



Vol. 11, no 3, Automne 2016

ISSN: 1715-9261

*Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @analyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @analyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.*

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index>

Abdellah Taïa : poétique  
et politique de l'écriture

Arnaud Genon  
Nottingham Trent University

C'est en 2000 que l'écrivain marocain Abdellah Taïa publie son premier livre, *Mon Maroc*, aux éditions Séguier. Depuis, il a écrit six autres romans, dans lesquels il se raconte, raconte son pays, raconte aussi ceux qui le hantent, qui l'habitent. D'abord centré sur un moi autobiographique et autofictionnel (*Mon Maroc*, *Le Rouge du tarbouche*, *L'Armée du salut*, *Une mélancolie arabe*), son travail revêt, depuis 2010, des contours davantage fictionnels. Si les motifs et les thèmes de son œuvre demeurent les mêmes (le Maroc, la sexualité, le rapport au corps, l'abandon et l'invisibilité de personnes appartenant aux catégories sociales les plus démunies, les rites et les traditions religieuses, la liberté et le combat qu'elle nécessite, les révolutions personnelles et collectives, etc.), la figure de l'auteur tend à s'effacer progressivement derrière des personnages de plus en plus forts : Omar et Khalid les enfants de Salé dans *Le Jour du Roi*, Slima, la prostituée marocaine des *Infidèles*, Jallal, son fils, ou encore Aziz le transsexuel algérien et Mojtaba le révolutionnaire iranien dans *Un pays pour mourir*. Abdellah Taïa l'écrivain se double également d'un cinéaste qui a réalisé, en 2013, *L'Armée du salut*, film remarqué et salué par la critique, qui constitue l'adaptation de son roman éponyme. À ces visages s'ajoute enfin celui de l'intellectuel engagé qui a donné la parole aux jeunes générations (*Lettres à un jeune marocain*) et qui intervient régulièrement dans les médias, au Maroc, en France mais aussi dans de nombreux autres pays où il est traduit et étudié, afin de mener un combat pour la défense des libertés individuelles et contre les conservatismes de toutes natures qui empêchent les peuples arabes d'entrer dans la modernité à laquelle beaucoup aspirent.

Beaucoup l'ont réduit, au Maroc, à sa seule homosexualité, qu'il dévoile publiquement en 2007 dans l'hebdomadaire *TelQuel*. Une première dans le Royaume. Il y a bien sûr dans cette tentative de le réduire à sa seule identité sexuelle une volonté de circonscire la portée de sa parole. Cependant, et c'est là la force de son travail et de ses engagements, l'écrivain a toujours su dépasser sa propre condition. Partant de son « je » – qu'il ancre dès ses premiers textes au cœur de sa famille, dans le milieu populaire et pauvre dans lequel il a été élevé, dans sa ville, Salé, ville de corsaires entre les 17<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles, et son pays avec qui il entretient une relation difficile et ambiguë –, il aborde les questions et les problématiques qui sont celles de la jeunesse marocaine et de nombreux autres pays arabes. C'est la raison pour laquelle il est désormais entendu comme une voix importante à laquelle il cherche lui-même à donner une portée aussi large que possible. Le combat est rude. Le combat sera long. Abdellah Taïa le mène courageusement à l'extérieur et à l'intérieur des frontières de son pays, où il intervient régulièrement devant des audiences qui ne lui sont pas acquises d'avance et où les hostilités se font vite ressentir et entendre.

Abdellah Taïa apparaît donc dans le champ de la littérature marocaine comme une figure singulière. Dans la lignée d'auteurs arabophones qui ont marqué et révolutionné la littérature marocaine – je pense en particulier à Mohamed Choukri et au livre révolutionnaire au point de vue tant thématique que stylistique qu'il publia en 1973 (*Al khobz al hafi*), traduit par Tahar Ben Jelloun et publié en français en 1980 sous le titre *Le Pain nu* –, mais aussi d'écrivains français tels que Jean Genet, à qui il voue un culte non dissimulé, ou Hervé Guibert, avec qui il partage entre autres ses passions du cinéma et

d'Isabelle Adjani. Un écrivain singulier donc, où poétiques de l'écriture et du cinéma se mettent au service d'une politique du sujet et des peuples.

Les sept articles de ce dossier se donnent pour objectif de présenter le travail de l'auteur dans ses différentes dimensions, qu'elles soient esthétiques ou politiques, qu'elles concernent ses textes les plus autofictionnels ou ses écrits *a priori* plus romanesques.

Dans « La prostitution sur la scène de l'écriture dans l'œuvre d'Abdellah Taïa », Ralph Heyndels, qui a déjà publié plusieurs études sur l'auteur (voir notamment Heyndels, 2014), analyse à partir de la situation du narrateur de *L'Armée du salut* la manière dont se mêlent dans son œuvre « l'éthique, l'érotique et le poétique ». Il montre comment une scène quasi originelle – celle opposant sa mère, M'Barka, et son père qui lui reproche de l'avoir trahi en couchant avec un de ses cousins, ce que la mère nie farouchement, proclamant qu'elle n'est pas « une putain » (Taïa, 2006, p. 20) – vient à déterminer ce que sera la première relation que le narrateur entretiendra avec les Européens et l'Europe. Réduit par métonymie au colonialisme sexuel qui ronge son pays, il doit subir à son tour la figure et la dénomination de « petite pute » (Taïa, 2006, p. 116) qu'on lui attribue et tenter de leur échapper. On comprend ainsi la place qu'occuperont plus tard, dans le travail de l'écrivain, les personnages de prostitué(e)s et le rôle symbolique et politique qu'ils revêtiront.

Dans son article « Corps (dé)voilé, corps fantasmé, corps écrit », Sanae El Ouardirhi analyse en quoi le corps, son écriture et son affirmation par l'intermédiaire du « je » autobiographique participent, chez Abdellah Taïa, plus précisément dans *Le Rouge du tarbouche* (Taïa, 2004), à une quête de liberté individuelle. Le corps, si souvent réprimé dans le vécu du narrateur-personnage-auteur, se révèle dans une scène du *Rouge du tarbouche* ici étudiée, à travers un miroir, en dehors de tout regard, miroir devenu métaphoriquement le lieu de l'écriture autofictionnelle.

Khalid Dahmany et Mohamed El Bouazzaoui évoquent, dans leur article, l'écriture intimiste de l'auteur et le « procès des valeurs normatives » auquel il se livre, notamment dans *Un pays pour mourir*. Le processus autofictionnel permet à l'homosexualité de se dire dans un mouvement de redécouverte de soi auquel se mêle une « quête de gémellité ». Enfermés dans les interdits du monde arabo-musulman, les narrateurs et personnages d'Abdellah Taïa sont alors contraints à une déterritorialisation qui ne résout cependant pas les problèmes identitaires qui sont les leurs.

L'œuvre d'Abdellah Taïa ne saurait se résumer à l'émergence d'un « je » singulier puis à sa libération par et dans l'écriture. Le « je » de l'écrivain est un « je » politique, comme nous l'écrivions plus haut ; il porte en lui-même la voix de ceux qui n'en ont pas. C'est ce que Marie-Thérèse Oliver-Saidi avance dans son article, « La mission sublimante d'Abdallah Taïa : rendre leur humanité à tous les sans-voix ». En s'appuyant sur des personnages forts de son œuvre romanesque (Zahira, Mouad, Slima), la critique analyse le regard que porte l'écrivain sur les humiliés, les laissés-pour-compte, les déclassés, les marginaux (prostitué(e)s, transsexuels, Noirs, etc.), la manière dont il les sublime et les réintègre dans une géographie sociale et politique de laquelle ils avaient été exclus.

Khalid Lyamlahy, dans « Une mélancolie marocaine : portrait de l'intellectuel et pouvoir de l'écriture dans *Lettres à un jeune marocain* », s'intéresse à un livre à part dans la bibliographie de l'auteur, car il s'agit d'un collectif qu'il a dirigé et dont il a signé l'introduction ainsi que la dernière lettre. Notons toutefois que ce n'est pas un cas unique dans son travail puisqu'il a, un an après, dirigé un très beau numéro de la revue *Nejma* consacré à Jean Genet, ce « saint marocain ». Khalid Lyamlahy révèle ici en quoi l'initiative de l'auteur manifeste sa volonté de s'engager socialement et politiquement

dans et pour son pays, de dépasser l'univers personnel au profit d'entreprises collectives et fédératrices, « de pousser la jeunesse marocaine à la réflexion et à la redécouverte de la littérature comme espace potentiel de reconstruction et d'engagement ». Cependant, le critique considère que la tâche est ardue et décèle dans ces *Lettres* une mélancolie marocaine : « mélancolie de l'intellectuel et de l'écrivain qui lutte contre l'incertitude et cherche sa voie pour atteindre la jeunesse marocaine ». Le défi d'Abdellah Taïa pour un nouveau Maroc est résolument lancé ! Reste, selon le chercheur, à redonner confiance à ceux qui construiront ce Maroc de demain.

Thomas Muzart, dans son analyse intitulée « Écrire de/au-delà de la marge : l'homosexualité et son rapport aux foules dans l'œuvre d'Abdellah Taïa », fait une lecture de l'auteur à la lumière du concept de « multitude », cher à Michael Hardt et à Antonio Negri (Hardt, Negri, 2004). Le critique révèle que le monde arabe réproouve davantage l'expression publique de l'homosexualité que l'homosexualité elle-même, chantée, sinon évoquée depuis le VIII<sup>e</sup> siècle dans la poésie arabo-persane. Abdellah Taïa, de par sa position de marginalisé mais aussi de médiatisé, joue un rôle politique des plus importants dans la mesure où il souhaite établir un dialogue à l'intérieur de son pays et montrer « que sa singularité participe à la construction d'un collectif ». Son travail et sa parole sont encore ici envisagés comme participant au mouvement de révolte qui permettra aux dominés de penser et d'inventer les changements à venir.

Enfin, Daniel Maroun, dans « Comment échapper à la honte du *zamel* : Vers la construction de la masculinité maghrébine queer », propose une lecture queer éclairante de trois romans de l'auteur : *Le Jour du Roi*, *Une mélancolie arabe*, et *L'Armée du salut*. Le critique étudie en quoi les personnages-narrateurs d'Abdellah Taïa échappent, dans plusieurs situations symboliques, aux représentations hétéro-islamo normatives pour affirmer l'existence d'une masculinité queer complexe, ne correspondant plus à la dénomination marocaine, injurieuse et réductrice, de « *zamel* » et, donc, déconstruisant celle-ci.

Un entretien avec Hicham Tahir, jeune écrivain marocain découvert par Abdellah Taïa, vient clore ce dossier. Il offre un autre point de vue, une autre perspective sur le travail de son aîné et met en lumière le courage et l'implication de celui qui a su faire prendre conscience aux plus jeunes que « l'intellectuel marocain n'était pas un mythe intouchable, mais qu'il pouvait aussi être un simple garçon du peuple ».

Le travail d'Abdellah Taïa est un *work in progress* en constante évolution. Tout lecteur assidu de l'auteur ne pourra qu'en faire l'éclatant constat. Écrivain, intellectuel, cinéaste, il nous donne à penser les rapports qu'entretiennent les mondes occidental et arabe, les individus et la collectivité, la liberté et les pouvoirs. Ce dossier propose, pour la première fois, une cartographie de son univers. Incomplet, partiel, il l'est par nature. Qu'il ouvre des voies et des perspectives, qu'il suscite le désir d'être poursuivi et approfondi, tel est notre seul souhait.

## Bibliographie

CHOUKRI, Mohamed. (1980), *Le Pain nu*, Paris, Seuil.

HEYNDELS, Ralph. (2014), « Abdellah à jamais disparu, ou les jeux de miroir du Je. Émergence et évanescence de soi dans la mise en scène de l'écriture chez Abdellah Taïa », dans Luc Fraisse (dir.), *L'Écrivain et ses doubles*, Paris, Classiques Garnier.

HARDT Michael et Antonio NEGRI. (2004), *Multitude, War and Democracy in the Age of Empire*, New York, The Penguin Press.

