du Rabbin Hayim Pinto qui parvient en 1989 à faire sortir en fraude les restes de quatre de ses pieux ancêtres qu'il a fait inhumer dans la ville de Kiriat Malachi dont il était le Maire. «Très rapidement, la tombe quadripartite, encadrée dans une sépulture impressionnante, est devenue un centre de pèlerinage populaire.» [*Ibid.* : 118]

Eli Yassif explique ce renouveau du culte des saints en Israël : «une des explications de ce phénomène, dit-il, est que cela confère une légitimité religieuse aux nouveaux centres semi-urbains. Une autre tient à l'image que cette communauté a d'elle-même comme étant marginale dans la société israélienne. Le désir de passer de la marge au centre est un des mobiles évidents de ce renouveau du culte des saints en Israël» [Yassif, 2005 : 941]. Aviad Kleinberg voit plutôt dans ce phénomène l'expression d'un désir de restaurer symboliquement les liens avec les ancêtres et la terre d'origine : «Les foules qui affluaient vers son humble demeure de Netivot cherchaient plus qu'une bénédiction surnaturelle ; elles quétaient un lien authentique, sûr de soi, avec le vieux monde, où elles n'étaient ni marginalisées ni privées de consolation spirituelle au nom du progrès. Abou Hatzera était ce lien symbolique» [*Op. cit.* : 130].

### Les voyages pèlerinages au Maroc

Les liens de la diaspora juive avec sa terre d'origine ne s'arrêtent pas à la célébration de la Mimouna ou au transfert du culte des saints en Israël. Des voyages de ressourcement au Maroc leur furent proposés depuis le sommet d'Ifrane qui a réuni les 21-22 juillet 1986 le premier ministre israélien Shimon Pérès et Feu S.M. Hassan II, et à l'issue duquel ce dernier, dans un entretien accordé à la télévision nationale israélienne, «invita «ses fils» à retrouver leur terre natale» [Levy, 2010 : 70]. Cette invitation s'appuie sur le fait que les Juifs marocains gardent leur nationalité quand ils partent, et leurs descendants peuvent la recouvrer à tout moment sur simple demande administrative, ce que Feu S.M. Hassan II avait encore rappelé lors de l'audience donnée à Madrid aux représentants des communautés juives marocaines d'Espagne en 1989 : «Je ne vous considère pas comme étant des Juifs originaires du Maroc, car la nationalité ne se perd pas. Je vous considère, vous et tous vos frères qui vivent depuis Israël jusqu'au Canada, au Venezuela, en France, en Amérique latine, en Australie et un peu partout, je veux que vous sachiez que je vous considère comme étant encore des sujets marocains et devant jouir de tous les droits que vous accorde la constitution marocaine.» [Cité par Nina Banon, 2010 : 8].

Les voyages organisés en grands groupes n'ont été généralisés qu'après la signature des accords d'Oslo en 1994. Depuis, ce sont plus de 20 000 visiteurs venant d'Israël qui entreprennent chaque année des voyages au Royaume, et leur nombre est en hausse continue, et ce, malgré l'absence de liaison aérienne directe entre le Maroc et Israël. Beaucoup d'entre eux possèdent un passeport marocain, les autres ont un laissez-passer. Des agences de voyage se sont spécialisées dans le tourisme judaïque, proposant des circuits qui incluent des pèlerinages sur les tombes des saints, des visites aux anciens *mellah* et autres lieux de la mémoire judéo-marocaine : cimetières, synagogues, écoles, auxquels viennent s'ajouter le Musée du Judaïsme Marocain (créé en 1997), seul musée du judaïsme dans les pays arabomusulmans qui retrace l'histoire et la vie quotidienne de la communauté juive marocaine depuis l'Antiquité, ainsi que le musée du cimetière juif de Fès créé en 2000. Il faut noter à ce propos que la plupart des lieux de la mémoire juive font l'objet d'une intention particulière aussi bien de la part du Roi que de la part du ministère de la culture et de la Fondation du Patrimoine Culturel Judéo-Marocain, qui veillent à la conservation et à la restauration de ce patrimoine. Ainsi, plusieurs synagogues, cimetières et autres vieux édifices appartenant à la communauté juive ont été restaurés : les synagogues Nahon et Ben Attar de Tanger, la synagogue Ben Oualid de Tétouan, la synagogue Aben Danan de Fès, la synagogue Baruch Tolédano de Meknès, la synagogue Ighil N'Ogho dans la province d'Ouarzazate, et plus récemment la synagogue Slat Al Fassiyine de Fès, classée monument historique d'intérêt universel par l'UNESCO. Des sites sont même redécouverts comme la synagogue en Pisé d'Arazan près de Taroudant ou le site d'Oufrane dans l'Anti-Atlas. Dans son message adressé aux participants à la cérémonie de l'inauguration de la synagogue Slat Al Fassiyine, le 13 février 2013, S.M. Mohammed VI a lancé un appel pour « la restauration de tous les temples juifs de différentes villes du Royaume, de sorte qu'ils ne soient plus seulement des lieux de culte, mais également un espace de dialogue culturel et de renouveau des valeurs fondatrices de la civilisation marocaine ».

La raison de ces voyages au pays natal « n'est jamais définie comme un plaisir » [Levy, 1997 : 34]. Les marocains d'Israël viennent pour visiter les tombes de leurs parents ou de leurs proches, pour revoir les lieux de leur enfance ou ceux de leurs parents, pour montrer à leurs enfants la richesse du patrimoine judéo-marocain et surtout pour se recueillir sur les tombes de leurs saints à Ouezzane, à Essaouira, à Safi, à Settat, à Gourrama, à Tétouan, à Meknès, à Séfrou, à Rabat, à Demnate et à Taroudant... D'ailleurs, la plupart de ces voyages sont organisés au printemps, à l'occasion des fêtes de *Lag Ba'Omer*, la grande fête du 33<sup>e</sup> jour après Pessah qui commémore la mort

de Rabbi Shimon Bar Yohai. Comme l'a noté Emanuela Trevisan Semi, ««Revenir se prosterner sur les tombes de nos saints», c'est l'intention que proclamaient les juifs originaires du Maroc lorsque, à partir des années 70, ils obtinrent des autorités marocaines l'autorisation de revenir visiter leur pays d'origine, et ce, quel que fût leur pays de résidence, Israël compris.» [Trevisan Semi, 2006 : 154].

Le pèlerinage sur le tombeau du saint Rabbi Amram Ben Diwan est le plus célèbre et le plus fréquenté. Chaque année, la localité d'Asjen, à neuf kilomètres d'Ouezzane, est prise d'assaut par une communauté juive qui n'hésite pas à traverser les océans pour participer à sa hilloula.

La hilloula suit un rituel bien précis : à leur arrivée, les pèlerins sont tenus de se purifier à travers les ablutions rituelles et certaines fois par le jeûne. Puis ils s'approchent du tombeau du saint en récitant des psaumes en son honneur. Ils brûlent ensuite des bougies, prient pour la réalisation de certains vœux (guérison d'une maladie, arrêt de la stérilité, mariage), chantent, dansent, se partagent la nourriture, appelée *maârouf*, qu'ils ont apportée avec eux. L'un des moments forts de la *hilloula* est la vente aux enchères des bougies ; des millions de dirhams en nature sont ainsi récoltés au bénéfice du sanctuaire et pour l'entretien du patrimoine religieux judéo-marocain. L'autre moment fort est l'arrivée des autorités locales et des représentants du Roi. Si la visite s'étale sur plusieurs jours, le rituel est répété afin de permettre aux nouveaux arrivants d'y prendre part. En général, les Marocains en provenance d'Israël qui n'ont plus de famille au Maroc ne passent pas la nuit et repartent le soir même pour continuer leur périple vers les autres lieux de la mémoire judéo-marocaine. André Levy notait que lors d'un voyage de Juifs israéliens d'origine marocaine en 1987, chacun des voyageurs visitait au moins dix tombes de saints, comme autant de « milestones marking the journey » [Levy, 1997 : 33].

Le pèlerinage s'inscrit dans la vision du rituel énoncée par Émile Durkheim dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912). Il conçoit les rites festifs qui rassemblent périodiquement les membres dispersés d'une communauté comme un élément par lequel « le groupe ranime périodiquement le sentiment qu'il a de lui-même et de son unité » [Durkheim, 1960 : 555]. Le pèlerinage fait aussi écho à l'esprit de *communitas* que décrit Victor Turner. Selon ce dernier, le pèlerinage est un moment où les distinctions d'âge, de sexe ou de statut socio-économique sont gommées ; le lien qui unit les pèlerins est une relation égalitaire cimentée par une émotion partagée et une appartenance commune [Turner et Turner, 1978]. La signification du pèlerinage dépend du parcours individuel des participants. Pour les Juifs qui

vivent toujours au Maroc et pour leurs familles qui vivent à l'étranger, le pèlerinage peut être considéré comme «une manifestation de solidarité ethnique, mais aussi comme affirmation tacite de leurs droits territoriaux dans des régions où la présence juive diminuait rapidement» [Bilu, *op. cit.* :109]; alors que pour ceux qui n'ont plus de famille au Maroc et pour la deuxième génération née en Israël, ils constituent surtout des lieux de mémoire et un espace de traversée des frontières religieuses du fait de la présence musulmane.

Dans son allocution prononcée en ouverture du colloque d'Essaouira «Migration, identité et modernité au Maghreb» (17-21 mars 2010), Serge Berdugo, Président du Conseil de la communauté juive du Maroc, notait que, pour les Juifs originaires du Maroc, «le départ ne voulait pas dire “rupture” car comme le disait le Roi Hassan II, fort justement, “lorsqu’un juif s’expatrie, le Maroc perd un résident, mais il gagne un ambassadeur”» [Berdugo, 2012 : 7-14]. L'introduction dans l'espace sacré israélien des traditions culturelles judéo-marocaines et les voyages pèlerinages attestent de cet attachement de la diaspora juive à sa marocanité. C'est un signe de confirmation identitaire, un refus de «la rhétorique de l'État-nation centrée sur l'appartenance à un seul lieu» [Levy, 2010 : 67]; mais, c'est aussi un vivant témoignage du rayonnement de la culture judéo-marocaine, une culture que la nouvelle Constitution du Maroc a consacrée comme une composante de son identité culturelle plurielle.

## BIBLIOGRAPHIE

- ABITBOL, Michel (2003), *Le passé d'une discorde : Juifs et Arabes depuis le VII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin.
- BENABOU, Marcel (1995), *Jacob, Menahem et Mimoun. Une épopée familiale*, Paris, Seuil.
- BENBASSA, Esther (2000), «Sionisme et “Négation de l'exil” .Une autre forme de haine de soi», dans Esther Benbassa et Jean-Christophe Attias (dir), *La haine de soi. Difficiles identités*, Bruxelles, Éditions Complexe, p. 59-74.
- BENSIMON, Agnès (1991), *Hassan II et les Juifs. Histoire d'une émigration secrète*, Paris, Seuil.
- BENSOUSSAN, David (2012), *Il était une fois le Maroc. Témoignages du passé judéo-marocain*, Montréal, Éditions Du Lys.

- BERDUGO, Serge (2012), «La communauté marocaine : communauté matricielle et diasporas», dans Frédéric Abécassis, Karima Dirèche et Rita Aouad (dir.), *La bienvenue et l'adieu*, vol. 3, Casablanca, La Croisée des Chemins, p. 7-14.
- BILU, Yoram (2005), «Reconfigurer le sacré : le culte des saints juifs marocains en Israël», *Archives Juives*, vol. 38, n° 2, p. 103-123.
- BOUGANIM, Ami (1983), *Le cri de l'arbre*, Paris, Stavit.
- CHETRIT, Joseph (2012), «L'identité judéo-marocaine après la dispersion des communautés : Mémoires, culture et identité des juifs du Maroc en Israël», dans Frédéric Abécassis, Karima Dirèche et Rita Aouad (dir.), *La bienvenue et l'adieu*, vol. 2, Casablanca, La Croisée des Chemins, p. 135-164.
- DURKHEIM, Émile (1960), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, col. «Quadrige».
- ELGRISSY BANON, Nicole (2010), *La Renaissance. Mémoires d'une marocaine juive et patriote*, Casablanca, Afrique Orient.
- ELKAIM, Mony (1972), *Les Panthères noires en Israël*, Paris, Maspero.
- EL MALEH, Edmond Amran, (1985), «Essaouira l'oubliée», *Revue Autrement*, Hors-série, n° 11.
- HACHKAR, Kamal (2011), *Tinghir-Jérusalem : Les échos du mellah*, coproduction entre 2M et la société «Film d'un jour».
- JAMOUS, Haroun (1982), *Israël et ses Juifs. Essai sur les limites du volontarisme*, Paris, Maspero.
- KENBIB, Mohammed (1994), *Juifs et Musulmans au Maroc 1859-1948*, Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Série «Thèses et mémoires», n° 21.
- KLEINBERG, Aviad (2005), «L'enchantement du judaïsme. Angoisses et énigmes israéliennes», traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, *Débat*, n° 137, p. 119-133.
- KORCHIA, Guydan (1993), «L'interminable voyage», *Los Muestras*, n° 10, avril 1993, [en ligne] : [http:// www. Sefarad.org/lm/010/pisces.html](http://www.Sefarad.org/lm/010/pisces.html)
- LEVY, André, (1997), «To Morocco and Back: Tourism and Pilgrimage among Moroccan-Born Israelis», dans Ben-Ari, Eyali et Yoram Bilu (ed.), *Grasping land : space and place in contemporary israeli discourse of experience*, Albany, NY, State University of New York Press, p. 25-46.
- (2010), «Pèlerins-voyageurs en patrie diasporique : les retours des juifs au Maroc», *Critique internationale*, n° 47, p. 61-76.
- MELLO, Annick (2002), «La communauté judéo-marocaine : diaspora et fuites des élites», *Autrepart*, n° 22, p. 53-65.

- NORA, Pierre (1978), «Mémoire collective», dans Jacques Le Goff (dir.), *La nouvelle Histoire*, Paris, Retz, p. 398-401.
- OZ, Amos (1983), *Les voix d'Israël*, Paris, Calmann-Lévy (Traduit de l'hébreu).
- REJWAN, Nessim (1966), «La querelle des deux communautés, un point de vue oriental», *Esprit*, vol. 3, p. 218-231.
- SMOOHA, Sammy (1978), *Israel: Pluralism and conflict*, Berkeley, University of California Press.
- SOUSSAN, Mordecai (1985), *Moi, Juif arabe en Israël*, Paris, Éditions Encre.
- TREVISAN SEMI, Emanuela (2006), «Le livre d'or, un nouvel espace de communication dans le pèlerinage des Juifs au Maroc», *Diaspora*, n° 8, p. 153-161.
- (2007), «La mise en scène de l'identité marocaine en Israël: un cas "d'israélianité" diasporique», *A contrario*, vol. 5, n°1, p. 37-50.
- (2009), «L'année prochaine à Ouezzane: des usages socioculturels du culte d'un saint juif», *Quaderna de la Mediterrània*, n° 12, p. 61-69.
- (2012), «Différents récits sur le départ des juifs du Maroc dans les années 1960-1970», dans Abécassis, Frédéric, Karima Dirèche et Rita Aouad (dir.), *La bienvenue et l'adieu*, Casablanca, La Croisée des Chemins, vol. 3, p. 67-97.
- TSUR, Yaron (2012), «L'exode de Fès. Sur les origines de l'émigration sioniste du Maroc », dans Abécassis, Frédéric, Karima Dirèche et Rita Aouad (dir.), *La bienvenue et l'adieu*, Casablanca, La Croisée des Chemins, vol. 2, p. 9-19.
- TURNER, Victor & TURNER, Edith (1978), *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, New York, Colombia University Press.
- VOINET, Louis (1948), *Pèlerinages judéo-musulmans au Maroc*, Paris, Larose.
- YASSIF, Eli (2005), «L'«autre» Israël. Cultures populaires dans l'Israël contemporain», in David Biale, *Les cultures des Juifs*, Paris, Éditions de l'Éclat «Hors collection», p. 931-961.
- ZAFRANI, Haïm (2010), *Deux mille ans de vie juive au Maroc: Histoire et culture, religion et magie*, Casablanca, La Croisée des Chemins.



## CHAPITRE 9

# QUAND L'EXIL RÉINVENTE LES ESPACES ET LES LIEUX : ALBERT COSSERY ÉCHO PARISIEN DE NAGUIB MAHFOUZ ?

BERNADETTE REY MIMOSO-RUIZ

*Institut catholique de Toulouse – France*

Deux ans séparent Naguib Mahfouz d'Albert Cossery : deux ans à leur naissance et deux années à leur mort avec une coïncidence étonnante. Tous deux nés au Caire, l'un en 1911, l'autre en 1913, ils auraient pu mener une vie d'écriture en concomitance si Cossery n'avait choisi l'exil français. Issus de la bourgeoisie cairote, leur éducation a été soignée, mais l'un appartient à la communauté musulmane et, à ce titre, fait ses études à l'Université du Caire, tandis que Cossery, étudie au collège des Frères de La Salle, dans la logique de son origine copte. Mahfouz ne quittera quasiment jamais Le Caire, alors que Cossery voyagera aux États-Unis, puis s'installera définitivement à Paris. Mais ce qui, sans doute, sépare davantage les deux écrivains ce sont les perspectives de leurs œuvres et l'utilisation de l'arabe pour Mahfouz (Horchani, 2013 : 115) et du français pour Cossery, en cohérence avec leurs acquis scolaires. Mahfouz œuvre à porter le roman égyptien vers une plénitude, redonnant ainsi à la littérature arabe une dimension internationale que viendra couronner le prix Nobel en 1988, *a contrario* de Cossery, qualifié de « dandy parisien »<sup>1</sup>, n'écrivant que pour son plaisir, sans autre ambition avouée que celle de raconter des histoires

---

1. Cette expression est confortée par le récit de la vie parisienne de Cossery, prolongement des habitudes cairotés : « [...] vous disiez que vous le deviez à votre père qui était toujours “habillé comme un prince” », voir Frédéric Andreau, *Monsieur Albert Cossery, une vie*, Clichy, éd. Corlevour, 2013, p. 186.

ou plus exactement la même histoire : « Je dois dire que je ne suis pas pressé puisque j'écris le même livre » (Mitrani, 1995 : 87)

Cependant, tous deux parlent de l'Égypte, de son peuple, du Caire dont Mahfouz connaît les moindres ruelles et que Cossery conserve dans sa mémoire, le peuplant de personnages qui pourraient être des fantômes du passé et qui, pourtant, demeurent éminemment vivants :

Ce sont des personnages que j'ai connus en Égypte et qui font partie de cette conception du monde. Je peux, cinquante ans après, mettre dans un nouveau livre un détail, une caractéristique d'une personne que j'ai entrevue dans ma jeunesse. Et sans prendre de notes : je n'ai jamais besoin de notes. (Mitrani, 1995 : 93)

Soixante années d'écriture pour Mahfouz produisent plus de cinquante œuvres. Dans la même durée, Cossery n'a écrit que huit ouvrages (romans et recueils de nouvelles), autant dire que leur démarche littéraire est profondément différente. Mahfouz laisse courir sa plume en surveillant l'évolution de son pays, pour dénoncer la misère économique et morale d'un petit peuple abandonné par les pouvoirs publics et victime de la corruption. Cossery, de son côté, depuis le Café de Flore ou celui des Deux-Magots, réinvente l'Égypte qu'il a connue avec ses quartiers et ses habitants dont il se plaît à détailler le pittoresque en poétisant la misère.

La tentation serait grande de conclure que Cossery, ayant quitté définitivement l'Égypte n'a pas la légitimité d'écrire sur un pays qu'il semble avoir abandonné. Or, il s'en défend au nom de la mémoire des affects :

L'Égypte est toujours pour moi dans mon imagination. Je n'ai jamais oublié l'Égypte [...] je n'ai pas demandé un passeport français, parce que je voulais rester égyptien. [...] Ce n'est pas parce que j'écris en français et que j'habite à Paris que je ne suis plus égyptien » (Mitrani, 1995 : 10).

La mémoire pure, si l'on se réfère à Bergson, prend chez Cossery une ampleur nouvelle, en ce sens qu'il puise consciemment dans des souvenirs égyptiens pour nourrir son écriture, non pas en racontant ce dont il se souvient, mais en les faisant resurgir dans le présent exactement comme s'ils résultaient d'observations récentes et non d'échos du passé. Ces images du passé rejoignent « le souvenir spontané [qui] est tout de suite parfait : le temps ne pourra rien ajouter à son image sans la dénaturer ; il conservera pour la mémoire sa place et sa date » (Bergson, 2012 : 88). Pour autant, nous ne sommes pas dans la restitution d'une mémoire collective de l'histoire qu'il convient de ne pas perdre pour conserver son identité, selon Paul Ricoeur<sup>2</sup>,

2. Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 95

mais dans l'individualité de la personne attachée à un état des choses qui donne à la création littéraire une dimension nouvelle de la représentation de l'espace.

Le regard qu'il pose sur un pays quitté depuis des décennies demeure aigu, pénétrant, comme s'il y avait toujours été présent et lorsqu'il met en scène dans *Un complot de saltimbanques*, Teymour, de retour dans la petite ville natale après un séjour de six années à l'étranger, il souligne combien sont vains les voyages qui, selon lui, n'apportent que désillusion. Derrière cette philosophie que n'aurait pas renié Du Bellay, Cossery dénonce aussi les pratiques frelatées d'un pays où l'argent remplace les compétences, comme en témoigne l'achat du diplôme d'ingénieur que Teymour obtiendra avant de quitter cet ailleurs où il était censé être allé faire ses études. Pendant son absence, son père «[...] avait déjà intrigué et obtenu pour le jeune homme un poste d'ingénieur à la raffinerie de sucre» (Cossery<sup>3</sup>, 1975 : 11) autant dire que sont dénoncés en même temps la corruption, l'incompétence, mais aussi la vacuité des diplômés dont Cossery fait fi.

### L'ÉGYPTE COMME ESPACE ÉTERNEL

Ainsi sommes-nous conduits dans une vision de l'Égypte immuable, conservée telle qu'elle était dans les années de sa jeunesse et pourtant si actuelle. Peu de marques temporelles parcourent les récits de Cossery tandis que, bien souvent, des indications spatiales sembleraient permettre d'établir une cartographie des divers quartiers de la capitale. Le chronotope semble figé et de fait, pourrait prendre une rigidité dans l'immobilisme s'il ne donnait une vérité de la condition humaine dans ses composantes permanentes. *A contrario*, Mahfouz accompagne ses textes de renvois politiques et historiques identifiables qui participent au déroulement de l'action, comme c'est le cas dans la saga de la *Trilogie*, ou dans les nouvelles jalonnées de recours aux événements importants du pays. Il montre une conscience politique qui se fit plus forte après la défaite de 1967 ainsi qu'il le confie à Mohamed Salmawy : «Le nationalisme arabe, cette idéologie laïque qui avait uni le musulman et le chrétien dans le monde arabe a échoué lors de la guerre de juin 1967 en l'espace de six jours seulement.» (Mahfouz, 1996 : 71).

Au réalisme attribué à Mahfouz, dont il se défendait pourtant, Cossery oppose une observation plus distancée, en ce sens qu'il ne remplace pas dans un contexte précis personnages et événements, mais les dispose dans une

3. Pour la clarté des renvois, les dates des citations appartiennent à la première édition.

Égypte demeurant sa référence élective qu'il élève en parangon du grand théâtre social. En effet, Cossery se situe hors du temps quand, dès les premiers écrits, il nous conduit dans des ruelles : « Rue de la Femme enceinte », « C'était dans la ruelle Noire », « Les habitants du Terrain-aux-Serpents » « C'était dans la rue et juste devant la maison de Hamido Bey » (Cossery, 1941 :9, 67, 89, 45). Il s'attache ainsi davantage à l'individu qu'à placer des personnages dans un contexte et son imprécision l'écarte des références d'actualité. Cependant, il n'en est pas pour autant détaché des réalités du pays et lorsque Ahmed Safa, seul lettré du quartier, écrit au nom de tous les locataires de la *Maison de la mort certaine*, pour dramatique que soit la réclamation, elle porte néanmoins à sourire dans la naïveté de son expression, mais dénonce en même temps le gouffre qui sépare le peuple de ses dirigeants : « Le gouvernement, dit Rachwan Kassem, n'a pas d'adresse. Personne ne sait où il habite et personne ne l'a jamais vu. » (Cossery, 1944 : 91)

Contemplatif, certes, Cossery l'est dans la mesure où il restitue la vie des quartiers, mais il est avant tout celui qui débusque les personnages emblématiques de ce qu'il perçoit de l'âme égyptienne guidée par le désir de vivre au mieux et de rire de tout. Son égyptianité ne relève pas d'une nostalgie portée par l'exil, mais d'une profonde appartenance que ni le temps ni l'espace ne peuvent ternir. Il ne cède pas à l'exotique parvenant à une synthèse remarquable entre l'arabe dans lequel il continue à penser et l'écriture en français dans une langue parfaite. Yassin Tamlali en donne une analyse intéressante :

Ainsi, si la langue de la narration est classique, celle des dialogues est déroutante d'originalité. Pour rendre les conversations imaginées du « peuple des marginaux », Cossery ne les transcrivait pas dans une langue française populaire. Il faisait le choix périlleux de les traduire littéralement de l'arabe. Le résultat est insolite pour une oreille francophone ordinaire. [...]

Le français est ainsi transformé en un simple outil, qui fait découvrir aux lecteurs francophones l'univers égyptien autrement que par les portraits des hommes ou la description des lieux. [...] La francophonie n'est plus une culture. Elle est l'expression, dans la langue française, d'une multitude de cultures.

Ce recours conscient au calque linguistique, à la traduction littérale était le produit d'un choix esthétique, mais il était aussi une exigence de l'écriture réaliste [...] (Tamlali, 2008)

Cependant, rattacher Cossery à une démarche « réaliste » semble hasardeux, car s'il restitue une vision de l'Égypte dans ce qu'elle a de spécifique, il n'est pas question de coller au réel, mais plutôt d'en donner l'essence,

comme si les années et la distance spatiale avaient doté l'écrivain d'un sixième sens lui permettant de voir au-delà de l'apparent.

## ESPACES DE LA MISÈRE ET DÉRISION

Dans les descriptions du quotidien, la misère est présentée comme endémique et inéluctable, sans le moindre pathos, mais au contraire baignée d'une étonnante lumière, soulignant qu'il n'est rien d'important sous le soleil égyptien. Le travail y fait figure de malédiction comme l'annonce sans ambages Antar, enfant des rues, à son ami Serag venu chercher du travail au Caire «Tu risques d'en trouver. [...] et alors ce sera terrible pour toi» (Cossery, 1948 : 164).

Dérision que cette approche de l'oisiveté forcée, mais aussi ode à la vie libre, quitte à se satisfaire de peu en redonnant de la noblesse à la mendicité. Malgré cela, on observe chez Cossery une continuité dans le tableau d'une Égypte rongée par les injustices dont chacun semble s'accommoder en méprisant la propriété. Ainsi le jeune Yéghen ne s'indigne-t-il pas plus que sa mère de la déchéance dans laquelle le père a entraîné sa famille :

Il était mort, en ne laissant que des dettes. Yeghen était en ce temps-là très jeune ; la mort de son père, la ruine ne l'avaient que très peu atteint. C'était par la rumeur publique qu'il connaissait les incroyables frasques de son père. (Cossery, 1951 : 44)

Les venelles sales, les maisons au bord de l'effondrement, la présence récurrente des mendiants aussi bien que l'abandon des enfants par des familles impuissantes sont signifiés sans emphase, mais cernés avec précision et dans un lyrisme éloquent :

C'était l'hiver, le terrible hiver de l'Égypte misérable. D'abord le vent avait harcelé la ville moderne et ses bâtisses en béton armé, pareilles à d'invincibles forteresses. Puis il avait déferlé comme un sauvage sur les quartiers populaires. Là aucun obstacle sérieux ne s'opposait à l'énormité de son élan. Il avait pris d'assaut l'infini des masures et rempli les venelles de son souffle dévastateur. [...] il pétrissait les ruines ; il s'enroulait autour d'infâmes décombres, soulevant partout l'odeur pestilentielle de la misère. (Cossery, 1944 : 7)

En décrivant l'hiver, Cossery décrit l'indigence et les injustices sociales, la fracture qui existe entre les quartiers anciens laissés à l'abandon et devenus le refuge des misérables et ceux, nouvellement bâtis, où demeurent les classes plus aisées. La métaphore guerrière dénonce implicitement une société sans

pitié et dépourvue d'organisation humanitaire. Mais bien que la révolte soit une des composantes de l'écriture de Cossery, elle se pare des couleurs de l'humour.

Sans doute cette démarche est-elle inhérente à la civilisation égyptienne moderne, souvent qualifiée par l'expression *mâ'lesh*. Dans l'article qu'elle consacre à l'étude de cette particularité linguistique, Irène Fenoglio souligne que «Ma'lesh [...] permet de prendre distance avec le fait brut, ici et maintenant, et de sourire *quand même*.» (Fenoglio, 1998 : 196)

Mahfouz, lui-même, avait conscience de cette spécificité égyptienne à s'accoutumer de la misère par un immense amour de la vie qui s'exprime par l'ironie :

L'esprit d'ironie est aussi une des caractéristiques fondamentales de la mentalité égyptienne. [...] L'Égyptien a toujours supporté les malheurs grâce à l'ironie et la plaisanterie. Dans les époques de répression, la blague politique a toujours été très répandue ; elle est le moyen de lutter contre l'injustice du gouvernant. L'ironie aide également l'Égyptien à surmonter certains de ses problèmes personnels comme l'insuffisance du revenu et autres peines du quotidien. (Mahfouz, 1996 : 62)

Cossery ne dit pas autre chose lorsque Michel Mitrani l'interroge sur la dérision que la critique s'accorde à trouver dans ses récits : «Non. Tout le peuple égyptien est ainsi. Il se moque de lui-même aussi. Vous savez, en Egypte, chaque jour, il y a une histoire drôle, inventée on ne sait par qui, sur l'actualité. Et ils ne se gênent pas.» (Mitrani, 1995 : 101)

Toujours présente dans le quotidien la *nokta*<sup>4</sup>, sans que l'on en connaisse la source, se répand en une légende transmise oralement ainsi que le mendiant en fait le récit à Gohar dans *Mendiants et orgueilleux* :

Quand les employés du gouvernement ouvrirent les ruines, ils s'aperçurent que la majorité des bulletins de vote portaient le nom de Barghout. Les employés du gouvernement ne connaissaient pas ce nom-là ; il n'était sur la liste d'aucun parti. Affolés, ils allèrent aux renseignements et furent sidérés d'apprendre que Barghout était le nom d'un âne très estimé pour sa sagesse dans tout le village. Presque tous les habitants avaient voté pour lui. [...]

Le comportement de ces paysans perdus au fond de leur village était le témoignage réconfortant sans lequel la vie deviendrait impossible. Gohar était anéanti d'admiration. [...]

4. Le récent roman de Khaled El Khassimi, *Taxi*, (2009) est émaillé de ces blagues qui circulent de véhicule en véhicule.

- Admirable ! s'exclama Gohar. Et comment se termine l'histoire ?
- Certainement, il ne fut pas élu. Tu penses bien, un âne à quatre pattes ! ce qu'ils voulaient, en haut lieu, c'était un âne à deux pattes. (Cossery, 1951 :13-14)

La *nokta* se rit d'une société malade dans laquelle la politique n'est qu'un jeu de faux-semblants que seul l'amour de la vie permet de supporter. Cossery en usant tantôt de l'humour, tantôt de l'ironie et de la dérision, laisse percer la désillusion. Pourtant, celle-ci ne devient pas torture, mais ouvre le chemin de la sagesse : rire pour survivre. Il est des héros vaincus par l'absurdité comprenant l'insignifiance de leur engagement politique se révélant stérile et qui apprennent, non pas à se résigner, mais à rire de leur propre attitude :

Eh bien reprit Karim, je voyais le peuple tel que je désirais le voir, c'est-à-dire pétri de haine et rêvant de vengeance. Et je voulais l'aider dans sa vengeance. Je le croyais soumis à l'oppression et je me suis rendu compte qu'il était plus libre que moi. [...] Le gouvernement, il y avait longtemps qu'il était pour eux un sujet de plaisanterie. [...] Puis ma position me parut au plus haut point ridicule et j'ai commencé moi aussi à rigoler de tout. J'étais enfin ouvert à l'humour. Et il y avait de quoi rire tu peux m'en croire. (Cossery, 1964 :238-239)

D'autres observent les hommes au café, cet espace où ils se réunissent autour des tables ou en fumant le narguilé. *Mendiants et orgueilleux* restitue l'atmosphère particulière et grouillante, si caractéristique d'une Égypte immuable :

À cette heure de la nuit, le café des Miroirs était plein d'une foule tapageuse qui occupait toutes les tables, déambulait en lente procession à travers la chaussée de terre battue. L'éternelle radio déversait un flot de musique orageuse amplifiée par les haut-parleurs, noyant dans une même confusion la magnificence des palabres, des cris et des rires. [...] C'était chaque soir ainsi : une ambiance de fête foraine. [...] Yéghen se sentait toujours émerveillé par cette oisiveté et cette joie délirante. Il semblait que tous ces gens ignoraient l'angoisse, la pénible incertitude d'un destin miséreux. Certes la misère marquait leurs vêtements composés de hardes innombrables, inscrivait son empreinte indélébile sur leurs corps hâves et décharnés ; elle n'arrivait pas cependant à effacer de leurs visages la criante allégresse d'être encore vivants. (Cossery, 1951 :81)

Mais le propos qu'il tient ne relève pas toujours de la plaisanterie surtout lorsqu'il s'agit de rejeter le modèle consumériste importé par l'Occident et imposé par les États-Unis, nation méprisée pour son attachement au matériel. Depuis les premiers écrits jusqu'à *Une ambition dans le désert*, l'espace

parcouru par Cossery s'élargit du Caire jusqu'au désert pour évoquer un état fictif longtemps convoité par « la grande puissance impérialiste » (Cossery, 1984 : 11) puis abandonné, car dépourvu de l'or noir. Ici, l'écrivain, que l'on a trop souvent cantonné dans une poétique distance, se fait observateur de la réalité du monde arabe, qu'il juge domestiqué et affaibli par les richesses de son sous-sol :

Il arrivait souvent à Samantar de s'apitoyer sur le sort de ces malheureux que des potentats ambitieux avaient réduits au rang d'esclaves d'une puissance étrangère sans âme, la plus perfide et la plus vénale d'entre toutes les nations. (Cossery, 1984 : 17)

Dofa, ville endormie, échappe à cet asservissement et conserve une simplicité et un dénuement garants de la pureté de l'âme de ses citoyens que viendront troubler des attentats. Bien avant la guerre du Golfe<sup>5</sup> (1991-1992), Cossery pressent les conflits de la péninsule arabique : « Dans le roman, j'ai eu la prémonition qu'il va y avoir des guerres sans aucun doute. Tous ces pays se détestent sous une apparence d'unité. » (Mitrani, 1995 : 75-76)

L'Occident apparaît comme un facteur de détérioration de la sérénité tant de la campagne égyptienne menacée par la dévoration urbaine : « les maisons avaient dévasté les champs des deux côtés de la route, se déployaient comme une ville à travers les labours (Cossery, 1948 : 28) que de l'esprit perturbé par des idées jugées vaines. (Cossery, 1948 : 50)

Toutefois, s'il se range dans un mouvement anticonsumériste déjà bien implanté en Europe depuis les années soixante<sup>6</sup>, c'est essentiellement pour faire l'éloge de l'oisiveté, ce luxe hédoniste réservé aux seuls princes. Cependant, il ne s'agit pas seulement de traquer les plaisirs et d'obéir à ses instincts. Ainsi que l'étudie Raymond Espinose, cette dérision comporte une éthique qui repose sur « la notion de dénuement et de modération » (Espinose, 2008 : 40).

Le rejet visible du progrès et de l'Occident prédateur laisserait penser à un refus de la culture occidentale. Or, il n'en est rien puisque, justement, ce sont les romans français qui ont conduit Cossery à se vouloir, dès son plus jeune âge, écrivain. Mais, cet Occident-là appartient à l'espace de l'imaginaire, à une vision du monde où la parole prendrait le pas sur le réel. Un Occident rêvé que l'écrivain a rencontré à Paris dans les années trente et qu'il

5. À noter toutefois que la guerre Iran-Irak de 1980 à 1988 a certainement impressionné l'auteur.

6. Il faut penser à la démarche de Pier Paolo Pasolini par exemple.

conserve en mémoire comme il recrée l'Égypte dans ses composantes fantasmées. Partisan d'une oisiveté étudiée, un *otium* révélateur, il octroie une fonction très particulière au sommeil. Essentiellement situé dans la sphère de l'intime ou au cœur des cafés, le « rien faire » voisine avec le sommeil.