TAÏA, Abdellah. (2000), *Mon Maroc*, Paris, Séguier.

- (2004), *Le Rouge du tarbouche*, Paris, Séguier.
- (2006), *L'Armée du salut*, Paris, Seuil.
- (2008), *Une mélancolie arabe*, Paris, Seuil.
- (dir.). (2009), *Lettres à un jeune marocain*, choisies et présentées par Abdellah Taïa, Paris, Seuil.
- (dir.). (2010), « Jean Genet un saint marocain », *Nejma*, hiver 2010-2011, Tanger, Librairie des Colonnes.
- (2010). *Le Jour du Roi*, Paris, Seuil.
- (2012), *Infidèles*, Paris, Seuil.
- (2014), *L'Armée du salut*, film, Éditions vidéo France Télévisions Distribution.
- (2015), *Un pays pour mourir*, Paris, Seuil.
- TELQUEL. (2007), « Homosexuel envers et contre tous », n° 277, 9-15 juin.

# La prostitution sur la scène de l'écriture dans l'œuvre d'Abdellah Taïa

Ralph Heyndels  
University of Miami

C'étaient des prostituées. Mais je ne voulais  
pas les juger. Pourquoi les juger ? Le plus  
méprisable, le plus pathétique, c'était moi.  
Le plus affreusement seul, c'était moi.  
Taïa, *Infidèles*, p. 115

La section d'ouverture de *L'Armée du salut* contient une espèce  
de fable indicielle faisant écho, à travers la rage que son

souvenir jamais éteint suscite régulièrement chez le père du narrateur, à la possible aventure amoureuse, passée, de son épouse, M'Barka, avec un cousin: « Dans la tête [du] père c'était une trahison » (2006, p. 19). La description phénoménale des conséquences de celle-ci, qui initie le roman et à laquelle on va revenir dans cet article, en informe une des isotopies significatives principales. Cette dernière inclut le motif de la prostitution<sup>1</sup> – ou plutôt de l'anathème proféré à son égard – qui joue (comme celui de la trahison, qui lui est intimement lié<sup>2</sup>), au-delà de son inscription existentielle, un rôle qui relève, bien plus peut-être que celui de « la revendication du thème subversif de l'homosexualité », d'une critique politique de « l'hypocrisie morale ambiante » et de « la déraison rigoriste et punitive de la phallocratie arabo-musulmane » (El Maarouf, 2014, p. 131). Elle symptomatise en effet une société qui, selon Abdellah Taïa, demeure, malgré certains changements plus ou moins récents, autoritaire et affairiste, dominée par l'exploitation éhontée, l'aliénation perverse et le mépris cynique des pauvres et des humbles, la gangrène tentaculaire de la corruption institutionnalisée, l'injustice érigée en état de fait et la contrainte omniprésente imposée aux esprits, aux corps et aux désirs.

De cette condition sociale, l'écrivain opère le procès radical dans l'ensemble de son œuvre par la médiation scripturale d'un imaginaire très complexe où se mêlent consubstantiellement l'éthique, l'érotique et le poétique. Mais ce qui est particulièrement remarquable dans la démarche

---

<sup>1</sup> La prostitution est souvent associée à la figure de la mère. C'est le cas avec la mère d'Omar dans *Le Jour du Roi* et avec celle de Jallal, Slima, dans *Infidèles*.

<sup>2</sup> Sur la signification de la trahison dans l'œuvre de Taïa, voir Heyndels (2014b).

littéraire de Taïa, c'est qu'un tel engagement critique est inséré dans l'expérience profonde de la subjectivité<sup>3</sup> et indissociable de celle-ci. La subjectivité, qui procède d'une véritable « vivance » immanente, est non seulement auto-réfléchie dans et par l'écriture, mais traversée par cela même dont elle dénonce les effets objectifs, qu'elle entend en quelque sorte retourner dialectiquement contre l'emprise du monde qui tente de l'écraser de tout son poids de malheur, de honte et d'humiliation, d'exclusion et de souffrance. La topique de la prostitution (de même que celle de la folie<sup>4</sup>) participe dès lors à la fois du sujet même qui l'énonce et de l'objet que celui-ci dénonce, de même qu'elle s'insère simultanément dans la fatalité de l'opprobre et dans la transformation volontariste de celui-ci en une libération destinale ouvrant sur des possibilités, seraient-elles limitées et marginales, d'autonomie et de libre arbitre.

### ***Modalités de la prostitution : séduction, trahison, trafic***

Dans la trajectoire autofictionnelle du premier roman publié par l'auteur, la première trahison effectuée par Abdellah est aussi celle de son premier amour passionnel, éprouvé pour son frère aîné : « [e]t le pire, c'est que j'ai aimé ça » (Taïa, 2006, p. 61)<sup>5</sup>. On notera l'ambivalence de cet aveu dans lequel « ça »

---

<sup>3</sup> Lire à ce sujet l'entretien d'Abdellah Taïa (2016).

<sup>4</sup> Se reporter à Heyndels (à paraître b).

<sup>5</sup> Voir Heyndels (2014a) et Genon. À souligner le caractère proprement inaugural de la trahison comme matrice de l'écriture autofictionnelle de Taïa dès *L'Armée du salut*. Sur le positionnement critique subjectif d'Abdellah Taïa par rapport au Maroc, se reporter à Heyndels (à paraître c).

désigne à la fois ce qui en précède immédiatement l’assertion (à savoir l’acte de trahir l’objet d’adoration) et ce qui est inféré tout aussitôt après : la volupté ressentie avec Salim, serait-elle, ou sans doute d’autant plus qu’elle est, coupable, à savoir la chute lascive comme prime du plaisir procuré dans et par l’infamie. La scène se passe à Tanger, la « ville de tous les trafics » (p. 71)<sup>6</sup>, qui est, dans *L’Armée du salut*, le site par excellence de la trahison déverrouillant les blocages destinaux et engendrant la force mélancolique nécessaire au narrateur pour aller de l’avant et poursuivre sa trajectoire dans l’écriture. Entre prolepse et analepse, et du narrateur intratextuel à l’auteur-écrivain, elle se voit octroyer ce rôle provocateur dès le début du roman. C’est de ce site fondateur que toute la vie écrite du narrateur, telle qu’elle est ici (ré)inventée, est partie, sans qu’il sache cependant, à ce moment crucial de sa destinée, « [où] aller maintenant qu’[il] est assailli de doutes », ni « que faire de Tanger », ni « [c]omment faire avec Tanger » (p. 64).

C’est en ce lieu textuel qu’est peut-être en quelque sorte ancrée l’autofiction qui, de l’écrivain, retrace l’origine, le développement et même la virtualité : « [*L*]e beau mensonge », pour reprendre le titre du colloque « [à] l’université Mohamed V » de Rabat au cours duquel le narrateur « [a] rencontré Jean » (p. 81). Vers le début de la troisième section du récit (p. 81-85), Abdellah, qui a pris l’initiative, séduit le professeur genevois. Il le fait en jouant la candeur et la spontanéité : « Innocent, je lui dis “Je voudrais bien prendre un verre avec vous” [...]. Sans réfléchir, je revins à la charge [...]. [...] »

---

<sup>6</sup> Cette formulation fait bien sûr écho au passage sur Tanger dans *Journal du voleur* de Genet. Sur les topoi littéraires associés à Tanger, voir Zemmouri.

J'insistai [...]. » (p. 81) L'usage contrôlé et nuancé du langage affectif utilisé par le narrateur indique ensuite une distance dénomminative, une réticence de l'énonciation : « Quelque chose était né entre nous, en nous [...]. Une entente réelle [...]. De l'amour ? Peut-être ? De l'attachement fort en tout cas, déjà, pour l'instant. » (p. 82) Abdellah triomphe momentanément : « [Il] avait gagné quelque chose, quelqu'un. [Il] étai[t] fier sans savoir de quoi exactement. » (p. 84) Or l'énigme de ce *de quoi* n'est pas sans incidence sur la portée symbolique des enjeux procédant des ambivalences solidaires de la traîtrise et de la prostitution.

Si l'on ne sait rien de l'attraction sexuelle exercée, ou non, par Jean sur le narrateur, et si l'on apprend par la suite que, pour celui-ci, dans cette relation, « [l'] amour physique [...] n'était pas l'essentiel » (p. 98), on devine, dès leur rencontre, que l'universitaire suisse est attiré sexuellement par les garçons marocains. C'est par une allusion à Pasolini que le narrateur suggère à Jean qu'il a perçu l'attirance qu'il exerce sur lui, mais cette ruse du discours a son prix. Elle l'englobe en effet dans la généralité des jeunes garçons susceptibles, au Maroc, de plaire au professeur suisse : « Sur la plage de Salé, je lui parlai de Pier Paolo Pasolini [...]. L'écrivain-cinéaste avait eu une sorte de coup de foudre pour Salé [...]. Plusieurs mois plus tard, Jean m'a dit qu'il avait été très touché par mon récit sur Pasolini, surtout par ce que je ne disais pas mais que je laissais volontiers entendre. » (p. 83) Lorsqu'en janvier 1997, le narrateur retrouve Tanger avec son amant, c'est le troublant Mohamed qui les y attend<sup>7</sup>, avec sa « beauté [...] extraordinaire » (p. 108),

---

<sup>7</sup> Cet épisode de *L'Armée du salut* apparaît déjà sous une première forme dans un des récits du *Rouge du tarbouche* (p. 113-124).

mais encore avec sa lascivité et sa disponibilité sexuelle : « Jean l'avait dragué dans la galerie Delacroix [...]. Mohamed l'avait suivi immédiatement. » (p. 108) Et Abdellah de s'interroger, rhétoriquement, car de sa question il a bien sûr déjà deviné la réponse : « Jean était au Maroc pour cela aussi : se faire de jolis petits Marocains ? Ne venait-il pas au Maroc uniquement pour moi ? » (p. 108) La victoire séductrice de Rabat s'écroule moins d'un an plus tard à Tanger : « Mohamed était divin, sublime, je ne pouvais pas rivaliser. » (p. 108)

### ***Dialectique de l'objet et du sujet : suis-une pute ?***

« Je l'aimais aussi, à ma façon. » (p. 123) : c'est en ces termes que le narrateur désigne son sentiment pour Jean. La modalisation affixée à l'expression affective en limite bien sûr la portée. *L'Armée du salut* commence dans l'excès passionnel d'Abdellah pour son frère aîné et se termine sur quelque chose qui, dans l'ordre de la carte du tendre, relève du relatif et bientôt se transformera dans la trivialité du malentendu. Il y a eu certes un bref moment de « légèreté » (p. 134), une embellie passagère, lors de l'épisode de Ouarzazate, qui « dix jours durant » fut, du narrateur et de Jean, « [le] roman d'amour » (p. 135). Mais si l'échec final de la relation rappelle par ses conséquences le désastre tangérois – « J'étais seul, abandonné. » (p. 146) –, c'est, dans la clôture subjective, sur le plan empirique d'un fait accompli. Ce fiasco non seulement se différencie nettement du risque majeur de la catastrophe qui s'était abattue sur Abdellah à Tanger, mais encore il le mènera à la centralité de l'écriture de soi : « J'allais écrire pour moi, pour les autres, ma vie, mon passé, mon avenir. » (p. 127) Assurément,

ce ne sera pas avec Jean, et pas à Genève, mais ultimement à Paris, « qui depuis toujours [le] fascinait » (p. 98) et où le narrateur avait confié à son amant qu'il « rêvai[t] d'habiter un jour » (p. 98). La mélancolie revient à celui qui avait pris la décision de rompre : « [c']est moi qui étais parti, moi qui l'avais quitté » (p. 138).