## UNE VISION NUANCÉE DE L'ORIENT

L'observation des personnages laisse apparaître une volupté du sommeil. Oubli de la misère ou endormissement dans le plaisir de glisser dans une dimension nouvelle et protectrice, il signe la léthargie des pauvres comme des bourgeois aisés. Cossery se défend de voir dans ses personnages des désœuvrés stériles. Bien au contraire, pour lui le sommeil conduit à une réflexion sur sa propre vie que la fréquentation des autres hommes gâche. Cette fuite n'est pas vaine : il s'agit « de fuir la vie. La vie qu'il y a autour, pas sa propre vie » (Mitrani, 1995, 43)

Le sommeil, à l'aspect de semi-veille oubliée des tracas, s'il rappelle le dormeur éveillé des *Mille et Une Nuits*, est essentiellement un art de vivre ainsi qu'il apparaît dans *Les fainéants de la vallée fertile* où l'occupation principale de la famille est de dormir. Mais ce sommeil n'est pas vain, il ouvre les portes de la conscience de soi. Maurice Blanchot rejoint cette approche :

Bergson derrière le sommeil voyait la totalité de la vie consciente moins la concentration. Le sommeil est, au contraire, l'intimité avec le centre. Je ne suis pas dispersé, mais rassemblé tout entier où je suis, en ce point qui est ma position et où le monde, par la fermeté de mon attachement, se localise. Là où je dors, je me fixe et je fixe le monde. (Blanchot, 1955 : 359)

Cossery y voit une particularité orientale de l'art de vivre qui mène à la sagesse en se détachant de ce que le monde extérieur peut avoir de perturbateur. Cette langueur protectrice procède aussi de l'usage du haschich dont la présence est récurrente dans chacun des romans. Le plus représentatif est sans doute *Mendiants et orgueilleux* qui lui accorde des pouvoirs spécifiques permettant une correspondance avec un autre monde<sup>7</sup>, nourrissant l'inspiration de Yéghen, le poète errant :

7. La fonction du haschich se rapproche de celle de l'alcool comme médiateur entre l'inspiration et le poète comme une sublimation de sa condition humaine. Cependant, cette perception se teinte de dérision comme le laisse penser la suite du texte : « Mais ce qui était vraiment sensationnel dans cette vision, c'est que Dieu était habillé d'une façon très moderne et n'avait pas de barbe. » (Cossery, 1951 : 90)

Le merveilleux effet du haschisch le plongeait dans une euphorie où toutes les choses prenaient des dimensions inusitées, où rien ne paraissait suspect ni impossible. Affalé dans son fauteuil, les mains posées sur la poignée de la canne qu'il gardait entre ses jambes, Gohar méditait sur les relations insolites que Yéghen entretenait avec Dieu. (Cossery, 1951 : 90)

Mahfouz évoque, dans une perspective un peu différente, le rôle social joué par cette drogue consommée traditionnellement qu'il relie à l'exercice de la *nokta* :

Le haschisch est intimement lié à la *nokta* jubilatoire, un phénomène très particulier au peuple égyptien et dont la saveur connue à travers le monde est spécifique à l'Égypte. [...] Les couches sociales modestes n'y voyaient pas d'ailleurs un produit illicite, comme l'alcool que la religion prohibe. Elles étaient convaincues qu'aucun texte religieux ne l'interdisait explicitement. (Mahfouz, 2007 : 230)

Le haschisch accessible et secoureur inscrit les personnages dans un contexte oriental où sa consommation appartient à la banalité du quotidien. Sans doute participe-t-il de cette indolence et d'un optimisme que rien ne peut ébranler chez les personnages, les plaçant dans un espace qui semble protégé de tout danger.

Entre le goût de la vie, l'indolence et l'élévation spirituelle que manifestent les protagonistes, les romans de Cossery renvoient une vision de l'Orient à la fois proche des stéréotypes dont l'Occident aime le parer, mais aussi éloignée des images convenues attachées au Nil et aux pyramides, car porteuse d'une philosophie spirituelle particulière. En effet, si Mahfouz ne sépare pas l'Égypte de la religion islamique dont il prône la modération et le caractère humaniste, Cossery évoque la douceur de vivre même totalement démunie dans un pays où le soleil pallie tous les manques et qui se doit de conserver des valeurs ancestrales comme le respect de la pauvreté et la sagesse des Anciens. Le religieux n'intervient que rarement et les protagonistes ne s'en préoccupent guère. Pas plus que l'auteur lui-même qui déclarait à Mitrani : « Je ne crois pas en Dieu » (Mitrani, 1995 : 20) et cette indifférence passe aussi, comme le remarque David L. Parris par l'onomas-tique :

Tous les personnages et ils sont extrêmement nombreux, portent un nom arabe. [...] Certains de ces noms ont une consonance islamique – Karim, Omar, Nour El Dine – d'autres, probablement la majorité, portent un nom indiquant une qualité quelconque. [...]

Or, cette richesse onomastique suggère l'idée d'une différence de religion, mais si on cherche attentivement des références pouvant confirmer le premier

préjugé occidental à propos du monde arabe, à savoir que tout est régi par la religion, on constate qu'aucun de ces personnages, aux noms si exotiques, ne se rend à la mosquée. (Paris, 2009 : 136)

Mais sans doute, sa perception qui relève le plus du convenu est l'image qu'il donne de la femme demeurant un simple objet esthétique et un instrument de plaisir. Les multiples jeunes filles, prostituées ou faussement libérées, sont perçues dans la grâce de leur jeune âge entre l'enfance et la fin de l'adolescence, tandis que les femmes sont figurées comme des êtres destructeurs et encombrants car privés de spontanéité. Cette approche esthétisante relève également d'une attitude familière aux Décadents européens (Derydt : 1) et laisse entrevoir qu'au-delà des pratiques courantes d'une société où les filles sont mariées très jeunes, le dandysme de Cossery se superpose à une restitution de la conception égyptienne.

Dans la représentation de l'espace égyptien, Cossery introduit des éléments qui relèvent pour partie de l'influence française. Ainsi, lorsqu'il oppose la fatuité grossière de Chawki dont les bagues voyantes « sont presque incrustées dans [sa] chair » (Cossery, 1975 : 61) à l'élégance distante de Teymour ou lorsqu'il décrit la coquetterie d'Imtaz refusant de « détériorer son beau visage en l'affublant de lunettes ridicules » (Cossery, 1975 : 47), il privilégie l'élégance au déploiement de la richesse. Il en va autrement chez Mahfouz qui trace le portrait d'un dandy oisif<sup>8</sup> dans *Miramar* toujours en quête de bonne fortune et de plaisir immédiat sans qu'il soit doté de la moindre élévation d'esprit. Un même écart les sépare à propos de la chanteuse tutélaire de l'Égypte : Oum Kalthoum. Soad dans *La Violence et la dérision* dénonce avec violence les compromissions d'une chanteuse, que tout permet d'identifier à l'étoile de l'Orient :

Le gouverneur pérerait devant son père, deux autres hommes qu'elle ne connaissait pas [...] et une chanteuse célèbre dans le pays, d'âge plus que mûr ; on disait qu'elle était depuis quelques mois la maîtresse du gouverneur. C'était une grosse matrone peinturlurée comme la momie d'un pharaon, nommé Om Khaldoun, et que seul le snobisme de certains notables de la ville empêchait de tomber en ruines. (Cossery, 1984 : 252)

*A contrario*, les pensionnaires de *Miramar* se réunissent avec convivialité lors du récital de la diva qu'ils écoutent à la radio : « Nous en sommes restés au stade des présentations officielles jusqu'au premier récital radiodiffusé d'Oum Kalthoum ; c'est alors que j'ai appris qu'ils passeraient la soirée avec

8. Des quatre personnages qui composent le récit, celui d'Hosni Allan, fils de famille désœuvré, incarne une jeunesse dorée où l'élégance n'est qu'apparence.

nous. Ce sera une belle soirée animée par la jeunesse et les chansons.» (Mahfouz, 1990 : 43)

Ce regard porté sur la chanteuse emblématique de l'Égypte incarne symboliquement les écarts existant entre Mahfouz et Cossery dans la perception de leur pays. Si Mahfouz revêt par moments «une dimension de moraliste» (Gokelaere-Nazir, 2000 : 32) et de défenseur de l'arabe littéraire qui justifie l'obtention du prix Nobel, attentif à la portée bienfaisante des écrivains qu'il récompense, il en va tout autrement pour Cossery, adepte d'une philosophie détachée des contingences coutumières et consensuelles. Bien que tous deux donnent une vision de l'Égypte populaire assez voisine comme en témoignent les deux albums photographiques consacrés à la transposition iconique de *leur* Égypte, le collectif arabo-musulman éclaire Mahfouz, tandis que le collectif dépouillé de son contexte religieux anime Cossery.

## CONCLUSION

Romancier exilé volontaire et pourtant d'une fidélité constante à son origine, Cossery écrit depuis la France sur l'Égypte sans que ses récits procèdent d'une quelconque nostalgie. S'il a souvent été opposé à Naguib Mahfouz ou considéré comme un versant européenisé du grand écrivain, cette appréciation réside surtout dans l'usage du français qui représente pour lui «une autre langue maternelle» (Mitrani, 1995 : 7) et le sentiment de l'universalité de l'humain. *A contrario* de Mahfouz qui, dans un arabe classique et épuré, a pris des positions politiques claires qu'il évoque longuement dans ses entretiens avec Ragâ' Al-Naqqach : «J'ai suivi de près les nouvelles de la révolution et celles de son leader Saad Zaghoul auquel j'ai voué un véritable culte.» (Mahfouz, 2007 : 141), Cossery ne porte pas grand intérêt aux éléments politiques et bien que l'essentiel de ses écrits se situe dans un espace masculin dans lequel les femmes ne sont que des objets de convoitise rapidement écartés, il peint une société où l'aristocratie ne repose ni sur le pouvoir, ni sur l'argent, mais sur la richesse intérieure. En écartant, les révolutions et les révoltes qu'il considère comme vaines, il observe et déjoue les pièges des tragédies quotidiennes par le rire et la dérision : «Une seule chose importe la réalisation de soi, qui permet d'accéder à la paix intérieure et à la sérénité» (Espinose, 2008 : 73).

L'un comme l'autre ont suscité des vocations littéraires qu'il serait fastidieux d'évoquer ici, mais si Mahfouz demeure le maître incontesté du roman égyptien, Cossery apparaît davantage comme un modèle que de jeunes

écrivains francophones admirent et tentent de prolonger l'esprit. Pour exemple, Zénon, le héros du jeune auteur tunisien Bakir Zied dans sa déambulation parisienne part à la recherche de l'hôtel où loge Albert Cossery : « Il voulait lui dire qu'il était venu en France pour le voir, et que ce n'était pas vrai, sans être totalement faux » (Zied, 2012 :86) et pose sur ses constantes déconvenues le regard cossérien de la dérision.

## BIBLIOGRAPHIE

- Andreau, Frédéric, *Monsieur Albert Cossery, une vie*, Clichy, Corlevour, 2013.
- Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Flammarion, coll. GF, 2012.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Cossery, Albert, [1941] *Les hommes oubliés de Dieu*, Paris, Joëlle Losfeld, 2000.
- , [1944] *La Maison de la mort certaine*, Paris, Joëlle Losfeld, 1999.
- , [1951] *Mendiants et orgueilleux*, Paris, Joëlle Losfeld, 1999.
- , [1975] *Un complot de saltimbanques*, Paris, Joëlle Losfeld, 1999.
- , *Œuvres complètes* tome II : [1948] *Les fainéants dans la vallée fertile* ; [1964] *La violence et la dérision*, [1984] *Une ambition dans le désert* ; [1989] *Les couleurs de l'infamie*, Paris, Joëlle Losfeld, 2000.
- Dalle, Olivier & Soreau, Frédéric, *Le Caire : Entretiens avec Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim, Gamal Ghitany, Youssef Chahine*, Sommières, Romain Pages éditions, 2004.
- Derydt, Christel, « Femmes de la décadence – la « décacanse » des femmes », [www.egalite2.cfwb.be/upload/album/AP\\_139.pdf](http://www.egalite2.cfwb.be/upload/album/AP_139.pdf) (consulté le 6/03/2013)
- El Khassimi, Khaled, *Taxi*, trad. Hussein Emara et Moïna Faucher Delavigne, Aix-en-Provence, Actes Sud, 2009.
- Espinose, Raymond, *Albert Cossery, une éthique de la dérision*, Paris, Orizons, 2008.
- Fenoglio, Irène, « L'égyptianisme, un paradigme des fonctions de l'humour » in *L'Humour en Orient, Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n<sup>os</sup> 77-78, 1998, p. 191-197.
- Ghitany, Gamal, *Mahfouz par Mahfouz. Entretiens Mahfouz-Ghitany*. Trad. Khaled Osman, Paris, Sindbad, 1991.
- Gokelaere-Nazir, Férial, *Naguib Mahfouz et la société du Caire (Romans et nouvelles 1938-1980)*, Paris, Publisud, 2000.
- Horchani, Inez, « Mahfouz au cœur des civilisations » dans Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (dir.) *Inter-Lignes, Que sont les prix Nobel devenus ?*, Toulouse, Institut catholique, 2013.

- Leys Sophie, *L'Égypte de Cossery*, photographies, Paris, Joëlle Losfeld, 2001.
- Mahfouz, Naguib, *Mon Égypte, Dialogues avec Mohamed Salmawy*, photographies de Gilles Perrin, Paris, Jean-Claude Lattès, 1996.
- , *Échos d'une autobiographie*. Trad. Marie Francis-Saad, *La Tour d'Aigues*, éd. l'Aube, coll. «Regards croisés», 2004.
- , *Pages de mémoire, entretiens avec Ragaa Naqqash*, Trad. Marie Francis-Saad, *Aix-en-Provence, Actes Sud, Sindbad*, 2007.
- , *Miramar*, Trad. Fawzia Al Ashmawi Abouzeid, Paris, Denoël/Alif, 1990.
- Mitrani, Michel, *Conversation avec Albert Cossery*, Paris, Joëlle Losfeld, 1995.
- Parris, Daniel L., *Albert Cossery montreur d'hommes. L'œuvre en langue française d'un auteur égyptien*, Bern, Peter Lang, 2009.
- Ricoeur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. «Points essais», 2000.
- Sfeir, Antoine, Adler Alexandre, Chesnot Christian, Miquel André, Solé Robert, Stora Benjamin, *Dictionnaire du Moyen-Orient. Histoires, cultures, révolutions*, Montrouge, Bayard, 2011.
- Solé, Robert, *Dictionnaire amoureux de l'Égypte*, Paris, Plon, 2001.
- Temlali Yassin (25/06/2008) «Albert Cossery : de l'usage révolutionnaire de la dérision», <http://www.babelmed.net/letteratura/240-egypt/3346-albert-cossery-de-l-usage-r-volutionnaire-de-la-d-rision.html> (consulté le 10/03/2013)
- Zied, Bakir, *On n'est jamais mieux que chez les autres*, Paris, Encre d'Orient, 2012.

## CHAPITRE 10

# L'ESPACE TRANSITIONNEL : DU DÉPAYSEMENT AU SECRET DE FAMILLE DANS LES ROMANS *LA MISE EN SCÈNE* ET *TRUQUAGE EN AMONT* DE CLAUDE OLLIER

DAVID DÉCARIE

*Université de Moncton – Canada*

**E**n 1950, réalisant un rêve de jeunesse, Claude Ollier se rend Maroc afin d'occuper, dans le Haut-Atlas d'abord, puis à Casablanca, un poste de fonctionnaire. Ce long séjour marquera son œuvre : « La rencontre du monde arabo-berbère est fondatrice : c'est à partir de là, en effet, qu'il parvient à canaliser la "pulsion vers l'écriture" qui l'agitait depuis quelques années. La découverte éblouie de l'étranger (paysages, calligraphie, langue, culture, religion) le *désoriente*, bouleverse tout repère, ouvre à une poétique du partage et à une thématique de l'altérité<sup>1</sup>. » En 1955, il obtient une mise en disponibilité et s'installe à Paris pour écrire un premier livre et, en 1958, il publie *La Mise en scène* aux Éditions de Minuit, bientôt couronné par le prix Médicis. Ollier est revenu sur son expérience marocaine dans de nombreux romans, notamment dans *Truquage en amont* publié en 1992.

Le dépaysement est l'un de thèmes majeurs du roman *La Mise en scène* de Claude Ollier. Le romancier souligne tous les aspects – géographiques, alimentaires, culturels, etc. – du dépaysement de son héros, l'ingénieur Lassalle, mandaté pour établir le tracé d'une route dans une région du bassin d'Imlil dont il ne connaît ni la langue ni les coutumes. Le dépaysement, pourtant, ne constitue dans le roman que le préambule d'une expérience beaucoup plus troublante et radicale : la découverte d'un réel impossible à

---

1. Encyclopédie Larousse (<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Ollier/175740>).

décrypter, à reconstruire et condamné à demeurer dans l'entre-deux du réel et de l'imaginaire. Je me propose d'envisager, dans *La Mise en scène*, le dépaysement comme le mode mineur d'un phénomène plus radical que je nommerai « déréalisation ». En m'appuyant sur le récit d'enfance du roman *Truquage en amont*, je tenterai de plus d'expliquer ce rapport particulier à l'espace en m'intéressant au « secret de famille » qui menace l'existence même du réel chez Ollier.

J'étudierai tout d'abord les liens du dépaysement et de la déréalisation dans le roman *La Mise en scène* par le biais de ce que j'appellerai, en m'inspirant des travaux du psychanalyste Donald Winnicott, l'espace transitionnel. Je tenterai ensuite de mieux comprendre la fascination d'Ollier pour le dépaysement et l'espace transitionnel en mettant en relation son premier roman avec un roman ultérieur, *Truquage en amont*, qui révèle l'importance du secret de famille que j'étudierai en me basant sur les travaux du psychanalyste Serge Tisseron. Je mettrai enfin le dépaysement en relation avec le roman familial dont ont parlé Freud et Marthe Robert. Je montrerai en effet que la rêverie de l'exotisme et celle du roman familial ne font qu'un chez Claude Ollier.

## DÉPAYSEMENT ET ESPACE TRANSITIONNEL

Le dépaysement, dans *La Mise en scène*, est une expérience intense qui marque physiquement le personnage principal :

Toutes les cinq minutes, il essaie une nouvelle position, bouleversant l'ordonnance des coussins, sans parvenir à soulager la courbature des reins et des jarrets, si bien ployés et étirés par huit heures de randonnées, dont trois ou quatre au petit trot, que mettant pied à terre, tout à l'heure, dans la cour de la casbah, il pouvait à peine se tenir debout : les jambes tremblantes, les cuisses endolories, il a franchi d'un pas incertain, le porche dont une main blanche, peinte au pochoir en plein milieu du battant, semblait interdire l'accès, puis heurté du front une grosse poutre, gravi avec mille précautions les marches de pierre d'un escalier bas et étroit, traversé enfin, au troisième étage, une sorte de vestibule encombré de plateaux et de babouches, ouvrant sur une pièce rectangulaire que les tapis, les fenêtres et les coussins étalés sur le pourtour désignaient au premier coup d'œil comme la salle de réception<sup>2</sup>.

2. Claude Ollier, *La Mise en scène*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 1982, p. 90. Désormais désigné par le sigle *MS*, suivi du numéro de la page.

N'étant pas encore adapté au nouvel espace, Lassalle n'arrive à trouver de confort ni sur la route ni au repos. En quittant son pays d'origine, Lassalle perd toutes ses habitudes. Soulignons la parenté lexicale de ce mot avec le verbe «habiter» : l'habitude est bien une façon d'habiter un lieu. Tous ses sens, en fait, semblent affectés lors de cette visite de la casbah du cheikh à Tisselli : il marche d'un «pas incertain», donne du front contre une poutre, gravit les marches avec «mille précautions». Mais le dépaysement est aussi culturel : l'espace cesse ainsi d'être une donnée perçue comme objective et doit être interprété. Le symbole de la main est ainsi compris – à tort – comme une interdiction de passer tandis que les tapis et les coussins «désignent» une «salle de réception». L'espace, en fait, n'est pas seulement interprété, il est traduit : Lassalle traverse ainsi «une sorte de vestibule». Le mot «sorte» souligne bien évidemment l'inadéquation de la traduction.

Désorienté, le personnage fait l'expérience d'un espace flou, en attente de compréhension, d'interprétation, de traduction. La «terra incognita» que constitue le bassin d'Imlil est le symbole de cet espace flou : «Imlil et ses hautes chaînes environnantes, en plein sud d'Assameur, sont invisibles sur la carte d'état-major, perdues quelque part au centre d'une vaste zone non cartographiée (MS, 56).»

Si «partir, c'est mourir un peu», arriver dans un nouveau pays marque une petite naissance. Dans *La Mise en scène*, le dépaysement instaure une sorte de régression corporelle et mentale. Lassalle doit réapprendre à parler, à manger, à dormir même. Il sera, de même, constamment pris en charge par d'autres personnages, notamment par l'ancien militaire Ba Iken. Le personnage renoue enfin avec ce que j'appellerai, en m'inspirant des travaux du psychanalyste Donald Winnicott, l'espace transitionnel.

Ce dernier a montré l'importance des objets transitionnels – objets fétiches, couvertures ou jouets, situés à la frontière de l'imaginaire et de la réalité extérieure – dans le développement de l'enfant. Il a également étudié le développement subséquent d'une «aire intermédiaire d'expérience qui n'est pas mise en question dans son appartenance à la réalité intérieure ou extérieure (partagée) [et] qui constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant.» (Winnicott, 1971 : 49) Il souligne toutefois le caractère permanent de cette aire intermédiaire : «Elle subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif.» (*Ibid.*) Et bien sûr dans l'écriture.

Ollier nomme d'ailleurs «Le jeu d'enfant» le cycle de huit romans qu'initie *La Mise en scène*. Il s'explique sur ce titre à l'entrée du 3 novembre

1974 de son cahier d'écrivain, *Les Liens d'espace* : « j'ai vu alors, bien clairement, que cette activité patiente monstrueusement, méthodique, attentionnée, attentive, exclusive au point de nier le monde, délirante, acharnée [...] a été foncièrement enfantine, toute ludique. » (Ollier, 1989) Il souligne de plus la ressemblance de l'écriture et du jeu d'enfant : « Jeu impliquant, vis-à-vis de l'extérieur, une attitude semblable à celle que manifeste l'enfant quand il joue, c'est-à-dire l'isolation, la coupure, le retranchement. L'enfant, comme l'écrivain, trace le cercle magique autour de lui. » (*Ibid.*) Ce cercle magique est fort précisément ce que je désignerai ici comme l'espace intermédiaire.

Dans la vie de tous les jours, le caractère « semi-imaginaire » du réel est cependant refoulé au profit d'une sorte de fétichisme du réel. Le dépaysement, en instaurant une rupture entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, force Lassalle à renouer avec cet espace transitionnel.

Le dépaysement est toutefois lui-même un phénomène transitionnel, car il est appelé à se résorber après à une période d'ajustement : le corps s'habitue au nouvel habitat tandis que l'imaginaire interprète ou traduit l'espace. Le mot « repayement » décrirait à merveille ce travail de reconstruction de l'espace, mais il n'existe malheureusement pas : les verbes « s'acclimater » et « s'accoutumer » traduisent toutefois respectivement les aspects corporels et culturels de ce travail.

La rencontre d'un interprète nommé Ba Iken donne justement à Lassalle l'espoir de pouvoir retrouver des repères. Ba Iken peut à la fois traduire les questions et les réponses, le renseigner sur la région et sur ses habitants et l'introduire aux coutumes du pays afin de lui éviter de commettre des impairs. Le personnage du traducteur devient dès lors, à Imlil, la clef de voûte du récit : les recherches de Lassalle pour délimiter le tracé alternent en effet avec les rencontres de Ba Iken qui traduit ce qu'il a entendu et vu.

Le dépaysement, pourtant, ne constitue dans le roman que le préambule d'une expérience beaucoup plus troublante que j'appellerai « déréalisation » : soit l'expérience d'un réel impossible à décrypter, à reconstruire. En effet, Lassalle, met peu à peu au jour la trahison de son interprète qui lui cache des pans entiers du réel afin de maquiller un double meurtre : celui d'une jeune fille du village nommée Jamila et d'un étranger nommé Lessing. Le couple aurait de plus été liquidé pour avoir eu une relation amoureuse interdite.

Le lecteur apprend en même temps que Lassalle, et comme lui peu à peu, que tout ce que dit Ba Iken est potentiellement mensonger. L'auteur, dans *Les partitions de Claude Ollier*, souligne la duplicité de l'interprète : « Un "Ba Iken" »

le prend en charge, qui initie, instruit, mais soustrait en même temps, clarifie et brouille [...]» (Calle-Gruber, 1996, p. 45). Avec une redoutable efficacité, le récit, dès lors, se dédouble, se multiplie puisque Ba Iken ment avant même que le lecteur ne l'ait deviné. Pour déjouer le «truquage en amont», le lecteur doit revenir en arrière afin de tenter une traduction; et lisant: «Tu sais, il ne faut pas s'arrêter à Ouzli, il faut continuer jusqu'à Tisseli» (*MS*, 88), il doit comprendre: «À Ouzli, les traces du passage de Jamila, mortellement blessée par un coup de couteau, sont encore fraîches.» Si cette remise en jeu et en scène des actes et paroles de l'interprète est nécessaire, c'est que le récit est truqué, contaminé par le secret. Lassalle et le lecteur assistent à ce que Paolo Fabbri appelle des événements où n'a plus cours la monnaie fiduciaire d'une signification «inhérente», où les communications «se chargent d'un objet de sens opaque ou translucide où le mensonge et le secret jouent un rôle constitutif en fonction de stratégies et de tactiques interactives (argumentations inconsistantes, conversations exploratives, polémiques, etc.)» (Fabbri, 1988: 325).

Le lecteur est ainsi sans cesse soumis à un réel composite où se mélangent des données objectives, l'interprétation naïve de Lassalle et les mensonges de Ba Iken:

Ba Iken s'efforce de sourire, mais il est visiblement soucieux, d'autant plus que l'affaire ne semble pas s'arranger du tout. Le petit homme tient tête, vocifère, assène le tranchant de sa raclette sur une motte de terre qui vole en éclat. Voilà maintenant qu'il désigne Lassalle du menton, par-dessus l'épaule de Ba Iken, puis du doigt, le bras tendu. Ba Iken fait des petits sauts de gauche et de droite pour masquer les gestes désobligeants, mais n'y parvient guère. [...] Avant que Ba Iken puisse s'interposer, l'autre agrippe Lassalle par la manche de sa chemise, le fait pivoter et lui montre avec insistance un point indéterminé, de l'autre côté de la vallée. Mais Ba Iken lui fait rapidement lâcher prise. [...] Pendant que Ba Iken explique, l'homme continue de brandir son index en direction de la parcelle, là-bas, sur la rive droite, au-dessus de la séguia, derrière le mamelon de terre rouge; puis il passe sa main gauche, à plusieurs reprises, sur sa gorge (*MS*, 161) [...]

Les données objectives existent bien, mais demeurent mystérieuses faute de traduction. L'interprétation que fait Lassalle de la scène n'est pas particulièrement inspirée. La main tranchant le cou devient: «Coupe-moi la tête si tu veux, mais je n'en démordrai pas» (*MS*, 161). La traduction de Ba Iken ne vaut guère mieux:

- Dis donc, Ba Iken, il a l'air de t'en vouloir!
- Oh, ce n'est rien, Monsieur Lassalle... une petite «chikaya» (chicane) sans importance (*MS*, 159).

Le lecteur peut toutefois deviner qu’Idder semble faire chanter – ou littéralement danser – Ba Iken en menaçant de révéler le meurtre de Lessing et l’emplacement où celui-ci a eu lieu. La rencontre révèle de plus la duplicité de Ba Iken qui tente de masquer la scène.

Comme Lassalle, le lecteur doit tôt ou tard faire son deuil d’une vérité, d’un coupable : Ba Iken et l’auteur sont passés par là, toutes les preuves ont été effacées. Le limier ne trouve que du limé, du faussé, du truqué, le renvoyant sans cesse à l’interprétation. Le récit est ainsi fabriqué : « Une histoire dont on ne saisira que des bribes. Les récits prêtent tous à suspicion (question de la langue, de l’interprète). Exactement ce que les Chrétiens appellent ici “une histoire arabe”. » (Ollier, 1984 : 59) Lassalle perçoit les nombreux « suintements » du secret, mais il n’arrivera jamais à percer celui-ci. Le secret condamne le personnage à demeurer dans l’entre-deux du réel et de l’imaginaire, dans l’espace transitionnel.

## SECRET DE FAMILLE ET ESPACE TRANSITIONNEL

Le roman *Truquage en amont* (1992) est un curieux roman en ce qu’il constitue la réécriture de *La Mise en scène*. L’espace – le Maroc, les montagnes berbères – l’intrigue – une histoire d’amour tabou, un meurtre dissimulé que le personnage tente de reconstituer –, en effet, se recourent. Presque tous les personnages ont leur double : le personnage de Ba Iken, presque identique, revient ainsi sous le nom de Youssef. À cette histoire se greffent toutefois des souvenirs d’enfance qui semblent tout à fait étrangers à l’histoire racontée. Citons la quatrième de couverture :

Alternant avec ce « policier berbère, une autre histoire, plus ancienne encore, retrace l’hiver passé avec sa grand-mère par un jeune garçon dont les observations, les réflexions, les rêveries, l’amènent à penser qu’une vaste supercherie a présidé à sa naissance, que tout est simulacre autour de lui.

Le titre met dos à dos deux truquages ayant eu lieu en amont : le maquillage du crime et la supercherie – réelle ou fantasmée – d’un secret de famille. Ce roman offre ainsi une clé intéressante au mystère d’Imlil et permet de deviner, derrière le dépaysement et l’exotisme, une situation familiale et un secret de famille. Ajoutons qu’un enfant joue un rôle de premier plan dans la révélation du secret dans *La Mise en scène* : le jeune Ichou qui, comme Ba Iken, sert de guide à Lassalle. Ce dernier et l’enfant de *Truquage en amont* ont d’ailleurs le même âge : entre 10 et 12 ans. Alors que le traducteur trahit et masque, Ichou révèle :

«Lessing»... Ichou incline le front à plusieurs reprises, montrant de nouveau les traces laissées par les piquets de tente sur le sol débarrassé des grosses pierres. [...] Ba Iken a quand même été catégorique, à deux reprises : «Il avait dressé sa tente près de Zegda. Je ne l'ai vu qu'une fois en allant à Zegda (MS, 237)...»

C'est Ichou qui permettra à Lassalle de trouver le meilleur passage pour se rendre au gisement minier en lui faisant découvrir un pont naturel ; c'est encore lui qui montrera l'étui de l'appareil photographique de Lessing se trouvant sous le pont, seule preuve du meurtre de Lessing qui aurait été précipité de ce pont. Ollier parachève l'antithèse des deux guides de Lassalle, Ba Iken et Ichou, en faisant de ce dernier un sourd-muet.

Chez Ollier, la parole trompe tandis que le geste révèle. Selon le psychanalyste Serge Tisseron qui a consacré de nombreux ouvrages au secret de famille, l'expérience de la contradiction des paroles et des gestes est précisément au cœur de cette problématique :

la personne qui a vécu une expérience importante et pénible – et qu'on peut qualifier pour cela de «traumatique» – s'en est toujours donné certaines représentations, le plus souvent émotives et mimo-gestuelles : preuve en est que cette personne s'émeut quand elle pense à cette situation, pleure ou se met en colère. Mais d'un autre côté, elle est incapable de raconter cet événement : elle manque de mots pour le dire. Or, si cette personne a un enfant, celui-ci va se trouver, de ce fait, confronté à de grandes difficultés : son parent lui manifeste des émotions, des sensations et des états du corps en relation avec une expérience forte, mais sans pouvoir confirmer à l'enfant la nature de ce qu'il éprouve et encore moins lui en expliquer la raison. Ses attitudes et ses gestes peuvent notamment entrer en contradiction avec les mots qu'il prononce, mais aussi entre eux, et être même parfois totalement déplacés par rapport à la situation. (Tisseron, 2004 : 56)

L'enfant de *Truquage en amont*<sup>3</sup> lie lui aussi la parole au mystère : «Pour lui, deux choses distinctes dans cette affaire : la musique, le mystère. Quand ça parle au lieu de chanter, c'est toujours le mystère (TA, 35).» L'auteur évoquera ailleurs une manipulation de la bande son :

Des pièces au premier on voit toute la vallée, les peupliers le long de la rivière et la colline derrière, que perce le tunnel. / L'enfant compte les secondes, le bruit de l'autorail aspiré soudain. [...] Ce trou dans la bande sonore est caractéristique de la vallée. Est caractéristique de son enfance (TA, 23).

3. Claude Ollier, *Truquage en amont*, Paris, Flammarion, 1992. Désormais désigné par le sigle TA, suivi du numéro de la page.

Le secret, pour l'enfant, est de plus lié à l'espace :

Revenant avec le pain ou les fruits de la grille, il fait souvent le tour du jardin. Il y a les lieux quelconques dans le jardin, et les lieux d'élection. / Le puits près du pommier d'api est un lieu d'élection. Couvert de lierre et entouré d'orties, poulie rouillée, tari depuis longtemps sans doute. / Il s'approche du puits et le sentiment le saisit, le touche comme par magie, le sentiment de se trouver ici par erreur, de vivre ici par chance, ou par supercherie (*TA*, 103-104).

Il s'agit, nous dit Tisseron, d'une association fréquente :

Ces espaces ou ces objets leur apparaissent comme autant de lieux où leurs parents auraient pu mettre en dépôt une partie de la mémoire de leur traumatisme indicible. C'est pourquoi ils s'y cramponnent, avec l'illusion que ces espaces ou ces objets tiennent la clé de secrets douloureux jamais évoqués, et leur permettent un jour de les découvrir [...] (Tisseron, 2005 : 97)

Le puits est pour l'enfant un symbole de l'origine :

Un événement exceptionnel l'a exilé ici, exilé nouveau-né, ne sait pas ce qui s'est passé, comment c'est arrivé, ne se rappelle rien de la mésaventure en amont. / C'est de l'écran que naît le sentiment, croit-il, cette plaque de verre entre les autres et lui, mais il excepte sa grand-mère, entre les choses et lui, entre ce monde et lui. / Ou c'est l'écho d'un événement lointain, souvenir d'une lecture ou retour à point nommé d'une scène ancienne, originelle en l'occurrence (*TA*, 104).

Le sens premier du mot «dépaysement» est celui de l'exil. Le mode mineur de l'expérience du dépaysement mène, chez Ollier, au mode majeur : l'exil, mais également l'exil du réel, la «déréalisation». Comme Lassalle, l'enfant de *Truquage en amont*, n'arrivant pas à percer un secret, demeure prisonnier de l'espace transitionnel :

L'enfant n'est pas causeur. On le dit timide. On le dit rêveur. [...] Est dans la lune. Pèse l'espace et se demande si les autres l'y voient. S'il y est réellement, comme les autres y sont quand il les suit des yeux et les perd de vue aussi. Ils sont là, restent là. / Lui, n'est pas là comme eux. Est moins solide qu'eux, moins dense (*TA*, 34).

L'enfant est en convalescence chez sa grand-mère à la suite d'une maladie pulmonaire, mais sa maladie ne semble pas uniquement physique. Ollier nous présente en effet un jeune enfant qui vacille au bord de la maladie mentale :

ne comprend pas comme il se fait que sans remuer le petit doigt, il ressent exactement tout ce qu'il sent quand il fait deux pas à droite et se baisse, prend la bouteille dans le casier et la redresse, la serre dans ses doigts et remontant la marche, se tourne et tire la porte, tourne la clef.

- Qu'est-ce que tu fais planté là, dit sa grand-mère qui est entré sans qu'il l'entende et le regarde sans comprendre contempler le buffet sans bouger ni parler? [...]

L'enfant voudrait lui expliquer, ce qu'il vient de sentir, lui dire qu'il est descendu à la cave « par la pensée » et que c'était exactement comme chaque fois qu'il y est allé (*TA*, 159).

Le fantasme voisine ici avec l'hallucination, l'espace intérieur menace l'espace extérieur. Le trouble psychique de l'enfant concerne justement l'espace, et plus précisément l'espace transitionnel :

Son sentiment dominant est de se situer en retrait, toujours. Mieux que se tenir, se situer. Il ne sait pas pourquoi, se demande s'il en est ainsi pour d'autres, ne sait pas. / En retrait, en marge. Il y a l'espace de tout un chacun, et le sien, couloir au sein de cet espace, invisible, impalpable, mais lui le sent, le mesure, le sent de ses mains, l'entend – ce qui s'opère sans bruit, dans le couloir / D'où l'impression de ne pas coïncider avec le lieu, de ne pas être tellement là finalement. [...] Si ce n'est pas un couloir, c'est une petite entrée, un vestibule. Une petite place dans un coin. Si on le pousse au centre, une petite place au centre. Une bulle. / Il y est bien tant que les autres ne forcent pas la bulle (*TA*, 61). »

L'espace transitionnel est une bulle, mot qui évoque par exemple l'enceinte stérile dans laquelle sont placés les enfants atteints de déficience immunitaire. En montrant l'importance de l'espace transitionnel dans le secret de famille, l'œuvre d'Ollier permet de jeter des ponts entre les théories de Winnicott et de Tisseron. La bulle de l'enfant naît en effet du clivage entre le réel du secret qu'il perçoit et le mensonge que constitue le réel :

En effet, sous l'effet d'un Secret qu'il pressent, la personnalité d'un enfant ou d'un adulte est toujours amenée à se couper en deux. Il apprend à fonctionner avec un psychisme divisé : d'un côté, il est obligé d'apprendre à repérer l'existence du secret douloureux à de multiples indices de manière à ne pas courir le risque de confronter trop brutalement son parent à cette zone douloureuse de sa personnalité. Mais, d'un autre côté, il est obligé de faire comme si ce secret n'existait pas. (Tisseron, 2004 : 58)

Le récit d'enfance de *Truquage en amont* étant, aux dires mêmes de l'auteur, autobiographique, la biographie de l'auteur pourrait fournir une clé intéressante pour l'analyse du secret de famille. Son enfance a-t-elle été marquée, comme celle de nombreux créateurs – par exemple Hergé, Aragon, Annie Ernaux – par un secret de famille ? À ma connaissance, Ollier ne s'est jamais exprimé plus directement que dans son roman sur ce sujet. Son œuvre apporte cependant quelques éléments de réponse. Si celle-ci ne permet pas de voir directement le secret, elle ne cesse toutefois de remettre sur le métier les fantasmes engendrés par celui-ci.

## LE DÉPAYSEMENT ET LE ROMAN FAMILIAL

En passant de génération en génération, le secret tend à se transformer comme dans le jeu du téléphone arabe : « Les enfants qui grandissent dans une famille à secret deviennent bien souvent des adultes qui créent à leur tour... des secrets ! Comme ils ne peuvent maîtriser ceux dont ils sont victimes, ils tentent d'en créer d'autres qu'ils puissent contrôler. » (Tisseron, 2011 : 34) Le jeu d'enfant qu'est écriture permet justement à Ollier de (re) créer des secrets. Son œuvre est en effet traversée par le non-dit, par le secret d'une histoire « [e]nterrée, occultée » (*TA*, 144).

L'enfant de *Truquage en amont* est sauvé de la folie par la présence d'une grand-mère aimante qui lui permet de reprendre pied dans la réalité. Il doit également sa guérison à sa capacité à se réfugier dans des activités créatrices qui lui permettent d'échapper au monde mensonger qui l'entoure. Il découvre ainsi, dans les livres, ce qui sera l'une des passions de l'auteur, le voyage, l'exotisme, le dépaysement :

Géographie. Les colonies. / Le livre appelé atlas est celui qu'il préfère. Il l'ouvre et contemple captivé les cartes. [...] Le partage de l'Afrique. Le blanc au centre l'intrigue toujours. Inexploré, inhabité ? Ce cercle vide lui plaît, il pose un doigt sur le blanc, j'irai là quand je serai grand (*TA*, 122).

Le dépaysement ouvre à l'enfant la porte du rêve et du fantasme :

Devoir finis, l'enfant s'installe près de la fenêtre, pose le grand livre sur ses genoux, récits de voyages, d'exploration, dorure sur tranche et gravures, les paysages d'adoption. Le pays secret en amont s'y mêle. / Lieu de naissance ou de prime enfance, ensoleillé, d'avant l'exil, que s'est-il passé, il y a eu tromperie, on ne lui a pas tout dit, il a vécu là-bas, c'est sûr, y reviendra-t-il ? / Tromperie, maldonne, ou quoi encore... Il ouvre le dictionnaire et lit « méchef », mésaventure, un mot ancien, désuet, ce mot lui plaît (*TA*, 128).

Le pays secret en amont est bien sûr celui qui précède le « truquage ». Exilé du réel par le secret, l'enfant rêve d'une patrie. À l'entrée du 3 novembre 1974 de son cahier d'écrivain *Les Liens d'espace*, Ollier écrit : « Jeu d'une enfance différée, d'une enfance qui n'a pas eu lieu. » (Ollier, 1989) L'italique avec lequel il écrit lieu indique à la fois, le vol de l'enfance et l'absence d'espace. Le pays exotique permet à l'enfant de rêver d'une existence en amont du secret. Il entrevoit justement celle-ci par l'intermédiaire de la musique, passion importante transmise par sa grand-mère :

Ou l'effet d'une musique encore, entendue l'autre soir, suite algérienne ou africaine disaient les flûtes et les tambours, exotique en ses tableaux, paysage sans fin, terre rouge et dunes, la neige sur la montagne au loin et l'oasis en

vue, la forêt des palmes. / C'est là que je suis né, a-t-il pensé dans un élan, tout y était nouveau, les choses touchaient son corps et l'affectaient directement, il n'y avait plus d'écran, plus de plaque de verre (TA, 104).

Le pays exotique, dans l'imaginaire d'Ollier, est un terrain fertile pour les rêveries d'origine. L'existence d'un secret de famille pousse l'enfant vers ce que Freud a appelé « le roman familial ». Au niveau fantasmatique, cette recherche de l'origine constitue, Marthe Robert l'a montré, l'appel d'air du roman. Tous ces tropismes convergent dans le premier roman d'Ollier, *La Mise en scène*.

Le fantasme du roman familial permet de comprendre la gémellité de Lassalle et de ses deux guides. Avec Ichou, il retrouve, pour emprunter une expression à la psychologie populaire, son enfant intérieur. Dès la première rencontre d'Ichou et de Lassalle, Ollier insiste, au moyen d'un pantomime d'Ichou, sur leur gémellité : « l'enfant pose son béret par terre, s'approche de Lassalle, se fige droit à ses côtés pour proclamer clairement l'identification (MS, 118) [...] »

Ba Iken est également le double de Lassalle. Le récit, à chacune de leurs rencontres, souligne leur position symétrique : « Lassalle est assis dans l'angle à gauche de la fenêtre. Ba Iken lui fait face » (MS, 143) ; plus loin : « Deux ombres se dressent maintenant sur la façade : celle de Lassalle, sur le mur à gauche de la porte : celle de Ba Iken, sur la porte même » (MS, 176). La vue de Ba Iken cause à Lassalle un véritable choc de reconnaissance :

C'est moins le tutoiement qui le désoriente – il a déjà eu l'occasion d'en user à Dar el Hamra – que la prononciation impeccable de son interlocuteur, son accentuation juste et uniforme, et, toujours dans le même ordre d'idées, son teint clair, ses traits réguliers, et, maintenant qu'il regarde de face, ses yeux gris bleu (MS, 87).

Par le biais de Ba Iken, prend place dans l'œuvre le fantasme de l'enfant bâtard étudié par Marthe Robert. Ce fascinant personnage – à la fois interprète, traducteur, truchement et traître – est en effet un être de l'entre-deux. Ba Iken – on ne peut que le deviner, c'est la règle du jeu – est peut-être également un enfant né hors mariage, un « bâtard », voire un métis. Les mystères de *La Mise en scène* et de *Truquage en amont* convergent tous deux vers l'union illégitime. Le lecteur peut ainsi imaginer une Jamila enceinte de Lessing qui aurait survécu et donné naissance à Ba Iken, cet Arabe blond : « À côté du cheikh, il fait aussi "étranger" que Lassalle. Pour un peu, on le soupçonnerait d'avoir usurpé son accoutrement (MS, 93). »

Le dépaysement, on le voit, constitue chez Ollier le point de départ d'un mouvement beaucoup plus vaste qui aboutit à une remise en cause du réel. Ce mouvement initie également une régression qui mène à l'enfance, à l'espace intermédiaire, au secret de famille et au roman familial. La superposition des romans révèle toutefois la douloureuse ironie de l'exotisme et du dépaysement. Lassalle et Machaut, les héros des romans, réalisent le rêve de l'enfant de *Truquage en amont* : partir en quête d'un pays d'origine antérieur au mensonge. Ils n'atteignent toutefois jamais celui-ci. Ce qu'ils recherchent dans le dépaysement semble au contraire être ce que l'enfant a souhaité fuir : le secret de famille, la déréalisation. Machaut, l'enquêteur de *Truquage en amont*, souligne sa compulsion du secret : « besoin de s'entourer de mystère, d'en flairer partout » (*TA*, 75). Dans ses carnets de voyage, Ollier, citant Gide, souligne le sentiment d'irréalité causé par le dépaysement : « Indéfinissable impression d'être "en tournée" et de jouer, dans des décors de fortune, avec des poignards de carton (Gide)<sup>4</sup> ».

## BIBLIOGRAPHIE

- Calle-Gruber, Mireille (1996). *Les partitions de Claude Ollier. Une écriture de l'altérité*, Paris, L'Harmattan.
- Fabrizi, Paolo (1988). « Nous sommes tous des agents doubles », in Olender, Maurice (dir.). *La trahison*, numéro de la revue *Le genre humain*, Paris, Seuil.
- Ollier, Claude (1958). *La Mise en scène*, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion » (1982).
- Ollier, C. (1984). *Cahiers d'écolier*, Paris, Flammarion.
- Ollier, C. (1989). *Les Liens d'espace (1970-1980)*, Paris, Flammarion.
- Ollier, C. (1992). *Truquage en amont*, Paris, Flammarion.
- Tisseron, Serge (2004). « Le secret ne s'oppose pas à la vérité, mais à la Communication », in *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n° 33, 55-68.
- Tisseron, S. (2005) « Quand les revenants et les fantômes hantent le corps », in *Champ psy*, n° 37, 93-105.
- Tisseron, S. (2011). *Les secrets de famille*. Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ».
- Winnicott, D.W. (1971). *Jeu et réalité*, Trad. Claude Monod, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais » (1975).

4 Claude Ollier, *Cahiers d'écolier*, op. cit., p. 59.

## CHAPITRE 11

# L'ESPACE ET LES TROUBLES IDENTITAIRES DANS UN SYSTÈME AUTOFICTIONNEL

SALLEM EL AZOUZI

*Université Sidi Mohammed Ben Abdellah – Maroc*

Conformément aux lois de l'instinct grégaire qui hante l'Homme, la vie se manifeste dans deux zones : une zone fermée, c'est le «chez-soi» établi pour le repos et l'intimité ; l'autre est représentée par le dehors contenant les lieux de passage et du repos transitoire. Et du coup, l'Homme a pleinement droit à la recherche de son identité dans un lieu précis, face à un Autre déterminé lui aussi dans un cadre spatial en partage. À partir de là, on peut légitimement affirmer que l'identité et le lieu sont deux concepts définis par les frontières. Cette position délimitée dans l'espace rend le bien-être, finalité de chaque individu, difficile à atteindre, voire impossible. De telles clauses se greffent évidemment sur la littérature qui restitue un fragment réel ou vrai de la vie humaine. En effet, Modiano est de ces écrivains qui ont fondé leur écriture sur la recherche de l'identité, basée sur l'exploitation cartographique et son rapport avec la mémoire. Le chevauchement de celle qui précède sa naissance et celle qu'il vit, accentue les brèches identitaires dont souffre la communauté juive. Commençons par la notion de la «bipolarité» qui engage chez Modiano, celle de la gouvernance de l'espace intérieur propre à l'être, et de fait de l'identité, par l'espace extérieur où la matérialité atteint sa pleine mesure.

### BIPOLARITÉ DE L'ESPACE

Dans *Un pedigree*(2005), la bipolarité de l'espace apparaît clairement derrière l'opposition Rive gauche/Rive droite ; deux rives qui insinuent deux identités. Celle-ci abrite les quartiers des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> arrondissements (précisément la rue Lauriston et la place de l'Alma), fief des activités des

collaborateurs. La première est réduite le plus souvent à l'appartement du Quai de Conti ; mais elle s'annonce aussi à travers les librairies, les universités et le cinéma, aire de l'innocente enfance de l'auteur.

L'œuvre est réservée à l'analyse des rapports des parents de Modiano avec l'espace des deux Rives. Le père juif, qui échappa à la déportation de justesse, habitait au début de la guerre rue des Saussaies, à côté des bureaux de la Gestapo.

La mère vouée aux lieux théâtraux et forains habitait l'appartement de ses parents où l'auteur est né en 1945, sur la Rive gauche, au quinze, Quai de Conti. Dans les deux cas, l'espace est purement urbain, exception faite pour les épisodes de la volonté de fuir Paris et ses miasmes morbides. En s'approchant du centre, la vie devient difficile et se transforme en une guerre sans merci, poussant ainsi Modiano à tracer des frontières « Deux papillons égarés et inconscients au milieu d'une ville sans regard. » (Modiano, 2005 : 19).

Il s'inscrit en faux à la règle qui fait de la province la subordonnée de Paris. « En province, à Annecy, à Saint-Lô, c'était encore l'époque où les rêves et les promenades nocturnes échouaient devant la gare d'où partait le train pour Paris. » (Modiano, 2005 : 98). Paris est de la sorte symbole de l'échec. Le « juif » se doit d'être toujours éloigné du « centre » malfaitier, exigence préventive oblige, et de vivre en périphérie de peur de perdre son identité qui se dissout dans la tentation de la collaboration. La gare en partance pour Paris suscite le sentiment du chaos bannissant tout rêve ou lueur d'espoir. « La gare » porte en elle les éléments structurants d'une dialectique de l'espace. Elle est l'emblème du mouvement éternel et du voyage humain dans un cosmos entaché de tares.

Elle remplit le même rôle dans *Rue des Boutiques Obscures* (1978) où ses émergences sont récurrentes, lequel rôle est étroitement lié au principe d'anéantissement. Elle assure le va-et-vient, qui pour purement fictif qu'il soit, représente les fêlures identitaires qui reposent sur la bipolarité Paris-Nice. Il semble que l'auteur veuille imputer le même sort à toutes les villes de la France, Nice n'est qu'un accessoire :

« Mon cher Guy, j'ai bien reçu votre lettre. Ici, les jours se ressemblent tous, mais Nice est une très belle ville. Il faudrait que vous y veniez me rendre visite. Curieusement, il m'arrive de rencontrer au détour d'une rue telle personne que je n'avais pas vu depuis trente ans, ou telle autre que je croyais morte. Nous nous effrayons entre nous. Nice est une ville de revenants et de spectres, mais j'espère n'en pas faire partie tout de suite. »<sup>1</sup>

1. MODIANO, Patrick, *Rue des Boutiques Obscures*, Éditions Gallimard, 1978, p.51.

Il en va de même dans *Dora Bruder* (1997), où les rues de Paris sont les lieux uniques qui gardent les empreintes des personnages. La rue est médiatrice de deux pôles spatiaux, les lieux de refuge de Dora, d'un côté et, de l'autre, le dehors d'un Paris disparu. À Paris, la rue est le seul repère qui reste, mais qui fonctionne en tant que vecteur du sentiment de perte :

« En le quittant, j'ai suivi la rue des Jardins-Saint-Paul, vers la Seine. Tous les immeubles de la rue, côté des numéros impairs, avaient été rasés peu de temps auparavant. Et d'autres immeubles derrière eux. À leur emplacement, il ne restait qu'un terrain vague, lui-même cerné par des pans d'immeubles à moitié détruits. »<sup>2</sup>.

Le Paris d'aujourd'hui est l'incarnation d'un hiatus dans le cours des faits narrés dans l'œuvre. Accompagné d'un ton de désolation, il exhibe les frictions identitaires que cause le monde extérieur et qui se creusent davantage quand le cadre spatial change. Ce faisant, il paraît clairement que le système autofictionnel consacre un investissement particulier à l'espace relié étroitement aux problèmes identitaires à Paris.

## LE PARIS DE L'OCCUPATION EST FAROUCHE

L'acheminement vers la prison des Tourelles, vers Drancy et le campement d'Auschwitz forment d'une manière générale les lieux dans *Dora Bruder*. La topographie et la carte parisiennes sont déployées pour essayer de maîtriser le parcours du personnage. Le narrateur s'efforce de découvrir son destin accolé à l'Occupation et selon un itinéraire qu'il souhaite être vrai. Tout commence par une annonce publiée dans le *Paris-Soir* du 30 septembre 1941 sous la rubrique « D'hier à aujourd'hui » : « PARIS On recherche une jeune fille, Dora Bruder, [...] Adresser toutes indications à M. et M<sup>me</sup> Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. » (Modiano, 1997, p.7).

Le roman s'ouvre sur une adresse au sein de Paris des années de l'Occupation. Puis vient la quête ardue dans les boulevards et les quartiers de Paris. Modiano veut revisiter les lieux où le régime de Vichy a fait des crimes. L'Occupation entre de plain-pied dans l'univers romanesque de l'auteur.

Le narrateur mène une enquête fatigante et angoissante dans le quartier de Clignancourt, où les parents de Dora, des réfugiés juifs d'Europe de l'Est, ont subi des avanies de la part des collabos : « Et la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour. » (Modiano, 1997 : 53).

2. MODIANO, Patrick, *Dora Bruder*, Éd. Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1997, p. 133.

L'espace est réduit à une situation de déperdition étouffante à cause du souvenir des lieux autour de chez Modiano alors jeune. Moyennant l'expérience néfaste des personnages au giron d'un Paris asphyxiant, il passe en sourdine son histoire et celle d'une génération.

Le paradigme de l'espace déborde l'univers de l'œuvre dans une symbiose de transposition des rêves et des sensations propres au moment d'écrire. L'absence de limites stables engage la mouvance des lieux entre mémoire et réalité. L'auteur entend placer le lecteur dans la même position que les personnages étant donné que ces derniers paraissent parfois détachés de l'espace. L'écriture se fait alors mimétique, mettant en scène la carte de Paris et des persécutions allemandes contre les Juifs.

En s'appuyant sur les découvertes du docteur Breuer, Freud affirme que l'hystérie qui repose fondamentalement sur le déplacement, relève des hantises de l'enfance : « Je rappellerai seulement qu'elle [la découverte de Breuer] repose sur ce fait fondamental que les symptômes des hystériques se rattachent à des scènes de leur vie (traumatismes),... »<sup>3</sup>. Il entend par « vie », la période de l'enfance : « [...] on pourrait définir le traitement psychanalytique comme une éducation progressive pour surmonter chez chacun de nous les résidus de l'enfance. »<sup>4</sup>

L'écriture constitue chez Modiano un traitement psychanalytique. L'auteur revit toujours l'expérience de l'enfant bafoué. Les déplacements font office d'une recherche qui se laisse au gré de l'état psychique, tantôt de Modiano tantôt de Patrick. L'objet et le sujet se confondent et se recourent.

Modiano, en écrivant *Un pedigree*, met toujours Paris en exergue dans ce dessaisissement du sujet et de l'objet. Il y évoque des lieux dits de victimes, attenants des lieux des bourreaux, d'où la précision par laquelle se distingue l'ouvrage. Parti pris, Paris est en passe de devenir un petit monde décrit dans un petit récit qui ressemble à un document administratif, énumérant des lieux. « Et je pense à la mystérieuse fatalité qui l'incite toujours à m'éloigner : les collègues, Bordeaux, le commissariat de Police, l'armée... » (Modiano, 2005 : 120).

Bien des événements inexplicables se sont déroulés dans ces lieux. Le père est pris dans une rafle d'un restaurant de la rue Marignan ; on a vérifié son identité dans la rue Greffulhe ; Patrick et son frère Rudy sont placés dans une pension bien que les parents « habitent à quelques centaines de mètres

3. FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 1984, p. 71.

4. *Ibid*, p. 57.

du lycée. » (Modiano, 2005 : 85) ; l'énumération et la description de ces lieux et tant d'autres, avec précision géographique surprenante, ravivent le souvenir d'un père dont la vie reste une énigme et dont la présence est emblème de l'Occupation.

Il faudrait dire que Modiano creuse dans le Paris de la collaboration pour revivre toutes les obsessions de l'Occupation allemande. Ce faisant, la topographie est une oppression et l'espace extérieur de l'écrivain l'oblige à reléguer son intérieur dans l'obscurité du chaos. Cet état chaotique atteint tous les personnages de Modiano qui campent des rôles toujours en suspens.

La fin de l'œuvre signifie que l'auteur a hâte de finir ses confessions sur un état d'âme plus ou moins paisible et réglé de peur qu'un souvenir néfaste surgisse. Le Paris farouche est remplacé par l'expression d'un soulagement dans l'écriture :

«Ce soir-là, je m'étais senti léger pour la première fois de ma vie. La menace qui pesait sur moi pendant toutes ces années, me contraignant à être sans cesse sur le qui-vive, s'était dissipée dans l'air de Paris. J'avais pris le large avant que le ponton vermoulu ne s'écroule. Il était temps.»<sup>5</sup>

Donc, l'espace constitue une hantise qui tourmente l'écrivain. Elle traverse avec force tous ses romans. L'instance spatiale dans *Rue des Boutiques Obscures* n'est pas abusive, elle traduit le pittoresque des quartiers et l'importance de l'urbain, centre des cellules et des organisations. Chaque évocation de Paris, présuppose un travail acharné de l'écrivain et une méditation attentive de la part du lecteur. Ce dernier, disposant des mêmes cartes de recherche dans différents endroits que le personnage, pourrait venir à bout de l'énigme identitaire.

L'importance accordée à Paris émane du travail de l'auteur pour faire surgir des vérités refoulées. Le Paris de l'Occupation est présenté à travers les lieux embrouillés dans la mémoire du personnage-narrateur. L'espace réel rime avec l'espace mental. Les rues et les édifices deviennent des lieux terrifiants, des fantômes tenaces «Paris devenait trop dangereux...» (Modiano, 1978 : 195). L'espace institue de la sorte une instance édifiante dans *Rue des Boutiques Obscures*. L'univers intérieur de Guy Roland fusionne avec l'univers extérieur tavelé de déchirures et de brèches. Il fréquente des lieux où il a probablement vécu. «Des périodes de cafard[...]alors en passant dans la rue, je me suis permis de[...]monter[...]pour essayer de retrouver le[...] le[...]» (Modiano, 1978 : 112).

5. MODIANO, Patrick, *Un pedigree*, Gallimard, 2005, coll. «Folio», p. 127.

Paris, comme lieu de carnage pendant la période de l'Occupation et cause de la perte d'identité, relève d'une utilisation subtile de l'écrivain. Elle est témoin d'une époque difficile à passer sous silence. À la place de Guy Roland, Modiano aurait dit d'une manière frontale «*pour essayer de retrouver*» le coupable.

Il l'a dit lors d'une interview, tout en amplifiant les risques d'être né juste après la guerre :

«La seule chose intéressante c'est ce qui a précédé ma naissance. Quand on naît juste après la guerre, c'est assez bizarre. Cela provoque des rencontres étranges qui ne se seraient pas faites en temps normal. Ce sont des naissances un peu hasardeuses. C'est plutôt un truc sociologique qu'il serait intéressant de voir.»<sup>6</sup>

Les «*rencontres étranges qui ne se seraient pas faites en temps normal*» convoquent un investissement de l'espace insolite et étrange, relatif au projet autofictionnel de l'écrivain.

## INVESTISSEMENT ÉTRANGE DE L'ESPACE

«Boulevard Julien-Potin, après avoir passé une porte cochère, nous traversâmes un square bordé de blocs d'immeubles. Nous prîmes un ascenseur de bois avec une porte à double battant munie d'un grillage. Et nous devions, à cause de nos tailles et de l'exiguïté de l'ascenseur, tenir nos têtes inclinées et tournées chacune du côté de la paroi, pour ne pas nous toucher du front.» (Modiano, 1978 : 40).

Gageons à l'abord que la présence des rues et des boulevards est nécessaire au décor modianesque. Leur importance est liée à l'éternelle interrogation ontologique : où mènent-ils ? La réponse quelle qu'elle soit, favorise le dehors au détriment du dedans. Le boulevard dans le passage, fait allusion aux sans-abri, à la perte d'identité ou du moins à la double identité qui s'accroît dans l'analyse symboliste des lieux : «porte à double battant» signifie que Modiano mise sur les antithèses ; l'ascenseur étroit symbolise les autorités frappées d'abstention, et les tailles sont emblèmes des voix rebelles qui doivent fléchir. Modiano enrôle les espaces dans une structure autofictionnelle en double, de domination et de soumission.

Au sein de ces formes, la rue se veut le noyau d'un chapitre : «Mansour. Jean-Michel. 1, rue Gabrielle, XVIII<sup>e</sup>. CLI 72-01.» (Modiano, 1978 : 136).

6. Un Club sur le Net rencontre Patrick Modiano, Interview du 20/04/2001.

Un prénom, une adresse et un numéro de téléphone forment le chapitre XIX. La narration vive du chapitre qui le précède est détrônée subrepticement par un élément de l'espace concernant un personnage. Fiévreusement, le personnage désire retrouver son identité, mais il se doit d'être méticuleux et scrupuleux. Toute la structure narrative obéit à un désir aux antipodes des résultats obtenus. En plein récit, l'écrivain fait surgir une rue non pas plaisamment, mais dans une finalité qui incombe au lecteur ; cette finalité se veut de caractère heuristique où les ficelles politiques d'une époque de terreur semblent être l'écho d'une structure scripturale hors du commun.

*Rue des Boutiques Obscures* est fondé sur « le noir ». L'instance spatiale sombre dans les ténèbres puisque les événements de l'Occupation restent des énigmes. Le chapitre XX nous est présenté sous forme d'une scène dramatique où le personnage fait preuve d'une peur incommensurable. L'époque de l'Occupation interpelle souvent la couleur sombre :

« À l'instant où nous traversons la rue Germain-Pilon, je le vis jeter un regard horrifié vers cette rue étroite aux maisons basses et sombres qui descend en pente assez raide jusqu'au boulevard. » (Modiano, 1978 : 138).

Les trois adjectifs : « *horrifié... sombres... raide* » créent une atmosphère de peur hors pair. Les souvenirs lointains de l'Occupation insinuent forcément peur, tourment et malheur. Modiano les qualifie de « *drôles de souvenirs* » dans le même paragraphe. Le personnage rencontré par Guy Roland s'est rappelé de la rue Coustou. Une telle rue l'avait certainement terrifié au moment de l'Occupation. L'espace est de ce fait générateur d'un processus mnémorique débouchant souvent sur la tristesse. Il est scellé ici par l'ironie menée dans « *drôles de souvenirs* » et par l'effet de surprise qu'endosse l'adverbe « *tout à coup* » qui déclencha irréversiblement le sentiment de terreur et d'angoisse.

L'instrumentalisation de l'espace de la part de l'auteur sourd des traumatismes de l'Occupation allemande, sans cette malédiction, les rues et les lieux évoqués auraient été reflet d'une enfance et d'une adolescence ordinaires. L'espace est de fait destructeur de toute normalité. « De retour à Paris, il ne se fait pas recenser comme juif. Il habite avec son frère Ralph, [...]. L'appartement est au 5, rue des Saussaies, à côté de la Gestapo. » (Modiano, 2005 : 15).

L'espace rapproche le personnage de la trahison au vu et au su de Patrick. Et Modiano d'incriminer le lieu et son apport en reconstituant des expériences. Par le biais des digressions tolérées par le système autofictionnel, il parsème son écrit des délires de l'écriture qui le font sortir du texte pour rejoindre un lieu qui a piqué sa mémoire. « J'imagine son retour par les rues désertes

d'Auteuil et les quais silencieux de cet être-là. » (Modiano, 2005 : 31). L'auteur intervient moyennant un fragment de son imagination, pour décrire un espace qu'il déteste et ne l'évoque que pour l'« avilir », et pour démontrer le chaos dans lequel vivaient les Français comme séquelle de l'Occupation. Cette apparition est cautionnée par l'incapacité de garder le secret d'un espace en état d'ébullition masqué par un mutisme total. L'oxymore qui se dégage de « quais silencieux » est révélateur ; les quais forment habituellement un lieu de bruit. Dans une œuvre autofictionnelle, tout est dépourvu de soi. Les rues sont « désertes », signalant la peur semée. Tout le monde aspire à être abrité, comme d'ailleurs le père Albert et son fils Patrick. Toutefois leurs rendez-vous se limitent au café.

Comme la rue, le café est un lieu récurrent dans l'œuvre de Modiano « [...] rendez-vous à la sauvette dans les cafés. » (Modiano, 2005 : 102). Les rencontres de l'auteur et son père chez eux sont rares. La maison est en passe de se déprendre de son vrai rôle, elle ne présente pas un lieu de sérénité. L'absence de tel sentiment engage le désir de sortir de « l'enclave », de l'intérieur « cellulaire ».

« Pour une étude phénoménologique des valeurs d'intimité de l'espace intérieur, la maison est de toute évidence, un être privilégié, à condition, bien entendu, de prendre la maison à la fois dans son unité et sa complexité, en essayant d'en intégrer toutes les valeurs particulières dans une valeur fondamentale. »<sup>7</sup>

Toutefois, cette position n'empêche pas Modiano d'embrancher à maintes reprises sur l'appartement. L'investissement de l'espace est poussé parfois à l'extrême à un point que son envergure l'emporte sur le récit. L'appartement devient de la sorte une référence. Le retour à cet endroit est répétitif. C'est un retour à l'espace clos, aux phobies et à la perte d'identité : « L'appartement du Quai de Conti. Au troisième étage, nous entendions des voix et des éclats de rire, le soir, dans la chambre voisine de la nôtre où ma mère recevait ses amis de Saint-Germain-des-Prés. Je la voyais rarement. » (Modiano, 2005 : 34). La désinvolture de la mère de l'auteur entraîne une identité en brèches sans affection maternelle aucune. La mère se donne à ses luxures laissant ses enfants à côté, en marge dans une chambre voisine.

L'absence de foyer familial stable justifie les déplacements multiples de Patrick. Le milieu familial est un fantasme provoqué par un lieu extérieur où les repères sont compensés par le fait que le lieu est le seul point d'ancrage

7. BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, 1957, p. 23.

des personnages. Le lieu succombe au temps. Le passage suivant l'illustre pertinemment : « Je regrette de n'avoir pas mieux connu Bordeaux [...]. Le lendemain, à Paris, je rencontre mon père dans l'escalier de l'immeuble. Il est stupéfait de ma réapparition. » (Modiano, 2005 : 103). Le désir de fuir Paris pour Bordeaux et l'isotopie de l'escalier sont liés à l'identité véritable qui est fuyante et labile.

Non seulement l'espace constitue le seul point d'ancrage des personnages, mais il assure aussi le chevauchement des destins. Dora et Patrick ont subi presque le même sort dans la même ville que Modiano arpente toujours à la recherche de la vérité. Chemin faisant, toute description des lieux débouche sur l'échec, sur des scories et sur le néant. L'identité s'égaré dans les chemins probables du XVIII<sup>e</sup> arrondissement. Les nuits glaciales relèguent ainsi tout le récit dans l'inconnu et le ténébreux :

« Mais laquelle, dans ce Paris de l'hiver de l'Occupation, avec, dès le mois de novembre, des chutes de neige, une température de moins quinze en janvier, l'eau gelée partout, le verglas, la neige de nouveau en grande abondance au mois de février ? » (Modiano, 1997 : 61).

Dans une considération des lieux qui paraît parfois excessive, la vue panoramique est appréhendée comme une conception de l'espace globalisante, pour scruter et essayer de circonscrire l'endroit. Délimiter le champ de recherche semble d'ores et déjà une entreprise incomplète en évoquant le lieu de naissance du père de Dora. Modiano aurait pu s'en passer puisque l'événement ne concerne pas la France : « Il a connu, enfant et adolescent, la rue du Prater avec ses cafés, son théâtre où jouaient les Buda pester. Et le pont de Suède. Et la cour de la Bourse du commerce, du côté de la Tabor strasse. Et le marché des Carmélites. » (Modiano, 1997 : 22).

L'espace devient une hantise et une recherche tous azimuts. « J'essaye de reconstituer le périple d'Ernest Bruder. » (Modiano, 1997 : 23).

Une telle hantise exige une description en « travelling » où l'identité est presque imperceptible. « L'attrait certain que la création cinématographique exerce sur beaucoup de nouveaux romanciers doit, lui, être cherché ailleurs. Ce n'est pas l'objectivité de la caméra qui les passionne, mais ses possibilités dans le domaine du subjectif, de l'imaginaire. »<sup>8</sup>

La quête des traces engendre un espace figé où chaque geste est révélateur et transmet une idée.

8. ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1961, p.128.

«Les gestes sont comme le langage naturel de tous les peuples, fait de jeux de physionomie, de clins d'yeux et de mouvements des autres membres, et aussi du ton de la voix qui trahit le sentiment de l'âme dans la poursuite, la possession, le rejet ou la fuite des choses.»<sup>9</sup>

Le passage qui suit illustre avec brio l'idée de Saint-Augustin citée par Todorov :

«À quoi pensait-il, tandis que derrière lui un gros rougeaud caressait la cuisse d'une femme blonde et qu'un Japonais embaumé se tenait sur un fauteuil de ce bar du Hilton depuis plusieurs jours ? Il ne pensait à rien, j'en étais sûr. Il flottait dans une torpeur de plus en plus opaque. Avais-je le droit de le tirer brusquement de cette torpeur, et de réveiller chez lui quelque chose de douloureux ? »<sup>10</sup>

Le personnage, terrassé par la mémoire, se reconnaît dans l'espace et s'y réfère devant l'indifférence du public dans une léthargie opaque. La pénombre de la salle pourrait remplacer la chaleur escomptée chez les spectateurs.

La recherche de l'identité guide davantage le projet scriptural de Modiano et fait subir à l'espace une autre tâche. Savamment évoqué, il est suggéré pour reconnaître des personnes, comme Pagnon :

«Dans *Rue des boutiques obscures*, ce n'est pas un hasard si plusieurs chapitres sont consacrés au Garage de la Comète, l'un des garages dans lesquels le Patoche de Remise de peine a l'intuition que Pagnon a travaillé.»<sup>11</sup>

«Le numéro de téléphone AUTEUIL 54-73 n'est plus attribué depuis 1952.

Pendant dix ans, de 1942 à 1952, il a été attribué au :

#### GARAGE DE LA COMÈTE

5, rue Foucault, Paris XVI<sup>e</sup>»(Modiano, 1978 : 156-157).

Le «garage» garde probablement les traces de Pagnon. Parti pris, tout concourt dans l'écriture de Modiano à adhérer à l'entreprise heuristique, par des biais relatifs à l'espace. Dans *Dora Bruder*, l'absence des caractéristiques de l'axe spatial est suppléée par un investissement purement matériel ayant rapport avec le dispositif sensoriel. «Ses cheveux mi-longs lui tombent presque jusqu'aux épaules et sont ramenés en arrière par un serre-tête, son

9. TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Éditions du Seuil, 1977, p. 47

10. MODIANO, Patrick, *Rue des Boutiques Obscures*, Éditions Gallimard, 1978, p. 57.

11. COSNARD, Denis, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Éditions Fayard, janvier 2011, p. 79.

bras gauche est le long du corps, avec les doigts de la main gauche repliés et le bras droit caché par sa grand-mère.» (Modiano, 1997 : 91), Modiano instrumentalise la photo «J'ai pu obtenir il y a quelques mois une photo de Dora...» (Modiano, 1997 : 90) en vue d'essayer de découvrir les lieux fréquentés par Dora. Il s'abstient de trancher sur l'exactitude de ces lieux : «Certainement en 1941, l'année où Dora était pensionnaire au Saint-Cœur-de-Marie, ou bien au début du printemps 1942, quand elle est revenue, après sa fugue de décembre, boulevard Ornano.» (Modiano, 1997 : 90-91). L'hésitation n'est qu'apparente, qu'un accessoire du récit, puisque quelques lieux présents sous l'Occupation entraînent la frustration et l'inhibition. La photo est témoin des débuts des années quarante, le temps de la solidarité entre les juifs. Elle présente les membres de la famille de Dora dans une disposition significative, l'un accolé à l'autre. Cette solidarité est souvent inutile sous l'Occupation, mais elle est, pour les juifs, l'emblème de l'aspiration à ressentir une appartenance à une communauté. La légende, après tout, n'est-elle pas une amplification du souhaitable ?

Dans l'horizon autofictionnel, les lieux obéissent aux positions prises par les juifs. Chaque fois qu'ils se présentent étroits, il s'agit forcément d'eux ; le tactile «le bras droit caché par sa grand-mère» est un acte à symbolique affective alimentée par le présent de l'indicatif et le ton inhabituellement à modalité assertive, sans quoi l'œuvre pourrait perdre sa vraisemblance face à l'antisémitisme qui envahit les esprits des lecteurs. L'écrivain envisage de se passer des idées reçues sur le juif – qui l'affublent de tous les travers – en le montrant toujours dans des situations compromises à cause de l'occupant qui spolie son identité. Cette dernière se doit de garder le large par rapport au dehors et d'être à jamais discrète dans un espace clandestin. La description de l'exiguïté des pensionnats où Dora est passée (dans les quartiers Saint-Cœur-de-Marie et les Tourelles) est assez probante dans ce sens :

«C'est un immeuble de cinq étages aux briques claires. Deux fenêtres, à chacun des étages, encadrent deux fenêtres plus petites. À côté, le numéro 40 est un bâtiment grisâtre [...]. En face, [...] quelques autres petits immeubles sont demeurés tels qu'ils étaient.»<sup>12</sup>

L'espace chez Modiano dépasse la simple description du décor. C'est une instance qui prévaut dans un cahier de charges réservé à l'identité des juifs sous l'Occupation allemande.