Mais encore : dans son effort de blesser l'autre et dans sa rationalisation unilatérale, la fureur manifestée par Jean va se faire vengeresse. Elle en devient immanquablement destructrice non seulement de la relation passée, mais aussi, réflexivement, de lui-même : « Au Maroc, un mois avant mon nouveau départ [celui qui va le mener à l'Armée du Salut de Genève], Marc, un ami à moi [...] que Jean connaissait un peu, a reçu de celui-ci une lettre pour le prévenir de ma "mauvaiseté", il fallait faire attention, Abdellah n'était finalement qu'une petite pute comme il y en avait tant au Maroc [...]. » (p. 153) « Voilà les mots [...] décrivant [le narrateur] que [celui-ci] avai[t] en tête au moment où [il] prenait l'avion pour Genève, pour cet autre monde, froid, où une bataille n'attendait que [lui] pour commencer. » (p. 153) L'accusation est d'autant plus perfide que c'est le stigmate de la prostitution qui l'accompagne mentalement au moment de son arrivée en Europe, la dernière qui soit datée dans le roman : « 30 septembre 1998 » (p. 76).

L'ombre portée de la prostitution surdétermine les romans ultérieurs d'Abdellah Taïa et s'incarne dans les personnages de la mère d'Omar, dans *Le Jour du Roi*, de Slima et de son fils Jallal, dans *Infidèles*, de Zahira, d'Aziz et de Naïma, dans *Un pays pour mourir*, et elle apparaît déjà dans des textes antérieurs à *L'Armée du salut* repris dans *Le Rouge du tarbouche* et dans *Mon Maroc*. D'une telle surdétermination la trace tenace

est aussi le plus souvent associée aux idées d'affirmation subjective, de défi, de résilience, voire de liberté, comme c'est le cas dans la proclamation de la mère d'Omar, dans *Le Jour du Roi*, « que [...] les voisines appelaient "la pute" » et qui répète « encore et encore la même phrase: "Je suis libre." » – et le narrateur d'ajouter : « Et c'était vrai, elle n'avait jamais renoncé à sa liberté. » (2010, p. 33) – ; ou encore avec Zahira, dans *Un pays pour mourir*, qui déclare aussi : « Je suis libre. » (2015, p. 13) Elle relève aussi d'une irrésistible attirance sexuelle, telle celle qui a submergé le père d'Omar à l'égard de sa femme : « [...] c'est cela que j'ai aimé particulièrement chez elle. Que j'aime toujours en elle. Une pute. [...] Elle était ma pute. Je l'aimais pour cela aussi. » (2010, p. 52) Cette topique hante *L'Armée du salut*, depuis l'allusion à M'Barka lorsque celle-ci s'écrie, quand son mari l'accuse d'infidélité : « Moi, [...] [u]ne femme qui trahit, une putain ? » (p. 20), jusqu'à la mention récurrente du rôle de l'argent dans la relation d'Abdellah avec Jean : « Il payait tout. Il me le rappelait sans cesse. » (2010, p. 152) Le narrateur est en fait obsédé, en diverses circonstances, par la contiguïté vraisemblablement possible de sa situation avec celle d'un prostitué. « J'étais [...] [c]urieux d'être dans la peau d'un prostitué. » (p. 130), avoue-t-il lorsqu'il se fait aborder par un homme dans une rue genevoise. Aussi s'agissait-il d'une équivoque : « J'étais heureux, de ce plaisir, soulagé. Il ne m'avait finalement pas pris pour un prostitué. Je lui avais plu, il voulait goûter à moi, et c'était aussi simple que ça. Un échange équitable de jouissance. » (p. 132)

Mais ramenée sur la relation du narrateur avec l'amant suisse qui lui avait en apparence permis de réaliser son rêve européen, et du point de vue de la perception de celle-ci par les autres, une telle équivoque possible se transforme en certitude

au moins envisageable : « [Pour] la secrétaire du département de français [...] [à qui] Jean [...] avait visiblement tout raconté, je m'étais métamorphosé en [...] une petite pute [...]. » (p. 116) Cette éventualité, objectivement probable, n'est pas seulement extérieure, elle gangrène aussi la subjectivité du narrateur : « Un jour [...] un homme élégant, un peu arrogant, [...] me donna sa carte de visite sur laquelle il avait écrit : "Je paie bien". [...] [C]'était ça, la vérité amère était devant moi [...], je ne pouvais pas l'ignorer. [...] Les gens allaient me prendre pour le petit mec que se payait Jean pour ses vacances. [...] Pour beaucoup de monde [...] je n'étais que cela, une pute, une petite pute. Circulant dans ce "nouveau" monde avec Jean, j'apparaissais aux yeux des autres comme sa chose sexuelle. Je ne pouvais être que ça. C'est lui qui payait après tout. » (p. 123-124) Si, du moins dans l'opinion éventuelle d'autrui, « comme Jean, tout le monde pouvait l'acheter » (p. 124), alors son identité subjective même est atteinte par ce qu'il devient objectivement : « Même pour [la secrétaire], j'étais un autre. Pas celui que je pensais être moi. » (p. 116. C'est évidemment le « je pensais » qui importe ici : le texte, en effet, ne dit point « pas celui que j'étais ».

### ***Partir, revenir : à quel prix, à quelles conditions ?***

Une telle situation de fait produit « [a]u fond de [lui-même] [...] une fracture irrémédiable » (p. 124). C'est, vers la fin de *L'Armée du salut*, la brisure irréductible qui infléchit le destin du narrateur et qui provient non d'un déchirement immanent qu'il aurait pu surmonter, mais de la prose du monde à laquelle il va être confronté. Une telle extériorité intériorisée le ramène vers son pays et les conditions de colonialisme sexuel offertes

par celui-ci : « L'avion qui me ramena au Maroc [...] était rempli de femmes marocaines qui se voulaient chic. C'étaient des prostituées de luxe. [...] [E]lles rentraient au Maroc. Là-bas comme ici tout s'achetait. » (p. 124)<sup>8</sup> Une équivalence, voire une confusion, de *l'ici* et du *là-bas* est établie, et, de façon subliminale, du « elles » et du « moi ». Mais au centre de celle-ci, c'est bien du Maroc qu'il est question, c'est bien de *là* que viennent ces prostituées, et c'est bien *là*, par le même vol que celui du narrateur, qu'elles retournent, « leur liberté, grâce aux francs suisses, afin acquise » (p. 124)<sup>9</sup>.

Aussi est-ce son pays qui revient à l'esprit du narrateur à l'aube succédant à sa première nuit, lorsqu'il est revenu en Europe pour, cette fois-ci, y « [r]éapprendre à aimer. [...] seul. » (p. 154) : « Les gens qui avaient comme moi passé la nuit à l'Armée du Salut avaient disparu. [...] Où étaient-ils allés ? Tenir les murs comme font les jeunes sans travail au Maroc ? Se prostituer ? Trafiquer ? » (p. 110) Par-delà l'association de la prostitution et du trafic (le mot qui, avec celui de trahison, définit Tanger), c'est au Maroc que le lecteur est renvoyé, un pays où le narrateur avait déjà pu observer que Jean, qui « payait pour tout » (p. 108), « [g]râce à ses francs suisses [...] pouvait tout avoir [...] » (p. 109), lorsque son amant avait, devant lui, et sans gêne aucune, « gliss[é] deux billets de deux cents dirhams dans l'une des poches [du] pantalon » de son rival tangerois, Mohamed (p. 108). Ce dernier, à l'instar du narrateur, « comme tant d'autres, [...] rêvait de quitter un jour le Maroc pour la France » (p. 105) – dans son cas, pour n'importe où en Europe d'ailleurs, ou alors pour « le rêve absolu »

---

<sup>8</sup> Cet épisode de *L'Armée du salut* apparaît déjà sous une première forme dans un des récits de *Mon Maroc*, « Une vie ailleurs ou le traducteur » (p. 133-138).

<sup>9</sup> On notera l'usage du terme « liberté ».

(p. 105), les États-Unis. Afin d'accomplir son projet, après s'être prostitué avec les étrangères en visite à Tanger, Mohamed « s'était tourné [...] vers les hommes » (p. 106), non sans un mélange de satisfaction, à la fois financière et narcissique, et de trouble générique.

La proximité de la situation de Mahomed et de celle du narrateur – à qui il n'est pas sans ressembler d'une certaine manière : « Il était touchant, par sa beauté, sa naïveté, son intensité et ses contradictions » (p. 107) – est soulignée dans le texte : « Il savait que j'étais comme lui de ce pays-bordel [...] » (p. 107), dont le jeune Tangerois déclare que « le sexe, le sexe, le sexe, du matin au soir, et même toute la nuit [...] est la première matière brute [...], son trésor, sa première attraction touristique » (p. 105). Cette contiguïté contamine Abdellah auto-réflexivement : « Mohamed acceptait d'être acheté. [...] Et moi ? Jean était-il en train de m'acheter aussi ? » (p. 108) Elle est à vrai dire thématiquement compulsive et va au demeurant se transformer en véritable assimilation dans *Infidèles*, roman dans lequel Jallal (un des *alter ego* scripturaux de l'écrivain) se prostitue; ou encore, dans *Un pays pour mourir*, avec un autre narrateur suppléant, Aziz, lui aussi un prostitué en grande partie inspiré de l'auteur lui-même, comme l'est d'ailleurs son amie Zahira, qui partage avec lui cette même activité.

Certes, dans *L'Armée du salut*, le narrateur proteste de l'innocence de ses intentions. Après tout, précise-t-il, « [il] n'avai[t] aucune expérience de l'argent » (p. 109). Et, s'il se rendra à Genève de nouveau, après avoir rompu avec son amant, c'est parce que, avant même d'avoir connu celui-ci, il avait reçu, sur la base de ses mérites académiques, une bourse pour aller étudier à l'université de cette ville. En ce sens, il ne

doit rien à Jean. Mais une telle précaution rhétorique, qui correspond au demeurant à ce qui semble bien être une réalité de fait exprimée dans et par l'autofiction, est cependant vertigineusement surplombée (en même temps qu'elle est trouée) par la dialectique même de la trahison qui induit et détermine, depuis son avènement, le rapport du narrateur avec le professeur suisse. En effet, si celui-ci lui apparaît pour la première fois en tant que commentateur (ou peut-être théoricien proférateur...) du *beau mensonge*, les intentions et intérêts d'Abdellah demeurent, en tant que tels, innommés dans le récit, même si leurs possibilités sont désignées : attraction pour « un homme occidental, cultivé, quelque part un homme-rêve » (p. 98) ? ; demande narcissique de reconnaissance en miroir ? : « J'étais ravi d'avoir un homme pour moi, qui s'intéresse à moi. [...] Je lui exprimais sans honte mon désir d'être de plus en plus un intellectuel [...] comme lui. » (p. 98-99) ; volonté de tenter sa chance auprès de cet universitaire européen qui « [le] sort[ira] momentanément de son milieu populaire » (p. 98) dès lors qu'il a déjà obtenu une bourse lui permettant d'aller étudier, deux ans plus tard, à Genève ?

Il y a-t-il eu (et de part et d'autre) *trafic* ? S'il est, dans les limites intratextuelles, évidemment impossible de répondre à une telle interrogation, ce qui est certain, c'est que la hantise de celle-ci est présente dans sa récurrence et, précisément, dans sa résistance à être résolue. C'est en fait après avoir raconté à son amant une aventure sexuelle très intense, vécue lors de son voyage en train du Maroc en Suisse (et via Paris) que le narrateur est qualifié par Jean de *petite pute*. Il devient alors le traître qu'il était déjà. Ou plutôt : il le devient du fait même de ne pas l'avoir été, puisque l'avoir été eût impliqué qu'il ait été passionnément amoureux de Jean (ce que le récit qu'il fait à ce dernier montre précisément qu'il

n'était pas). Traître de toute façon, tel est le narrateur à la fin de *L'Armée du salut*. Mais il est dès lors aussi définitivement libéré, sans attaches, tourné vers le futur. De celui-ci, la direction ouverte est tracée dans et par l'écriture : « Cela ne se ferait pas du jour au lendemain. » (p. 154) Il va lui falloir d'abord « [se] perdre complètement pour mieux [se] retrouver. Constituer enfin, le matin d'un jour gris et froid, une armée pour [son] salut. » (p. 154) Cette perte et cette recherche de soi passeront par un questionnement de son rapport au Maroc, à l'arabité et à la religion musulmane<sup>10</sup>. Un jour, de Genève à Paris, l'écrivain Abdellah Taïa se retrouvera entre « désassujettissement » et « resignification » de soi (Gouyon, 2013, p. 199), à la fois de plus en plus entouré et de plus en plus seul. Et, devenu certes (très) visible, médiatisé, actif, engagé aussi, il sera cependant, comme l'est le garçon rejeté au profit de son rival dans la chanson d'Abdel Halim Afez que son frère Abdelkébir écoutait à Tanger avec ravissement – car il s'en imaginait sans doute être l' élu (p. 66-67) –, solidaire des « gens tristes » qui « n'ont pas de place parmi [la] foule en extase » (p. 67).