12. MODIANO, Patrick, *Dora Bruder*, Éd. Gallimard, coll. «Folio», Paris, 1997, p. 129.

La délimitation d'un Paris fantasmagorique est un essai de formuler une identité. Paris est un signifié déchu et révolu mais ravageur, ses signifiants (les lieux comme les prisons) effacent toute identité. Son sens est univoque, mais permet de pénétrer le temps. Les déplacements de l'auteur insufflent les déplacements du récit dans un but de combler le vide identitaire dont il souffre. Sa quête traduit les vacillations et les oscillations de l'écriture dans une tentative de domination de l'espace insaisissable. Le «dehors» meurtrier trouve son accomplissement dans un «dedans» non moins brutal.

Écrire sur l'Occupation et l'identité, c'est avant tout délimiter les périmètres de la personnalité à travers l'espace.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, 1957.
- Cosnard, Denis, *Dans la peau de Patrick Modiano*, Éditions Fayard, janvier 2011.
- Freud, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 1984.
- Modiano, Patrick, *Rue des Boutiques Obscures*, Éditions Gallimard, coll. «Folio», 1978.
- Modiano, Patrick, *Dora Bruder*, Éditions Gallimard, coll. «Folio», 1997.
- Modiano, Patrick, *Un pedigree*, Éditions Gallimard, coll. «Folio», 2005.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, les Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1961.
- Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, Éditions du Seuil, 1977.

## CHAPITRE 12

### LA FUITE IMMOBILE

#### ESTHÉTIQUE DU NAUFRAGE DANS LES PHOTO-INSTALLATIONS D'AHMED HAJOUBI ET LES PEINTURES DE MAHI BINEBINE

YOUSSEF OUAHBOUN

*Université Mohammed V – Maroc*

Issue suicidaire au calvaire existentiel, le voyage clandestin vers l'Europe a impulsé au Maroc un nombre considérable d'œuvres littéraires et cinématographiques tout comme il est à l'origine de nouvelles formes de création plastique. Dans les photo-installations d'Ahmed Hajoubi, des barques en papier, à la fois ludiques et graves, sont une variation poétique sur le désespoir du voyageur. Conçues comme des « installations sans spectateurs », c'est à la prise photographique qu'elles doivent cette subtile rhétorique de l'échec qu'elles mettent en œuvre. Sous l'objectif, leur proximité et leur mise à distance révèlent des barques ambivalentes, autant salutaires que meurtrières. Auteur d'un roman sur le même drame, Mahi Binebine compose des tableaux qui retracent les différentes étapes du voyage fatidique. Redevenu le protagoniste de sa propre tragédie, l'homme y est donné à voir constamment en conflit avec son bagage, luttant vainement contre l'avidité des eaux, trompé par une barque à la fois indifférente et vulnérable.

Barque – Destin – Départ – Échec – Mort

#### INTRODUCTION

Dans l'histoire de la peinture, la barque et le navire sont souvent liés à l'échec et à la défaite. Se rattachant au thème romantique de la mort et de la toute-puissance de la nature, *La Mer de glace*, un tableau de Caspar David Friedrich (souvent confondu avec une toile disparue portant le titre

*Le Naufrage de l'espoir*) représente le naufrage d'un bateau écrasé par des blocs de glace. Transposant des vers de *La Divine Comédie* de Dante, *Dante et Virgile aux Enfers* d'Eugène Delacroix donne à voir les deux poètes conduits par Plégias, franchissant le lac qui entoure la cité infernale. La composition de la toile met en évidence des damnés qui tentent d'échapper de l'enfer en s'accrochant à la barque. Enfin, le fameux *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault a été inspiré à l'artiste par un évènement tristement célèbre, à savoir le naufrage de la Méduse. À bord d'un radeau de fortune, les passagers que montre la toile – ils étaient 149 au départ – sont restés 15 jours sans nourriture ni boisson, avant qu'un bateau ne les recueille. Le peintre profite de cet évènement pour mettre en œuvre un thème cher à l'art romantique, celui de la violence du monde et de la fatalité de la mort. Mais le chef-d'œuvre de Géricault nous replace devant un problème inhérent à la question de la création artistique, celui de l'adhésion de l'artiste aux drames qui marquent sa société et son époque. Sans doute est-ce selon ce rapport qu'on peut considérer les installations d'Ahmed Hajoubi et les tableaux de Mahi Binebine consacrés au sujet de l'émigration clandestine<sup>1</sup>.

Au Maroc, avec le thème de la situation du pays pendant les années de plomb, le problème de l'émigration clandestine est le sujet sociopolitique qui a impulsé le plus de création artistique et littéraire. Faisant l'objet d'un nombre considérable de téléfilms, il a aussi stimulé plusieurs longs métrages, dont *Et après* d'Ahmed Ismaïl ou *Deux femmes sur la route* de Farida Bourquia. Dans le domaine littéraire, de nombreux romans se font le récit des candidats au voyage fatal, dont *L'Aller et le retour* de Hoceïn Faraj, *Les Clandestins* de Youssouf Amine Elalamy, *Partir* de Tahar Ben Jelloun. À cette liste, il faut ajouter le roman *Cannibales* de Mahi Binebine, auteur également de plusieurs tableaux qui, avec les installations de Hajoubi, sont parmi les réalisations plastiques marocaines franchement consacrées à ce fléau national qu'est l'émigration clandestine. Mais si les tableaux du premier et les installations du second se veulent dénonciateurs de cette tragédie que constitue le voyage clandestin vers l'Europe, ils sont, d'abord, la tentative d'aboutissement d'un projet esthétique. Ces œuvres sont loin d'adopter une

1 Ahmed Hajoubi est né en 1972 à Guercif. Lauréat de l'Institut des Beaux-Arts de Tétouan, il vit et travaille à Rabat, expose régulièrement au Maroc et à l'étranger. Né à Marrakech en 1959, Mahi Binebine est l'un des artistes marocains les plus cotés. Ses peintures et ses sculptures font partie de collections privées et publiques nationales et internationales (dont le Musée du Guggenheim de New York). Il est aussi romancier, ayant publié huit romans et un recueil de nouvelles. Son dernier roman, *le Seigneur vous le rendra*, vient de paraître aux Éditions Fayard (Paris) et aux Éditions le Fennec (Casablanca).

démarche illustrative, ce ne sont pas des représentations documentaires du drame des émigrés clandestins. Au contraire, elles procèdent d'une vision personnelle de la part des deux artistes et se prêtent ainsi à une interprétation poétique, en ce qu'elles suggèrent au spectateur de donner sa propre lecture de ce qu'elles proposent.

## HAJOUBI : UNE RHÉTORIQUE DE L'ÉCHEC

Quand elle n'exploite pas les murs d'une galerie, l'installation use d'un caractère tridimensionnel. Comme c'est le cas devant une sculpture, le spectateur tourne autour du sujet et choisit son ou ses points de vue. Mais les installations de Hajoubi ne sont pas exposées dans un espace dédié à l'art. À la manière des artistes du *land art*, l'artiste marocain monte ces œuvres dans un espace naturel, au bord de la mer. Ses réalisations sont photographiées et rassemblées dans un catalogue et c'est ce catalogue qui est offert à l'appréciation du spectateur. La photographie se met donc au service de l'installation pour livrer les différents points de vue selon lesquels le regard doit se porter. Grâce au jeu de distanciation et de proximité que permet la prise photographique, Hajoubi choisit aussi les proportions dans lesquelles il veut faire voir les objets et l'espace qu'ils exploitent. Le dénominateur commun à toutes ces installations est la barque, une barque en papier, aussi fragile et dérisoire que l'espoir des candidats au voyage vers la mort. L'artiste opte pour un procédé ludique pour traiter un sujet grave : il fabrique des barques à partir de papier anodin, ces mêmes barques que nous n'avons cessé de façonner dans l'enfance.

L'une des photos (figure 1) est cadrée sur une grande surface murale, de façon à ce que les trous apparaissent comme minuscules. On devine le mur dense et épais. En plaçant les barques dans les trous, l'artiste donne l'impression d'un mur perforé par des objets pourtant impuissants. Le mur est dépourvu de sa symbolique patrimoniale pour se dresser comme un obstacle érigé devant les rêves de la jeunesse. Les barques transperçant le mur sont la mise en image de ce voyage suicidaire par lequel les candidats tentent de forcer le destin, de trouver une issue dans le désespoir, vaste et compact, qui les étouffe. Une autre prise photographique (figure 2) est focalisée sur l'un des trous pour mettre en lumière le noir qu'il enferme. Ce noir est donc cet espace épouvantable que la barque s'apprête à traverser. La barque doit se frayer un chemin dans les ténèbres. L'horizon est à la fois incertain et invisible. C'est à dessein que la barque est posée sur un socle bancal. Dès le coup d'envoi, la barque est soutenue par une force en désordre, hostile et préfiguratrice de la catastrophe. L'artiste adopte une autre prise rapprochée (figure

3) mettant en évidence un trou entouré d'une surface murale homogène pour concentrer l'attention sur le noir qu'il enferme. Centré dans l'image, le trou se transforme en une bouche géante ouverte sur la barque, qui apparaît comme une *chose* dérisoire et parasitaire qu'un vent léger ferait disparaître. Un sombre destin s'apprête à avaler la barque, l'échec s'apprête à engloutir les rêves. Mais, par sa position horizontale sur le rebord inférieur de cette fenêtre sur l'abîme que constitue le trou, la barque esquisse aussi une sorte de dentition acérée. Appréhendée d'abord par les candidats comme la clé unique de la délivrance, la barque est non seulement un instrument suicidaire, ce cruel médiateur vers les ténèbres, mais aussi un monstre anthropophage rivalisant en avidité avec la mort elle-même. La barque sert d'impitoyable dentition à un destin broyeur de corps volés à la vie.

Objets précieux, moyen sans lequel fuir demeure impossible, les embarcations sont protégées dans des cubes de verre. L'une des photos (figure 4) est prise également en fonction de l'arrière-plan qui montre une sorte de terre d'accueil, un horizon en apparence accessible. Superposées les unes aux autres, les barques s'érigent en spectateur de l'objectif qu'elles désirent atteindre, proche et par conséquent très tentateur. La barque retrouve sa fonction sécuritaire et salvatrice. C'est elle qui permet la traversée vers la fin du calvaire. Cette kyrielle de barques serait la métaphore des foules obsédées par l'Eldorado, mais désespérées par l'incertitude d'y parvenir. Car entre le contemplateur et son point de mire, la mer s'étale et attend. L'artiste profite d'une sorte d'îlot, une surface de sable en relief, pour montrer les barques au milieu de l'eau. Entourées de vaguelettes menaçantes, les barques sont piégées, le voyage est compromis. On imagine les eaux remonter et engloutir cet amas d'embarcations de fortune. D'ailleurs, on devine la chute prochaine de ces barques puisque les cubes qui les protègent sont superposés en zigzag, constituant une espèce de tour vulnérable, d'édifice en danger, prêt à s'écrouler sous la montée de l'eau meurtrière. Une autre prise (figure 5) isole les pitoyables embarcations en dressant un fond entièrement dominé par la mer, une mer sombre d'où le bleu s'est retiré. L'horizon a disparu. Les barques sont perdues dans le noir, sans issue. Les voyageurs finiront dans le trou noir de la mort.

Le projet avorté des candidats au voyage clandestin inspire à Hajoubi plusieurs mises en espace actionnant un mélange entre objets fabriqués (les barques) et espace naturel (la mer, le sable, le ciel). Mais c'est par le biais de la photographie que se réalise cette production de sens que constituent les différentes installations. Le travail du plasticien et celui du photographe concourent en parts égales. La prise photographique permet la participation

du paysage conçu comme nécessaire à la signification que s'attribue la barque d'une installation à une autre. Cette jonction entre le monde extérieur et le travail manuel de l'artiste met en œuvre une rhétorique de l'échec, façonnant à chaque fois une nouvelle scénographie de la barque qui se donne à voir comme l'image tantôt métaphorique, tantôt métonymique, de la traversée salutaire, du rêve irraisonné des candidats et du naufrage futur. Cette double symbolique de la barque, à la fois salvatrice et fatale, investit également les peintures de Mahi Binebine consacrées au voyage suicidaire. Mais dans ces dernières, l'embarcation est reléguée au profit du voyageur lui-même. Absent dans les réalisations de Hajoubi, l'homme redevient, dans les tableaux de Binebine, le protagoniste de son propre drame.

### **BINEBINE : UNE NARRATION DU DÉASTRE**

Dédiée à la misère de la condition humaine, se souciant de façon franche des tourments du corps et de l'inquiétude de l'esprit, la peinture de Binebine ne peut se réduire au témoignage ni à ce que Francis Bacon appelle « l'illustration », à savoir cette restitution par la peinture de ce qui est communément admis comme réel, reconnaissable. Binebine déroule les personnages dans des postures qui sollicitent de deviner leurs gestes, d'interpréter le rapport qu'ils entretiennent à l'espace et aux objets dont ils sont souvent accompagnés. Mais l'artiste est également romancier, c'est-à-dire un créateur dont le travail consiste à composer des histoires, à mettre le monde en récit, à raconter. Cette exigence romanesque, la narration, imprègne aussi son œuvre picturale. Le parcours du peintre témoigne d'une pratique constante du triptyque et du polyptique, procédés picturaux qui résident à décliner une pensée ou une anecdote en plusieurs morceaux, où la succession des scènes donne à l'œuvre son caractère narratif : elle y fait voir le temps. Dans l'art de Binebine, la narrativité picturale est également mise en œuvre à travers les transpositions que le peintre réalise de ses romans. Bon nombre de tableaux sont la version peinte de scènes ou de personnages romanesques antérieurs. Publié en 1994, *les Funérailles du lait* fournit à l'artiste le sujet d'une série de peintures éponymes donnant à voir des moments symboliques du roman, comme si l'histoire racontée dans le livre avait besoin d'investir les formes et les couleurs pour porter le destin des personnages à sa plus haute expression. En dépit de l'immobilité éternelle qui est la sienne, l'image peinte s'astreint donc à exprimer la durée. Mais il arrive aussi que la peinture élabore un récit autonome, indépendamment de toute référence littéraire. Des thèmes socio-politiques sont traités par l'artiste et écrivain dans des textes et des tableaux sans que les uns soient le point de départ des autres. C'est le cas des thèmes

du hachich et de l'émigration clandestine. Faisant l'objet de plusieurs peintures, le premier est l'un des sujets saillants du roman *Pollens*. Quant au second, exploré dans le roman *Cannibales*, il inspire au peintre plusieurs tableaux qui, sans s'appuyer sur le récit écrit, édifient une composition narrative exigeant du spectateur une lecture ordonnée dans le temps par l'articulation même d'images campant les différentes étapes de la mésaventure des voyageurs clandestins. Ces images peuvent être regardées selon cette succession narrative : le rapport de l'homme au bagage, le moment du départ, la noyade, la lamentation des survivants.

### Valises

À l'instar de la trame principale de *Cannibales*, située le jour où les candidats vont embarquer, la peinture de Binebine évoque souvent leur bagage. En tournant le dos à une vie nauséabonde, le voyageur garde quand même quelques débris de son triste destin, peut-être un souvenir précieux. Un tableau (figure 6) montre un homme et une valise dans une position d'attente. Le buste légèrement incliné, l'homme semble fixer la valise d'un regard torve. Il contemple, tendu et la mort aux entrailles, ce triste compagnon de son projet fatal. À quoi servirait cette valise dans un voyage aussi périlleux ? N'est-ce qu'une carcasse à la taille disproportionnée vu son contenu, des mets miséreux pour tromper la faim ? Le bagage est loin de n'être qu'un adjuvant, un viatique censé porter secours. Il devient même un objet parasitaire et encombrant qui, au lieu de combler une nécessité, entrave la liberté des voyageurs. C'est le cas dans la scène du chien dans *Cannibales*. Les candidats entendent des aboiements, ils fuient, se mettent à une distance de deux cent mètres de la barque. Mais Youssef, l'un des protagonistes, a oublié son sac. Comme les aboiements deviennent de plus en plus proches, il ne peut le récupérer, il a dû l'abandonner dans le noir de la nuit. Le rapport au bagage est plus conflictuel dans les tableaux, dans lesquels Binebine préfère à l'aspect informe et flasque du sac la forme cubique et rigide d'une valise striée de traits ressemblant à des cicatrices. Cette valise est non seulement hostile, mais s'investit d'une force physique, d'une puissance dominatrice. Dans des images qu'on dirait magrittienes (figures 7 et 8), la valise s'empare du corps du voyageur, le possède, en annulant tout mouvement de défense. Elle se transforme en une force obsédante, aussi écrasante que ce rêve de partir dont elle est le symbole. Le corps tordu, le buste avalé par la valise, l'homme est donné à voir comme une carcasse obéissante, soumis à l'impératif du départ, se tortillant et se débattant sous un poids impitoyable.

Si ces tableaux rappellent curieusement ce procédé magrittien qui consiste dans une association inouïe entre un objet et un corps humain, leur sens spirituel ainsi que la force expressive qu'ils tirent du rapport de l'homme à la valise font surtout penser à une gravure des *Caprices* de Goya (figure 9), un peintre de prédilection de l'artiste marocain. D'ailleurs, le titre de la gravure, *Tu que no puedes* («Toi qui ne peux pas»), fonctionnerait comme une parfaite épigraphe aux tableaux de Binebine. Le dessin de Goya montre deux hommes succombant chacun au poids d'une bête. L'animal est au personnage goyesque ce que le bagage est au voyageur binebinien. C'est la valise qui guide l'homme et non le contraire. Cette relation insolite est plus accentuée dans un autre tableau (figure 10) qui, décentrant le sujet, représente la valise comme tirant l'homme hors de la surface plastique. On sait que le mot «bagage» signifie aussi l'ensemble de connaissances accumulées par une personne. Mais le voyageur clandestin n'a d'autre «bagage» que les souffrances endurées dans le pays qu'il désire quitter. Dans ce dernier tableau, la valise serait la métaphore d'un passé tourmenté qui non seulement intime l'injonction de partir, mais soulève le corps de l'homme dans un geste violent traduisant l'urgence de la fuite. Force surhumaine, la valise arrache l'homme à son milieu hostile pour le conduire vers l'inconnu porteur d'espoir. L'expression de cette intense poussée que subit le voyageur est servie par un procédé fréquent dans l'art de Binebine : l'homme est représenté seul avec l'objet, isolé sur un fond sombre qui en cerne parfaitement les contours et souligne les gestes. À l'encontre de ces tableaux où l'homme est esseulé comme une conscience en désarroi, des images donnent à voir une foule de personnages, celles qui constituent la deuxième étape du récit que propose la représentation binebinienne de l'émigration clandestine. En se rattachant au moment du départ, ces images évoquent inévitablement un objet à la fois plus nécessaire et plus cruel que la valise, la barque.

### Embarquement

*Cannibales* se passe en une seule journée, lors de laquelle les candidats sont rassemblés autour d'une barque, attendant le moment adéquat pour prendre le départ. La barque est donc omniprésente. Dans le récit principal, elle est l'un des protagonistes du roman. C'est autour d'elle que se déclenchent les amitiés comme les conflits. Elle est l'auditrice impassible des échanges et des tristes récits que se racontent ces âmes damnées. Elle est cette impassible statue de l'espoir qu'il faut pourtant mouvoir au moment du coup d'envoi vers la lumière. La barque traverse aussi le roman d'une présence immatérielle. Dans les différentes digressions consacrées notamment au passé des personnages et aux anecdotes dont il est souvent traversé, elle développe une

métaphore filée à travers des allégories et des images qui, liées aux motifs de l'abîme, de la chute et de la noyade, annoncent le naufrage futur des voyageurs. La barque est aussi l'un des objets emblématiques de la peinture de Binebine, qui recèle aussi, notamment, des roues, des tonneaux, des masques et des valises. Dans les tableaux représentant le moment de l'embarquement, sa proue est dressée comme une arme menaçante à même de percer le vaste désespoir, sinon comme une bouche avide prête à avaler les corps voués à la mort. Un tableau vertical (figure 11) montre trois candidats clandestins l'un assis sur la proue, les deux autres se tenant debout à l'intérieur d'une petite barque. Malgré le mouvement que semble esquisser l'un des personnages, les trois voyageurs sont figés dans une position d'attente, dans un climat d'incommunicabilité, contrairement aux personnages du roman qui, non seulement se confient leurs histoires et leurs projets, mais se soutiennent et se consolent les uns les autres. Les trois personnages sont peints sur un fond clair mais opaque, d'une blancheur laiteuse dont la densité évoque moins la lumière qu'un obstacle impossible à franchir. Divisant diagonalement le tableau, la proue est d'une pointe acérée, dressée vers le fond comme si elle tentait de le défoncer, d'ouvrir une issue salvatrice dans ce mur de détresse qui sépare les candidats de l'ailleurs idéal. Dans un autre tableau, ce mur blanc mais hostile cède la place au noir funèbre de la nuit (figure 12), dont la couleur se confond avec celle de la barque fatidique où un voyageur s'apprête à en placer un autre. Rendus dans des couleurs qui se détachent nettement sur le noir infini, les deux personnages semblent avancer vers une éternité de ténèbres. Le silence profond qui semble dominer ces deux représentations disparaît au profit d'une impression de bruit et d'agitation qui marque ce vaste tableau horizontal donnant à voir une foule de personnages prêts à prendre le départ (figure 13). Accumulés sur un fond noir, les candidats sont disposés dans un désordre évoquant la précipitation et la panique qui caractérisent le moment de l'embarquement nocturne, qui doit se faire dans une rapidité extrême. Les uns se bousculent, se piétinent, se chevauchent, pressés de prendre place dans la barque. Les autres hésitent ou se lamentent, paralysés par la menace du désastre. Représentant une foule de voyageurs devant une barque de fortune, ce tableau peut être regardé comme une parodie du célèbre *Embarquement pour l'île de Cythère* de Watteau. Les amants de Watteau embarquent vers l'île de l'amour et du plaisir, ceux de Binebine vers la mort. Le corps de ces derniers est peint en bleu, comme si leur nudité de proies humaines s'était déjà imprégnée de la couleur de la mer meurtrière. En effet, d'autres tableaux font voir la mer comme une insatiable avaleuse de vies.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

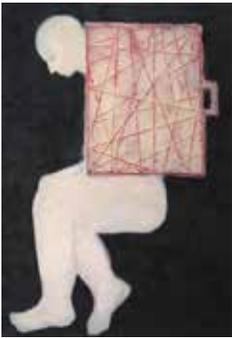


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

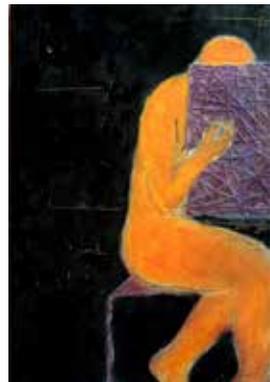


Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 14



Fig. 13



Fig. 15



Fig. 17



Fig. 16



Fig. 18

## Noyade

Dans *Cannibales*, le narrateur et son cousin sont rejetés par les vagues juste après le coup d'envoi du voyage. La noyade des autres candidats n'est donc pas racontée en temps réel. Elle est rapportée par les images d'un journal télévisé espagnol. Si, sous la plume du romancier, la narration à la première personne exige de taire cet épisode crucial auquel le « je » protagoniste ne participe pas, le peintre se saisit de la noyade comme un motif propre à exprimer cette lutte tragique de l'homme contre son destin. L'un des tableaux (figure 14) montre trois personnages au fond de la mer que suggère le bleu cendré tirant sur le glauque. Peint dans une carnation humaine, « habituelle », l'un des personnages contraste nettement avec les deux autres, entièrement rendus en marron noir, comme s'ils étaient déjà possédés par la mort. Mais le noir permet surtout de gommer les contours internes des deux corps, permettant de voir ainsi les deux noyés comme constituant un seul corps bicéphale. Le tableau adopte un cadrage resserré qui traduit l'étouffement des personnages et accentue l'effet dramatique de la noyade. En représentant ces derniers de profil, l'artiste indique le sexe féminin du personnage central en insistant sur la forme du sein. Il est important de rappeler que les personnages de la peinture binebinienne sont souvent asexués. S'inquiétant d'abord de mettre en image le conflit de l'homme contre le monde, l'artiste ne se soucie nullement de préciser le sexe de ses personnages. Mais dans ce tableau, la tumescence du sein ne laisse aucun doute sur le sexe de cette femme qui serait la transposition picturale de Nouara, l'unique protagoniste féminin de *Cannibales*. Si le roman ne revient pas sur les derniers instants de la vie de Nouara, qui rêve de retrouver en Europe l'artisan de ses malheurs qui n'est autre que le père de son bébé, le tableau donne l'occasion de la voir dans sa nudité tragique, prise en pleine mer entre les entrailles de la mort. Une autre correspondance entre le roman et les peintures se tisse à travers le motif de la noyade. Elle consiste dans le rapport d'osmose entre l'homme et la mer, plutôt de possession de l'un par l'autre. Le narrateur dit au début du roman : « les vagues cognaient sans trêve [...] ; je les sentais déferler jusque dans mes veines ». Vers la fin du roman, il est soulagé de retrouver vivant son cousin. Ce dernier, dit-il, aurait pu être « vomi par la mer comme un poisson pourri ». Cette interpénétration entre le voyageur déçu et la mer et, précisément, cette identification entre l'homme et le poisson sont le sujet d'un des tableaux (figure 15) consacrés à la noyade. Montré dans une position horizontale suggérant un mouvement partant du bas vers le haut, un homme est traversé de l'ossature d'un poisson. Le corps inerte, les membres atrophiés, il est rejeté par la mer tel un poisson d'où la vie s'est retirée. Le tableau est donc la visualisation concrète de l'image inventée par le romancier. Une fois à

bord sur une plage inconnue, l'homme « vomit par la mer », agonisant ou déjà mort, retrouvera peut-être l'un des survivants pour s'occuper de son corps vaincu.

## Décombres

Tout au long de *Cannibales*, les personnages sont liés de fraternité protectrice, notamment le narrateur et son cousin. Échappés à la mort, les deux protagonistes se retrouvent seuls dans le dernier chapitre, ce qui confirme leurs liens indéfectibles. Cette solidarité entre des hommes tous humiliés par le destin s'exprime également dans les peintures. Sur la plage, ceux qui peuvent encore dépenser de l'énergie portent sur le dos ou sur la tête les survivants vidés de leurs forces. Dans un tableau (figure 16) montrant deux hommes superposés l'un à l'autre, le peintre use de couleurs sableuses pour suggérer la sortie de l'eau. Un personnage porte un autre, une loque dont la mort ne veut pas, le conduisant là où il peut l'allonger et l'aider à revenir à lui. Les tableaux faisant allusion à la sortie de l'eau après l'échec du voyage montrent aussi la barque. Voulu d'abord comme un ange salvateur, elle devient le signe de l'échec, le symbole de la cruauté et de l'ironie du sort. Les images qui mettent à nu ce face-à-face entre les naufragés et la barque attribuent aux personnages des postures pathétiques et des gestes qui disent toute l'étendue de leur affliction. L'un de ces tableaux (figure 17) donne à voir un homme agenouillé sur la barque, le buste appuyé sur la proue, se tenant la tête entre les mains. Impassible, la barque semble afficher une indifférence totale à son drame. Ouvrant un rectangle sombre sous le corps du personnage, elle ressemble à une tombe prête à engloutir cet homme comprimé par la défaite, désormais invalide. Alors que, corps désarticulé, l'homme est brisé, au propre comme au figuré, par l'horreur qu'il vient de subir, la barque, non seulement reste intacte, mais dresse sa proue vers le ciel comme pour séduire de loin d'autres candidats à l'aventure fatale. Elle est le symbole inusable de la mort dévoreuse de destins. Mais, dans un autre tableau de composition similaire (figure 18), la barque est pulvérisée, transformée en éclats mal alignés, introduisant un effet de ruines et de décombres. Elle devient l'image fraternelle du drame de ce personnage que portent les débris auxquels elle est réduite. Le peintre colle des morceaux de bois disposés en traits larges pour figurer l'émiettement de la barque, servant ainsi de piédestal vulnérable à cette statue de la lamentation que représente le voyageur déçu, figé dans une position douloureuse. Perché sur les éclats d'une barque aussi misérable que lui, l'homme semble contempler son échec, effrayé à la vue de l'insoutenable dénouement de sa tragédie.

## CONCLUSION

Les installations de Hajoubi inventent une rhétorique du désespoir et de l'échec à travers des mises en espace d'un motif symbolique, la barque, fondées sur le concours signifiant d'objets fabriqués et d'espace naturel. Mais, par le recours à la photographie, ces installations n'agissent pas sur le regard de façon autonome. Elles sont asservies par la photographie, réduites à un sujet de la prise photographique qui, en intégrant le paysage environnant comme l'élément clé des différentes interprétations que fait l'artiste du drame des voyageurs suicidaires, impose ses propres plans de lecture. La distance entre l'objectif et le sujet véhicule une esthétique ludique de la barque, à la fois objet risible et monstre impitoyable, tentant de fendre le destin inexorable ou piégée entre l'eau et un ciel aussi noir que la mort. La barque s'investit d'une symbolique aussi diverse dans les tableaux de Binebine qui, déroulant un autre objet, la valise, dans cette horrible aventure, tire des effets dramatiques de la représentation du voyageur lui-même. Sans transposer le roman *Cannibales* consacré par le peintre et écrivain au même sujet, une série de tableaux établissent une esthétique de la tragédie à travers une mise en récit des différentes étapes du voyage fatal, de l'homme prenant le départ accompagné de son bagage à la destruction de la barque échouant sur une plage indésirable, en passant par l'embarquement et la noyade. Adhérant à la détresse d'épaves humaines s'offrant convaincues à la mort certaine, les deux artistes se font d'abord de ce triste sujet une préoccupation esthétique. C'est d'ailleurs le cas d'une part considérable de la peinture de Binebine qui, reprenant des thèmes développés dans ses romans, exploite des événements ou des phénomènes sociopolitiques en donnant à voir un abrégé noir de la condition humaine.



## CHAPITRE 13

# L'ARRIÈRE-PAYS FRANÇAIS : LE DÉFRICHEMENT DU LIEU PAR JEAN-LOUP TRASSARD

NICOLAS PIEN

*Université de Caen-Normandie – France*

**E**n 1961, la collection *Jeune prose*, éditée chez Gallimard et dirigée par Georges Lambrichs, publie le recueil de nouvelles d'un auteur de vingt-huit ans, Jean-Loup Trassard, intitulé *L'Amitié des abeilles*. Si ce recueil étonne dans la production littéraire de l'époque, c'est qu'il s'empare d'un paysage, celui du bocage de l'enfance de l'auteur, dans le nord de la Mayenne, et de personnages réels ou fictifs y évoluant, afin de rendre compte, dans une langue qu'il façonne au fil des textes, d'un paysage ignoré de la littérature. Jean-Loup Trassard ne quittera plus ce paysage – hormis l'exception russe de *Campagnes de Russie* en 1989 – ; l'ensemble de son œuvre, de près de quarante-cinq titres, se pose sur ce territoire où il vit aux alentours de la ferme, « territoire limité et varié », selon ses termes, où il vit, posant inlassablement la question du lieu, de la mémoire et du lien qu'ils entretiennent.

D'emblée, *L'Amitié des abeilles* pose comme préalable au texte à venir un retour essentiel pour saisir les enjeux de l'entreprise que commence alors Jean-Loup Trassard. La nouvelle « Les Cheveux d'herbe » donne la parole à un « Je », jamais clairement identifié comme étant celui de l'auteur, pourtant si proche, et qui sera réutilisé à maintes reprises dans d'autres nouvelles, qui se réclame d'un retour dans un bâtiment natal, paysan, et abandonné : « J'ai quitté tout ce qui avait fait l'armature de mes jours durant quelques années, les départs, les chemins, les découvertes sans cesse. Mon corps était lassé. [...] Et je suis revenu à la maison d'enfance qui fut toujours ma racine la plus tendre. » (A.A., 31). Au départ,

c'est l'intérêt sociologique de l'état du paysage qui interpelle dans ce recueil : fermes abandonnées, paysans oubliés, terres en jachère, le paysage dont s'empare Trassard est figé, au départ, dans une immobilité que le discours a pour charge de réactiver. Ce paysage est abandonné. Ce paysage est en désuétude. Et, avec lui, la possibilité littéraire de sa représentation.

## UN PAYSAGE LITTÉRAIRE EN FRICHE

En effet, en 1960, l'ensemble du paysage des campagnes françaises a été relégué à la marge de la littérature. L'une des raisons qui l'explique est la lente désertification de ces campagnes tout au long du 20<sup>e</sup> siècle : au terme de l'exode rural français, en 1975, on estime à 8 % la population qui vit encore à la campagne, dans le secteur primaire, contre 50 % encore la veille de la Seconde Guerre mondiale. Les fermes sont abandonnées, ainsi que les terres, et les métiers liés à ces fermes. Les campagnes ne peuvent plus être un paysage représentatif de la réalité française. Les cités le deviennent. Le paysage français devient urbain. Il existe encore une littérature qui fait de l'exil ou de l'exode son sujet en opposant de façon caricaturale les campagnes et les cités, en faisant du récit du déracinement le fondement d'une spatialisation de la France géographique et temporelle entre le passé fantasmé d'une France rurale et l'avenir incertain d'une France urbaine. L'originalité de Trassard est de retourner ce récit pour en faire celui du retour et de l'enracinement. C'est, dans ce contexte, une revendication forte en même temps qu'un déni de cette littérature qui ne fait que consacrer les campagnes françaises comme « exotiques », comme territoires à jamais habités par une imagerie fausse et nostalgique d'une France qui n'a jamais existé.

Dans ce contexte, *L'Amitié des abeilles* et les recueils suivants apparaissent comme des exceptions. L'autre originalité de Trassard est d'incorporer à sa langue celle de ses paysages, celle des idiomes patoisants. Les années 60 correspondent également à la fin de la disparité linguistique orale en France. La disparité linguistique à l'écrit étant réduite dès le 16<sup>e</sup> siècle, il demeure encore dans les campagnes, dans la première partie du 20<sup>e</sup> siècle, une tradition de la langue régionale, voire vernaculaire, appelée « patois ». Celle-ci disparaît peu à peu : il s'agit d'une conséquence normale de l'exode rural, où l'exilé se doit de posséder la langue véhiculaire en l'occurrence, pour le cas qui nous occupe, le français parisien. Trassard, élevé dans les années 40 dans cette partie nord de la Mayenne, possède encore ce patois dont il parsème, dans un souci que nous développerons plus tard, ses textes. Dans le contexte littéraire de l'époque, un tel usage

apparaît clairement comme une autre exception, plus forte, une façon de se revendiquer d'une littérature frappée, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale d'ostracisme. En effet, représenter la ruralité française, la représenter en utilisant des idiomes régionalistes, serait s'inscrire, de prime abord, dans une littérature qui a été utilisée à des fins nationalistes. La « glorification » des campagnes, des « valeurs » liées à celles-ci, a été l'apanage d'auteurs clairement revendiqués par l'extrême droite, comme Barrès, ou classés, à tort, à l'extrême droite, comme J. Giono. L'utilisation de ce mythe de la « campagne française » qui charrie avec lui l'idée d'appartenance nationale clairement ségrégationniste trouve son apogée dans la phrase, par ailleurs attribuée à Emmanuel Berl, prononcée par le maréchal Pétain : « La terre, elle, ne ment pas ». Cette littérature trouve une forme d'apogée dans les années 30, à un instant où l'intégrité nationale semble attaquée et où la problématique identitaire resurgit : repli identitaire, nostalgie passiste, glorification du travail, de l'effort et du sacrifice, ces thèmes deviennent récurrents afin de fonder un « mythe français ».

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ce mythe est évidemment mis en accusation et condamné. La littérature déserte ces paysages qui portaient ce mythe. La littérature moderne s'inscrit dans un nouveau paysage français, urbain, et se déporte vers une interrogation constante sur ses modalités de représentation : elle entre, selon les termes de Nathalie Sarraute, dans l'« ère du soupçon ». Incrire un texte, comme le fait Trassard dans ces paysages, désormais en friche, et dans ce contexte, qui sera renforcé par les velléités révolutionnaires de 1968, revient pratiquement à une forme de provocation.