## Bibliographie

EL MAAROUF, Samir Patrice. (2014), *Les Prémices littéraires des révolutions arabes*, Paris, L'Harmattan.

GENET, Jean. (1949), *Journal du voleur*, Paris, Gallimard.

GENON, Arnaud. (2016), « L'autofiction comme enj(e)u politique dans l'œuvre d'Abdellah Taïa », dans Arnaud Genon et Isabelle Grell (dir.), *Lisières de l'autofiction*, Lyon, Presses

---

<sup>10</sup> À ce sujet, se reporter à Heyndels (à paraître a).

universitaires de Lyon, p. 235-257.

GOUYON, Marien. (2013), « Abdellah Taïa et "l'ethnologie de soi-même". Du point de vue de l'objet à la construction de l'objet », *Tumultes*, vol. 41, n° 2, p. 185-204.

HEYNDELS, Ralph. (à paraître a), « *Islam mon amour*. "Nous réinventerons cette religion" : la réinscription de l'Islam dans l'imaginaire fictionnel d'Abdellah Taïa », dans Ridha Boulaâbi (dir.), *Les Francophonies de la Méditerranée*, Paris, Geuthner.

— (à paraître b), « "Je suis folle". Folie de l'identité, du genre et du sexe chez Abdellah Taïa », dans Mary Jo Muratore (dir.), *Hermeneutics of Textual Madness: Re-readings / Herméneutique de la folie textuelle: re-lecture*.

— (à paraître c), « Les Marocs imaginaires d'Abdellah Taïa », dans Mohammed Lehdahda (dir.), *L'Imaginaire Maroc des écrivains marocains et euro-marocains*, Presses de l'Université de Meknès.

— (2014a), « *Abdellah à jamais disparu*, ou les jeux de miroir du Je. Émergence et évanescence de soi dans la mise en scène de l'écriture chez Abdellah Taïa », dans Luc Fraisse (dir.), *L'Écrivain et ses doubles*, Paris, Classiques Garnier, p. 149-161.

— (2014b), « Écrire dans la loyauté infidèle : dialectique de la fidélité et de la trahison chez Abdellah Taïa », dans Pierre Brunel, Philippe Desan, Jean Prévost et Alain Rey (dir.), *De l'ordre et de l'aventure : langue, littérature, francophonie : hommage à Giovanni Dotoli*, Paris, Hermann, p. 15-20.

TAÏA, Abdellah (2000), *Mon Maroc*, Paris, Séguier.

— (2004), *Le Rouge du tarbouche*, Paris, Seuil.

— (2006), *L'Armée du salut*, Paris, Seuil.

— (2010), *Le Jour du Roi*, Paris, Seuil.

— (2012), *Infidèles*, Paris, Seuil.

- . (2015), *Un pays pour mourir*, Paris, Seuil.
- . (2016), « Tout ce que j'écris coule de la même source : moi », entretien avec Arnaud Genon, dans Arnaud Genon et Isabelle Grell (dir.), *Lisières de l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 315-327.
- ZEMMOURI, Mohammed-Saad. (2009), « Tanger, ville-mythe dans le discours littéraire », dans Ralph M. Coury et R. Kevin Lacey (dir.), *Writing Tangier*, New York, Peter Lang, p. 163-172.

### Résumé

La topique de la prostitution hante l'œuvre d'Abdellah Taïa. Elle est ici saisie dans le premier roman de l'auteur, mais aussi poursuivie dans ses manifestations dispersées au sein des récits ultérieurs. Loin d'y faire l'objet d'un anathème, la prostitution, qui n'est pas étrangère à l'expérience subjective du narrateur, joue dans le texte le rôle à la fois multiple et ambivalent d'un révélateur de différence et de résistance sociale et sexuelle et permet aussi l'affirmation d'une liberté au moins relative, même si elle est obtenue à travers des formes d'aliénation.

### Abstract

The topic of prostitution haunts Abdellah Taïa's work. It is here addressed in the author's first novel, but also pursued in its various manifestations through the ulterior narratives. Far from being anathematized, prostitution, which is not foreign to the narrator's subjective experience, plays within the text the role both multiple and ambivalent of a revelator of social and sexual difference and resistance, while permitting also the affirmation of a freedom, at least relative, even if obtained through forms of alienation.

# Abdellah Taïa : Corps (dé)voilé, corps fantasmé, corps écrit

Sanae El Ouardirhi  
Université Ibn Tofail (Maroc)

Abdellah Taïa fait partie de la jeune génération des auteurs marocains. Après son premier recueil de nouvelles, *Mon Maroc*, qui paraît en 2001 aux éditions Séguier, la deuxième œuvre de Taïa, *Le Rouge du tarbouche*<sup>1</sup>, est publiée en 2004, toujours chez le même éditeur. Cependant, l'auteur est plus connu, au Maroc, pour son homosexualité que pour ses textes. Il a été, en effet, le premier écrivain marocain à avouer publiquement son orien-

---

<sup>1</sup> Les références à cette œuvre seront dorénavant précisées entre parenthèses dans le corps du texte par l'abréviation *RT*, suivie du numéro de page.

tation sexuelle<sup>2</sup> alors qu’au Maroc, l’homosexualité est passible de peines d’emprisonnement et d’amendes. *Le Rouge du tarbouche* écrit le corps, fait écrire le corps dans un Maroc où la morale et la conscience tentent de le contrôler pour le museler.

Notre lecture du *Rouge du tarbouche* repose sur l’analyse du corps et de ses représentations. Dans la littérature, écrire le corps – thème souvent exploré –, c’est le lire à travers les traces disséminées dans le langage. Car « ce que cache mon langage, mon corps le dit. Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé ». Dans cet extrait de *Fragments d’un discours amoureux* (p. 15), Barthes souligne la relation indéniable entre le corps et le langage. Le corps, dans ce qu’il révèle de soi, va au-delà de ce que dit le langage. Le corps dévoile tout, alors même que le langage civilisé tente de se maîtriser. Entre le corps, représentation de soi, et l’écriture, qui en fixe quelque chose qui va jaillir sous le regard des autres, lecteurs éventuels, il y a un lien subtil incontestable. Dès lors, qu’est-ce que le corps *par* l’écriture chez Abdellah Taïa, ou comment se pose la question du corps dans *Le Rouge du tarbouche*?

Ce texte est une suite de tranches de vie, une succession d’épisodes, écrits comme des nouvelles. Au cœur de l’œuvre, il y a le corps qui lutte contre l’exiguïté, un corps qui aspire à se libérer du joug d’une famille et d’une société.

Les représentations du corps dans l’œuvre de Taïa apportent non seulement les clés d’une vision individuelle, mais révèlent également les rouages, les ambiguïtés et les impératifs

---

<sup>2</sup> Un autre écrivain marocain a revendiqué son homosexualité ; il s’agit de Rachid O, qui préfère l’anonymat du pseudonyme.

d'un inconscient collectif à la source de représentations collectives.

Nous analyserons cette œuvre de Taïa selon deux axes. Le premier relie le corps à la quête de la liberté individuelle. Le second révèle en quoi l'affirmation du corps s'effectue via l'écriture de soi. Nous allons traiter cette œuvre de Taïa à partir du champ littéraire offert par l'autofiction. Ce genre, qui balance entre pacte autobiographique et pacte romanesque, nous amène, nous lecteurs, à voir surgir, dans le texte, une ambivalence entre un moi qui désire s'exposer et un autre qui tente de se refouler, et ce, à travers un langage dont la nature intrinsèque est d'être tout aussi révélatrice qu'autodis-simulatrice.

### ***Le corps, emblème de liberté***

Si, comme Georges Bataille l'affirme, « [n]ous sommes [...] fondés à penser que dès l'origine, la liberté sexuelle dut recevoir une limite à laquelle nous devons donner le nom d'interdit » (p. 57), Taïa, quant à lui, suggère que l'individu doit braver les interdits et pouvoir s'épanouir dans des formes de sexualité qui ne sont pas forcément celles de sa communauté. Si, en tout temps et en tout lieu, l'homme est contraint d'adopter une conduite sexuelle soumise à des règles, à des restrictions définies, les mouvements de transgression qui tendent à le libérer de cette soumission ont toujours existé en parallèle.

Même s'il y a une évolution du concept de la sexualité chez les Marocains, le Maroc est un pays arabo-berbère-musulman qui a, dans ce domaine, de très nombreux interdits

sociaux et religieux. Les relations sexuelles en dehors du mariage restent un interdit aussi bien religieux que social, les questions d'orientation (homosexualité), d'identité (transsexualisme) et de comportement (travestisme) sont elles aussi frappées par le sceau des interdits sociaux et religieux et considérées par la loi pénale comme des délits. La sexualité au Maroc est un sujet entouré de silence(s). Toutefois, tous ces phénomènes décrits existent dans la société marocaine, ce qui a poussé Abdelhak Serhane à dire : « Toutes les déviances sexuelles : prostitution, homosexualité, zoophilie existent dans la société marocaine. Tout le monde le sait et le reconnaît. Mais en parler reste intolérable. [...] Ne pas en parler est la preuve que la société ne souffre d'aucune déviance. Le silence est au service de l'hypocrisie sociale. » (p. 25).

L'intérêt de l'œuvre de Taïa réside dans sa portée transgressive à travers le traitement littéraire de la thématique homosexuelle qui y est développée, une sexualité réprouvée dans un Maroc, où « le poids du tabou sexuel est incontestablement le plus insurmontable même au niveau du discours » (Serhane, p. 25). C'est dans ce contexte institutionnel, religieux et juridique particulièrement répressif qu'Abdellah Taïa déclare publiquement son homosexualité, en 2007, dans le magazine marocain *TelQuel*. Car, selon lui, « occulter [son] homosexualité serait une trahison, une négociation avec le pouvoir de la société » (p. 11). Les enjeux politiques dans lesquels s'inscrit Taïa visent, avant tout, à donner une légitimité et une reconnaissance à l'identité homosexuelle au sein de la société marocaine. De ce fait, l'auteur milite, à travers sa littérature, « à libérer la parole autour de l'homosexualité au Maroc. Montrer qu'un homosexuel est quelqu'un de "normal", ce n'est pas un malade. Rendre justice à des gens qu'on "tue" »

tous les jours à coup d'insultes, de rejet», revendique-t-il dans un entretien accordé à *Maroc Hebdo International* (2006)

Longtemps condamné au mutisme – « tout ce silence terrible à propos de mon corps » (*RT*, p. 22) –, le corps d'Abdellah, le narrateur-personnage-auteur de l'œuvre de Taïa, prend la parole pour extérioriser des sentiments refoulés dans un environnement marocain où le moi est encore problématique. Dans un texte intimiste, un jeune homme marocain mène un combat pour s'affirmer en tant qu'individu, capable de s'exprimer pour dire différemment sa situation.

« Je n'ai pas quitté le Maroc parce que je suis homo, mais pour la liberté », explique au Monde Abdellah Taïa : « Quand on est trop près de sa famille, on ne peut pas penser : c'est elle qui vous domine » (Simon, 2011). L'auteur marocain s'étant installé en France, on peut penser qu'il s'est libéré : « Penser en dehors de la famille, c'est déjà être mécréant » (*ibid.*), dit-il. La liberté par l'exil? Sûrement. « Un vrai sentiment de liberté, et de folie. "Je ne suis pas au Maroc, à Salé. Je m'en fous de ce qu'on dira... De toute façon je suis un inconnu dans cette ville!" » (*RT*, p. 75), assure le narrateur, qui, affublé d'un tarbouche rouge, se rend à son premier rendez-vous avec Alain.

Le sentiment grisant de liberté, symbolisé par le port d'un tarbouche au milieu de la foule parisienne empruntant le métro, participait à son bonheur : « J'étais une fantaisie, et cela me rendait heureux, un original, et cela me surprenait de moi. J'avais osé... » (*RT*, p. 76). Longtemps prisonnier d'un corps renié, effacé « pour leur faire plaisir » (*RT*, p. 22), Abdellah célèbre désormais le réveil du corps par l'acte de travestissement conjuratoire, grâce aux artifices d'un tarbouche, couvre-chef masculin incontournable, symbole de

l'identité musulmane, synonyme aussi de rébellion<sup>3</sup>. Le tarbouche génère la liberté. Il fonctionne à ce titre comme l'artifice d'une scène de spectacle<sup>4</sup>. Fort de ce déguisement, Abdellah ruse avec les contraintes d'un monde qu'il a quitté, son Maroc, et assume son choix de vie.

Mais, dans *Le Rouge du tarbouche*, il y a aussi d'autres corps à la recherche de liberté. Ce sont ceux des femmes, des corps absents, des corps sans liberté, des corps muets, comme celui de la mère notamment, dont le narrateur dit : « Mais elle est toujours restée muette » (*RT*, p. 35). La mère est un corps soumis à la sanction masculine, celle de son mari, emmurée dans le culte de l'ignorance et de la superstition, qui nourrissent l'état de privation. L'œuvre parle également des femmes seules, esseulées, quittées pour des corps plus jeunes, plus frais, de corps qui se perdent « dans le sexe sans amour » (*RT*, p. 114).

Derrière l'évocation conjointe des corps de douleur et de souffrance d'un homosexuel et ceux des femmes, il y a le rappel que les luttes féministes et homosexuelles ont fait du corps « un lieu majeur de répression, un instrument crucial de libération, la promesse d'une révolution » (Corbin, p. 9).

L'auteur évoque aussi la frustration des corps des spectateurs au cinéma qui hantent les salles pour s'adonner « à de longues séances de masturbation » et qui s'énervent contre le projectionniste quand il n'y a « pas de scènes de vrai sexe »

---

3 Au Maroc, au début des années 1920, ce seront principalement les étudiants qui, de retour d'Égypte, rapporteront ce fleuron de l'habillement oriental. Certains y verront le symbole d'un attachement à l'Orient en opposition au colonialisme des puissances occidentales de l'époque (voir Fouzia Benzakour).

4 Dans plusieurs passages, l'auteur parle de son amour pour le cinéma. En 2013, il réalise lui-même l'adaptation de son roman *L'Armée du salut*.

(*RT*, p. 29). Corps martyrisés par les privations sexuelles, corps sujets au manque : à travers ce récit transparait le poids exercé par le groupe sur les sexualités individuelles.

L'écriture de Taïa relève donc de l'aveu de la douleur qui déterminerait le corps, et le texte à sa suite. Dans le texte, l'imaginaire corporel traduirait l'ensemble des représentations inconscientes d'un individu ou d'une collectivité, représentations qui viennent se mettre en lieu et place de la réalité et qui, tout en étant issues des émotions et de la perception, mettent en exergue les maux d'un corps collectif.

Au-delà donc de la dimension subversive de l'homosexualité campée par un corps qui s'assume enfin et qui tente de sortir du silence, il y a la volonté de démasquer les travers et les hypocrisies d'une société qui va mal. Dominique Fernandez évoque le caractère symbolique de l'homosexualité en ces mots :

L'homosexualité n'a un rôle à jouer dans l'histoire générale de la culture que pour la fonction symbolique qu'elle exerce : comme refus de la normalité (mais pas seulement de la normalité sexuelle), comme choix de la marginalité (mais pas seulement de la marginalité sexuelle). [...] Mis au ban de la société, l'homosexuel est en mesure de la critiquer, d'en dénoncer les travers, les vices, les ridicules, ou simplement d'en démontrer les rouages avec une lucidité refusée à ceux que l'ordre en place avantage [...]. C'est toujours à un minoritaire que revient le rôle de révéler l'étroitesse et la bassesse de l'opinion dominante. (p. 293-299)

Dans le texte de Taïa, les corps de l'homosexuel, de la femme, de jeunes gens frustrés sont autant de corps confinés, ligotés qui ont enduré humiliations, blessures et tortures. C'est le corps dans toute sa gravité qui est au cœur des propos de Taïa, le plus souvent sur le mode dysphorique. C'est aussi un corps social

rongé par des désirs inavoués et cadencés, des hypocrisies rampantes et insidieuses.

Mais, quand bien même il ne présente dans ses œuvres que des figures emblématiques de la souffrance, la visée fondamentale de Taïa est de se débarrasser des puissances mortifères, d'échapper à la chape de malheur pour épouser le bonheur, d'amener le corps à s'affirmer et à vivre tout simplement, en toute liberté et en pleine jouissance.

Cependant, la revendication de la liberté du corps, dans ce texte de Taïa, reste teintée de retenue. L'auteur, dans ce livre, contrairement aux suivants, plus explicites, prend encore des précautions de langage et ne parle pas d'homosexualité de manière frontale. Le désir se déclare à demi-mot et avec pudeur – nous sommes bien loin d'une véritable littérature homosexuelle<sup>5</sup> – et s'effectue non pas dans la langue maternelle, mais en français, dans la langue de l'autre. Comme si, pour se dévoiler, le corps réprouvé d'Abdellah n'avait qu'une seule langue ; or ce n'est pas la sienne<sup>6</sup>. C'est dire le paradoxe de l'écriture de soi chez Taïa : même exilé, l'auteur a, dans cette œuvre, encore du mal à se dévoiler complètement, tout comme l'expatriation qui, tout en offrant la liberté à l'auteur-narrateur-héros, ne peut empêcher les affres de la nostalgie : « La liberté ne voulait tout d'un coup plus rien dire, n'avait ni sens ni goût » (*RT*, p. 141-142).

---

<sup>5</sup> Ahmed Kharraz parle plutôt de « récit homoérotique » pour décrire le type d'écrit d'Abdellah Taïa.

<sup>6</sup> Phrase qui renvoie à celle de Derrida, 1998, p. 14 : « Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne. »

### ***Le corps, emblème de soi***<sup>7</sup>

*Le Rouge du tarbouche*, bien que nous ayons l'impression d'y lire des nouvelles indépendantes, est dominé par le règne du « Je ». L'œuvre nous place comme lecteur dans cette position ambiguë, inhérente aux écritures de soi, balançant entre un réel autobiographique et un imaginaire nourri par les fantasmes d'un « Je » inconscient. L'œuvre est un ensemble de récits hybrides où convergent autofiction, fiction et autoréflexivité. Elle se rapprocherait d'une autofiction, une écriture qui brise les frontières entre fiction et réalité.

Terme créé par Serge Doubrovsky (1977), l'autofiction est un genre « qui impose, dans un même temps, la présence du pacte autobiographique (l'auteur, le narrateur et le personnage sont une seule et même personne), l'engagement – tout au moins la volonté – de ne relater, selon la formule de Doubrovsky, que des “événements et des faits strictement réels” et l'idée que la vérité s'invente dans le mouvement même de l'écriture », selon la définition donnée par Arnaud Genon. C'est un récit proche de la vie de l'auteur répondant au pacte autobiographique par lequel, selon Lejeune (p.28), un romancier se désigne explicitement comme le narrateur ou le protagoniste d'une histoire romanesque qui s'efforce de raconter la « vérité ».

Il s'agit ici de montrer comment le corps, dans cet ouvrage de Taïa, est l'emblème de soi, d'analyser ce qui, à un moment donné de sa vie et de sa carrière, a poussé l'auteur à en venir – de manière réfléchie ou non – à la pratique de l'autofiction. Nous verrons que le recours à ce genre,

---

<sup>7</sup> Nous empruntons cette expression au titre de Fournier, 2002.

l'autofiction, a constitué, pour Taïa, un mode littéraire, qui lui aura permis de trouver le chemin de la liberté d'expression, la liberté du corps<sup>8</sup>.

L'autofiction, chez Taïa, passe par un corps qui se place comme prétexte de valorisation de soi, de sa sexualité. La représentation de soi à l'aide d'images délibérément exhibées et diffusées à travers le texte répond au besoin d'affirmer son identité, de marquer son territoire et de souligner sa singularité, lui qui confesse que « le sentiment de ne pas avoir de corps [lui] était familier sans [lui] convenir » (*RT*, p. 21).

Abdellah Taïa affirme : « Passer à l'écriture, c'est passer à l'acte, je ne peux pas reculer, renoncer à cette liberté [...]. » (Dryef, 2009) L'écriture serait une manière de s'affirmer, de manifester son corps existant : « Écrire, s'écrire. S'ouvrir à soi-même et aux mots. Se donner à lire » (*RT*, p. 66). L'auteur écrit toujours en disant « Je ». Il écrit le destin qu'il s'est choisi, celui de l'écriture et de la vérité, la sienne : « Je ne conçois pas l'écriture en dehors de ce qui se passe par mon corps, par moi, ou par ce que certains appellent l'autobiographie. » (*ibid.*)

Pourquoi placer l'ouvrage de Taïa sous le genre de l'autofiction? Parce que ce genre plaide pour « le caractère indécidable de la vérité d'une vie, qui se laisse peut-être mieux saisir dans les détours de la transposition fictionnelle ou dans les relâchements de l'écriture que dans la maîtrise d'un récit ordonné et prétendument fidèle » (Jenny). Dans un récit de soi,

---

<sup>8</sup> Pour Serge Doubrovsky, Hervé Guibert et Camille Laurens, « le recours à ce genre [l'autofiction] a constitué [...] une solution, une réponse face à la crise existentielle à laquelle ils étaient confrontés. Plus précisément, l'autofiction leur aura permis d'exprimer la déchirure profonde qui travaillait leur être et, à défaut de panser les plaies, de vivre avec... » (Genon).

il y a la volonté de faire partager sa propre vérité avec le lecteur, tout en sachant que ce même lecteur a pleinement conscience de se trouver devant un récit et que la translation par le biais de l'écriture induit forcément une facticité.

« Écrire, c'est se souvenir », écrivait François Mauriac (p. 137). Suivant l'imaginaire de la narration, le corps de Taïa est en quête de sa mémoire. Cette réappropriation de son passé, de son corps – « J'en étais arrivé à cette conclusion tragique : je n'ai pas de corps! Je n'existe dans ce monde que par mon ombre » (*RT*, p. 21) –, se manifeste particulièrement dans le chapitre « L'unique miroir » (*RT*, p. 21-25).

Dans l'unique miroir de la maison, miroir acheté par le père, le « miroir de mon père et moi » (*RT*, p. 21), le narrateur-personnage-auteur, Abdellah, s'admire. En l'absence du frère aîné, Abdelkébir, le seul avec le père à disposer d'une pièce à lui dans l'appartement familial, Abdellah réussit à se voir et à voir son corps. Libéré par l'absence du corps « castrateur » de l'aîné, le héros se découvre, découvre son corps. Il s'introduit dans la chambre de l'aîné, avec le miroir, pour affronter sa propre image, apprivoiser son corps, se réconcilier avec lui et se donner « en rêve » à son frère. Face à la peur et au sentiment de ne pas avoir de corps, Abdellah se le réapproprie à travers des moments privilégiés et secrets de découverte du corps dans le miroir.