## UN PROJET INDIVIDUEL

Pourtant, le projet de Trassard n'est absolument pas de réactiver ce « mythe français ». Si Trassard s'empare de ces quelques hectares de terre pour en faire son lieu discursif, son lieu de parole, c'est avant tout, comme nous l'apprennent certaines des premières nouvelles de Trassard, pour des raisons autobiographiques. Et si provocation il y a, elle n'est pas consciente. En effet, l'interrogation primordiale de l'auteur n'est pas communautaire, elle est individuelle. Il s'agit de répondre à la question posée par Le Clézio en 1985 dans *Voyage à Rodrigues* : « qui suis-je : ou plutôt *que* suis-je ? » (V.R : 133-134). Et la réponse, pour Trassard, ne peut être que dans l'enfance, dans l'antécédence, ce qui suppose pour lui un retour vers ces paysages en friche pour les raisons que nous venons d'exposer. Le lieu urbain, pour Trassard, lorsqu'il l'évoque, est le lieu de

la représentation. C'est le sens de la dernière nouvelle de *L'Amitié des abeilles*, «Le Piège à lumière», où le narrateur raconte une année parisienne entre son sacrifice à la représentation sociale étudiante et le souvenir de l'enfance. Le lieu urbain ne peut être le lieu de la compréhension du Moi. Il s'agit d'opérer un retour afin de tourner le dos à la représentation afin, peut-être, de toucher le vrai. Le retour, dans cette optique, est avant tout un retour sur soi – non pas identitaire puisque Trassard n'en déduit aucune revendication, mais plutôt, si nous pouvons oser ce néologisme «essentialitaire» – et sur un lieu qui l'a formé. «L'abri, c'est ce point de départ» (A.A., 68), lit-on dans «Le Ver des souches». Redévelopper un lieu à partir de cet abri, de ce point du lieu, pour entrer en soi ou, plutôt, lire en soi, tel est le projet initial de cet auteur pour lequel, nous le verrons, la notion de lieu est indissociable de celle de corps.

«Le lait des taupes», la première nouvelle publiée d'abord par George Lambrichs en revue, pose les principes d'une poétique que l'auteur ne cessera de développer. Il s'agit d'un taupier nommé Mieuzais qui «a trop lu les livres et ça s'est retourné contre lui» (A.A. 53). En s'écartant donc de tout référent culturel, Mieuzais occupe son temps à scruter la terre et à définir, selon le parcours des taupes, la sous-terre, celle qui est invisible. Il n'est pas difficile de lire ici une figuration possible de l'écrivain tel que le pense Trassard, d'autant plus que très rapidement se tisse dans le texte le rapprochement qui sera constant dans l'œuvre à venir entre la page et la terre : «Mieuzais aime bien les taupes. Elles ont remplacé les signes noirs des livres. Elles sont ses semblables. Avec elles, il s'enfonce vers le centre immobile de la terre.» (A.A., 55). Se dégage alors une des premières conditions d'accès au lieu : il ne s'agit pas de revenir pour habiter ou pour être, il s'agit de revenir pour effectuer un travail : creuser, pour s'enfoncer, pour lire, enfin, relier les parties d'un territoire pour le constituer comme lieu, comme relier les parties du souvenir pour le constituer en définition de soi.

## LE PAYSAGE DE LA MÉMOIRE

Trassard se fait alors défricheur du paysage. Il s'agit, pour lui, d'éprouver la terre afin de pouvoir se souvenir. Dans un premier temps, Trassard considère ce paysage comme non référencé, comme premier. L'œuvre de Trassard ne puise dans aucune référence autre hormis dans la référence antique (Virgile, Platon, Ovide, notamment) qui inscrit le territoire dans un autre mythe que le mythe français. Le paysage doit être nu afin de s'offrir comme reflet d'une mémoire individuelle qui se cherche.

Il s'agit, pour lui, encore de défricher ; et le travail de défrichage du paysage renvoie constamment au travail de défrichage de la mémoire. En effet, le processus mémoriel, dans l'ensemble de son œuvre, est *extérieur*. La mémoire prend appui sur ce territoire qu'il délimite avec minutie pour y chercher un certain nombre d'images qui renverront à son propre souvenir. C'est ainsi que se lie intimement le paysage et l'*être*. Chez Trassard, la mémoire est avant tout physique. Le travail consiste, d'abord, à rechercher les multiples signes qui sont éparpillés dans le paysage en friche pour les réunir, les répertorier, et, enfin, les expérimenter. Le travail de l'auteur est indissociable alors de son autre activité, celle de photographe : Trassard, inlassablement, prend des clichés des paysages et des objets qui habitent ce paysage qu'il publie régulièrement depuis les années quatre-vingt. Au-delà de ce travail de recensement, l'expérimentation de l'objet du paysage est essentielle. Par objet, nous entendons l'ensemble du réseau naturel et matériel qui peuple le paysage : terres, bois, rivières, mares, chemins, animaux, fermes, bâtiments, outils, la liste n'est pas exhaustive. Nouvelle après nouvelle, Trassard établit une topographie très précise de ce paysage des campagnes pour s'en emparer par les sens parmi lesquels le toucher est primordial.

En effet, régulièrement, le « je » qui mène le récit ou le personnage à qui est donné la charge d'arpenter le lieu, est amené à faire la relation entre l'objet et son corps. Dès « Les cheveux d'herbe », nous lisons : « La poignée des portes, en losange de fer, est taillée pour ta paume. » (A.A., 32). Les exemples sont multiples où le corps qui accompagne le récit est amené à reconnaître la forme d'un objet en lui, comme si l'ensemble du paysage avait en lui la place déjà dessinée de l'empreinte du corps. C'est pourquoi le « je » attache une importance particulière à la trace – et, évidemment, dans ce terme, nous reconnaissons le patronyme de l'auteur, ce qui ne peut être une coïncidence – dans le paysage comme un seuil intime. Le paysage porte en lui la mémoire : « Nous avons vécu là et chaque objet respire, distille infiniment notre ancienne présence » (A.A.), lisons-nous encore dans cette même nouvelle. Le paysage garde la trace de l'antécédence : c'est au corps de réaliser l'opération nécessaire, le toucher, afin qu'il puisse réactiver en lui les images qui, comme le paysage, sont tombées dans l'oubli. La topographie de ce paysage n'est donc qu'une façon d'amplifier cette mémoire sensorielle. Le paysage s'épaississant de mémoire, le corps effectue la même opération. C'est ce qui peut résumer le projet d'un texte comme *L'Espace antérieur* publié en 1993 où toute partie de la ferme est associée à un souvenir qui s'écrit dans le texte.

Ce serait l'objet d'une autre communication que de comprendre, aidé par l'appareil critique de G. Bachelard notamment, le sens et les enjeux exacts à associer à cette spatialisation de la mémoire : ce qu'elle *révèle*. Ici, nous nous bornerons à constater que Trassard n'écrit pas seulement la mémoire, il écrit également, à la suite d'auteurs modernes comme Beckett, la difficulté de la mémoire, si ce n'est son impossibilité. Trassard est hanté par l'oubli. Dans la nouvelle « Paroles de laines », nous lisons ceci :

Les espaces en s'inversant m'ont laissé nu : la ferme qui me cachait maintenant est en moi, assiégée d'oubli plus qu'autrefois par le vent. Je m'efforce de conserver un peu de sa chaleur, de son ombre. Les abat-foins, les trappes, les portes basses, en moi s'ouvrent encore. Mais n'y passe que le souvenir, un fil, que le rouet de la mémoire use. (P.L. : 24)

L'inversion des espaces nous renseigne sur le fait que l'opération de mémoire s'est effectuée. La mémoire s'est spatialisée. Mais l'oubli inhérent à toute opération mémorielle guette. Aussi, l'œuvre de Trassard ne peut être que cette écriture de la mémoire, ce travail autobiographique. Son originalité réside ailleurs, dans un sens plus profond. S'il ne s'agissait que de se souvenir, l'œuvre serait vouée à l'éphémère. L'œuvre de Trassard est avant tout une construction dans le sens de la profondeur où ce qui est à retrouver est, comme un cœur, l'essentialité du lieu. C'est en reliant les espaces de la mémoire comme les espaces du paysage que se construit à un autre niveau, dans les textes, le lieu. Après s'être livré au travail du défricheur, Trassard va se livrer au travail du paysan, ou plus exactement, celui du laboureur.

## AU-DELÀ DU PAYSAGE, AU-DELÀ DE LA MÉMOIRE : LA PROFONDEUR

En effet, l'objet dans le paysage devient signe. Et s'il est signe, c'est qu'il a été créé par d'autres, les antécédents, qui ont formé le paysage par le geste. Il y a, chez Trassard, comme chez son ami Le Clézio, Prix Nobel de littérature 2008, l'idée que le paysage est avant tout à lire afin qu'il produise un sens. L'idée est, nous l'avons vu, présente dès « Le Lait des taupes ». Elle se développe ensuite à maintes reprises.

Trassard n'est pas paysan. Pourtant, son travail d'écrivain sera constamment doublé dans le texte par une analogie avec le travail du paysan. Nous ne recenserons pas ici toutes les occurrences de ce rapprochement, mais chaque geste du paysan trouve sa continuité dans le geste de l'écrivain : le fauchage est le souvenir, le labour est écriture. La nouvelle

«Reprise de terre», publiée en 1981 dans *Des cours d'eau peu considérables*, donne peut-être la meilleure impression de cette analogie qui travaille l'ensemble des textes de cet auteur.

À mesure que je le parcours avec l'attelage qui s'étire et les lames épaisses qui entaillent, le champ progressivement s'augmente. [...] Mais j'ai beau baisser le brabant ce n'est, mesurée par le soc et le coutre, qu'une certaine couche que je tourne, chaque année la même – les mots voudraient atteindre le socle amer que traversent les racines du langage – et toujours par-dessous demeure tapie la matrice du champ, inconnue et que l'on dit maigre parce qu'elle n'a vu le jour ni reçu l'effet des fumures. (C.P.C. : 200)

Ces lignes pérennisent à la fois l'analogie tout en dénonçant sa limite : la notion de «matrice du champ» est ici essentielle en ce qu'elle nomme la visée de l'écriture, l'essentialité. Ce qui est recherché, dans cette reprise constante, c'est donc, sous le signe de la profondeur, déjà repérée dans la première nouvelle publiée, «Le Lait des taupes», une sorte de noyau ou de nœud essentiel d'où procède la *vérité* du lieu, la *vérité* d'où procède la création.

C'est ici que se situe la véritable visée de l'œuvre : le rêve de Trassard, rêve que poursuit son écriture, est de s'enfouir dans la terre pour, littéralement, «faire corps» avec elle. Les nouvelles sont peuplées de personnages qui finissent par être, d'une manière ou d'une autre ensevelis par la matière du paysage. Il ne s'agit pas de la figuration d'une mort ou d'un oubli, mais bien d'un fantasme qui se réalise. Le premier de ces personnages est Mieuzais, le taupier du «Lait des taupes» qui tombe dans la vase. L'action n'est pas anodine. Mieuzais rejoint la matière même de la terre après l'avoir tant auscultée, Mieuzais rejoint la «matrice» pour devenir, à son tour, matière. Là encore, ce serait l'objet d'une autre communication que de montrer toute la charge érotique – par ailleurs parfaitement revendiquée par Trassard dans les entretiens qu'il donne – de cette *envie* profonde. En revanche, il nous semble important de tenter de déterminer ce lieu que Trassard cherche à atteindre, ce lieu profond et antécédent. Là, une fois encore, réside le moteur même du projet de Trassard : à savoir non pas être de souvenir, mais *être* accordé au paysage devenu lieu.

Le lieu qui, en définitive, est recherché est un lieu antécédent dont les traces affleurent encore sur le lieu. Que pourrait être, en définitive, ce lieu tant recherché ? Il est ce qu'Yves Bonnefoy nomme l'«arrière-pays» : «Cette harmonie a un sens, ces paysages et ces espèces sont, figés encore, enchantés peut-être, une parole, il ne s'agit que de regarder et d'écouter avec force pour

que l'absolu se déclare, au bout de nos errements. Ici, dans cette promesse, est donc le lieu. » (A-P, 10). Cette notion déduite de son expérience et de la lecture de tableaux italiens, renvoie à l'idée qu'un paysage, image du lieu, se construit à un niveau supérieur de la conscience, c'est-à-dire dans l'Art, afin de se proposer comme lieu, c'est-à-dire comme figuration sensée et construite d'une harmonie pré-existante dans le monde. Le lieu existe, mais il n'est pas donné. Le lieu, avec le temps, est à venir pour celui qui le contemple comme une consécration. Cette notion nous paraît juste concernant Trassard si nous remplaçons «niveau supérieur» par «niveau antérieur» de la conscience. S'enfouir dans la terre devient, symboliquement, s'enfouir dans le temps.

L'harmonie, dont nous avons vu que l'enjeu est, ni plus ni moins, la possibilité d'*être*, est conjuguée au temps premier. Retrouver ce temps premier est la seule possibilité d'habiter, même le temps de l'écriture, l'«arrière-pays» évoqué par Bonnefoy. Dès lors la phrase qui clôt *L'Espace antérieur*, en 2004 – texte de souvenirs dont le titre fait évidemment référence à ce que nous venons d'expliquer – résonne comme le point vers où converge le travail de défrichage de Trassard : «Ramasseur de graines solitaires, guetteur des bêtes, apprenant à connaître les cinq sens dans un vaste jardin, quelques prairies, j'ai l'impression d'avoir commencé par être, petit, une sorte d'homme préhistorique.» (E.A., 210)

## Dormance

Nous l'avons vu, la recherche de Trassard concourt vers la profondeur, vers l'antécédence : il s'agit de s'enfouir, spatialement et temporellement vers où le lieu commence. *Dormance*, le premier texte publié comme «roman» en 2002, est l'expression la plus aboutie de cette quête du lieu. Le texte mélange trois strates temporelles dans le sens encore de la profondeur : celle de l'énonciation, où Trassard raconte l'édification de son texte dans un *work in progress* qui fait part des interrogations suscitées par son écriture, celle du souvenir, où Trassard fait état de son temps d'enfance lié à sa grand-mère dans la même ferme où il écrit, et celle de Gaur, ce personnage préhistorique qu'il ressent comme le premier habitant du lieu, comme le premier à édifier le lieu. Gaur est, en quelque sorte, cette «matrice» recherchée, ce corps par lequel Trassard remonte à l'essentiel. Le texte s'ouvre sur un *dévoilement* : «Sans bruit une main écarte les broussailles, l'autre emporte l'ouvrage par sa hampe, il progresse jusqu'aux branches d'un buisson après quoi l'espace peu fourni laisse voir.» (D, 13). Ce qui se trouve derrière la feuille, c'est précisément le lieu découvert après des jours de marche liée au désir : «Lui-même gâchait beaucoup de temps pour se nourrir, pour se coucher, ou à guetter... Mais enfin il n'allait nulle part, avançait seulement, cherchait une

envie.» (D., 28). L'envie le guide là où précisément Trassard regarde tous les matins depuis la fenêtre de son bureau. L'envie est conjointe. L'envie amène à regarder le même point où les temps se *rassemblent* pour donner la profondeur au lieu. C'est à cet instant que Gaur naît.

Dans un premier temps, évidemment, le lieu est vierge : il n'existe pas. Gaur n'est, au départ, qu'une ombre qui surgit d'entre les branchages. Gaur, qui n'a pas de nom au début, vient une première fois sur ce paysage avant de repartir vers les siens pour les prévenir d'une terre meilleure à vivre. Comme pour Trassard, venir sur le lieu est avant tout y revenir. Celui qui rapidement se nommera Gaur sera donc une forme à remplir, une page, si l'on veut poursuivre l'analogie amorcée par Trassard dans ses textes antérieurs, qu'il lui faut écrire. C'est ainsi que se dessine, petit à petit, Gaur, dans un temps antérieur à l'écriture, lors des déambulations de l'auteur dans le paysage :

Après une dizaine d'années durant lesquelles j'avais été habité par le projet, même si se confirmait à travers mes notes que le personnage était un jeune homme, je le voyais vraiment assez peu : des lumières indécises, une silhouette prompte à disparaître derrière les talus, branchages. Quand j'ai commencé l'écriture, m'essayant à parler de lui, je ne faisais au mieux que l'entrevoir : plutôt grand, mince, agile et debout, marchant ou non, mais toujours debout, j'ai même l'impression que c'est à cause de cette attitude que les tremblantes images que je formais de lui se sont mises à coïncider avec la sensation de mon propre corps quand autrefois j'arpentais, vivement et presque chaque jour, le même territoire. (D. : 142)

Dans un second temps, le territoire se peuple d'images déduites de l'expérience, grâce à la durée. Le temps est une donnée essentielle de cette approche où auteur et personnage finissent par dialoguer dans un processus d'inter-création où l'un renvoie à l'autre en permanence. Ce que cherche à deviner Trassard à travers Gaur, c'est avant tout sa propre présence primordiale, primitive et génétique qui est ancrée dans l'arrière-pays.

Entre sa vie et la mienne, un lieu. Le même, qui fait lien. Des vies à se succéder là, je ne suis pas le descendant, et je n'ai connu qu'un petit nombre, trois générations paysannes (celles d'après sont parties ailleurs), mais je suis né à cet endroit : une presque imperceptible butte entre deux vallées pour ruisseaux, des champs, talus, chemins creux, c'est à leur toucher, sur leurs dimensions, que mes bras et jambes ont pris forme. [...] Dès que j'ai reconnu sa présence, j'ai commencé à écrire. (D. : 61)

L'écriture naît donc de cette envie commune sur ce point de convergence, sur ce *lieu*. Trassard, ensuite, s'attache à raconter les étapes de l'installation de Gaur sur le morceau de paysage, à faire le récit de

l'édification du lieu. Les étapes sont simples : chasser, défricher, construire, édifier. Le récit est également, analogiquement, celui de l'écriture de Trassard. C'est d'ailleurs dans l'interrogation constante dans le texte des opérations effectuées par Gaur que l'auteur retrouve certains traits de son enfance. Trassard déduit Gaur de lui-même et de sa propre expérience : « Je l'écris parce que – j'ai cherché profondément – cela n'a pas pu se passer d'une autre manière. » (D. : 27), ou encore : « Je me demandais comment Gaur aller réussir, j'ai trouvé : je m'imagine à sa place, l'explication paraît ! » (D. : 216), ou encore de son souvenir : « Je devine du printemps comment il a pu se nourrir cependant : les œufs, la brève époque des œufs suspendus et cachés. Enfant, je les ai cherchés, découverts, regardés, ce n'était pas plus difficile pour lui. Les gobait. » (D. : 21). La progression du texte s'effectue donc ainsi : dans un discours qui ne cesse de s'interroger et qui s'édifie dans l'hypothèse validée ou non dans le corps de l'auteur. Aussi est-ce dans un soliloque que le texte se construit tout autant qu'il découvre Gaur et qu'il découvre le lieu en train de se faire. *Dormance* est un texte de la création. Il procède d'un rêve de genèse d'un texte qui soit un lieu et un corps en construction, d'un lieu et d'un corps premier.

Ce qu'interroge Trassard constamment, ce sont les traces que Gaur invente au fur et à mesure de sa progression sur le lieu, traces qui seront empruntées par des générations de paysans ensuite, reliant ainsi différentes strates d'un paysage pour le définir en lieu, en « arrière-pays ». C'est la condition même de la notion d'« harmonie » :

Je fouille le temps comme une terre, loin dans la mémoire. J'en sors des images plus ou moins larges qui s'ajustent parfois, tessons des premiers pots cassés, d'autres qui restent séparées, téton qu'une main a pincé dans la glaise pour faciliter les prises, ou morceau de fond bulbeux. Je conviens que le roman pourrait être bâti sur ce retour assez long pour jeter dans ses jambes diverses péripéties, éprouvantes ou heureuses, sans doute même les deux. Ce serait invention gratuite. Seule description qui soit sûre, celle d'une manière d'agir qui joint à tout moment souplesse et force et attention : il n'aurait rien réussi sans les lier ensemble. (D. : 71)

Tel est le rôle de l'écriture que de réunir ce qui est au départ uniquement fragmentaire. Telle est la condition du lieu. L'« arrière-pays » auquel Trassard accède alors est un espace dynamique dans lequel les éléments ne sont pas figés ni dans l'image ni dans le récit, mais dans lequel, au contraire, les éléments sont éclatés pour s'« aimer » autour du lieu. Lier, dans le cas de Trassard, c'est la condition essentielle de la profondeur et de l'harmonie, c'est la condition essentielle pour embrasser l'ensemble de l'espace.

Dans *Dormance*, ainsi, le lieu se construit. Et avec le lieu, la parole du lieu qui peut être appréhendée comme le ciment, ou le torchis de cette opération liante. Parmi les opérations qu'effectue Gaur et les siens, une des plus importantes concerne la découverte progressive du langage. Au début du texte, comme dans des nouvelles précédentes, Trassard prend soin d'utiliser des termes de patois qu'il « démembrer » littéralement pour prolonger leur sens vers leur origine. S'il se fait archéologue du lieu, il est également archéologue de la langue du lieu, soumise au même impératif que la géographie, celle de la profondeur. Souvent, le texte arrête sa progression si particulière pour faire état de l'origine d'un terme, origine qui remonte à la seule référence que s'autorise Trassard, l'origine antique : « (...) ou le néffier épineux qu'il a peu pratiqué jusqu'alors et qu'il découvre fleuri, à cinq pétales blancs, mais sans nom peut-être bien (nous l'avons baptisé *meslier*, que l'on prononce *méliou*, un mot d'origine grecque). » (D. :30). « Démembrer », le terme revient, d'une certaine manière, à le liquéfier afin d'en faire un matériau propre à la construction. Il s'agit, aussi, de capter en lui les traces d'une même origine contiguë à l'origine du lieu. Cette opération constante trouve son prolongement dans l'effort que fait Gaur pour inventer des syllabes propres à recouvrir ce qui est désormais son environnement.

La dernière partie du texte, surtout, en fait état. Trassard l'aide. De la même façon qu'il déduit les gestes de Gaur depuis sa propre expérience, il déduit ce langage de l'origine du patois démembré.

La nuit, quand elle murmure à Gaur qui tire la fourrure sur elle, sur lui, *Muha farr*, elle croit que *farr* était le nom de ce qu'on semait là-bas, dont lui fut donnée cette taupe de graines, ne s'en souvient pas, seulement se souvient que sa mère avait prononcé le nom après : *farr*; ou peut-être *ferr*. De ce *farr*, concassé par le temps, par les bouches qui parlaient, sortira notre farine. (D. :209)

Un autre exemple de déduction de la parole est la nomination de l'enfant de Gaur, Lul, que Trassard déduit de la syllabe qui désigne la lumière. Au-delà de ce jeu linguistique, il existe ce rêve inscrit dans la poésie de Trassard, rêve parce qu'impossible à réaliser entièrement, de l'édification d'une langue qui serait elle-même le reflet de l'harmonie. Une langue simple. Une langue monosyllabique. Une langue qui serait liée à la matière même du lieu sans en être la représentation. Là encore, nous reconnaissons un rêve commun avec son ami Le Clézio. Ce rêve impossible, Trassard le sait et, même s'il le poursuit, en l'inscrivant au cœur de son projet, il ne peut en donner que des bribes. L'objet de cette

étude n'est pas stylistique : pourtant, constatons, à l'appui de ce que nous venons d'affirmer, que la manière de Trassard de concevoir la phrase renvoie à ce rêve : phrases longues, basées sur la répétition, sur le *renvoi*, utilisation parcimonieuse de la ponctuation (une nouvelle, « Terre à hauteur d'épaule », est d'ailleurs conçue comme une seule phrase), utilisation des deux points comme pour annoncer une vérité de la phrase qui après s'être dérobée serait atteinte ou formulée. L'ensemble de l'effort stylistique de Trassard est tendu vers cette volonté de trouver le terme le plus *juste* après l'avoir cherché dans l'espace même de la phrase. Une langue monosyllabique ne saurait constituer un récit. Nous l'avons vu, ce n'est pas l'objet de Trassard. Une langue monosyllabique serait un agrégat de sons, une façon de représenter le lieu comme un réseau sonore « aimanté » encore par un point originel. Une langue qui *serait* le lieu.

La fin de *Dormance* n'en est pas une. Le lieu édifié dans le texte, dans l'espace même du texte, est appelé à se poursuivre jusqu'au temps de l'énonciation. *Dormance* n'étant pas un récit, mais bien plus une construction, Trassard doit pourtant s'arrêter. Il l'annonce : « Leur existence ne prend pas fin parce que s'éteint le pouvoir prêté au narrateur, quand s'arrête l'histoire ce côté-ci du papier. » (D. : 319). La fin est marquée par l'assassinat de Muh, la compagne de Gaur. Il s'agit là de la fin du récit, mais pas de l'écriture. L'espace s'est fondé, analogiquement, au sein du texte. L'espace s'est fondé dans les traces qu'est l'écriture, aussi n'est-il plus la peine de poursuivre l'excavation. Les dernières pages du texte installent Trassard dans le lieu : « Le ruisseau est-il fleuve au bord duquel je hèle ? Je ne me plais que là. Je suis assis dans ce pré depuis des millénaires. » (D. : 321). Aussi est-ce le corps qui rejoint la profondeur du temps qui a été fouillée. Symboliquement, l'assise s'est effectuée, le corps est installé, le temps n'existe plus. Au terme du texte c'est bien à ce désir de « faire corps » avec le lieu, tel que nous l'évoquions plus haut, que l'auteur accède. Trassard est installé dans l'« arrière-pays ».

## L'ARRIÈRE-PAYS FRANÇAIS

Revenons désormais aux circonstances du début de notre exposé. Si Trassard s'empare d'un paysage et d'une littérature *a priori* dépassés par la modernité, ce n'est pas, nous l'avons compris, à des fins politiques ou revendicatives. Son projet est individuel. Son projet, même s'il y intègre la communauté paysanne de ce paysage, demeure une tentative poétique de déduire une essentialité d'une somme d'expériences déduites du lieu. Pourtant, Trassard, dans son œuvre, dessine un paysage oublié par

beaucoup et qui constitue une réalité française comme une autre. Si son expérience était demeurée solitaire, il aurait été difficile de concevoir les textes de Trassard comme une tentative, aussi, de dire un pays oublié. Or, au début des années quatre-vingt, d'autres auteurs empruntent le chemin tracé par Trassard afin de rendre compte aussi d'une expérience individuelle, liée au souvenir, dans des paysages aussi en friches que l'était la Mayenne. Ce sont Pierre Michon et Pierre Bergounioux. En 1982, Michon publie *Des vies minuscules* qui fait état de portraits de personnages croisés durant son enfance passée dans une communauté rurale de Haute-Vienne, aux Cards. Pierre Michon est un écrivain tardif, un écrivain qui a tenté une littérature moderne avant d'effectuer un retour vers son lieu d'enfance pour y trouver la matière d'une écriture qui interroge ce passé oublié. Pierre Bergounioux, par ailleurs ami de Michon, a une trajectoire similaire, même si son paysage est, lui, situé plus au Sud, en Corrèze. Dans leurs textes se dessine, à la suite de Trassard, une géographie oubliée, peuplée d'êtres auxquels la littérature ne se serait jamais intéressée si l'intérêt autobiographique n'avait pas obligé ces auteurs à s'y consacrer. C'est ainsi que, dans la littérature française contemporaine, s'établit, en juxtaposant ces œuvres, un « arrière-pays » français dans lequel ce qui fut ostracisé au lendemain de la Seconde Guerre mondiale retrouve sa place. De la même façon que Trassard, ces auteurs ne revendiquent rien politiquement ou idéologiquement, mais reviennent vers cette poétique générée par les images des campagnes françaises afin d'opérer une tentative de dessin de soi – notons toutefois que, comme chez Trassard, nous retrouvons chez ces auteurs cette méfiance de l'urbain reconnaissable également dans la littérature d'avant-guerre citée au début de notre exposé. La finalité est de retrouver quelque chose qui les a construits. Mais, ce faisant, c'est bien tout un pan ignoré de la ruralité française qui s'établit comme récit au travers de ces œuvres qui se fondent sur le pari que le paysage français est encore capable, à la fin du 20<sup>e</sup> siècle, de porter une essentialité.

Au-delà de ce constat, ces œuvres démontrent, en remontant les temps, que la France n'est pas à appréhender comme pays, mais comme paysage. Cela renverse complètement la perspective dans laquelle la littérature d'avant-guerre envisageait la ruralité française, comme le socle de l'unité nationale. Il n'y a pas de pays, nous disent implicitement Trassard, puis Michon et Bergounioux, il n'y a que des lieux qui se côtoient au sein du même espace. L'histoire de l'édification de ces lieux est l'histoire d'un territoire en devenir, d'un « arrière-pays » qui s'est constitué en rhizomes, pour reprendre un terme cher à E. Glissant, en réseaux. Le territoire français est avant tout le produit d'une Créolisation comme le répétait

E. Glissant dans les premières pages des *Entretiens de Bâton Rouge* en 2008. Ausculter les lieux divers français, entrer dans l'«arrière-pays français», c'est revendiquer aussi ce qui a fondé le territoire français : une édification par strates d'une géographie diverse qui renvoie chacun d'entre nous non pas à une identité commune, mais bien à un faisceau d'images antérieures qui nous renseigne sur notre appartenance non pas au pays, mais au lieu, mais à notre lieu.

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres de Jean-Loup Trassard

- L'Amitié des abeilles*, Paris, Gallimard, 1961. (A.A.)  
*Paroles de laines*, Paris, Gallimard, 1969. (P.L.)  
*Des cours d'eau peu considérables*, Paris, Gallimard, 1981. (C.P.C.)  
*Campagnes de Russie*, Paris, Gallimard, 1989.  
*L'Espace antérieur*, Paris, Gallimard, 1993 (E.A.)  
*Dormance*, Paris, Gallimard, 2002. (D.)

### Autres œuvres citées

- Le Clézio, J.M.G., *Voyage à Rodrigues*, Paris, Gallimard, 1986. (V.R.)  
 Michon, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.  
 Glissant, Edouard, *Les Entretiens de Bâton rouge*, Paris, Gallimard, 2008.  
 Bonnefoy, Yves, *L'Arrière-Pays*, Skira, Genève, 1972. (A-P)

## CHAPITRE 14

# IDENTIFICATION ET REPRÉSENTATIONS DU LIEU DANS LES MAGAZINES DE JEUNESSE

ABDELMAJID MEKAYSSI

*Université Mohammed V – Maroc*

### INTRODUCTION

Dans son ouvrage *La presse des jeunes*, Jean-Marie Charon propose une définition certes minimaliste, mais qui trace les contours de la presse des jeunes : « Peut être considéré comme relevant de la presse jeune tout titre qui s'adresse exclusivement à un public jeune, de 6 mois à 18 ans... »<sup>1</sup>

Ce domaine paraît, suivant cette définition, peu homogène et nullement unifié selon l'expression de J.-M. Charon. « Qu'y a-t-il de commun entre un bébé de 6 mois et un grand ado de 18 ans ? » (C'est pourquoi, pour compléter cette définition laconique, J.-M. Charon propose de prendre en compte les critères suivants :

- définir la presse de jeunesse par son public c'est-à-dire les jeunes comme autant « d'individualités en construction »<sup>3</sup> ;
- observer certaines traditions éditoriales et philosophiques ;
- considérer cette presse de jeunesse comme « un mode de communication spécifique »<sup>4</sup> où l'interactivité et le dialogue direct ont la première place ;

---

1. CHARON, J.-M. *La presse des jeunes*. p. 5.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*.

4. CHARON, J.-M. *La presse des jeunes*. p. 6.

- viser la socialisation des jeunes lecteurs en combinant approches éducatives, distractives et ludiques ;
- tenir compte des aspects financiers spécifiques à cette presse : faiblesse ou absence de ressources publicitaires, insolvabilité du lecteur final.

La presse des jeunes se caractérise ainsi par le jeune public, la communication et l'échange, la socialisation par l'éducation et la distraction, les spécificités socio-économiques.

Quant au magazine, il est, selon le dictionnaire, « une publication périodique, généralement illustrée. » (*Le Petit Robert 1*, 1992) Du point de vue professionnel, les périodiques sont des publications en série ayant un titre unique, contenant plusieurs articles répertoriés dans un sommaire et paraissant à intervalles réguliers.

Ces magazines dépendent de la variable temps qui est un facteur important dans le sens où il module la réception du jeune lectorat et peut créer chez lui des attentes régulières. La régularité dans la parution, quelle que soit sa périodicité (quinze jours, un mois, deux mois, six mois...), est d'autant plus importante qu'elle est en rapport direct avec d'autres facteurs particuliers à la presse en général (spécificité économique, caractère éphémère, rapidité de production et de diffusion, coût, relation avec la publicité...)

L'illustration, ensuite, est un élément central dans les magazines pour enfants. Sur la couverture ou dans le corps du magazine, elle peut accompagner un texte, être le support principal de l'information ou directement interpeller le jeune lecteur. L'illustration a donc toujours raison d'être dans les magazines pour enfants.

Il ne faut pas oublier qu'un magazine pour enfants relève, par ailleurs, de la presse spécialisée, « identifiée comme telle soit par son contenu, soit par son public, l'un appelant l'autre. Elle est essentiellement thématique. » (*Encyclopédia Universalis*, 2002) Ce sont là deux éléments essentiels dans cette presse : un public spécifique et un contenu thématique.

Ce sont ces définitions qui justifient les questionnements suivants : est-ce que les magazines ou les revues qui se disent pour enfants se font une représentation claire de leur public et lui transmettent un contenu spécifique en s'adaptant adéquatement à lui, et partant, sont-ils, d'une part, le lieu de l'échange et du dialogue et d'autre part, ces magazines, quand ils évoquent un lieu comme cadre d'une action ou dans une description comme objet du texte, ce lieu le définissent-ils suffisamment, notamment, relativement à l'image du jeune destinataire ?

Le magazine de jeunesse est un produit culturel et journalistique qui regroupe entre deux couvertures divers genres artistiques (BD, photographie, dessin), littéraires (récit, théâtre, poésie, nouvelle) et journalistiques (éditorial, reportage, chronique...). Dans ce sens, le magazine devrait être défini comme un espace matériel qui appartient, entre autres, aux domaines de l'art, de la littérature et de la presse.

De ce fait, le magazine ne peut qu'être le lieu où se concrétiserait la créativité sous forme de production fictionnelle ou sous forme d'opinion ou de réaction. Dans l'une ou l'autre, la production est à exprimer selon les règles du genre choisi.

Le magazine est, bien entendu, un lieu où pourraient se répondre deux ou plusieurs points de vue, ce qui permettrait au lecteur de développer une réflexion personnelle et de formuler un avis personnel sans que ce soit, toutefois, nécessaire de le faire publier dans le magazine.

## PRÉSENTATION DES MAGAZINES ANALYSÉS

Les magazines choisis pour les besoins de cette étude appartiennent tous à la période «2002-2006» parce que ces cinq années représentent la phase la mieux accomplie des magazines marocains. C'est aussi la période où ces magazines ont été le plus réguliers. De ce fait, les magazines non marocains ont été choisis dans la même période pour faire la comparaison. Après 2006 en effet, deux de ces magazines marocains à savoir *As-Safinah* et *Ar-raïdah* ont cessé de paraître pour différentes raisons.

### 1. *Al-Âandalib* (Maroc)

*Al-Âandalib* (littéralement, le rossignol) est un magazine en arabe et partiellement en français (une à deux pages). Ce magazine est sous-titré «Magazine du jeune coopérant».

Le magazine est illustré et en couleurs dans le corps du magazine et pour la couverture. Son format est de 21 × 27 cm. Nombre de pages: 16. Il ne comporte ni sommaire ni dossier thématique.

Ce magazine paraît deux fois par an et comprend les rubriques suivantes : présentation, extraits des autres magazines, éducation islamique , santé , environnement et jardinage , monde marin , monde des animaux , sport , atelier pédagogique , informatique, oasis d'*Al-Âandalib*, distrais-toi avec *Al-Âandalib*, courrier.

## 2. Īrfane (Tunisie)

Īrfane peut être traduit par « connaissance ou reconnaissance ». Ce mot est utilisé aussi comme prénom masculin à l'instar de Majid, Basim, Faris et Āalaeddine qui sont des magazines arabes de jeunesse. Īrfane est un magazine tunisien mensuel, en 52 pages. Il comporte des rubriques variées qui vont de la distraction à la culture générale en passant par la BD et les programmes scolaires. Le magazine Īrfane est sous-titré « Magazine des enfants de partout ».

Ce magazine tunisien, illustré, en couleurs et de format 27 × 20cm, comporte les rubriques suivantes : éditorial, langue arabe, BD, courrier, dernières nouvelles, meilleures paroles, jeunes écrivains, récit, monde des animaux, souvenirs, club de l'amitié, meilleures sélections, distraction utile, atelier, dans les jardins de l'Islam, la main habile, dessin et coloriage.

## 3. As-Safinah (Maroc)

As-Safinah (littéralement, Le navire), est un magazine marocain en arabe. Sur sa couverture, le magazine s'identifie toujours, excepté dans le n° 18, comme provisoirement bimestriel. En principe, il devrait compter six numéros par an, mais ce n'est jamais le cas : pendant la période qui nous intéresse, c'est-à-dire entre 2002 et 2006, As-Safinah ne publie que deux numéros par an (n° 11 et n° 12 en 2002 ; n° 13 et n° 14 en 2003 ; n° 15 et n° 16 en 2004). As-Safinah devient un magazine semestriel, voire annuel du moment qu'il ne publie qu'un numéro unique en 2005 (n° 17) et en 2006 (n° 18.)