Le rapport avec le grand frère est un élément-clé dans la formation de l'identité masculine du narrateur. L'aîné a fait des études et initie Abdellah aux livres, à la musique et au cinéma. Le jeune frère nourrit à l'égard de l'aîné un sentiment sexuel indéniable, doublé d'une admiration sans borne : « j'ai dormi tant de fois... avec lui (des heures longues, inoubliables, nos

corps collés et nos odeurs mêlées) » (*RT*, p. 21). Le narrateur-personnage-auteur évoque son éveil sexuel, la découverte du désir, la jouissance durant ces « retraites particulières » (*RT*, p. 23) dans la chambre du frère. Mêlé à ce plaisir, il y a aussi le délit d'avoir un corps. Ce qui pourrait aussi bien signifier : le délit de se souvenir que l'on est un corps : « J'osais alors affronter mon image, mon corps et je finissais par me donner à moi-même. Je me réconciliais avec Abdellah » (*ibid.*). La retraite secrète montre bien que cette découverte du corps s'effectue dans le secret, le secret de la chambre close, dans l'exiguïté d'une maison familiale où l'intimité n'est guère possible.

Grâce à l'absence d'autrui dans la pièce, la première phase de la métamorphose d'Abdellah s'effectue dans ce lieu clos qui devient lieu de réconciliation et de paix avec lui-même. L'absence du frère aîné, mais aussi du père, de l'élément masculin en somme, va affranchir Abdellah des servitudes de la société, représentée par la famille; son désir se trouve libéré du carcan auquel la famille le soumettait.

Dans la sécurité de la chambre, Abdellah découvre la nudité et le désir du corps à la suite de l'érotisation de son propre corps, libéré par l'absence d'autrui. La vocation narcissique du miroir se modifie; le miroir, Abdellah en découvre un autre aspect : celui d'un Amant avec qui il entretient une liaison pour apprivoiser son propre corps.

Le pouvoir réfléchissant du miroir réside non pas dans la véracité intrinsèque du spectacle reflété, mais donne à voir un corps fantasmé; ce qui nous amène à cette double notion du corps au sein de l'écriture littéraire : le corps de l'écrivain et le corps textuel. Ces scènes du miroir nous paraissent concentrer en elles les caractéristiques de l'autofiction, à la fois renvoyant

au *vrai* et en proposant une version fantasmée. La découverte du corps dans le miroir est à la fois découverte de soi et allégorie d'une écriture. C'est le texte en somme qui, tel un miroir, balance entre utopie de la fiction et hétérotopie de la réalité, selon Foucault :

Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. (p. 756)

Comme un miroir déroutant, l'œuvre de Taïa n'est ni une œuvre fictive, ni une autobiographie à proprement parler. Il s'agit plutôt d'une autofiction, si l'on entend par là le mariage du réel et de la fiction. Il s'agit d'une œuvre-miroir écrite par un soi-disant je.

### ***Conclusion***

Le corps a un langage qui lui est particulier. Il exprime des sentiments, permet de comprendre des situations, une réalité. Et les auteurs se servent volontiers de ce langage pour se dire et se lire. Pour traduire la dynamique du langage corporel dans la littérature au Maghreb, Zohra Mezgueldi écrit : « Intervenant comme signifiant dans la création, le corps s'impose comme langage auquel se rattache la parole d'écriture et détermine sans doute "la fonction organique des mots" [...]. » (2001)

Avec des mots simples mais sans aucune ambiguïté, par ce qui peut être considéré comme des audaces thématiques dans la littérature maghrébine, Taïa lance pour son Maroc un appel à se libérer : « Le désir de s'aventurer s'empare du corps, des frissons partout sur la peau, et une voix qui nous intime l'ordre d'avancer, aller, aller plus loin, aller plus haut, plus haut, dépasser les horizons » (RT, p. 10). Ce lien entre corps et écriture, liberté et écriture, liberté et corps, n'est pas sans nous rappeler que le sujet s'était posé dans ces mêmes termes pour les femmes dans les années 1970. Ainsi Hélène Cixous :

Je parlerai de l'écriture féminine : de ce qu'elle fera. Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement (p. 37)

Chez Taïa, le corps, dans toute sa gravité, se bat pour son autonomie. Parce que le corps est privé de langage, ce sera à l'écriture de le faire parler.

## Bibliographie

- BARTHES, Roland. (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel ».
- BATAILLE, Georges. ([1957] 1980), *L'Érotisme*, Paris, Gallimard.
- BENZAKOUR, Fouzia, Driss GAADI et Ambroise QUEFFELEC. (2000), *Le Français au Maroc. Lexique et contact de langues*, Bruxelles, Duculot.

- BERNICH, Loubna. (2006), « Abdellah Taïa, au-delà des mots », *Maroc Hebdo International*, n° 717, 27 oct.-2 nov., p. 37.
- CIXOUS, Hélène. ([1975] 2010), *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée.
- CORBIN, Alain, Jean-Jacques COURTINE, et Georges VIGARELLO. (2005-2006), *Histoire du corps*, Paris, Seuil.
- DERRIDA, Jacques. (1988), *Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge. ([1977] 2001), *Fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- DRYEF, Zineb (04/05/2009), « Abdellah Taïa, l'homosexualité à visage découvert au Maroc », *L'Obs avec Rue89*, <<http://rue89.nouvelobs.com/2009/05/04/abdellah-taia-lhomosexualite-a-visage-decouvert-au-maroc>>.
- FERNANDEZ, Dominique. (1989), *Le Rapt de Ganymède*, Paris, Grasset.
- FOUCAULT, Michel. (1967-1984), « *Des espaces autres. Les hétérotopies* », dans *Dits et écrits*, t. IV, Paris, Gallimard, p. 752-762.
- FOURNIER, Martine. (2002), « Le corps, emblème de soi », *Sciences humaines*, n° 132, nov., p. 22-23.
- GENON, Arnaud. (2012), « Ce que dit l'autofiction : les écrivains et leurs fractures », *Raison-Publique*, 31 mai, <<http://www.raison-publique.fr/article540.html>>.
- JENNY, Laurent. (2003), « Conclusion », dans *Autofiction*, <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afinteg.html>>.
- KHARRAZ, Mohamed. (2009), « Le langage homoérotique arabe ou le contraste du corps écrit / décrit », *Homosexualité(s) et Littérature, Cahiers de la RAL, M*, n° 10, p. 65-70.

- LEJEUNE, Philippe. (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- MAURIAC, François. ([1959]1985), *Mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion.
- MEZGUELDI, Zohra. (2001), *Oralité et stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammed Khaïr-Eddine*, thèse de doctorat d'État, Université Lumière-Lyon 2, <[http://www.limag.refer.org/Theses/Mezgueldi/III\\_Chapitre%20I.htm](http://www.limag.refer.org/Theses/Mezgueldi/III_Chapitre%20I.htm)>.
- SERHANE, Abdelhak. (1995), *L'Amour circoncis*, Casablanca, Eddif.
- SIMON, Catherine. (2011), « La voix étouffée de l'homo oriental », *Le Monde*, 8 déc., <[http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/12/08/la-voix-etouffee-de-l-homo-oriental\\_1614676\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/12/08/la-voix-etouffee-de-l-homo-oriental_1614676_3260.html)>.
- TAÏA, Abdellah. (2004). *Le Rouge du tarbouche*, Paris, Séguier.
- . (2007), « Homosexuel envers et contre tous », *TelQuel*, n° 277, 9-15 juin.

## Résumé

Notre lecture de l'œuvre de l'auteur marocain Abdellah Taïa, *Le Rouge du tarbouche*, repose sur l'analyse du corps et de ses représentations dans ce texte. L'auteur y montre le combat d'un corps individuel, dans un univers fortement contraint par une morale collective oppressante, pour avoir droit à l'existence. Ce combat relie ainsi dans l'œuvre de Taïa corps et liberté, mais également affirmation du corps et écriture de soi. L'écriture ne peut être qu'écriture du corps et ne peut émerger que du corps.

## **Abstract**

This reading of the Moroccan author Abdellah Taia text *Le Rouge du tarbouche* focuses on analysing the body and its representations in his work. Those representations demonstrate the struggle of an individual body against a social group fiercely restricted by the oppressive constraints of collective morality, in order to gain the right to existence. This fight shows the link between body and freedom, body affirmation and self-writing. Writing may only occur throughout writing the body and can only emerge from the body.

# Abdellah Taïa et l'écriture intimiste : autofiction, déterritorialisation et procès des valeurs normatives

Khalid Dahmany

École normale supérieure, UMI – Meknès

et Mohamed El Bouazzaoui

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah – Fès

Au Maghreb, la question de l'homosexualité – bien que l'on ose, de temps en temps, la soulever timidement en public – demeure encore entourée de silence. La doxa s'y oppose avec acharnement ou à tout le moins interdit d'aborder cette question. Une telle posture, puisant ses arguments dans la morale et la religion, a

donné lieu à la naissance et à l'évolution de l'homophobie. La religion est convoquée, dans le monde arabo-musulman, *a fortiori* au Maghreb, pour arguer que l'homosexualité relève de la *fitna*, de la sédition. Elle est perçue comme une « maladie occidentale », une maladie venant de l'ailleurs, qu'il faut éradiquer à tout prix. De ce fait, toute personne homosexuelle, pâtissant d'un trouble de genre, est à proscrire de la société, à arracher de l'espace public. Le discours religieux est savamment orchestré en vue de légitimer le dénigrement systématique et démesuré à l'endroit des homosexuels et de cautionner, à proprement parler, leur mise en quarantaine.

Au Maroc, la littérature d'expression française s'est emparée de la question de l'homosexualité dans le but, justement, de secouer les poncifs du conservatisme éthique et politique. Si le sujet fut traité à travers des personnages romanesques, dans les textes, entre autres, de Tahar Ben Jelloun ou d'Abdelhak Serhane, la littérature de la dernière décennie traite de ce sujet de manière frontale, assumée même par quelques auteurs dont Mohammed Leftah, Rachid O. et Abdellah Taïa.

Dans cet article, nous souhaitons d'abord analyser quelques aspects de l'écriture intimiste d'Abdellah Taïa. Il s'agira ensuite de mettre au jour comment, en tant qu'exutoires aux frustrations des libertés individuelles et sexuelles, les romans de l'auteur font le procès de la tyrannie des sociétés fermées ainsi que de l'hypocrisie de l'Occident feignant l'ouverture.

### ***De l'écriture intimiste***

Les textes d'Abdellah Taïa se présentent comme des romans ; toutefois, ils sont marqués au sceau de l'authentiquement vécu.

Par-delà l'appartenance générique au domaine du roman, force est de reconnaître que les résonances autobiographiques participent peu ou prou d'une stratégie scripturale qui puise sa matière et ses contours dans le genre de l'autofiction. Sans être strictement de facture autobiographique, les textes de Taïa font toutefois allégeance à ce qu'on appelle le « roman personnel ». C'est dire que l'auteur se livre volontiers à une autofictionnalisation, bien que l'allégation péritextuelle « roman » brouille d'entrée de jeu l'identité générique des œuvres. Mais puisqu'en réalité, elles sont partagées entre le romanesque et l'autobiographique, les œuvres de Taïa s'attribuent un label générique hybride, lequel ne se fixe pas pour objectif de dépersonnaliser la matière narrative, mais contribue plutôt à théâtraliser, par fiction interposée, des biographèmes étroitement liés aux inclinations érotico-sexuelles de l'auteur.

Certes, l'étiquette « roman » affichée à même les seuils semble dresser *a priori* un écart entre l'authentique et le fictif, mais le factuel, même s'il est assujéti à ce « pacte oxymoronique » (Jacomard, p. 81) permet, contrairement aux attentes du lecteur, d'ôter le voile sur les expériences intimes vécues par l'auteur / personnage et d'en faire objet de *monstration* hautement assumée. Cette dernière exhibe l'intimité du sujet scripteur, met en scène son intériorité et les déchirements de son identité, qu'il tente de reconstruire sans cesse, tiraillée qu'elle est entre l'hostilité intraitable de sa propre culture et les promesses de *renaître*<sup>1</sup> miroitées par l'Occident. Or, cette distance esthétique-poétique pourrait

---

<sup>1</sup> Ne peut-on pas voir dans ce verbe l'idée d'*être*, d'*exister* une deuxième fois que menace le « n » intercalaire d'une négation en puissance : « Re[n']être » ?

s'expliquer aussi par le souci de Taïa de labelliser une certaine objectivité auctoriale envers son œuvre.

Abdellah Taïa, pour déjouer tout débordement personnalisant dans la confection de ses récits, semble se départir partiellement de sa personne réelle, c'est-à-dire de quelque chose de son état civil, pour pouvoir aborder avec force et détermination la relation de ce qui le concerne comme réalité privée dans ses textes. L'étiquette « roman » qui s'affiche sur la zone paratextuelle de ses écrits accrédite en quelque sorte une distanciation *feinte* où Taïa l'écrivain raconte Abdellah<sup>2</sup> le personnage. Même si elle se mêle au romanesque, l'écriture de l'aveu, de la confession, s'y fait lire sans ambages, et ce, pour faire entendre la voix, longtemps étouffée, d'une identité sexuelle qui ne cadre absolument pas avec ce qui est juridiquement agréé par l'Institution et la morale religieuse.

Réalité, fiction et écriture sont, en effet, pour Abdellah Taïa, des éléments intrinsèques à son faire littéraire, où le « vrai » est narrativisé : « c'est bien dans l'acte de raconter, qui est à la fois un travail de ressaisie, de transposition et de configuration du matériau vécu que se constitue l'histoire. Dès lors, ce qui est vrai dans "une histoire vraie", c'est avant tout "l'histoire" comme acte narratif. » (Lang, p. 17). Déjà dans son recueil de nouvelles, *Le Rouge du tarbouche*, l'écrivain marocain soulignait, sur un arrière-fond oblique où se confondent son quotidien de jeune étudiant et le mythe de deux grandes figures de la littérature française connues pour leur homoérotisme, Barthes et Genet :

---

<sup>2</sup> Qui devient, par exemple, Omar Fakhri dans *Le Jour du Roi* ?

La littérature et la vie réelle sont à jamais unies pour moi, l'une ne peut exister sans l'autre. La vie sans les mots des livres me semble impossible à vivre. (p. 51-52)

L'écriture qui en découle se fait miroitement du vécu et de l'imaginaire. Le motif du miroir fonctionne dans ce recueil comme l'allégorie d'une réfraction du moi fictivisé.

La métaphore spéculaire, qui se réclame ici de l'autofiction, met en place un processus de re-découverte de soi, dont la jubilation et le désenchantement narcissiques se déploient dans un espace intimiste qui l'initie à sa propre différence, laquelle est suggérée par la distance qu'il garde vis-à-vis de son corps réfléchi dans le miroir. Travailler le corps du texte passe d'abord par une négociation du corps charnel du scripteur, tous deux imbriqués dans une reconstitution de l'Être, à la fois scriptural et identitaire. La distance vis-à-vis du miroir est une allusion à une autre distance, celle établie entre l'écrivain et le personnage de son écriture, grâce à laquelle il commence à mieux se voir.

L'entreprise scripturale reflète les émois du scripteur ; toute proportion gardée, elle peut être appréhendée comme un miroir qui réfracte le portrait du protagoniste médiatisé par le verbe. C'est dire que, contrairement à l'opinion publique fondée sur des valeurs rigides, l'écriture autofictionnelle œuvre dans le sens de dire l'interdit et, au-delà, de secouer la chape des lois contraignantes qui étouffent les libertés individuelles. Écrire est, dans cet ordre d'idées, un acte perturbateur qui met à nu l'hypocrisie d'une société qui, malgré les avancées démocratiques, refuse de reconnaître le droit à la différence. Mais écrire est aussi un acte auquel

préside un rituel spécifique, à valeur propédeutique, où la mémoire est appelée à la rescousse.

En effet, dès le premier chapitre de son roman *Une mélancolie arabe*, l'auteur-narrateur se livre à un exercice de remémoration qui prépare la *praxis* scripturale : « Je me souviens de tout maintenant. Je peux écrire. » (Taïa, 2008, p. 9)

Il y a lieu de parler ici d'une gymnastique mnémotechnique qui, de l'aveu du narrateur, fonctionne comme un déclencheur de l'écriture-thérapie. Mais donner une voix à cette mémoire n'est pas chose facile. Tout porte à lire qu'il s'agit d'un travail de mémoire consistant à ressaisir quelque chose de fuyant et de traumatique. Le sujet scripteur rend compte des difficultés qui marquent ses souvenirs :

Je ne me rappelle rien maintenant à vrai dire. Mais ça va venir, je le sais [...]. C'est flou. Ça finira par se préciser. J'attends. Je n'écris plus. Je suis sur mon lit. J'essaie de remplir les pages de mon journal intime. Un futur livre [...]. C'est en train de revenir à ma tête, à ma mémoire, à mon corps. À mes doigts. Je le sens, je le sens. Ça vient, ça vient. Je suis heureux. Je suis excité. Mon cœur s'emballe. Ma peau se détend. Je lève la tête, j'ouvre un œil et je regarde ce qui descend. (2008, p. 6-7).

D'entrée de jeu, le lecteur comprend que ce qui va être relaté dans la suite du texte est dans une large mesure en étroite relation avec le vécu personnel antérieur du protagoniste. C'est ce passé qui prêtera de la matière à la progression du texte. Sauf que l'acte de remémoration s'avère ici empreint de flou. C'est un moment où expectative et frissons du désir de l'écriture se mêlent pour installer une atmosphère capable de réveiller les sens favorables à l'émergence du texte. Les premiers éléments livrés par la mémoire se rapportent à l'enfance du protagoniste dans un quartier populaire de la ville

de Salé, enfance caractérisée par nombre de tribulations. Le narrateur parle de l'attrait qu'exercent sur lui les hommes du quartier, notamment ceux qui proviennent de la marge, de la périphérie. Le texte installe *in medias res* le lecteur dans l'adolescence du jeune Abdellah, dont l'orientation sexuelle est surdéterminée par la quête de la gémellité. En effet, celle-ci est traquée même au niveau de ses fréquentations :

Je marchais dans les impasses du Bloc 14, à la recherche de je ne sais quoi. D'une aventure peut-être. D'un miracle. À la recherche d'un copain qui portait le même prénom que moi. (2008, p. 10)

La quête du semblable onomastique fait obliquement écho au désir de rencontrer son double homosexuel mâtiné d'un narcissisme puisé, une fois encore, dans le mythe du miroir qu'il transpose, un peu plus loin dans l'œuvre, en une forme de gémellité scripturale, une écriture à deux. En effet, dans le chapitre « Écrire », le narrateur fait état de ses ébats amoureux avec son partenaire, Slimane l'Algérien. C'est une relation homoérotique qui va en parallèle avec une autre collaboration qui, elle, est d'ordre scripturale. En témoigne le « grand cahier de 96 pages avec une couverture très bleue » (p. 151), à propos duquel le narrateur note :

Au milieu de ce cahier il y avait, il y a une enveloppe sur le dos de laquelle est écrit ce titre : "L'Algérien et le Marocain".  
Je savais ce qu'elle contenait. Des mots, des mots écrits à deux, l'Algérien et moi. Le récit de notre amour écrit jour après jour, l'un à côté de l'autre. (p. 10)

On voit bien que l'acte amoureux est coextensif à l'acte scriptural. Mieux : le compagnonnage homoérotique est dédouané par une érotisation de l'écriture collégiale que prend

en charge le « nous » inclusif. À cet égard, sexualité et textualité semblent procéder d'une même gestation gémellaire.

Par ailleurs, l'écriture assume une autre fonction dans les récits d'Abdellah Taïa ; elle se veut comme un foyer d'énonciation, voire de dénonciation des *a priori* qui stigmatisent les orientations érotiques des homosexuels parce que considérées anormales aux yeux du Pouvoir central, qui s'oppose à la liberté des pratiques sexuelles en invoquant des arguments éthiques et moraux.

### ***Mœurs et déterritorialisation en procès***

Être Arabe (ou musulman) empêche le sujet de libérer en toute latitude sa singularité, d'être différent au monde. Le narrateur d'*Une mélancolie arabe* fait, sans ambages, le procès de la schizophrénie de la société orientale. Ainsi confesse-t-il dans une lettre adressée à Slimane, son partenaire :

Avec toi je redevenais arabe et je dépassais en même temps cette condition. Cette peau, cette culture et cette religion. Le sexe, dans ce cadre, était à chaque fois comme la première fois, une transgression, une rencontre au ciel. Le sexe avec toi avait cessé d'être uniquement du sexe. Tout de toi trouvait place sur et en moi [...]. Tu étais un *zamel*. Un pédé. Je l'étais aussi. Nous l'étions l'un pour l'autre, évidemment, sans fierté, sans honte. (p. 179-180)

Assumer son homosexualité en tant qu'Arabe n'est pas sans vilipender l'intolérance phallocratique sévissant à tout bout de champ dans la conscience collective d'une société qui cultive une réelle homophobie. La voix transgressive du narrateur s'en prend à ce dénigrement socioculturel en l'assumant – comme un mal nécessaire – pour le rejeter tout de

suite. En effet, il ambitionne de dépasser le hiatus abyssal entre lui-même et sa culture d'origine pour se dévoiler tel quel. La transgression, outre le réquisitoire insinué contre les caractérisations péjoratives liées à son homosexualité (« *zamel* », « pédé »), se laisse voir dans le corps même du texte, et ce, en s'appuyant, par exemple, la syntaxe du segment « Cette peau, cette culture et cette religion. » qui, en raison de sa forme exclusivement énumérative et quasi paratactique, demeure inachevé.

La critique de la culture arabo-musulmane est d'autant plus décapante qu'elle démasque la contradiction flagrante entre l'être et le paraître. L'exemple de Slimane, le partenaire du protagoniste d'*Une mélancolie arabe*, est à ce titre un cas de figure symptomatique :

Tu [Slimane] aimais aller à la mosquée de temps en temps. Tu disais que tu aimais la gymnastique de la prière, être au milieu des inconnus en prière, dans la parole simple et directe avec Dieu. Dès qu'on s'est rencontrés, tu as arrêté de le faire. Tu n'osais plus. Notre lien était sacrilège aux yeux de l'islam. Tu n'arrivais pas à te débarrasser de ce sentiment. (p. 180)

Être homosexuel et pratiquant musulman sont deux postures diamétralement opposées dans l'imaginaire arabo-musulman. Le personnage n'arrive pas à se libérer de la loi imposée par la communauté de l'*homo theologicus*. Slimane est tiraillé entre ce qu'il désire et ce que cette même loi lui intime de faire. C'est que, même dans une autre sphère socioculturelle qui consacre la liberté et la tolérance, le personnage vit, à son corps défendant, sous le poids des résidus de sa culture d'origine, qui continue à hypothéquer toute tentative d'émancipation et contrer la réappropriation de ce que Michel Foucault appelle le « souci de soi », lequel est l'équivalent de la

liberté qui permet au sujet « à la fois [de] [...] se connaître, [...] se former, se surpasser soi-même, [...] [de] maîtriser en soi les appétits qui risqueraient de vous emporter » (p. 99-116). Or, pour Slimane, la tentative de surpassement de soi est fragilisée par une auto-flagellation si accablante qu'il « n'arriv[e] pas à [s]e débarrasser de ce sentiment » de culpabilité.