Le nombre de pages est de 28 dans les numéros 11 et 12. As-Safinah passe ensuite à 32 pages dans les numéros 13, 14, 15, 16, 17 et 18.

Ce magazine est illustré et en couleurs ; son format est de 21 × 30 cm. Il est sous-titré « Magazine illustré pour les bourgeons et les fleurs ».

## 4. Ar-raïdah (Maroc)

Ar-raïdah est un magazine marocain mensuel de 52 pages. Le magazine comporte des rubriques fixes réservées surtout aux documentaires de culture générale, à l'Islam et à la distraction. Le « magazine pionnier de l'enfant » est illustré et en couleurs. Son format est de 27,5 × 20 cm.

Notre histoire, extraits du Coran, biographie, hadiths divins, hadiths prophétiques, invocation à Dieu, méditations sur l'univers, le monde des êtres vivants, alimentation et santé, d'ici et d'ailleurs, clinique du docteur Fahim, fiche pays, récits coraniques, portrait, inventions, le corps humain, génies du XX<sup>e</sup> siècle, les merveilles du monde, littérature arabe, mon petit

dictionnaire, point d'interrogation, club des dessinateurs, détente, participations des amis du magazine, courrier des lecteurs, concours sont les principales rubriques d'Ar-Ra'idah qui ne comporte pas de dossier thématique.

### 5. Al-Âarabi-saghir (Koweït)

Al-Âarabi-saghir (littéralement, le petit arabe ou le jeune arabe), est un magazine mensuel en arabe. En 76 pages, ce magazine est illustré et en couleurs. Son format est de 20 × 27 cm. Il est sous-titré « À tous les adolescents et adolescentes du monde arabe ».

Al-Âarabi-saghir contient un sommaire, un éditorial, des BD, des récits, de la poésie, des participations, un concours, des rubriques de connaissances encyclopédiques diverses telles que l'informatique, les sciences naturelles. Dans son sommaire, le magazine Al-Âarabi-saghir répertorie ses matières en quatre grandes parties : bandes dessinées, histoires illustrées qui incluent récits, fables et poèmes, un ou deux documentaires et des rubriques fixes.

Al-Âarabi-saghir n'a commencé à paraître en tant que magazine indépendant que depuis février 1986. Avant, il était édité comme supplément gratuit au magazine Al-arabi. Ce magazine a connu aussi un arrêt de 1990 à 1997 à cause de l'invasion irakienne au Koweït.

### 6. Majid (Émirats arabes unis)

Majid est un magazine hebdomadaire émirati de 84 pages, en arabe qui paraît, depuis 1979, chaque mercredi. Il est illustré et en couleurs. Son format est de 20 cm × 28 cm.

Ce magazine contient les rubriques suivantes : jardin de la connaissance ; les petits chéris de Dieu, concours, encyclopédie de Majid, Internet avec Zakia Dhakia ; productions des amis de Majid, BD, entre Majid et ses amis, bonjour cher pays, rubrique sportive, Caramella, j'ai un problème, aventure de Majid sur la route de la soie.

## LE MAGAZINE OBJET ET LIEU

### Aperçu méthodologique

Cette recherche se concentre sur trois pôles : l'auteur, l'œuvre et le lecteur. Dans ce sens, les concepts d'analyse : neutre, poétique et esthétique sont empruntés à Jean Molino et aux éclaircissements qu'en donne Jean-Jacques Nattiez.

En 1975, Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez s'inspirent de la linguistique structurale pour établir une sémiologie musicale et publient respectivement « Fait musical et sémiologie de la musique »<sup>5</sup> et *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Sur le modèle de la linguistique, les deux auteurs proposent une organisation de la musique sur trois niveaux : un niveau *poïétique*, celui du compositeur qui correspond à l'émetteur, un niveau *esthétique*, celui de l'auditeur qui correspond au récepteur et, entre les deux, un niveau *neutre* où se mène une analyse objective de l'aspect immanent.

L'analyse tripartite de Molino et Nattiez se fonde en effet sur le fait que toute œuvre peut être abordée de trois points de vue : le point de vue poïétique qui analyse l'œuvre sous l'angle de la production ; le point de vue esthétique qui est celui du récepteur du message, et le point de vue neutre ou immanent qui s'intéresse à l'ensemble des configurations du message. Molino et Nattiez appliquent cette analyse tripartite à la musique, certes, mais elle peut s'appliquer aux autres arts et s'étendre aux créations littéraires.

### Le niveau poïétique

La poïétique s'intéresse aux processus de création ; elle se définit comme « l'étude des potentialités inscrites dans une situation donnée et qui débouche sur une *création nouvelle* »<sup>6</sup> c'est-à-dire comme discipline qui étudie et s'occupe des processus créatifs. Ceci peut être compris aussi comme l'étude des circonstances et conditions de la création ou la production d'une œuvre non pas seulement en tant que potentiel virtuel, mais en tant que réalisation effective.

### Le niveau esthétique

Quand l'analyse poïétique se situe au niveau de la production, c'est-à-dire au niveau relatif à l'environnement de l'auteur, l'analyse esthétique, elle, se définit, dans son sens premier, comme la faculté de percevoir le monde extérieur par les sens ou par l'intelligence. Dans un sens sémiologique, l'analyse esthétique correspond à la perception du texte qui dépend du contexte de temps et de lieu, de la psychologie du récepteur et de sa culture.

5. MOLINO, J. « *Fait musical et sémiologie de la musique* », *Musique en Jeu*, n° 17, p. 37-61.

6. NATTIEZ, J.-J. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. p. 406.

## Le niveau neutre

« *On imagine mal que l'œuvre puisse exister autrement que produite et perçue* »<sup>7</sup>. Selon cette affirmation de Nattiez, il serait inutile, voire impossible, d'analyser une œuvre autrement que sur les deux plans poïétique et esthétique. Nattiez reconnaît toutefois qu'il existe aussi « *une certaine forme d'organisation du message... dont on ne voit pas de quel principe poïétique elle dépend ni à quelle configuration esthétique elle donne lieu* »<sup>8</sup>. C'est cette « forme d'organisation » qui appelle une analyse objective et neutre loin de toute considération d'émission ou de réception.

En effet, suivant le point de vue sémiologique, l'activité créatrice – dite *poïétique* – se cristallise en un objet concret – l'œuvre – qui définit le *niveau neutre* et s'offre au regard *esthétique* du lecteur. Le créé pourrait alors être observé, selon la sémiologie de Nattiez, suivant une *analyse du niveau neutre*, qui, contrairement aux *analyses poïétique* ou *esthétique*, serait objective et systématique.

Il va de soi que, s'agissant d'un travail individuel, ne peuvent être interrogés que les paramètres maîtrisables et pertinents aux trois niveaux d'analyse ; ce qui définit les limites de la recherche.

- a) Le magazine tel qu'on le conçoit est un lieu de transmission cognitive et de stimulation de l'expression personnelle. Il y a dans ce sens deux types de rencontres :
  - Une rencontre avec le savoir culturel, littéraire, artistique.
  - Une rencontre entre deux ou plusieurs points de vue.

Si le premier type est omniprésent, le second n'est pas toujours à l'honneur. Les concepteurs des magazines proposent à leur lectorat un savoir non ancré dans le temps ni dans l'espace. Même dans les rubriques qui comportent une opinion, les articles ne portent aucune signature ni aucune autre marque d'énonciation. Le jeune lecteur, quand il lui arrive de participer au magazine, fait en sorte de ne jamais exprimer son point de vue et opte lui aussi pour des sujets de culture générale.

- b) Le cas du magazine *Al-Ândalib* est édifiant. Depuis 1975, ce magazine a connu beaucoup de modifications et surtout d'améliorations formelles : format agrandi, papier de meilleure qualité, quadrichromie, nombre de

7. NATTIEZ, J.-J. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. p. 406.

8. *Ibidem*

pages ; mais jamais, durant toutes ces années, un jeune lecteur n'a exposé son point de vue, n'a pris en charge un avis personnel.

- c) Cela n'est pas dû à la langue. En contre-exemple, nous pouvons citer le cas de Junior Mag qui a suspendu sa publication au bout de 34 numéros. C'est un magazine marocain de jeunesse qui paraît en langue française et qui s'inspire sans conteste du magazine français destiné aux adolescents Okapi. Peut-être s'en inspire-t-il du point de vue formel, mais aucunement du point de vue éditorial. Alors qu'Okapi contient toujours un dossier thématique avec, selon les numéros, le point de vue d'un spécialiste, un sondage auprès des adolescents, opinion libre et différenciée, Junior Mag ne contient aucun dossier ou pas toujours, ne permet pas aux jeunes de s'exprimer. D'ailleurs ce magazine a cessé de paraître au bout de 34 numéros tandis qu'Okapi, par contre, respecte toujours sa périodicité. Justement, des difficultés financières déclarées sont derrière la mort prématurée de Junior Mag, mais si l'on cherche à percer le secret, on trouve que le magazine vit par ses consommateurs qui, s'ils ne sont pas satisfaits, cherchent ailleurs.

Dès ses premiers numéros, Okapi *« précise sa cible en s'adressant en priorité aux jeunes de 10 à 15 ans. »* Le magazine devient le lieu *« des dossiers détaillés, par exemple, sur le nucléaire, le Japon ou le rôle de l'art... Dans l'effervescence des seventies, le succès est immédiat. La culture hippie aux commandes sacralise la jeunesse. Le ton du nouveau magazine est audacieux, provocateur. Okapi devient l'agora des avis contrastés et n'hésite pas à demander à ses jeunes lecteurs : "Es-tu pour ou contre la peine de mort ?", ou à les alerter sur le manque d'eau, les inégalités dans le monde... De plus en plus, la parole des lecteurs gagne du terrain. »* (L'histoire d'Okapi, 8 octobre 2012)

Actuellement et à l'heure du numérique, *Okapi doit son succès auprès de son lectorat surtout au refus du « jeune » stéréotypé et des préjugés (car) chaque numéro part à la rencontre des ados tels qu'ils sont, dans leur diversité en explorant le quotidien des années collège et en répondant aux questions, petites ou grandes... Chaque dossier aborde l'actualité à hauteur de collégien, avec une mise en scène inédite et surprenante. Avec à la clé, un discours toujours réinventé, façonné par l'image autant que le texte. Enfin, les pages Culture défrichent l'actualité des artistes et des stars des jeunes ados. Okapi se définit comme « le magazine des années collège qui relaie la voix des 10-15 ans sans idées préconçues. »* (L'histoire d'Okapi, 8 octobre 2012)

Or, les magazines du corpus n'offrent pas tous ces lieux de savoir, de savoir-faire et de dialogue :

- a) Ils ne répondent pas tous aux caractéristiques classiques du magazine ; ni public spécifique : non indiqué, non défini avec précision ou trop général pour répondre à plusieurs tranches d'âge ; ni dossier thématique ; ni sommaire (parfois il y a double emploi de la couverture qui présente le magazine et le contenu du numéro qui sera reproduit dans un sommaire en deuxième page ;
- b) Ces magazines regroupent certes des genres de la littérature et de la presse, mais n'observent pas toujours les règles de chaque genre ;
- c) Ces magazines n'offrent pas un espace d'expression personnelle. Ils privilégient les objectifs cognitifs aux objectifs comportementaux. Dans ces magazines, le jeune lecteur trouve beaucoup d'informations, mais peu ou pas du tout de formation. Ces médias sont autant d'espaces d'inculcation d'un savoir ou d'apprentissage d'un savoir-être. Ils ne sont que rarement le lieu d'un savoir-faire. Cela se remarque dans tous les magazines du corpus analysés et même dans les autres numéros. Autant dire que c'est une caractéristique commune et constante à tous ces magazines.

## MANIFESTATIONS DU LIEU DANS LES MAGAZINES ANALYSÉS

- a) Le lieu selon les représentations du récepteur<sup>o</sup> : les magazines analysés ont une perception morcelée du jeune destinataire. Du fait que les contenus eux-mêmes sont compartimentés, tout comme les représentations du destinataire se font les concepteurs de ces publications pour jeune lectorat.

Des matières sont ainsi destinées au récepteur/élève, d'autres au récepteur/citoyen, d'autres encore au récepteur/musulman. La rubrique Cuisine est toujours dévolue à la jeune réceptrice. De jeunes destinataires évoluent parfois dans des cuisines ou des restaurants, mais pour mener d'autres actions que la fille. Il faut signaler aussi que le magazine Al-Ârabi-Saghir programme, dans chaque numéro, une BD intitulée «L'école des filles» où il s'agit généralement d'une histoire amusante et drôle en images. En soi, cela est louable, mais cette rubrique ne se trouve pas dans un lieu adéquat. C'est une BD qui parle de la fille dans un magazine destiné au garçon. Du coup, la jeune destinataire n'est plus réceptrice mais objet. Ce

qui est destiné à la fille reste une rubrique parmi d'autres dans le magazine comme : histoire, animaux, sport, filles...

C'est à peu près la même situation plus générale des téléspectateurs enfants. Le programme « Enfants » est une émission parmi d'autres. Donc, l'enfant ici encore devient objet de l'émission et non récepteur. L'on remarque, d'autre part, que la fille n'a pas droit de cité dans les BD garçons.

Il est à noter que ce sexisme, non pas seulement en ce qui concerne les manifestations du lieu dans les magazines marocains ou arabes mais de manière générale. Pour le combattre, certains auteurs de jeunesse sont allés inverser les rôles. Dans *La princesse et le dragon* de Robert Munsch, conte formellement classique, c'est l'héroïne la princesse Élisabeth qui part au secours du prince Ronald enlevé par un dragon. Cette inversion de rôles émane bien sûr d'une perception différente du temps et du lieu parce que l'héroïne dispose et use de moyens et de stratagèmes purement féminins pendant sa quête. Cela, à notre avis, ne peut que stimuler l'appétit de lecture et catalyser la réflexion et la créativité chez la jeune lectrice ou le jeune lecteur.

Quand le magazine propose des lieux à son jeune lecteur (pays étranger, ville historique, site touristique, réserve naturelle), ces géographies apparaissent atemporelles, parfois avec des indications peu précises.

#### b) Le lieu selon le concepteur du magazine

Dans le magazine *Al-Âandalib*, édité et publié par l'association du développement de la coopération scolaire au sein de la délégation du ministère de l'Éducation nationale de Rabat. Le magazine se fait ainsi le porte-parole tantôt de l'association, tantôt du ministère, tantôt de la délégation. Il rapporte les activités qui ont trait au théâtre et à la coopération scolaires surtout dans les établissements de l'enseignement primaire.

D'autre part, le magazine sert de présentoir à différentes disciplines scolaires ; éducation islamique, histoire du Maroc, éducation civique, environnement et jardinage.

Les lieux évoqués sont toujours relatifs au savoir scolaire. Ce sont des lieux où se déroule l'activité scolaire ou coopérative : jardinage, salle de classe, école primaire, théâtre scolaire...

## QUELS LIEUX ET QUELLES INCIDENCES ?

Si l'on tente une typologie des lieux, les magazines analysés offrent majoritairement les lieux suivants : l'institution scolaire, la maison, l'espace public, l'espace privé, l'espace religieux, l'espace naturel.

**L'école :** salle de classe, cour de récréation. C'est le lieu de l'enseignement, de l'apprentissage et de l'éducation.

**La maison :** c'est en général le lieu de l'apprentissage de tout ce qui est morale familiale et sociale, de la bonne conduite.

**L'espace public :** la ville, club de sport, terrain de sport, la patrie, citoyenneté, humour : lieux des rencontres, de l'émulation et de l'éducation civique.

**L'espace privé :** chambre, bureau, cuisine. C'est tour à tour le lieu de l'intimité, de l'individualité, mais aussi de l'esprit pratique.

**L'espace religieux :** référence à l'islam, mosquée, la Mecque, minarets de l'islam, désert. Autant de lieux d'éducation islamique, d'histoire de l'Islam hier et aujourd'hui.

**L'espace naturel :** la terre, le ciel, la mer, la rivière, le corps humain. Ce sont les lieux des connaissances et du savoir scientifique et technique.

Ce sont les lieux les plus présents dans les magazines analysés. Ils sont retenus parce qu'ils sont récurrents sur plusieurs numéros de chaque magazine. Ces lieux sont répertoriés et analysés selon quatre critères : concret/abstrait ; moderne/traditionnel ; individuel/collectif ; fermé/ouvert.

L'école soumise au critère concret/abstrait est toujours représentée sous l'aspect concret, ce qui réduit la portée de l'institution scolaire parce que l'école en tant qu'espace matériel et bien concret se réserve l'exclusivité, dans les magazines analysés, du rôle de l'activité enseignement/apprentissage. Cette activité, faut-il le signaler, peut et doit se poursuivre hors de l'enceinte scolaire si cette dernière remplit bien sa fonction.

Dans le magazine Ar-raïdah, sur les neuf occurrences locatives répertoriées, huit représentent des lieux concrets (école, territoire de pays, paysage naturel, maison, cuisine, forêt...) une seule occurrence traduit un lieu abstrait, à savoir le désert comme cadre spatial pour la biographie d'Abou Bakr, compagnon du prophète.

Deux de ces lieux sont modernes et sept sont traditionnels. Un seul lieu est individuel et fermé alors que les huit autres sont collectifs et ouverts.

C'est à peu près la même configuration dans les huit lieux relevés dans le magazine *As-safinah* : sept lieux sont concrets et un seul imaginaire ; les huit lieux sont modernes ; un seul lieu est individuel alors que les sept autres sont collectifs ; deux lieux sont fermés et six sont ouverts.

Quant au magazine *Al-Âandalib*, il compte en tout six lieux, tous concrets, modernes et collectifs. Il n'y a aucun lieu abstrait, ni traditionnel, ni individuel. Cinq lieux sont ouverts contre un seul lieu fermé.

Sur les dix lieux que comporte le magazine tunisien *Îrfane*, la totalité est concrète ; aucune indication n'est donc faite à un lieu abstrait. Neuf de ces lieux sont modernes et collectifs alors qu'un seul lieu est traditionnel et individuel. Trois lieux sont fermés et sept sont ouverts.

Le magazine koweïtien *Al-Âarabi-saghir* présente à son jeune lecteur dix sortes de lieux dont sept sont concrets et trois sont abstraits. Huit sont modernes et un seul traditionnel. Six sont ouverts et dix sont fermés. Tous ces lieux sont collectifs.

Le magazine émirati *Majid* contient dix-neuf occurrences locatives dont quatorze sont concrètes et cinq sont abstraites. Dix-sept modernes et deux traditionnelles. Un seul lieu est individuel contre dix-huit collectifs. Huit sont fermés et onze sont ouverts.

Aussi, remarque-t-on que le lieu est majoritairement concret, moderne, collectif et ouvert. Cependant, le contenu véhiculé à travers tous ces lieux ne leur correspond pas tout à fait. Les lieux sont modernes en référence aux nouvelles technologies et aux découvertes scientifiques qui ne sont pas mises en situation avec l'univers du jeune récepteur.

Concrets sont les lieux qui ne permettent pas la stimulation de l'imaginaire ni la créativité du jeune lectorat. Les concepteurs de certains magazines, *Ar-raïdah* par exemple, allèguent que les jeunes lecteurs ont besoin d'apprendre et de s'armer de savoir et de connaissances pour la vie, donc ils n'ont que faire des récits de fiction ou des BD.

Les lieux collectifs sont souvent ouverts et peuvent intégrer toutes les tranches d'âge et toutes les tendances des jeunes : l'école, la rue, un terrain de sport, au bord d'une rivière, sans jamais spécifier la particularité du lieu ni le relier à une individualité.

Ces caractères (concret, moderne, collectif, ouvert) ne sont pas répréhensibles en soi, mais dénotent une représentation, pour le moins réductrice du jeune destinataire qui peut évoluer ou se projeter dans des lieux autres (imaginaire, individuel, fermé ou traditionnel). Concernant ce dernier

caractère, le caractère traditionnel, qui domine les matières religieuses ou historiques, les contenus cognitifs sont toujours insérés dans des lieux traditionnels comme le désert rendu traditionnel par le décor et les habits des personnages, les monuments historiques, une ancienne ville reconnue comme ancienne cité arabe uniquement par l'accoutrement des personnages ; ce sont autant de lieux traditionnels où le jeune lecteur n'a pas droit de cité, non en tant que personnage, mais en tant que récepteur actif. Tout ce qui lui est soumis doit être admiré et appris. Pourtant, ces manifestations locatives, entre autres, ne donnent au jeune lecteur aucune possibilité d'expression ou d'affirmation de soi par la moindre réaction.

Cela montre que ces lieux ont un rapport étroit avec l'immédiat, le feu de l'action non avec l'horizon plus ou moins lointain de l'objectif qui devrait en principe permettre au jeune de se projeter dans le futur. Ces lieux restent trop physiques et trop matériels pour autoriser une quelconque épaisseur psychosociale.

La quasi-totalité des lieux dans ces magazines verse dans l'activité enseignement-apprentissage, avec un pourcentage qui dépasse largement les 60 %. Vient en deuxième place l'objectif distractif avec un peu plus de 25 %. Les 15 % qui restent sont des lieux devant lesquels les jeunes lecteurs éprouvent de la fascination. Cela est dû à la prédominance du souci éducatif en fonction de la représentation scolaire du jeune récepteur. Les objectifs éducatifs et distractifs ne sont donc pas sur un pied d'égalité.

## CONCLUSION

Cet exposé ne prétend en aucun cas avoir épuisé toutes les manifestations du lieu dans les magazines analysés, mais espère au moins leur avoir donné un sens en particulier en rapport avec les représentations du jeune lecteur, sens qui ne fait que confirmer les hypothèses émises dans d'autres travaux et pour éclaircir d'autres problématiques à savoir la non-concordance flagrante entre ce qu'attend le jeune récepteur et ce qui lui est proposé ainsi qu'une non-appropriation du magazine comme média d'information et de formation du fait de la mauvaise connaissance du jeune public de la part des concepteurs et du fait de l'absence d'une demande effective de la part du jeune public.

Comme ces magazines manquent de tension, le lieu non plus n'est pas un lieu de l'énonciation, mais presque toujours un lieu d'un énoncé coupé et du concepteur et du récepteur. Le magazine n'est pas le lieu de l'échange ; c'est tout le temps un lieu de transmission unilatérale des connaissances et

non un lieu de l'interaction où devraient se confronter nécessairement les positions et les opinions.

Le lieu dans ces magazines serait ainsi, dans le meilleur des cas, un lieu de transmission du savoir cognitif, moral, religieux et civique. En somme, les lieux, comme les représentations du jeune destinataire, comme les discours, comme les contenus véhiculés par ces magazines sont aussi neutres et impersonnels que les magazines eux-mêmes.

Cette neutralité des lieux ne fait que renforcer les discordances entre la conception et la réception. Ce ne sont ni des lieux (utopiques) qui entretiendraient l'aspiration des jeunes lecteurs et leur permettraient de tenter de réaliser leurs ambitions, ni des lieux (dystopiques) qui mettraient en garde les jeunes destinataires contre tout ce qui pourrait nuire à leur développement.

Lieux alternatifs, ces lieux n'ont pas d'âme pour être autres ; au jeune lecteur, ils renvoient sa propre image. Ils ne lui permettent aucune évasion, aucune alternative. N'est-ce pas pour cela que déjà en 1985 dans son premier numéro consacré à la littérature de jeunesse, la revue *Pratiques* s'intéresse à ces questions de représentation et de finalité des médias destinées au jeune public. Les médias sont ainsi définis comme des institutions de socialisation à visée formative et informative même si «le monde proposé en remplacement, par ces médias, est coupé de toute réalité. Neutralité, apolitisme, optimisme sont massivement de mise dans les médias pour enfants.»

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus analysés

Al-Âandalib, magazine du jeune coopérant, Rabat : Association du Développement de la Coopération Scolaire, Dépôt légal : 22/1981. ISBN : 0851-206. 16 p. (Magazine en arabe)

- Îrfane, magazine des enfants de partout, Tunis: Dar Al-Jil Al-Jadid [Éditions la Nouvelle Génération], ISSN: 8338-7751. 52 p. (Magazine en arabe)
- As-Safinah, magazine illustré des bourgeons et des fleurs, Marrakech: Imprimerie Chater. Dossier de presse: 9/1998. ISBN: 1114-3142. 32 p. (Magazine en arabe)
- Ar-raïdah, Le magazine pionnier de l'enfant, Casablanca: Imprimerie Najah Al-Jadida. Dossier de presse: 2/2000. Dépôt légal: 143/2002. ISSN: 1114-5544. 52 p. (Magazine en arabe) Magazine Ar-raïdah
- Al-Ârabi-saghir, À tous les adolescents et adolescents du monde arabe, Koweït: Ministère de l'Information, ISSN: 1811-8267. 76 p. (Magazine en arabe)
- Majid, Emirats-Media, Abou Dhabi, Emirats arabes unis. 84 p. (Magazine en arabe)
- Junior Mag, 100 % jeunes, Casablanca: AB Médias, Dossier de presse: 12/2002. Dépôt légal: 91/2002. ISSN: 1114-5390. 52 p. (Magazine en français)

### Travaux sur la littérature et la presse de jeunesse au Maroc

- ANKAR, M. *Les récits pour enfants au Maroc*, Tétouan, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1998. (En arabe)
- BENJELLOUN, L., *Littérature d'enfance au Maroc*, Rabat, Imprimerie Ar-Rissala, 1985. (En arabe)
- CHAHI, Z. *La production des livres pour enfants au Maroc (1947-1991)*, Rabat, École des Sciences de l'Information, 1992.
- CHAHI, Z. «Le secteur de l'édition des livres pour enfants au Maroc», *Il parait au Maroc*, Casablanca: Association Marocaine des Professionnels du Livre (AMPL), n° 4, Imprimerie Najah El Jadida, 1997.
- DEBBARGH, M. «Écrire pour l'enfant» *Il parait au Maroc*, Casablanca: Association Marocaine des Professionnels du Livre (AMPL), n° 4, Imprimerie Najah El Jadida, 1997.
- EL HADRATI, L. *Enquête sur les textes destinés à l'enfance et à la jeunesse marocaine*, Thèse de doctorat national, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Agdal, Rabat, 2002.
- HABIBI, M. *Le discours éducatif dans la littérature destinée aux enfants, exemple des magazines marocains*, Rabat, Faculté des Sciences de l'Éducation, 1981. (En arabe)
- MDARHRI ALAOUI, A. (dir.), *Littératures d'enfance et de jeunesse au Maroc (Études et bibliographie)*, Bulletin de liaison de la Coordination des chercheurs sur les littératures maghrébines et comparées (CCLMC) N° 6-7, Rabat: Imprimerie Saïh Création, 2001

- MDARHRI ALAOUÏ, A. « Problématiques et perspectives de la littérature jeunesse », *Il paraît au Maroc*, Casablanca : Association Marocaine des Professionnels du Livre (AMPL), n° 11, Imprimerie Najah El Jadida, 2003.
- MDARHRI ALAOUÏ, A. (dir.), *Littérature d'enfance et de jeunesse, de l'exemple occidental à la situation au Maroc*, Casablanca : Publiday-Multidia, 2004. 164 p, coll. « Colloque ».
- MEKAYSSI, A. *Les images de l'enfant dans la presse destinée à l'enfance (Exemple des magazines en vente au Maroc)*, mémoire pour l'obtention du Diplôme des Études Supérieures Approfondies, Rabat, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 2003.
- Actes du Colloque Littérature de jeunesse et apport des technologies de l'information : internet, e-book... organisé par le centre National de Documentation et la Coordination des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines et Comparées à Rabat, les 7 et 8 mars 2003, 2005, 150 p.
- FOUCAULT, J., LIRAQI, L., MDARHRI ALAOUÏ, A., (coord.), *Horizons Jeunesse*, Casablanca, Zino-Mar, 2005. Dépôt légal : 2512/2005

### **Travaux sur la littérature et la presse de jeunesse en général**

- BRUNO, P. *La culture de l'enfance à l'heure de la mondialisation*, coll. « Réflexions du temps présent », Paris : Press, 2002.
- CHARON, J.-M. *La presse magazine*, Paris : La Découverte, 1999
- CHARON, J.-M. « La presse magazine. Un média à part entière » *Réseaux*, vol. 19, n° 105, 2001.
- CHARON, J.-M. *La presse des jeunes*, Paris : La Découverte/ Syros, 2002, 132 p, coll. « Repères ».
- ESCARPIT, D. *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe*, Paris : Presses universitaires de France, 1981
- FOURMENT, A., CORBEAU, J.-P. *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants : 1768-1988*, Paris : Éole, 1988, 438 pages
- JAN, I. *La littérature enfantine*, Paris : Éditions ouvrières, 1977, coll. « Enfance heureuse ».
- JOUËT, J., PASQUIER D. « Les jeunes et l'écran », *Réseaux*, vol. 17, n°s 92-93/1999.
- PERDRIAULT, M., VERDUN, N. (coord.) *Écritures sans frontières*, coll. « Adaptations pédagogiques », Actes du colloque des 20, 21 et 22 avril 2007, INS HEA, Suresnes, février 2008. ISBN : 978-2-912489-76-0. 202 p.
- PERROT, J. (dir.), *Culture, texte et jeune lecteur*, Presses Universitaires de Nancy, 1993, coll. « Littérature de jeunesse ».

- PERROT, J. (dir.), *Visages et paysages du livre de jeunesse*, Paris : L'Harmattan, 1996. coll. « Itinéraires et Contact des Cultures ».
- PERROT, J., BRUNO, P. (dir.), *La littérature de jeunesse au croisement des cultures*, CRDP de l'Académie de Créteil, 1993, 352 p.
- PINHAS, L. (dir.), *Situations de l'édition francophone d'enfance et de jeunesse*, coll. « Références critiques et littérature d'enfance et de jeunesse », L'Harmattan, 2008. 350 p.
- POULIOT, S., SORIN, N. (dir.), *Littérature pour la jeunesse : les représentations de l'enfant*, Montréal : Cahiers scientifiques de l'Acfas, n° 103, 2004.
- RIVES, C. « Les revues critiques de littérature de jeunesse comme médiateurs », *Pratiques*, n° 88, décembre 1995.
- SEIBEL, B. (dir.), *Lire, faire lire, des usages de l'écrit aux politiques de lecture*, Paris : Le Monde, 1996.
- VARRAL, H. « La Presse pour les jeunes », *Les actes de lectures*, Paris : Association Française pour la lecture, n° 44, décembre 1993. Acfas 129.
- « Développement culturel No 131 », Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de l'administration générale, Bulletin du Département des études et de la prospective, Paris, décembre 1999.

### Travaux théoriques et méthodologiques

- ISER, W. *L'acte de lecture*, Bruxelles : Mardaga, 1985.
- JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978.
- LEENHARDT, J., JOZSA, P. *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris : Le Sycomore, 1982.
- LEENHARDT, J. « Le Savoir-lire ou des modalités sociohistoriques de la lecture », *Littératures*, 1988, n° 70, p. 72-81.
- MOLINO, J. « Fait musical et sémiologie de la musique » *Musique en Jeu*, n° 17, Paris : Seuil, 1975.
- MOUGENOT, M. « Un outil pour la lecture méthodique », *Le français aujourd'hui*, 1988, n° 90, p. 15-21.
- NATTIEZ, J.-J. « De la sémiologie à la sémantique musicale » *Musique en Jeu*, n° 17, Paris : Seuil, 1975.
- NATTIEZ, J.-J. *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris : Bourgois, 1976.
- NATTIEZ, J.-J. « La sémiologie musicale, dix ans après » *Analyse Musicale*, 2, Paris : SFAM, 1986.
- NATTIEZ, J.-J. *Musicologie générale et sémiologie*, Paris : Bourgois, 1987.
- Le Petit Robert 1*, Dictionnaire de la langue française, Montréal, Canada, 1992.



## CHAPITRE 15

# DES TRADUCTEURS OFFICIELS « ERRANTS » ET LA CONSCIENCE DU PRINCIPE DE TERRITORIALITÉ AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

DENISE MERKLE

*Université de Moncton – Canada*

UN CANADIEN ERRANT  
Antoine Gérin-Lajoie (1842)

Un Canadien errant / Banni de ses foyers [bis]  
Parcourait en pleurant / Des pays étrangers. [bis]

Un jour, triste en pensif, / Assis au bord des flots, [bis]  
Au courant fugitif / Il adressa ces mots : [bis]

« Si tu vois mon pays, / Mon pays malheureux, [bis]  
Va, dis à mes amis / Que je me souviens d’eux. [bis]

« Ô jours si pleins d’appas / Vous êtes disparus, [bis]  
Et ma patrie, hélas ! / Je ne la verrai plus ! [bis]

« Non, mais en expirant, / Ô mon cher Canada, [bis]  
Mon regard languissant / Vers toi se portera. » [bis]

**L**a quête d’un territoire francophone a abouti finalement en 1977 à la création d’un Québec unilingue, même si – en dépit des progrès apparents – le Canada perpétue l’hégémonie anglo-américaine et la position hégémonique de l’anglais à l’intérieur de ses frontières, une réalité déplorée par certains membres de la jeunesse canadienne (p. ex. Vickars, 2010). Alors que le Québec a réussi à se créer un territoire francophone, les autres communautés francophones qui se trouvent à l’extérieur du Québec

ont toujours eu beaucoup de difficultés à se créer un espace de langue française homogène. La recherche d'un espace proprement francophone remonte à la Conquête à la suite de laquelle les Canadiens – le mot gardant son sens primaire de Canadiens-français dans cet article lorsqu'il renvoie à la réalité du dix-neuvième siècle – constatent l'effritement de leur patrimoine linguistique et l'imposition du pouvoir symbolique de l'anglais sous le nouveau régime britannique. La figure du « Canadien errant » s'est ancrée dans l'imaginaire collectif franco-canadien grâce à la chanson folklorique d'Antoine Gérin-Lajoie, traducteur, correcteur et rédacteur à partir de 1845 et traducteur de documents officiels de 1853 à 1856. Les Patriotes exilés vivant dans la misère aux États-Unis, les Acadiens de la région de l'Atlantique et les Canadiens vivant dans le Nord-Ouest s'identifiaient à ses paroles écrites au Séminaire de Nicolet en 1842. Exilés ou à la recherche du travail, bon nombre de Canadiens se trouvaient obligés de quitter la terre natale dès le dix-huitième siècle. Le mythe du « paradis perdu » chez les Acadiens et la hantise de la Conquête au Bas-Canada éveillaient la nostalgie d'un lieu perdu, que l'on espérait retrouver lors des déplacements. La mémoire fut à vif.

Les traducteurs officiels au Canada bilingue, en raison de leur tâche, furent tenus d'entrer dans le discours du texte à traduire et de le reproduire en restant dans la neutralité du passeur. Or, leur pays leur imposait – et leur impose jusqu'à ce jour – un bilinguisme asymétrique. Issus de la culture vaincue et dominée, ces traducteurs transmettent à leurs compatriotes non seulement le discours de la culture vainqueur et dominante, mais également sa vision du monde. Ce fut un lourd fardeau qui pesait sur la psyché de ces traducteurs qui s'acquittaient de leur tâche dans un espace d'entre-deux dans lequel certains d'entre eux éprouvaient des tiraillements identitaires. Indignés contre la conquête de 1759 et contre la perte de leur territoire, ils se battaient au dix-neuvième siècle contre l'assimilation linguistique et culturelle. Ces traducteurs cherchaient des lieux alternatifs dans lesquels leur identité primitive pourrait s'épanouir. Certains commençaient par un séjour à l'extérieur du pays conquis, cherchant souvent de prime abord le salut aux États-Unis, symbole du républicanisme et de la liberté de la pensée. D'autres restèrent chez eux, s'évadant dès un jeune âge dans la poésie nationaliste ou lyrique et créant des cercles intellectuels dans lesquels ils pouvaient échanger les idées dans leur langue.

Au dix-neuvième siècle, les Britanniques eurent une visée assimilatrice de plus en plus explicite, dont l'exemple le plus flagrant fut l'*Acte d'Union* de 1840 qui réunit le Haut-Canada et le Bas-Canada en une seule « province du Canada », imposant « l'anglais comme seule langue officielle pour la

rédaction des lois et les débats parlementaires (situation qui a duré jusqu'en 1849)» et un statut minoritaire aux francophones (McKenzie, 2009 : 38). On constate que certains documents subissent «un mélange de mentalité française et britannique» (Baudouin cité par Gémar et Ho-Thuy, 1990 : IV). Si le dix-neuvième siècle était «la *période noire*» du français, pour reprendre les mots de Pierre Daviault (1944 : 87, c'est lui qui souligne), les années 1850–1867 étaient marquées par «une nette amélioration de la [traduction], sans doute attribuable au réveil de la vie intellectuelle qui gravite alors autour de l'École patriotique de Québec» (Gouin, 1977 : 31), dont plusieurs membres furent traducteurs officiels. De 1867 à 1870, la fonction publique, y compris la fonction de la traduction, déménagea de Québec à Ottawa, la nouvelle capitale du Canada-Uni choisie par la Reine Victoria en 1857 et la capitale du Dominion du Canada dès 1867. Le nouveau régime de la Confédération attira des jeunes francophones ambitieux, qui s'y exilèrent volontairement. Des éléments dynamiques du mouvement littéraire de Québec, animé en partie par les traducteurs créateurs, se voient ainsi déplacés à partir de ce moment-là à Ottawa. Un tiers de la population d'Ottawa était alors francophone et grandissante. À cela s'ajouta le développement de réseaux culturels et intellectuels d'expression française, dont le Cercle des Dix (Le Moine, 1997-1998). Jetons un coup d'œil sur la contribution de quatre traducteurs officiels – Benjamin Sulte, Alfred Garneau, Achille Fréchette et Rémi Tremblay – à l'épanouissement du fait français à Ottawa et au-delà de 1867 à 1890. Les sujets qu'ils avaient la liberté d'aborder furent tout de même limités, du fait que les autorités politiques et religieuses décourageaient, voire défendaient – souvent tacitement – la discussion qui critiquait le parti politique au pouvoir et le régime religieux.

#### **QUATRE TRADUCTEURS-ÉCRIVAINS ET LA CRÉATION D'UN ESPACE FRANCOPHONE HORS QUÉBEC À OTTAWA**

En novembre 1867, l'historien et littéraire Benjamin Sulte accepte un poste de traducteur à la Chambre des communes à Ottawa, ce qui allège sa charge de travail, lui permettant de préparer ses premiers ouvrages qui paraissent à la fin des années soixante. Cependant, le poste de traducteur est temporaire et ne lui permet pas de subvenir à ses besoins. «Aussi multiplie-t-il les efforts pour obtenir un poste permanent. Son projet se concrétise en 1870, lorsqu'il entre à titre de [secrétaire bilingue] au Bureau de la milice. Il peut maintenant penser au ménage. Le 3 mai 1871, Sulte épouse Augustine Parent» (Bourassa, 2004 : 3). Sa femme est la fille d'Étienne Parent, traducteur français adjoint et officier en loi de 1827 à 1833, et auteur de l'«Acte pour

pourvoir à ce que les lois de cette Province soient traduites dans la Langue française, et pour d'autres objets y relatifs» (1841). Il devient par le fait même le beau-frère d'Antoine Gérin-Lajoie, également traducteur officiel comme nous l'avons vu.

Dès son arrivée à Ottawa,

l'historien [...] s'investit beaucoup au sein de l'Institut canadien-français d'Ottawa dont il sera président deux fois de 1874 à 1876 et ensuite de 1900 à 1902. [...] Sulte [...] participe activement à la fondation de la Société royale du Canada [...]. Les résultats de [ses] nombreux travaux paraissent dans les *Mémoires de la Société royale du Canada*, qui font l'objet d'une publication annuelle. Sulte fait paraître, entre autres, deux recueils de poésie [...], [dans lesquels il] se plaît à aborder les thèmes du patriotisme, des mœurs canadiennes et de la religion catholique. (Bourassa, 2004: 3-4)

De toute évidence très actif dans les milieux littéraires, Benjamin Sulte a été notamment membre du Cercle des Dix, club littéraire francophone à Ottawa, et de la Société historique de Montréal. Il fut sans doute l'un des écrivains les plus prolifiques de son époque, «ayant signé [...] plus de 3 500 [articles], a-t-il estimé en 1916. Ses amis ont d'ailleurs souligné sa fécondité et célébré la parution [de son] centième article [...] – publié dans le numéro de décembre 1886 de la *Revue canadienne* (Montréal) – par un banquet littéraire et historique; l'écrivain prolifique a d'ailleurs signé tous les textes qui ont composé cette livraison» (Marcotte, 2000). Par ses écrits, Sulte contribua à la création d'un espace de littérature d'expression française à Ottawa et au Québec à un moment où l'industrie de l'édition et le système littéraire étaient fragiles.

En 1885, Sulte publie la *Situation de la langue française au Canada: Origine, modifications, accent, histoire, situation présente, avenir*. Dans ce livre, il écrit :

Une nation perd son caractère distinctif lorsqu'elle abandonne sa langue. La langue est comme une sentinelle qui veille sur un camp endormi. Rien ne résiste aux coups d'un agresseur qui, ayant tué la sentinelle, se précipite sur le camp les armes à la main. [...] L'attachement que les Canadiens ont montré jusqu'ici pour la langue française donne lieu d'espérer que nous ne les verrons jamais la mettre en oubli. (Sulte, 1885: 1)

Dans l'esprit de Sulte, le camp franco-canadien est un espace protégé par une sentinelle qui doit ne pas se laisser abattre par l'agresseur britannique ou américain, sinon les Canadiens perdront leur langue et leur culture. La survivance du fait français jusqu'en 1867 s'expliquait, selon lui, par l'attachement pour leur langue dont faisaient preuve les Canadiens.

Plus loin, il continue :

Quel sera le sort de ces Français, de ces Acadiens, de ces Métis, de ces Canadiens-français, qui présentement, parlent la même langue et ne veulent pas s'en départir ? Trois millions d'hommes seront-ils capables de conserver leur langue ? Oui, s'ils la cultivent de manière à la faire respecter et qu'il y a entre les groupes des rapports suivis qui facilitent l'échange des idées. (Sulte, 1885 : 26)

Sulte souligne ici l'importance de créer les cercles intellectuels et littéraires qui permettront à ses compatriotes d'échanger sur les questions d'actualité qui auront des incidences sur la survivance de la langue et de la culture françaises à long terme. De fait, ce fut le rôle du Cercle des Dix, lors des rencontres desquelles l'Acadien Pascal Poirier – qui n'a cependant jamais exercé le métier de traducteur – aurait pu échanger avec les autres membres, dont Alfred Garneau à titre d'exemple, sur l'importance de publier les études lexicographiques. Effectivement, Poirier allait compiler de la documentation en vue de publier le *Glossaire acadien* (1995).

Alfred, le fils aîné de l'historien national François-Xavier Garneau – lui-même traducteur officiel avant d'être greffier – est éduqué au Séminaire de Québec, et reçu au barreau en 1860. Un an plus tard, il commence sa carrière de fonctionnaire en tant que traducteur à Québec. Il fit publier de beaux poèmes dans *Le Foyer Canadien* (1863-1866), entre autres périodiques, pendant sa jeunesse, et veilla à l'édition des œuvres de son père, dont la quatrième édition de *l'Histoire du Canada*, préfacée par P.J.O. Chauveau (Garneau, 1882-1883 ; Mailhot et Nepveu, 1980 : 93). L'abbé Camille Roy a décrit ainsi sa poésie : « C'est une poésie calme, sereine, quelquefois intense, presque jamais ambitieuse, qui s'échappe comme à son insu d'un cœur qui déborde » (Fournier, 1920). Le fils du poète, Hector, fera paraître ses poèmes en 1906. Certains des poèmes d'Alfred Garneau, p. ex. « La jeune baigneuse » publié d'abord en 1863 (Garneau, 1906 : 5), considérés comme trop osés (la nudité de la jeune femme, l'emploi métaphorique des couleurs tel que « l'eau lilas ») ou tout simplement trop « moderne », soulèvent la polémique (Grisé, 1998 : 256).

Alfred Garneau devient directeur de la traduction au Sénat en 1873, poste qu'il occupe jusqu'à sa mort. Il fait partie de l'intelligentsia de son époque, lié avec Marmette, Chauveau, Gérin-Lajoie et Fréchette, en plus d'être un ami de Papineau. Avec Achille Fréchette dont nous parlerons un peu plus loin, il fonde en 1884 le Cercle des Dix, auquel adhère Benjamin Sulte, comme nous venons de voir. Dix hommes ou plus se réunissent le mercredi et discutent de littérature, de science ou d'histoire. Du fait que la religion et la politique sont défendues des discussions, Rémi Tremblay ne peut y

participer. Si Alfred Garneau et Benjamin Sulte semblent bien s'intégrer dans la vie d'un fonctionnaire d'abord à Québec, puis à Ottawa, les écrits de certains de leurs collègues sont révélateurs d'une intégration plus difficile et de la quête de mémoire. Ne se sentant pas chez eux au Canada, d'aucuns quittent physiquement le pays, traversant la frontière poreuse qui sépare les États-Unis du Canada au dix-neuvième siècle.

Le fils d'un Patriote républicain, Rémi Tremblay, ayant émigré en 1859 à la communauté française de Woonsocket, Rhode Island, s'inscrit quatre ans plus tard, à l'âge de 16 ans, dans l'armée nordiste pendant la guerre de Sécession avec l'objectif de rejoindre l'armée française qui combattait alors au Mexique. Il passe deux ans au Massachusetts avant de désertir, quand il retourne à Montréal, pour y passer quelques mois. De 1867 à 1870, il s'installe de nouveau à Woonsocket, où il trouve du travail. Il y organise en 1870 une cueillette de fonds pour venir en aide aux Parisiens assiégés par les Prussiens pendant une période où la France est accusée de corruption morale non seulement par la Grande-Bretagne et les États-Unis, mais également par les ultramontains au Québec, quoique pour des raisons différentes. La cueillette destinée aux Parisiens laïcs déplaît au curé d'origine irlandaise McCabe, à un point tel qu'on conseille à Tremblay, âgé maintenant de 23 ans, de retourner « au pays » (Levasseur, 2007 : 326-327).

Vers la fin des années 1860, quand il était dans la jeune vingtaine, Achille Fréchette rejoint son frère, Louis – le célèbre écrivain québécois – à Chicago, où les deux jeunes « auto-exilés » établissent le journal *L'Amérique* qui s'affiche francophile et républicain (Doyle, 1979 : 31) et réclame le maintien de telles institutions culturelles que la Société Jean-Baptiste. Louis revendique une plus grande collaboration avec la France. Achille se considère comme un « Canadien errant », une référence explicite au poème de Gérin-Lajoie, et écrit le poème « L'Irlande » pour rendre hommage aux patriotes irlandais exilés. À Grand Island, Nebraska, en 1872, il écrit à sa fiancée, Annie Howells, qu'il ne veut plus prêter serment à la Reine et déclare son intention de devenir citoyen américain (Doyle, 1979 : 32).

Et Rémi Tremblay et Achille Fréchette cherchaient en vain un espace francophone plus hospitalier aux États-Unis qu'au Canada. En fin de compte, ces Canadiens errants allaient retrouver la patrie à Ottawa, où ils exerceraient la fonction de traducteur.

Achille Fréchette décide finalement de s'installer à Ottawa où il pourra gagner mieux sa vie et écrire en français. Il travaille comme journaliste éditeur au *Courrier d'Outaouais* avant de commencer sa carrière dans la fonction

publique en 1874. Sans doute recommandé grâce à son expérience en journalisme, à ses études en droit et à sa maîtrise de l'anglais, il est embauché comme traducteur assistant au bureau de la traduction de la Chambre des communes. Il avait rencontré sa future épouse au Consulat américain à Québec, et sa femme d'origine américaine allait l'aider à avancer dans la carrière. Grâce à son bilinguisme acquis aux États-Unis et à sa femme, il réussit à se faire accepter dans la communauté biculturelle d'Ottawa (Doyle, 1979 : 60). Ayant fait ses études en droit et été reçu au barreau, Fréchette devient le premier traducteur des lois. Bien qu'il soit sympathisant libéral, il garda son poste de traducteur quand les conservateurs de John A. Macdonald sont réélus au pouvoir en 1878. Achille est d'avis que l'anglais est la langue des affaires et de la politique, mais que le français doit être conservé puisqu'il représente l'expression de l'identité canadienne. Dans plusieurs lettres publiées dans le *Ottawa Citizen*, *Le Temps* ou *le Canada*, il dénonce les ultramontains et l'instruction de langue française dont la qualité laisse beaucoup à désirer, et blâme surtout l'autorité de l'Église catholique sur les écoles francophones ou bilingues (Doyle, 1979 : 74-76).

En 1875, le Parlement commence à publier les débats des deux chambres dans les deux langues officielles, et le poste de traducteur officiel devient permanent. Il est également interdit aux fonctionnaires, y compris aux traducteurs officiels, d'exprimer sur la scène publique – à l'oral ou à l'écrit – les sentiments partisans (Doyle, 1979 : 63). La langue de la politique et du pouvoir étant l'anglais, les débats sont d'abord rédigés en anglais, à savoir la langue du vainqueur. En 1883, la Chambre des communes adopte une résolution reproduite dans les débats de 1888 qui autorise l'embauche de quatre traducteurs permanents dont un des quatre en sera le chef (Débats parlementaires, 1888 : 715). À partir de 1884, la Chambre des Communes est ainsi dotée d'un service « officiel » de traduction des débats et les traducteurs doivent être reçus à un concours.

En janvier 1880, de retour au Canada, Rémi Tremblay dénonce l'anglomanie et la francophobie de son pays dans *Le Courrier de Montréal* :

Les anglifiés [*sic*] se divisent en deux classes bien distinctes : ceux qui sont fermement convaincus que les Canadiens ne feront jamais rien de bon que lorsqu'ils seront devenus anglais, et ceux qui, tout en restant français de cœur, s'anglicisent [*sic*] par routine sans trop savoir pourquoi, et se laissent entraîner par le courant parce qu'ils croient que c'est de bon ton. (Tremblay, cité par Levasseur, 2007 : 236)

Traducteur des débats de la Chambre des communes du Canada à Ottawa de 1880 à 1887, Tremblay est en 1884 – la même année où il publie en feuil-

leton *Un revenant* (Levasseur, 2003) dans la *Patrie* – le premier fonctionnaire à être reçu à un concours pour la traduction des débats de la Chambre, sa nomination décrétée par Sir John A. Macdonald.

À la suite de la Rébellion du Nord-Ouest de 1885, le premier ministre et le parti conservateur – y compris vingt-trois députés canadiens-français – s'intéressent peu à apaiser les francophones nationalistes et à commuer la sentence de Louis Riel, le leader de la rébellion. La pendaison de Riel en novembre 1885 contribue ainsi au renforcement du nationalisme canadien-français et au durcissement du positionnement linguistique de la part du gouvernement fédéral dirigé par Macdonald et de certains gouvernements provinciaux, dont le Manitoba qui, en 1870, se joignit à la Confédération en tant que province bilingue. En 1885-1886 entre deux sessions parlementaires, Tremblay retourne aux États-Unis, se rendant cette fois-ci à Fall River, Massachusetts, afin d'occuper le poste de rédacteur de l'hebdomadaire *L'Indépendant*.

...le nationalisme de Tremblay y sera exacerbé, alors qu'il verra son passage en Nouvelle-Angleterre monopolisé par deux événements de particulière importance : la lutte des Franco-Américains d'origine canadienne pour l'obtention, pour leurs paroisses, de prêtres catholiques canadiens et francophones, ce que leur niait les évêques irlandais de l'endroit, et la pendaison de Louis Riel. (Levasseur, 2007 : xxvi)

Bouleversé et désillusionné par la conclusion de l'affaire Riel et par le comportement des députés conservateurs canadiens-français ayant soutenu le gouvernement Macdonald, Rémi Tremblay retourne à Ottawa pour l'ouverture de la quatrième session du cinquième parlement (le 25 février), où il remplit pendant trois mois ses fonctions de traducteur, jusqu'à la prorogation – à nouveau – de la Chambre le 2 juin suivant. Le 15 janvier 1887, la Chambre est dissoute et une élection fédérale est annoncée pour le 22 février. À la manière de deux de ses collègues traducteurs également partisans du parti libéral, Ernest Tremblay et Eudore Poirier, il voit dans cette élection l'occasion de se débarrasser du gouvernement conservateur (Levasseur, 2007 : 107). Tremblay accroît les rencontres politiques et assemblées publiques. Il participe à la campagne électorale du concurrent libéral James Naismith Greenshields, conseiller de Louis Riel lors de son procès, et déclare publiquement et ouvertement sa position en faveur du métis et contre les « pendants » (Levasseur, 2007 : 108), engagement politique dangereux dans le contexte de partisanerie politique de l'époque. Le député William Bullock Ives, comme le parti conservateur de Macdonald, se fait quand même réélire, mais avec une marge réduite. Quatre jours après l'élection, Tremblay complète

un poème intitulé «Aux chevaliers du nœud coulant» dans lequel il honnit les députés canadiens-français n'ayant pas appuyé Louis Riel. Le poème fut publié dans *Le Progrès de l'Est* (4 mars) et *La Patrie* (5 mars). Tremblay ne pouvait plus se faire bien voir des ministres fédéraux et québécois. Bien que le rapport de l'enquête – ouverte afin de déterminer la culpabilité des traducteurs – eût été favorable aux accusés, Rémi est destitué avec Ernest Tremblay et Eudore Poirier du service de traduction parlementaire. Un long débat s'ensuit dans *La Minerve* et *L'Étendard* sur le bien-fondé ou non de congédier Tremblay et ses deux collègues traducteurs. La participation de Rémi Tremblay à l'affaire Riel eut un retentissement considérable (anonyme, 1926), dont la mobilisation de ses compatriotes nationalistes au Québec. Par ailleurs, les années 1880 voient la rédaction des conventions nationales au Québec et en Acadie, en plus de la sélection d'un drapeau national et d'un hymne national. Le Québec «francophone» et l'Acadie se déclarent l'un et l'autre «nation», mais ce sont les nations sans territoire. S'il n'y a pas de lien direct entre l'engagement politique de Rémi Tremblay et la rédaction des conventions nationales, il est tout de même possible d'avancer que les revendications de Tremblay sont partagées par ses compatriotes les plus influents et engagés de son époque.

## EN GUISE DE CONCLUSION

Les agents sociaux qu'étaient les traducteurs officiels et écrivains que nous avons examinés brièvement – Benjamin Sulte, Alfred Garneau, Achille Fréchette et Rémi Tremblay – se démarquaient par leur grande loyauté – souvent affichée sur la scène publique – envers le peuple «canadien», à savoir canadien-français, avec lequel ils s'identifiaient étroitement. La langue et la culture françaises les passionnaient. S'il était dangereux de discuter de la politique (à l'évidence le sort réservé à R. Tremblay), ils pouvaient quand même se prononcer sur l'état de la langue et de la culture sans crainte de représailles.

Même confrontés à certaines contraintes professionnelles et politiques, ces traducteurs ne se turent pas. L'image du médiateur invisible, celle du traducteur soumis (Venuti, 1998 ; Simeoni, 1998) travaillant dans l'ombre pour mettre les autres en lumière ne sont pas celles qui viennent à l'esprit quand nous pensons à ces traducteurs. Au contraire, le rôle des traducteurs dont Rémi Tremblay, par exemple, dans l'affaire Riel fut l'objet d'un débat prolongé à la Chambre des communes à Ottawa, alors que le cas précis de Tremblay fit la manchette dont son statut de traducteur fut évoqué (Venuti, 1995). De plus, ces traducteurs furent les auteurs de bon nombre de publi-

cations qui ont contribué à des degrés variés à la survivance du fait français au Canada. Si leurs publications sont très variées – écrits historiques, romans, poèmes, chansons satiriques –, ils partageaient une revendication commune : la création d’un espace vital de langue française.

Il n’empêche que le rapport de ces traducteurs avec l’autorité ne fut pas uniforme. Fréchette, Garneau et Sulte semblaient s’aligner avec le pouvoir afin d’en tirer profit, alors que Tremblay se trouvait surveillé et puni autant par des anglophones que par des francophones puissants. Le lieu alternatif créé par Garneau et Sulte en était un de sociabilité francophone ; celui de Fréchette, un lieu de sociabilité biculturelle. L’adhésion passionnée de Tremblay à des causes qui, entre autres, mobilisaient ses compatriotes pro-Riel – et exprimée dans ses chansons caustiques – lui coûta cher sur le plan professionnel, comme nous l’avons vu. Or, avec l’élection de Wilfrid Laurier en 1896, il devint à nouveau traducteur officiel, après quoi il commencerait à participer activement et visiblement à la vie littéraire d’Ottawa. Ces traducteurs avaient compris, intuitivement, le principe de territorialité ; ils savaient qu’il fallait créer un espace d’expression française, comme celui créé par les francophones suisses et les néerlandophones belges, car le principe de personnalité ne pouvait que fragiliser l’identité et les droits linguistiques francophones (Castonguay, 1999). Le seul salut envisagé : l’identification serrée entre nation, territoire et langue. Si cette trinité se fait généralement critiquer dans notre monde post-moderne comme désuète, il n’empêche que la clé de la survivance du fait français au Canada moderne fut bien comprise par ces traducteurs écrivains : la fierté de la langue française, la volonté de préserver la langue, la création de liens serrés entre les communautés de langue française du Canada malgré les grandes distances qui les séparent. En fin de compte, il s’agirait d’un territoire pan-national imaginé.

## BIBLIOGRAPHIE

- Anonyme (1926), *Notice nécrologique inédite*, Fonds Rémi Tremblay P10/1/1, Centre de recherche en civilisation canadienne-française.
- Bourassa, Éric (2004), « L'affaire Benjamin Sulte / Octave Crémazie (1902) : Autour de la littérature nationale » [mémoire inédit]. Montréal, Université du Québec. En ligne : <http://depot-e.uqtr.ca/4667/1/000111798.pdf> (page consultée le 7 avril 2013).
- Castonguay, Charles (1999), « French is on the ropes. Why won't Ottawa admit it? », *Policy Options/Options politiques*, vol. 20, n° 8, p. 39-50.
- Daviault, Pierre (1944), « Traducteurs et traduction au Canada », *Mémoires de la Société royale du Canada*, vol. 38, p. 67-89.
- Débats parlementaires (1888), *La 2<sup>e</sup> session du 6<sup>e</sup> Parlement*, 51 Victoriae, 23 février au 30 avril.
- Doyle, James (1979), *Annie Howells and Achille Fréchette*, Toronto, University of Toronto Press.
- Fournier, Jules (1920), *Anthologie des poètes canadiens*, Montréal, s.n.
- Garneau, François-Xavier (1882-1883, 4<sup>e</sup> éd.), *Histoire du Canada* (4 tomes), préface de P. J. O. Chauveau, Montréal, Beauchemin & Valois.
- Garneau, Hector (1906), *Alfred Garneau (1836-1904) Poésies*, Montréal, Librairie Beauchemin, Ltée. La Bibliothèque électronique du Québec, Collection Littérature québécoise. Vol. 87 : Version 1.1.
- En ligne : <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf/garneaua.pdf> (page consultée le 27 février 2016).
- Gémar, Jean-Claude et Ho-Thuy, Vo (1990), *Difficultés du langage du droit au Canada*, Cowansville, Les Éditions Yvon Blais.
- Gérin-Lajoie, Antoine (1842), « Un Canadien errant ». En ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=QmjdmPBzKvk> ; [http://www.cyberus.ca/~rg/ch\\_tr002.htm](http://www.cyberus.ca/~rg/ch_tr002.htm) (pages consultées le 9 avril 2013).
- Gouin, Jacques (1977), « La traduction au Canada de 1791 à 1867 », *Meta*, vol. 22, n° 1, p. 26-32.
- Grisé, Yolande (1998), *La poésie québécoise avant Nelligan. Anthologie*, Montréal, Fides, Bibliothèque québécoise.
- Le Moine, Roger (1997-1998), « Les origines lointaines de la "Société des Dix" », *Les Cahiers des dix*, n° 52, p. 23-42.
- Lévesseur, Jean (édition critique) (2007), *Aux chevaliers du nœud coulant : poèmes et chansons* de Rémi Tremblay, Québec, Université Laval.

- Levasseur, Jean (édition critique) (2003), *Un revenant* de Rémi Tremblay, Québec, Éditions de la Huit.
- Marcotte, Hélène (2000), « Benjamin Sulte », dans *Dictionnaire biographique du Canada en ligne*. University of Toronto/Université Laval. En ligne : <http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?BioId=42005> (page consultée le 8 avril 2013).
- Mailhot, Laurent et Pierre Nepveu (1980), *La poésie québécoise des origines à nos jours. Anthologie*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec/Les Éditions de l'Hexagone.
- McKenzie, Michael (2009), « Survol historique de la traduction législative au Québec », *Revue parlementaire canadienne*, vol. 32, n° 1, p. 37-39.
- Poirier, Pascal (1995, c1993), *Le glossaire acadien*, édition critique établie par Pierre M. Gérin, Moncton, N.-B., Éditions d'Acadie et le Centre d'études acadiennes, Université de Moncton.
- Simeoni, Daniel (1998), « The Pivotal Status of the Translator's Habitus », *Target*, vol. 10, n° 1, p. 1-39.
- Sulte, Benjamain (1885), *Situation de la langue française au Canada : Origine, modifications, accent, histoire, situation présente, avenir*, Montréal, Imprimerie générale.
- Venuti, Lawrence (1995), *The Translator's Invisibility*, Londres et New York, Routledge.
- Venuti, Lawrence (1998), *The Scandals of Translation*, Londres et New York, Routledge.
- Vickars, Sydney (2010), « The Hegemony of the English Language : Translation Theory and the Canadian Tradition », *World Literature 404*. En ligne : <http://journals.sfu.ca/wl404/index.php/book/article/viewFile/7/6> (page consultée le 13 mai 2013).

## CHAPITRE 16

# JEAN GENET, CAPTIF AMOUREUX DE LA PALESTINE

MARJORIE BERTIN

*Université Sorbonne nouvelle – France*

- Que ferons-nous, toi et moi, lorsque nous serons vieux ?
- Nous serons assis sous un figuier, sur le parvis d'une maison en Palestine.
- Les gens répondent habituellement à cette question par une activité, une occupation, toi, tu désignes un lieu. Je dis : « Que ferons-nous ? », tu entends : « Où serons-nous ? »...
- C'est vrai [...] nous parlerons du temps qu'il fait et des nuages qui passent.

Elias Sanbar, *Dictionnaire amoureux de la Palestine*, souvenir d'une conversation avec Mahmoud Darwich.

**C**omment aborder la question de l'exil lorsqu'il est question de Jean Genet ? Ici comme toujours, Genet dérange, ne s'inscrit pas dans le cadre. Aux trois modes expérientiels du lieu envisagés dans ce colloque, l'écriture de Jean Genet résiste, refusant de s'inscrire dans une voie existante. Trop critique pour être jamais hégémonique, même lorsqu'il s'agit des Palestiniens, l'auteur des *Paravents* n'est pas non plus odysseén. En effet, bien que Jean Genet apprécie l'*Iliade* qu'il cite souvent et que rappelle le tissage du *Captif amoureux*, *L'Odyssee* est la grande absente de son œuvre et de ses réflexions sur la littérature. Le *topos* du retour victorieux d'Ulysse n'intéresse pas celui qui se revendique vagabond et perçoit la perte des attaches sociales comme une vertu. Enfin, Jean Genet, de par sa formation, n'est pas non plus un orientaliste.

Loin d'une relecture du monde arabe, il en propose une nouvelle, a-fantasmagique, loin de ces « communauté(s) d'interprétation » occidentales du monde arabe fustigées notamment par Edward Saïd dans « Retour sur l'orientalisme<sup>1</sup> ». La lecture de Jean Genet en pays arabes est le fruit de sa propre expérience, et surtout de son observation, totalement dénuée d'orientalisme. Elle est écrite dans deux textes mémorables, *Quatre heures à Chatila* qui relate sa découverte du massacre des réfugiés palestiniens de Beyrouth-Ouest dans les camps de Sabra et de Chatila en 1982 et *Un captif amoureux*, récit posthume de ses souvenirs auprès des Black Panthers, et surtout dans le monde arabe en Jordanie et Palestine, auprès des *feddayin*. L'expérience de Jean Genet dans les camps palestiniens est donc réelle, au creux de « cet ailleurs qui était aussi nulle part » pour reprendre l'expression choisie d'Elias Sanbar dans son *Dictionnaire amoureux de la Palestine*. Le présent article se propose d'analyser comment, par le biais d'un exil délibéré et permanent, Jean Genet, au soir de sa vie, ouvre la voie à une nouvelle forme d'écriture au service des Palestiniens.

De prime abord, la rencontre intime avec cette partie de l'Orient qu'il ne connaît pas est pour Jean Genet, et ce, malgré sa connaissance du monde arabe, déconcertante. La perte de repères est totale, ses grilles de représentation du monde arabe sont mises à l'épreuve : « Quelque chose me disait que ma situation n'était pas en accord avec ce que je savais sur l'Orient », écrit-il au début du *Captif amoureux*, se remémorant sa première rencontre avec les femmes Palestiniennes et l'accueil que ces dernières lui réservèrent.

Au-delà de la narration de faits vécus ou observés, le *Captif amoureux* est aussi une construction romanesque au sein de laquelle Jean Genet sacralise la relation d'un jeune Palestinien prénommé Hamza avec sa mère. Le récit en creux semble alors correspondre à une autre quête de l'auteur, plus intime, celle de sa propre mère, en passant par la quête familiale. Parallèlement, le désir contamine le narrateur du *Captif amoureux*. C'est un désir charnel vis-à-vis de Hamza, pour la charge érotique de son corps, mais certainement aussi un désir de filiation, d'oubli

---

1. Saïd, Edward, « Retour sur l'orientalisme » in *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 271-292. Au début de cet article, Edward Saïd explique, en prenant l'exemple du terme de l'Orient que chaque désignation (arabe, musulman, etc.) des occidentaux, renvoie à des intérêts, des revendications, des ambitions et des rhétoriques de ces derniers conditionnés et construits dans le temps par l'expérience de leur propre pays et leur milieu socioculturel.

de soi dans l'image de l'autre, parce que Hamza (contrairement à Genet qui a été abandonné à la naissance) a une mère prête à se sacrifier pour lui.

Le charme opère doublement sur l'auteur qui se laisse captiver par les Palestiniens presque malgré lui, d'où peut-être le beau titre oxymorique du livre. Jean Genet est à la fois amoureux et captif des Palestiniens. De leur lutte et aussi de leur corps.

## L'INVITATION AU VOYAGE

Parler d'exil pour Jean Genet suppose forcément une démarche atypique. Pour lui, la contrainte inhérente à l'exil – bannissement-déportation-menace, etc. – ne vient pas d'une pression extérieure efficiente. Elle n'est pas subie. C'est, poussé par lui-même et par le besoin d'aller soutenir une révolte, que l'auteur du *Captif amoureux* s'exile. Enfant de l'assistance publique, puis de la colonie pénitentiaire de Mettray, avant d'échouer en prison pour vols et vagabondage, Jean Genet, qui n'aura jamais d'autre adresse que celle de Gallimard, est en perpétuel voyage. Pour faire le « tour de sa prison<sup>2</sup> », l'ancien forçat sans attache parcourt le monde et s'échappe, sans éprouver ce sentiment de perte et d'arrachement dont parle Edward Saïd :

L'exil, s'il constitue étrangement un sujet de réflexion fascinant, est terrible à vivre. C'est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas surmontable. [...] Ce qui est accompli en exil est sans cesse amoindri par le sentiment d'avoir perdu quelque chose, laissé derrière pour toujours<sup>3</sup>.

Voilà pourquoi il faudrait plutôt parler de « mouvement vers l'exil » pour définir cette démarche. Le sentiment de ne pas appartenir à une terre, de n'être jamais un citoyen français, poursuivra Jean Genet jusqu'à la fin de sa vie<sup>4</sup>. Et c'est toujours animé d'une volonté subversive qu'il décrivait très bien lui-même, qu'il veut faire partager son expérience au lecteur :

- 
2. Marguerite Yourcenar sur le « Tour de la prison » dans *Portrait d'une voix : vingt-trois entretiens* (1952-1987), entretien accordé à Jean-Pierre Corteggiani, août 1987, Paris, Gallimard, « N.R.F. », 2002, p. 404.
  3. Saïd, Edward, « Réflexions sur l'exil » in *op. cit.*, p. 241
  4. Dans un entretien du 25 janvier 1982, Genet confiait ainsi à Bertrand Poirot-Delpech n'avoir jamais pu se sentir français, notamment parce que jamais, la France ne lui accorda le droit de voter.

Évidemment, j'ai été vers les peuples qui se révoltaient. Mais tout naturellement parce que moi-même, j'ai besoin de remettre en question toute la société<sup>5</sup>.

L'errance, chez Jean Genet, s'inscrirait donc dans le projet littéraire. Loin d'être fuite pour soi, elle serait plutôt don, participant alors d'une démarche créative atypique, issue de l'exil, dont parle Edward Saïd dans *Représenter le colonisé* :

L'exil, l'immigration et la traversée des frontières sont des expériences qui peuvent donc nous fournir de nouvelles formes narratives ou, pour reprendre l'expression de John Berger, d'autres façons de raconter<sup>6</sup>.

### La dépossession

Pour Jean Genet, l'absence de lien social est une bénédiction. Le premier d'entre eux et certainement le plus fondamental, est celui du sentiment familial dont il se trouva bien vite dépouillé en quittant sa famille nourricière d'Aligny en Morvan. Jusqu'à la fin de sa vie, l'auteur des *Nègres* mettra tout en place pour ne jamais tomber dans une dépendance sociale quelconque.

Pourtant, Genet n'est pas privé d'identité. Et l'arrivée sur un nouveau territoire s'accompagne toujours chez lui d'un certain abandon. Ses résidus d'occidental se décolent comme peau morte. Ainsi au cours d'un voyage au Japon relaté au début du *Captif amoureux*, le *sayonara* d'une hôtesse de l'air agit-il sur le narrateur/auteur comme un pouvoir magique :

À partir de ce mot, je fus attentif à la manière dont s'enlevait par lambeaux de mon corps, au risque de me laisser nu et blanc, la noire et certainement épaisse morale judéo-chrétienne. Ma passivité m'étonnait. L'opération se faisait sur moi, j'en étais le témoin, j'en ressentais le bien-être, mais je n'y participais pas. [...] Un mot japonais, le mot japonais soutenu par la voix flexible d'une jeune fille avait commencé l'opération. Ce qui me parut aussi étonnant c'est que dans mes luttes passées je serais resté incapable de découvrir, en l'inventant ou en apprenant le japonais, ce mot simple, un peu amusant, dont le sens banal m'échappait encore<sup>7</sup>.

Les quatre syllabes prononcées par une jeune Japonaise ont le pouvoir de projeter le narrateur du *Captif amoureux* dans un ailleurs. Peu à peu,

- 
5. Jean Genet, « Entretien avec R. Wischenbart et L.S. Barrada » in *L'ennemi déclaré*, Paris, folio, 2010, p. 210.
  6. Edward Saïd, « Représenter le colonisé... » in *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Paris, Actes Sud, 2008, p. 111.
  7. Jean Genet, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1994, p. 77-78.

l'auteur se débarrasse de son histoire, devient à l'image des voyageurs baudelairiens, « ceux-là seuls qui / Partent pour partir<sup>8</sup> ». En réalité, *Sayonara* n'est pas un mot qui marque véritablement la clausule, l'abandon de quelque chose – quoi que le narrateur du *Captif amoureux* en dise...

Soyons vigilants lorsque Genet, « menteur sublime » pour reprendre l'expression de Tahar Ben Jelloun, livre des sentiments sur le ton de la confiance. En réalité, il s'agit plutôt d'une posture pour illustrer sa démonstration et pénétrer l'esprit de l'ennemi, le lecteur membre de la classe dominante, par la stratégie, en empruntant ses codes, ses références socioculturelles. De même qu'il n'a pas écrit *Les Paravents* pour les Algériens, *Un captif amoureux* n'a pas été écrit pour les Palestiniens, ni pour ceux qui défendent leur cause. Le vrai lecteur, le premier lecteur du *Captif amoureux* est le bourgeois. C'est pour lui qu'écrit Genet. Comment pourrait-on penser un instant sérieusement que l'auteur des *Nègres* et du *Balcon*, puisse être véritablement chargé d'une « morale judéo-chrétienne » ayant une quelconque incidence sur lui ? C'est le même processus qui s'opère dans les camps, lorsqu'à un jeune palestinien qui lui demande avec insistance qu'elle est sa religion, le narrateur du *Captif amoureux*, soucieux d'être le plus effacé possible répond : « Aucune. Mais si tu y tiens catholique. Et toi ?<sup>9</sup> »

## LOUBLI DE SOI COMME NOUVELLE PERSPECTIVE LITTÉRAIRE : L'EXEMPLE DU CAPTIF AMOUREUX

### La déconstruction des images classiques des Palestiniens

Jean Genet ne croit qu'aux faits. Et encore qu'à un seul type de faits, le fait « brut », réel, à mille lieues des représentations imagées des faits par la télévision, qui selon lui, relèvent plutôt de la rêverie et de l'imaginaire, limitées par l'image en deux dimensions. Ce que Genet décrit de la Palestine est différent de ce que montre la télévision. Il en décrit les coulisses, les trucs, la façon dont les journalistes filment, construisent une Palestine presque hollywoodienne pour les naïfs spectateurs occidentaux ou japonais. La construction de la réalité est régulièrement mise à nu par le narrateur du *Captif amoureux* :

8. « Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent/ Pour partir ; cœurs légers semblables aux ballons./ De leur fatalité jamais ils ne s'écarterent/ Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons ! » BAUDELAIRE, Charles, *Le Voyage in Les Fleurs du Mal*, Paris, folio classique, 2001, p. 168.

9. *Id.* p. 260.

Tant de faux-semblants, d'erreurs, de trompe-l'œil étaient détectables par les journalistes, complices ou éblouis par les éclats que projette toute révolte, et leur naïveté même eût dû les avertir ; or je ne me souviens pas d'un seul article de presse étonné par le convenu, les enfantillages de ces trompe-l'œil. Le journal qui les envoyait exigeait peut-être, car il dépensait un argent bien réel, que les événements fussent tragiques afin de mériter l'envoi de photographes, d'opérateurs, de reporters<sup>10</sup>.

Jean Genet est critique avec les médias de masse tournant certains journalistes et photographes en ridicule :

Afin de montrer qu'ils connaissaient l'art de la contre-plongée, les Italiens ordonnaient aux combattants d'épauler après avoir retiré les balles, ils se jetaient à terre d'un mouvement rapide et photographiaient ainsi les feddayin ; un esprit de revanche apportait son joyeux désordre. Le photographe est rarement photographié, le fedda'i souvent, mais s'il prend la pose, il mourra d'ennui plus vite que de lassitude<sup>11</sup>.

S'il montre la fabrication médiatique, la manière dont l'image est construite et parfois même inventée, Jean Genet souligne aussi les limites de celle-ci. Il met surtout en avant l'impossibilité, même pour une caméra, de rendre compte pleinement de la réalité. « Les images de télé : images mobiles, mais à deux dimensions, qui relèvent plutôt de l'imaginaire donc de la rêverie que du fait brut<sup>12</sup>. » *Un captif amoureux*, comme l'a observé Edmund White<sup>13</sup> peut effectivement être lu comme une critique des mass médias modernes et de leur pouvoir. C'est aussi une réflexion sur l'information.

Mais surtout, il s'agit pour Jean Genet de dire la vérité, de la montrer et, par ce biais, de protéger les Palestiniens des dangers de la récupération et du détournement médiatique. L'écriture du *Captif amoureux* est testimoniale et veut servir la cause des Palestiniens de la façon la plus juste possible. Jean Genet l'écrit ouvertement : « N'étant ni archiviste, historien et rien qui ressemble à cela, je n'aurai raconté ma vie qu'afin de réciter une histoire des Palestiniens<sup>14</sup>. »

---

10. *Id.* p. 124.

11. *Id.* p. 49.

12. *Id.* p. 74.

13. Sur cette question, lire le chapitre XX de *Jean Genet* par Edmund White, Paris, Gallimard, 1993.

14. Jean Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.* p. 339.

## La mise à nu et l'effacement

Pour observer, Jean Genet se doit donc de disparaître. Ne plus apparaître – sauf si nécessaire – comme la figure archétypale de l'Occidental. Sa différence est avant tout physique, marquée par sa peau «rose» comme il aimait à le dire, ses yeux bleus et ses cheveux blancs. Pour le reste, il se laisse prendre en main, comme un enfant trouvé. Et ces lignes, écrites dans le *Captif amoureux* à propos des Panthères noires, peuvent également s'appliquer pour les Palestiniens :

Mais de cette tête blanche, blanche par sa peau, ses cheveux, sa barbe non rasée, blanche, rose et ronde toujours présente au milieu d'eux que voulaient-ils faire ? Un témoin ? Mon corps ne comptait pas : il portait seulement ma tête ronde et blanche.

Ce fut beaucoup plus simple : les Panthères noires avaient, au lieu d'un enfant, découvert un vieillard abandonné, et ce vieillard était un Blanc<sup>15</sup>.

Le narrateur du *Captif amoureux* prend peu de place. Spectateur de la vie en Palestine, il est tout au plus ; un vieillard blanc, observateur qui va au gré des rencontres. Ainsi se retrouve-t-il, pour une nuit, dans la chambre du jeune Hamza parti combattre, tandis que sa mère s'occupe de lui avec la même discrétion qu'elle le fait pour son fils.

La thématique de la disparition de l'auteur est centrale dans *Un captif amoureux*<sup>16</sup>. La démarche y est *a priori* d'autant plus inattendue que ce texte se veut un récit des souvenirs. Pourtant, lorsqu'il parle directement de lui-même, Genet évoque essentiellement sa disparition progressive :

L'homme qui écrit ce livre voit sa propre image très loin [...] donner l'idée de la vieillesse et de la forme qui prend la poésie, c'est-à-dire la diminution de mes proportions à mes yeux, et je vois venir à toute vitesse la ligne d'horizon derrière laquelle j'aurais disparu en me confondant avec elle<sup>17</sup>.

Ainsi le poète apparaît comme un simple nocher entre les hommes, soucieux de transcrire leurs expériences, de les transporter d'un monde à l'autre, sans cesse, en feignant d'emprunter leurs codes, comme lorsqu'évoquant son voyage au Japon au début du *Captif amoureux*, il se réfère à une prétendue morale judéo-chrétienne dont il aurait dû se défaire. Mais c'est avec subtilité.

15. Jean Genet, *Un captif amoureux*, p. 138.

16. Jean Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.*

17. Jean Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.*, p. 91.

Sans jamais se mettre en évidence pour soi, s'efforçant de faire la plus discrète possible cette troisième voix *triangularise* la relation personnage-lecteur. C'est pour définir ce rôle et cette position du poète que Jean Genet va jusqu'à s'écrire lui-même en tant qu'auteur de ce livre. Mais à la troisième personne, comme s'il ne tendait à devenir qu'un point à l'horizon, qui disparaît.

### L'apparition transparente

Peu à peu, la Palestine, comme la prison dans les années de jeunesse s'irréalise, pour devenir un «rêve flottant au-dessus du monde arabe<sup>18</sup>». Genet se définit comme un «rêveur à l'intérieur du rêve<sup>19</sup>». La vie d'avant n'existe plus : «L'auriculaire le plus petit des feddayin occupait plus de place que l'Europe entière et la France fut un souvenir lointain de ma première jeunesse<sup>20</sup>», écrit-il. Le magnétisme érotique des Palestiniens n'est pas étranger à ce sentiment ; sans cesse il captive et fascine le narrateur du *Captif amoureux*.

La Bible, référence clé pour le lecteur français bourgeois, apparaît, en passant par la Palestine et la Jordanie, de façon récurrente dans le livre, notamment en tant que référence géographique concrète et symbolique.

Cette contamination du religieux biblique se retrouve jusque dans la famille. Ainsi Jean Genet recrée-t-il une nouvelle *pietà* avec Hamza et sa mère. Eux, qu'il n'a connu et dont il n'a partagé le quotidien que durant vingt-quatre heures, deviennent moteur de sa rêverie et moteur plus tard d'un nouveau voyage, en Palestine, puis en Allemagne. Ce couple qui incarne peut-être pour Genet la vision idéale d'une relation mère/fils où la mère n'abandonne pas l'aidera même à vivre. Le narrateur du *Captif amoureux* le confesse : «Que j'évoque Hamza et sa famille, les rapports probablement imaginés par moi, de la mère et du fils, cela suffit à entretenir la permanence de cette double vie devenue aussi indispensable qu'un organisme vital dont je ne dois accepter l'ablation ni son dépérissement<sup>21</sup>».

Genet appartiendrait peut-être à un type d'écrivains qui, à la manière d'un Carlos Castaneda, s'efface, à la fin de sa vie, derrière ce qu'il vit, et n'écrit que pour témoigner aux autres de son expérience du monde, à condition qu'elle soit violente ou inédite, voire mystique. «Personne, ni rien, aucune

---

18. *Id.* p. 248.

19. *Id.*

20. *Id.* p. 401.

21. *Id.* p. 418.

technique du récit, ne dira ce que furent les six mois passés par les *fedayin* dans les montagnes de Jerash et d'Aljoun en Jordanie<sup>22</sup>».

Ce n'est pas de fiction dont il est question, mais bien d'une écriture testimoniale. Comme l'écrivit Jean Genet, il faut «rendre compte<sup>23</sup>» des faits et de l'expérience sensible qu'il a vécue et si l'écriture se veut journalistique – elle en empruntera à plusieurs reprises les procédés – l'auteur est aussi poète. Ici, la dialectique du désir dont parle Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*<sup>24</sup> semble absente. Jean Genet n'écrit pas *Un captif amoureux* pour faire plaisir au lecteur, la lecture en est souvent aride. Le texte ne s'offre pas facilement et sa construction – bien qu'il n'en soi rien – peut parfois paraître hasardeuse tant elle est complexe (notamment par l'emploi récurrent des ellipses spatiales et temporelles).

C'est là que réside toute la difficulté du travail du poète, qui se refuse maintenant – dans un processus littéraire déjà entamé avec *Quatre heures à Chatila*, contrairement au Genet de la première période, à être un auteur voyant au sens rimbaldien. Les *flash* ou visions poétiques ne doivent plus permettre au poète de transfigurer la réalité, mais de la décrire afin de la rendre perceptible au lecteur, telle quelle fut éprouvée par un vieil occidental. Le livre se veut un reportage sur une révolution, mais à la fin de celui-ci, à la fin de la vie de son auteur<sup>25</sup>, il se veut aussi un hommage sincère, par la voie du témoignage, à la famille rêvée de Jean Genet, formée par Hamza et sa mère :

J'ai fait ce que j'ai pu pour comprendre à quel point cette révolution ressemblait peu aux autres et d'une certaine façon je l'ai compris, mais ce qu'il m'en reste sera cette petite maison d'Irbid où une nuit je dormis, et quatorze ans durant lesquels je tentai de savoir si cette nuit avait eu lieu. Cette dernière page de mon livre est transparente<sup>26</sup>.

22. Jean Genet, *Quatre heures à Chatila*, *op. cit.*, p. 175.

23. *Idem*.

24. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Points, coll. «Essais», 1973.

25. Jean Genet meurt à Paris le 15 avril 1986. La veille, il corrigeait les deuxièmes épreuves d'*Un captif amoureux* qu'il venait de recevoir.

26. Jean Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.* p. 611.



## CHAPITRE 17

# ITINÉRANCES

(ÉBAUCHE)

MOHAMED HMOUDANE

*Poète et romancier marocain*

**A** l'automne 1992, je publiai à Paris mon premier livre, un recueil de poèmes. Trois ans plus tôt, je quittai le Maroc pour la France, départ déterminant aussi bien pour ce qui allait advenir de ma vie que pour le cheminement même de mon écriture. Un périple qui, au fond, devait m'amener à aborder des contrées de moi-même, des géographies intérieures jusque-là inexplorées :

*C'est un voyage sans retour  
Et c'est un ressac de sang  
Ô mirage  
Ô naufrage  
Ô putréfactions  
Et ce n'est pas tant l'Europe  
Que mes pas devaient fouler  
Mais cette autre terre qui prenait  
Relief dans mon esprit  
J'étais parti embrasser les morts  
J'étais parti m'embraser avec eux  
Juché sur un amas de crânes  
Fumant  
Je scrute l'horizon  
Et je scrute l'étoile*

*La mer est bien derrière moi  
 Mais où est l'ennemi  
 Est-il en moi ?  
 Est-il en nous ?<sup>1</sup>*

Ce poème, inaugurant mon premier roman *French Dream*, s'inscrit dans le sillage de *Blanche Mécanique*, ensemble de textes publiés la même année. Le départ y est identifié à la mort, dans son acception non seulement de « fin », d'accomplissement d'une somme de vies, mais aussi de quelque chose qui, paradoxalement, ouvre sur l'infini :

*Plus de mouillage  
 Le périple risque d'être long. Interminable même. Et je  
 n'embarquai pas à bord d'une métaphore. C'est une patera  
 qu'il me fallait. Un cercueil en feu qui flotte. En dérive. Sans  
 répit. Qui n'accoste jamais. La mort est sans doute un simple  
 calcul de survie. Mais ce n'est en tout cas pas un port. La  
 pérégrination continue.<sup>2</sup>*

Il arrive qu'on revienne de ce voyage annoncé sans retour, de cet interminable périple, de cette errance. Seulement, on ne se présente plus sous son ancienne « identité », mais sous une autre, étrange, troublante :

*Tu étais revenu parmi les tiens  
 Comme un mort  
 Tu étais revenu  
 Paré d'un alphabet autre  
 Et de ton absence  
 [...]*

*Comme à la tête  
 D'un cortège  
 De saltimbanques  
 De morts carnavalesques  
 Travesti en cadavre  
 L'âme juchée  
 Sur des échasses*

1. *French Dream*, Éd. La Différence, 2005.

2. *Blanche Mécanique*, Éd. La Différence, 2005.

*Puis tu dis :*  
*Rions de mes tours*  
*Rions*  
*Rions de mes phalanges*  
*Aguerries au feu*  
*Et de l'or chimérique*  
*Qu'elles éparpillent<sup>3</sup>*

« Immigré clandestin » dans l'âme (qui s'apprêtait à étreindre les morts et à brûler avec eux) je me souviens que j'avais, en quittant le Maroc, emporté dans mes bagages – au milieu de vêtements – en plus de quelques livres et un vieux dictionnaire, une poignée de textes. Des poèmes et d'autres écrits de facture plutôt hybride. Inclassables pour ainsi dire. On l'aura compris, j'écrivais déjà au Maroc ! Et bien que c'était par intermittence, je m'étais assez familiarisé avec l'écriture pour que, arrivé en France, je continue à écrire, mais – devant les réalités inédites qui se présentaient à moi – d'une manière autrement plus assidue, obsessive, avec une frénésie telle que je ressentais parfois des douleurs au niveau des poignets et des crampes musculaires. J'écrivais partout. Dans les bars. Pendant les cours universitaires. Au boulot. Les textes s'accumulaient et la tentation de publier devenait de plus en plus insistante. Ainsi me résolus-je à présenter mon manuscrit à un éditeur. Néanmoins, je n'aurais jamais couru cette aventure si je n'avais pas acquis, en mon for intérieur, la certitude que les poèmes qui composaient ce premier volume présentaient quelque chose de foncièrement singulier. La lettre enthousiaste et élogieuse que m'adressa le directeur littéraire des Éditions L'Harmattan à l'époque – lui-même poète – et, plus tard, la préface de Laâbi me confortaient dans ma conviction. « Comment ne pas accompagner Hmoudane dans cette étrange cérémonie de la parole donnée ? [...] J'accompagne plus volontiers Hmoudane qu'il ne se laisse pas simplement mordre par les mots, mais qu'il les mord à son tour [...] Il est déjà dans la quête essentielle, dans cette voie à risques jonchée de tous les langages hors d'usage », écrivait Laâbi. Étrange parole cérémoniale.

*Vaudou verbal.*  
*Mots.*  
*Morsure.*  
*Dents acérées.*  
*Lambeaux de chair arrachés.*

3. *Parole prise, Parole donnée*, Éd. La Différence, 2007.

Bouche barbouillée d'encre et de sang... J'écrivais comme si je luttais contre les spectres du langage, sur la scène même du langage. Déjà sous le signe de la malédiction, du départ et de l'errance :

*Sors !  
Erre dans les ivresses  
Reconquiers le vide blanc  
Sombre, lointain et profond...*

*Errance et départ  
Mon âme et le monde en duel  
Mon âme est le monde en deuil...<sup>4</sup>*

Ou encore :

*Pars lapidé  
Ta voix  
Se rend  
Au poème !*

D'emblée, je m'assimilais, dans « Le paradis perdu », poème inaugural, comme dans bien d'autres, non pas à Adam, mais bien à l'Ange déchu. Désobéissant et réfractaire :

*Cicéron  
Père de la patrie  
Enchaîne mes mains  
Crève mes yeux  
Cette nuit  
J'ai souillé les murailles de Rome  
D'un poème dédié  
À Spartacus...<sup>5</sup>*

Le monde changeait de visage. Le Capital – le fric fructifié – eut raison des Utopies. Triomphait. La « Tempête du désert » frappait en Orient et

4. Ascension d'un fragment nu en chute – Morsure des mots, Éd. L'Harmattan, 1992.

5. *Ibid.*

entérinait le Nouvel ordre mondial. L'amour s'avérait pure chimère. L'exil se faisait de plus en plus pesant. Restait la parole. Fragile mais précieuse. Et le poème à ériger comme un chêne, difficile à abattre :

*Comme un chêne  
Se dresse le poème  
Le temps cesse son jeu macabre  
Comme un chêne  
Se dresse le poème  
Tous les espaces s'élargissent  
Pour m'êtreindre  
Comme un chêne  
Se dresse le poème  
Je me sens emporté  
Par des échos de lumière  
Comme un chêne  
Se dresse le poème  
Je parle !  
Ma voix se mêle au vent  
Au gré d'un ouragan briseur des miroirs...<sup>6</sup>*

Emporté par cette parole orageuse, apocalyptique, dont j'étais la source, j'aspirais à abolir les frontières tant matérielles que symboliques : de l'immobilité de l'arbre-poème, de son enracinement, de son érection, fuyaient les contours d'un univers régi par l'éclatement. Le miroir, recélant des identités fictives, peut-être fantasmées, était désormais réduit en poussière. L'heure de la marche sonnait. Une marche funèbre vers la naissance d'un sujet sans visage, rescapé de cette déflagration des miroirs.

*Marchons puisque nous nous sommes découverts  
L'espace d'un rêve  
Ou le temps d'une mort*

*Sous les ombres des heures  
Sur les feuilles bavées  
Buvons la sève d'exil*

---

6. *Ibid.*

*Ou portons nos cercueils  
Et partons<sup>7</sup>*

Aussi, la parole devenait-elle cri, hurlement :

*Creux  
Mauves gorgés  
De sang*

*Écumes  
Bouillantes*

*Bouche  
Béante hurle  
L'écorchure*

*Je nais  
Plus de visage<sup>8</sup>*

*La sève d'exil!*

Il fallait la boire à la lie, s'en enivrer, puis vomir soi et le monde sur le papier. Animée par un élan destructeur, cette bouche béante hurlant l'écorchure, dégoulinait à la fois comme de l'asphalte chaud et de la chaux vive :

*Encore ! Encore de l'asphalte et de la chaux chauds à déverser  
sur les cadavres furibonds en marche car jamais émeute ne  
m'exalte si ce n'est celle des morts : l'oméga et l'alpha  
brouillées, gravées sur la planche de l'infini –<sup>9</sup>*

L'infini, n'est-il pas le lieu du poème ?  
Et le poème n'est-il pas le lieu même de l'infini ?

\*\*\*

7. *Poème d'au-delà de la saison du silence*, Éd. L'Harmattan.

8. *Attentat*, Éd. La Différence, 2003.

9. *Blanche Mécanique*, *op. cit.*

Le même élan destructeur, qui travaille à « réarchitecturer » le monde et participe de la métamorphose du lieu, on le retrouve dans mon premier roman *French Dream* lorsque, par exemple, le narrateur célébrant Tabriquet, quartier populaire de Salé, haut lieu de son enfance, arbore tantôt le masque de Néron, tantôt celui de Nabuchodonosor, d'un destructeur et d'un bâtisseur, si bien que le texte se mue en scène de lutte, de dialectique et de collision entre le « réel » et l'imaginaire :

Tabriquet si je t'oublie  
 Ma Jérusalem à moi  
 Mon ghetto  
 Mon enfance brigande  
 Tabriquet si je t'oublie  
 En te chantant  
 Je t'embrase je détruis  
 Tes temples ton mur  
 De lamentations  
 Et je te pleure  
 Tabriquet si je t'oublie  
 Moi ton Nabuchodonosor  
 Et ton Néron<sup>10</sup>

Si le lieu est ici transcendé par le chant, le narrateur-immigré, désormais « Juif Errant », s'approprie néanmoins – ailleurs dans d'autres successions de masques – l'espace :

Saint-Denis. La ville rouge. La ville des rois de France. Mon village à moi.<sup>11</sup>

J'aime à finir cette ébauche par vous donner à lire cet extrait de *French Dream*, tant il me semble que les questions que nous avons abordées tout le long de nos rencontres y résonnent parfaitement :

Je dois au vin beaucoup plus que l'ivresse. Et à un vin en particulier. Le Chaud soleil. Un pinard de production locale, héritage sans doute d'un domaine colonial ou aboutissement d'un des grands chantiers de l'Indépendance – allez savoir ! – que les Marocains ont rebaptisé Boulbbader

10. *French Dream*, op. cit.

11. *Blanche Mécanique*, op. cit.

– Musclor – à cause de Bacchus représenté, sur l'étiquette collée à la bouteille, dans le plus pur style antique : corpulence bien sculptée comme taillée dans le marbre, peau ointe et luisante, tête doucement inclinée comme pour marquer une légère ébriété, chevelure abondante et bouclée piquée d'une couronne de laurier, grappe de raisins délicatement tenue du bout des doigts, suspendue vers une bouche hilare... Mais c'est surtout parce que c'est un vin assez costaud dans son genre. Ça déménage. J'en sais quelque chose. Au lendemain des cuites, on a l'impression que la gorge n'est plus à sa place et que l'estomac est réduit en bouillie. Mal de crâne aigu et diarrhée à haut débit à la clé. Ni le lait fermenté ni les tisanes n'y peuvent quelque chose.

Rien à voir avec le Saint-Émilion millésimé que Sylvia nous sert pour ses cinquante ans. Je me souviens qu'elle tenait à ce qu'on les fête dans la plus stricte intimité, rien qu'elle et moi, dans son appart' dans le vieux Montpellier. Elle s'est arrangée, comme elle le faisait si souvent d'ailleurs pendant les vingt jours que j'ai squatté chez elle, pour que Jean, son fils – un accident me confia-t-elle, dix-sept ballets, mais une vraie armoire à glace, un détail certes, mais qui pour moi compte, vu mon gabarit – aille passer la nuit ailleurs.

Dîner aux chandelles, musique douce, dans une atmosphère inspirée de l'orient, encens, sofa... si bien qu'on se serait vraiment cru dans un tableau de la période coloniale de Delacroix – l'émotion à fleur de peau, dit-elle. Mais la cerise sur le gâteau, le must du must, c'est qu'elle me demanda, d'une voix chaude et feutrée, un brin chancelante, de la sodomiser. C'est le plus beau cadeau que tu puisses m'offrir. Et je m'exécutai.

L'acte consommé, Madame, tel que j'ai pris l'habitude de l'appeler, partit s'allonger à moitié nue sur le sofa, une roulée serrée entre le majeur et l'index, tandis que dans l'autre main, elle tenait un verre de vin qu'elle portait de temps à autre aux lèvres, et m'écoutait lui lire – ce qui allait devenir une sorte de cérémonial itératif – le texte que j'ai écrit pour «éterniser le soir de notre rencontre», texte qu'une «prestigieuse revue parisienne» a bien voulu publier quelque temps plus tard :

«Et puis finalement, comme pour se retirer du monde, un tas de livres désordonnés dans le panier de paille, posé négligemment sur la serviette, et un autre dans les mains, mais que les yeux à peine parcourent, entre rochers et nuit qui commença peu à peu à descendre, Madame cède à mon invitation, quittant ainsi, pour une table du «Bus Impérial», les vagues et ces «Chevaliers du mirage» qui peuplaient sa solitude.

Après une rude journée de vente, Khalil qui était assis face à nous, descendait bière après bière, éclatant de son rire habituel et incontrôlé, se fichant de la discussion sur la « Tolérance » qu'il avait lui-même engagée, me dit à un moment en arabe :

- Si tu veux vraiment baiser avec elle, c'est maintenant ! L'Andalousie est si proche, mais bien trop loin...

Le visage couvert d'un voile d'embarras, j'allume une cigarette et me lève aussitôt demander un « Tchaï » pour madame et une bière pour moi. Tous debout, nous trinquons à « l'amour universel ».

Franck, qui semblait sortir d'une de ses séances d'Ecstasy, traînait nonchalamment ses pas vers nous. Khalil lui fait place, le tapotant sur le dos, manière de lui souhaiter la bienvenue. D'un coup, il but deux verres de Rhum et nous fixa de ces ses prunelles qui sortaient de leurs orbites, ressemblant de plus en plus à deux perles de sang qui s'enflamment, posa brutalement les verres sur la table et se mit à balbutier, complètement excité, en arabe :

- Khlass ! Khlass ! Je vais quitter la France...

(Il se faisait d'ailleurs appeler par un prénom arabe et pensait se convertir à l'Islam, nous parlant souvent d'une vie future au Maroc où il compte installer un cirque ! )

Puis il partit, piétinant *Le Parfum*, un livre qu'il trouvait pourtant superbe, se baigner avec son chien avant de revenir se terrer dans la caravane que Lisa leur a aménagée derrière le bar.

Au milieu de toute cette agitation, Madame, sur un ton très doux et un sourire qui en disait trop, m'invita à marcher. Nous parlions de beaucoup de choses le long de cette plage, mais chacun baignant dans ses rêveries les plus secrètes, jusqu'au moment où nos lèvres se sont entremêlées, mains cherchant, par la nuit devenue obscure, la trajectoire d'une caresse...

- Non ! Pas ici ! Pas sur le coffre de ma voiture !

Nous partons alors accompagnés de Khalil que nous déposons au Tarifa, un bar minable :

- Je vais me saouler de « Blanches », répétait-il en éclatant de rire et brandissant le livre de Fanon, qu'il a sorti de son sac, Peau noire, masques blancs... »

J'étais en pleine procédure de divorce et en chien de meufs quand j'ai rencontré Madame sur cette plage du sud. Pas un seul sou dans les poches, menacé d'expulsion, le moral à ras de terre, je frôlais le suicide... Le *french dream* virait carrément au cauchemar. Et Paris devenait de plus en plus suffocant. Mouss, alias Khalil, me conseilla de lire *l'Éloge de la fuite*, sa Bible à lui. Pas de temps à perdre dans des conneries pareilles. Il fallait agir. Et au plus vite. Nous mîmes cap sur Frontignan.

Mouss y avait déjà ses repères. Nous passions les journées à arpenter la plage sous le soleil tapant, slalomant au milieu des estivants, équipés de toute la panoplie du vendeur qui se respecte : chapeau de paille ou casquette, lunettes de soleil noires, tee-shirt et short assez larges, sac banane autour de la taille, sandales ou espadrilles... Le tout ultra-branqué. Il s'agissait de faire bonne impression et de se fondre dans le paysage.

Café ! Café ! Chaud le bon café !

Ah là le bon café !

Beignets ! Beignets ! Beignets !

Ah là le bon beignet !

À la pomme, à la fraise, au chocolat !

Croustillants les chouchous ! Croustillants !

Ah la qualité là ! La qualité !

Les recettes dépassaient souvent ce qu'on pouvait espérer. On se faisait parfois plus de sept cents balles la journée. Du net d'impôts. Du tout bénéf. Mais on suait. Et comme nous croyons dur comme fer à la lutte des classes, nous n'avions aucun scrupule à baiser la gueule du patron. Il n'avait droit qu'aux miettes. Les prétextes variaient selon les journées. Ça pullule de flicaille. Trop de vendeurs aujourd'hui. Par un temps pareil, même les plus téméraires quittent la plage...

Michel, Mimi le borgne comme je le surnommais à cause de son œil de vitre, avait fini par se réveiller et voir un peu plus clair. Trop tard. La fin de la saison se profilait et les plages se désertifiaient. Et nous pensions déjà à plier bagage. Le plus marrant, c'est que Mouss lui a reproché son manque grave de professionnalisme la nuit où il était venu, escorté de deux gorilles, nous signifier « l'acte de licenciement », jurant par tous ses dieux qu'il ne fera plus jamais appel à nos services. Toi homme prétendument du métier, etc. Il le grondait presque. Et je surenchérisais. Il fallait lui demander l'attestation ASSÉDIC, la prime de précarité, les congés payés et tout le tralala... Nos éclats de rire, arrosés de toutes

sortes d'alcool, se mêlaient au vrombissement enragé de sa voiture qui souleva pneus crissant une tempête de sable, se réduisant peu à peu à deux feux rouges, virant sur l'asphalte avant de ne fondre complètement dans la nuit.

On se trouvait chez Lisa qui tenait un bar sur la plage. C'est là où nous cramions les nuits. Du shit, de l'ecstasy, et même de la blanche y circulaient en toute liberté. Et sous bonne escorte. On se bourrait la gueule comme des chiens. On fumait autour du feu comme jadis les Indiens. On communiait. Ambiance *Peace & love*. Très baba cool. On se sentait libres, aériens...

Il m'arrivait cependant de me détacher de la bande agitée de «chez Lisa», surtout les nuits où la lune régnait au milieu du ciel pétillant d'étoiles, quand elle affichait parfaitement les contours de sa «rondeur majestueuse», alors que les vagues, telles des hétaires, ne semblaient danser que pour elle, ondulant la robe qu'elle déployait par pans argentés. Je m'en vais marcher, disais-je à Sylvia, tandis que mes mains dessinaient avec les bouts des doigts, en guise de caresses, des traits ou des cercles tourbillonnaires sur la peau halée de ses cuisses, son front venant doucement se coller au mien, les yeux fermés, les baisers ciselant les syllabes.

Mes retraites duraient jusque très tard dans la nuit. Assis à même le sable, les jambes pliées, ramenées vers le torse, la tête reposant sur le creux formé par les genoux, cou tendu vers l'avant, les yeux rivés sur la mer, je contemplais le ballet éternel des vagues qui venaient l'une après l'autre mourir dans le sable, y déposant des bulles scintillantes d'écume, ultime étape d'un long périple sans cesse renouvelé. C'était comme si j'assistais au déroulement oscillant de mon existence. C'est que j'en étais à un moment crucial. Un cycle, pour peu que l'on considère la vie d'un homme comme une suite de cycles distincts, était peut-être en train de s'achever. Je sentais déjà mourir en moi celui qui en était le dépositaire, celui-là même dont j'ai précipité, de peur que l'agonie ne s'éternise, le coup de grâce. Il me restait maintenant à enfoncer le dernier clou dans le cercueil et mener les pompes, mais sans oraison funèbre ni fanfares : ce livre – Somme de silences, carapace de papier, qui est aussi promesse d'amour faite à toi, toi mon écharde de lumière – que j'élève à présent brique par brique. En marchant, en rêvant ; dans les bars, dans les chiottes et les rames du métro... là où je me retrouve, je m'emploie, comme obsédé par quelque chose qui refuse encore de dire son nom, à recoller les bouts. J'arrête sur le papier – verso des tickets de caisse, marge de journaux,

feuilles volantes... – les « petits riens » qui font le cours tumultueux de mon existence, mais c'est rare que j'examine, que je traite. Je livre surtout. Du brut. En vrac. Concis. Et sans retenue !

Certaines nuits, je me laissais bercer doucement par la mer jusqu'à m'endormir dans son sein. Le matin, je me réveillais la bouche dans le sable, ébloui par les premiers rayons de soleil, quand ce n'est pas Mouss qui vient me gueuler aux oreilles, comme il l'a fait cette journée où haletant, il brandissait la une de Libé qui montrait les C.R.S défonçant à coups de haches, avec beaucoup d'humanité et de cœur, le portail de l'église Saint-Bernard. La nuit tombant, il s'est mis à crier, complètement déchiré, parodiant un slogan politique : « Eh les nanas ! Tant qu'à faire, baisez utile ! » Je saurai après quel spectre il avait dans la ligne de mire.

Le lendemain, Adam, mon frère aîné qui m'appelait souvent pour des histoires de tunes, me dit au bout du fil qu'il avait croisé « ma femme » dans l'un de ces rassemblements folkloriques, hautement coloriés, fumant la merguez grillée, où l'on déborde d'amour et de générosité, mais aussi d'indignation et de colère, où l'on reconsidère, battant le bitume et les gongs, la condition de l'Arabe et du nègre, où l'on crie à qui veut bien l'entendre que Ce sont des gens comme nous ! Et rien que ça ! Bref, un de ces rassemblements que l'on appelait Marches de soutien aux sans-papiers. Elle paradait l'enculée pour se donner bonne conscience. J'étais fou de rage. Mais calme-toi ! Calme-toi mon petit nomade, me dit Sylvia !

Sûrement en mal d'exotisme, Sylvia me prenait pour un homme du désert. Un homme bleu. Je jouais le jeu. Je suis ton touareg mon amour ! Mais elle commençait à prendre les choses très au sérieux. Je ne peux plus me défaire de toi, me dit-elle, une nuit en tirant doucement sur la fameuse cigarette d'après l'amour ou bien encore si tu savais comment tu me fais redécouvrir tant de douceurs. Mais le plus agaçant, c'était ses interminables mercis en plein feu de l'action. Non seulement ça fait débânder, mais c'est très humiliant surtout. De toute façon, il était hors de question que je continue à lui lifter la chatte jusqu'à la fin des temps. Finies les vacances. Adieu Sylvia. Ton petit nomade repart. Paris m'appelle. Je remonte. Bien décidé à affronter sérieusement mon destin.

Mettant alors terme à mon vagabondage forcé, la précieuse carte dans la poche, j'investis, peu de temps après mon retour à Paris, le « domicile conjugal » où j'étais jusqu'alors considéré comme *persona non grata*, ayant cédé momentanément au chantage. Karine qui n'avait pas d'autre choix que d'obtempérer me remit les clés de la nouvelle serrure. Mais

elle appela les flics la nuit même, prenant soin toutefois d'arracher de la porte de l'appartement, avant qu'ils n'arrivent, les autocollants sur lesquels on pouvait lire : Police partout, Justice nulle part ! Mais j'ai eu le temps de l'inonder de crachats. Elle était restée passive, sans prononcer un mot, comme si elle appréciait à sa juste valeur, dans un sursaut soudain de lucidité, l'étendue immense de sa connerie...

Mais je ne sais pas, quand je relis le mot destin qui s'est glissé sur la page un peu plus haut sans que je le pense réellement, si je dois fondre en sanglots ou rire aux éclats, sautant sottement en cognant ma tête contre le mur – le mieux serait d'alterner rires et larmes en grimaçant – tant ce mot est dans mon esprit associé à la grandeur, la gloire, l'immortalité. Il est inapproprié en fait de nommer destin une chienne de vie menée sans laisse au jour le jour, dont une grande partie est consommée dans des bars sordides – «trous à rats», «repaires de délinquants», «lieux d'insalubrité morale» – dans des boulots de merde, quand j'arrivais à en dénicher un, à me débattre dans le vide, dans le vide...

Or, en écrivant, avec toute l'inquiétude qui accompagne un tel acte, tant il est grave, je ne fais peut-être que de la brouillonner davantage, quand je m'attends à l'élucider, entretenant l'illusion que je me la réapproprie en la magnifiant, c'est-à-dire justement l'accomplir en tant que destin, la traînant et la biffant dans la marche processionnelle des phrases.

Je ne me serais en effet assigné, de bout en bout, qu'une seule ambition : réussir le prodige d'être à la fois le marionnettiste et la marionnette, me travestissant jusqu'à ne plus me reconnaître. C'est qu'il s'agit – plus que de raconter, fut-ce par bribes, une vie – de tisser avec des lignes froides et détachées, comme l'araignée autophage sa toile, son propre linceul, puis partir brûler dans l'éclat irradiant des morts...<sup>12</sup>

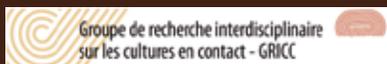
---

12. *French Dream, op. cit.*



Le lieu est de ces objets de recherche et de questionnement, urgent à penser au vu des défis planétaires, qui préoccupent plus d'un esprit et interpellent plus d'un champ de connaissance. L'importance du lieu prend racine, du moins dans l'histoire récente du monde, dans les conflits internationaux, dans la précarité des vies individuelles, dans les destins particuliers d'êtres de génie, dans les flux humains transterritoriaux, dans les logiques d'hégémonie et de dominations réelles ou symboliques entre instances de pouvoir, de discours ou d'autorité. Sous toutes ses représentations, le lieu est globalement l'occasion d'une transfiguration de la signification première de l'espace physique et de la relation entre les hommes. Il en ressort que le lieu est un espace performé. Si bien qu'il n'existerait pas de lieu sans un événement qui le marque, sans action, passion, désir, rapport de force ou interprétation, qui le sorte du silence du monde réel.

Ozouf Sénamin Amedegnato, Marjorie Bertin, Daniel Castillo Durante, David Décarie, Salem El Azouzi, Saloua El Oufir, Anne-Christine Habbard, Mohamed Hmoudane, Abdelmajid Mekayssi, Denise Merkle, Ijjou Cheikh Moussa, Hassan Moustir, Youssef Ouahboun, Nicolas Pien, Simona Emilia Pruteanu, Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, Jamal Zemrani



30 €

Illustration de la couverture  
Lionel Cormier, *Composition n° 271*  
Acrylique et graphite, 2004

[www.pulaval.com](http://www.pulaval.com)

978-2-7637-2856-8

9 762763 728568

Presses de  
l'Université  
Laval

Sociologie