En terre d'islam, la sexualité doit se pratiquer légalement entre deux personnes de sexes opposés. Mais les textes de Taïa s'inscrivent dans une position totalement différente, en vue de transcender cette vision contraignante et hétérocentriste qui ne reconnaît de rapport sexuel « normal » que celui consenti entre un homme et une femme, comme si l'homosexualité n'avait jamais existé. En effet, selon Samir El Maarouf, « la principale erreur est de proposer l'argument ultime selon lequel l'histoire entière des peuples arabes ne montrerait pas trace d'une quelconque homosexualité, clandestine ou non. Une telle affirmation catégorique est à situer en dehors de toute vérité historique. » (p. 165)

Dans *Un pays pour mourir*, la mise en procès du dogme religieux se fait, entre autres, par le truchement de Mojtaba, révolutionnaire iranien, qui a fui sa terre natale pour échapper aux sévices de la dictature des ayatollahs. Dans une lettre adressée à sa mère, il n'hésite pas à dénoncer la théocratie du régime iranien :

*Je ne suis ni musulman pieux ni ivrogne fini. Mais, à un moment, j'ai rêvé, moi aussi. C'est tout.  
Pour eux, c'est cela mon crime. Ils disent que j'ai trahi la nation, l'islam, l'Histoire, le peuple, l'âme du peuple iranien et je ne sais quoi d'autre encore. Ne les crois pas. (Taïa, 2015, p. 116 ; l'auteur souligne)*

Le mal dont pâtit Mojtaba est imputable à la rigidité intraitable du système de valeurs de son pays, pétri d'*a priori* doxologiques qui puisent leur prétendue légitimité dans les préceptes du sacré. S'il a pris la décision de partir, de s'exiler ailleurs, c'est pour répondre à l'appel intérieur, mais personnel, du rêve ; le rêve d'être soi-même. En d'autres termes, la déterritorialisation forcée du personnage résonne ici comme une forme de résistance, voire comme une manière d'être au monde, de se réaliser en tant que sujet libre. Toutefois, force est de souligner que cette liberté s'avère compromise par le supplice de l'exil. Cela est d'autant plus vrai que la liberté dont il s'agit est vécue comme une perte, un dessaisissement, un vide intérieur et, *in fine*, comme une chute. En effet, Mojtaba se « *sen[t]* dans le vide. Tout est vide. Même Paris est vide. On [l]'a jeté de tout en haut. Un an après, la chute n'en finit pas. » (p. 116)

On voit bien que le désir de se réaliser pleinement dans l'ailleurs n'apporte pas les résultats préalablement escomptés. En effet, la trajectoire du sujet en quête de liberté et d'épanouissement est ponctuée de déconvenues. L'Occident rêvé jure considérablement avec l'Occident fréquenté parce que marqué du sceau de l'individualisme et de l'indifférence. Les propos de Zahira, qui a pris soin de Mojtaba lors de son passage à Paris, sont on ne peut plus clairs : « Je connais les Parisiens [...]. Ils sont rarement dans l'élan solidaire. Chacun pour soi. Chacun dans sa bulle. Sa cellule. » (p. 100)

L'espace de l'ailleurs, contrairement à la vision utopique qui s'y rattache, se révèle inhospitalier, un *mi-lieu* dystopique. Car la différence du sujet exilé n'y est pas récupérée favorablement en dépit des slogans philanthropiques chantés par les pays des droits de l'homme. C'est dire que l'exil

délibérément choisi par le personnage n'arrive pas à réaliser le projet de reconstruction identitaire auquel aspire le sujet déterritorialisé. Bien plus, cette déterritorialisation d'ordre spatial est renforcée par un autre type d'exil opéré à même le corps. C'est le cas de Aziz, l'ami de Zahira, qui, après avoir subi une opération chirurgicale pour changer de sexe, ne parvient pas à composer avec sa nouvelle identité :

Suis-je une femme, complètement une femme ?

Non.

Suis-je encore un homme ?

Non.

Qui suis-je alors ?

[...]

Pourquoi, avant l'opération, je savais parfaitement les réponses à ces questions ? Et maintenant : rien ? (p. 80-81)

Ces interrogations de l'homme devenu femme trahissent l'inquiétude qui le tenaille. La décision de se départir de sa masculinité, de « [q]uitter enfin ce *territoire* maudit des hommes » (p. 34 ; nous soulignons), n'a pas fourni le confort souhaité. L'expérience du transgenre, au lieu de conduire au salut du personnage, l'a, au contraire, conforté dans une étrangeté corporellement exilique. Du territoire de la masculinité à celui de la féminité, la traversée semble le conduire à la nullité de l'être, à l'exil du genre. Et c'est dans l'entre-deux déchirant que vit désormais le personnage dédoublé, c'est-à-dire Aziz / Zannouba, dont les voix se disputent le même corps-habitacle. Situation d'autant plus insoutenable qu'elle contraint le corps hybride, androgyne, à solliciter l'exil ultime, celui de la mort : « Tue-moi. Tue-nous » (p. 85), dit, en substance, la voix masculine à sa rivale féminine.

L'écriture romanesque et /ou autofictionnelle d'Abdellah Taïa réserve une large place à la représentation de l'intime, à la performance de soi, et consiste en la révélation assumée de l'orientation sexuelle des personnages en vue d'attribuer une légitimité à leur statut identitaire *a priori* anathémisé par les lois de la communauté. Cependant, cette expérience, en exploitant la thématique de l'exil, dans ces deux versants, territorial et corporel, dresse le procès des valeurs dominantes qui, tant en Orient qu'en Occident, annihilent toute tentative d'une ré-affirmation de soi. La conquête de l'identité conduit à la perte de cette dernière. Qu'elle soit territoriale, sexuelle, raciale (c'est le cas de Allal, le prétendant noir de Zahira (p. 123-139) — ou artistique (Zineb, l'amoureuse de Gabriel, qui rêve de devenir actrice en Inde (p. 159-164) —, l'identité semble phagocytée par le désir même qui l'y conduit.

## Bibliographie

- DOUBROVSKY, Serge. ([1977] 2001), *Fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- EL MAAROUF, Samir Patrice. (2014), *Les Prémices littéraires des révolutions arabes : Yasmina Khadra, Assia Djebar, Abdellah Taïa*, Paris, L'Harmattan.
- FOUCAULT, Michel. (1984), « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté » (entretien avec H. Becker, R. Fornet-Betancourt et A. Gomez-Müller), *Concordia. Revista internacional de filosofía*, n° 6, juillet-décembre, p. 99-116.
- JACCOMARD, Hélène. (1993), *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc*,

*Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz.

LANG, Luc. (2011), *Délict de fiction. La littérature, pourquoi ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais ».

TAÏA, Abdellah. (2015), *Un pays pour mourir*, Paris, Seuil.

—. (2010), *Le jour du Roi*, Paris, Seuil.

—. (2008), *Une mélancolie arabe*, Paris, Seuil.

—. (2004), *Le Rouge du tarbouche*, Paris, Séguier.

### Résumé

Le présent article aborde l'écriture de l'auteur marocain Abdellah Taïa. Il analyse, dans un premier lieu, quelques aspects liés à l'écriture intimiste dans son rapport avec l'épineuse question de l'homosexualité. Par quels procédés cette question est-elle abordée ? Dans un second temps, il analyse la mise en procès des mœurs et de la déterritorialisation. Nous verrons comment l'auteur s'en prend aux mœurs hostiles à sa différence et sa « gayitude », avant de nous attarder sur les tribulations de certains personnages de Taïa aux prises à la fois avec le désir de se libérer du territoire asphyxiant de l'Orient et avec les fausses promesses de l'Occident.

### Abstract

This paper is an attempt to discuss the writing of the Moroccan author Abdellah Taia. The first question to be considered, which constitutes the primary axis of this paper, is closely linked to the analysis of some aspects associated with the intimate writing of Taia's relationship with the thorny issue of

homosexuality and how it is approached, Secondly, we will examine both the process of traditionalization as well as deterritorialization. The aim is to see how the author criticizes the hostile mores to his difference and his "gayitude" before lingering on the tribulations of some of Taïa's characters who struggle both with the desire to disconnect from the suffocating territory of the East and also the false promises of the West.

# La mission sublimante d'Abdallah Taïa : rendre leur humanité à tous les sans-voix

Marie-Thérèse Oliver-Saidi  
IISMM-EHESS

Dès ses premiers textes, Abdallah Taïa institue un puissant questionnement identitaire qui ne cessera de s'affirmer au long d'une œuvre où s'entrecroisent les fils rouges d'identités multiples. La découverte de ces identités problématiques s'exerce dans le doute et le malaise chez ce jeune Marocain enfant de la rue à la sensibilité exacerbée (2006, p. 97). Fils de pauvres, pris dans des liens familiaux forts et ambigus, il se découvre enfermé dans un destin de chômeur comme ses amis de Hay Salam. Son attirance

pour les garçons le confronte aux humiliations : traité d'efféminé dans son milieu, n'est-il qu'un prostitué pour ses amants étrangers? Doutant parfois de son apparence, il souffre de relations amoureuses compliquées, entre un ardent besoin de fusion et une non moindre aspiration à de nouvelles sensations. Même incertitude du côté religieux : affirmant parfois la fin de son moi croyant, il se revendique d'un islam ouvert, fait de djinns et de saints hérité de sa mère. Attaché profondément au Maroc, il se heurte à une réalité sociopolitique dure, hypocrite et inégalitaire qui brise les êtres. Comment donc échapper à ces appartenances malheureuses, les dépasser pour construire une identité nouvelle libre et glorieuse, dans l'exil s'il le faut? Pour ce rêveur absolu, cinéma, littérature et musique offrent leur riche mythologie de stars et de figures tutélaires qui lui montrent le chemin à suivre.

### ***L'écriture pour témoigner et interpeller le monde***

Ce sera avant tout l'écriture, arme de combat qui transcende la mort et lui permet d'assumer sa responsabilité envers lui-même, sa société et, au-delà, le monde, comme il le proclame en 2009 dans « *L'homosexualité expliquée à ma mère* ». Les défis rencontrés ne sont-ils pas ceux de toute une jeunesse arabe emprisonnée dans de multiples carcans politiques et religieux? Ses créations seront donc vouées à témoigner pour tous ces sans-voix : homosexuels, prostitué(e)s, femmes dominées, pauvres, noirs... Ainsi affirmera-t-il, dans un entretien avec Jean-Marie Félix, « qu'il faut dire et porter la parole de ceux qui ne peuvent pas parler et qui n'ont pas accès aux médias comme [lui] » (Ncube, 2014, p. 125). Leur rendre toute leur part d'humanité en explorant à

travers la voix même des intéressé(e)s ou de leurs proches ces territoires de l'ombre trop souvent abandonnés au mépris ou à l'exploitation brute des corps. Chaque roman va offrir une variation autour de ces personnages, sortes d'avatars de lui-même en en appro-fondissant la problématique. Son œuvre s'amplifiera de la voix de tous ces êtres des marges auxquels le rattache une sorte de lien charnel et mystique. Tous en effet participent plus ou moins de ses expériences, de ses rêves, de sa sensibilité charnelle, sociale et religieuse. D'autant que la plupart, exilés ou non, sont comme lui Marocains ou Maghrébins. Il affirme à plusieurs reprises l'importance pour lui de ce rapport à autrui : « moi, j'ai besoin du contact avec l'autre, même de loin, le regarder longtemps, le toucher de très près, partager le cœur et ses secrets, l'intimité et ses troubles » (2004, p.66). À ce contact, il se reconforte, se ressource et renouvelle son inspiration : « Je me suis rendu compte que, comme tous mes compatriotes, j'étais curieux des gens. J'avais faim des gens, j'étais en manque d'histoires. Des histoires à la marocaine. » (2000, p. 132). Il avoue à sa mère et à sa famille qu'en volant leurs vies pour les transformer en fragments littéraires, il les défend et les fait exister (2009).

Cette vocation profonde, née très tôt, s'imprègne d'un mixage charnel, spirituel et politique : « écrire, c'est tout mélanger. Se mélanger. S'évaporer dans l'autre, les autres », affirme-t-il dans un entretien (Zaganiaris, 2012a). Ainsi aime-t-il à retrouver « une communauté de gens malheureux qui n'avaient où aller, qui n'avaient personne à qui dire leurs maux sauf ce saint hospitalier, ce saint qui apaise, qui donne la baraka » (2000, p.101). Croyances populaires, recours aux djinns, aux pouvoirs magiques, aux stars et aux héros galvanisent l'écrivain dans son ardent combat révolutionnaire contre les tares qui minent le Maroc et les sociétés arabes. Cette

ouverture aux autres, essentielle dans l'œuvre, a un impact sur la forme même de l'écriture et de la narration. Travaillé par l'autofiction, le récit se diversifie, jouant sur la temporalité, la fragmentation, entrelaçant épisodes et voix multiples, mimant l'urgence de l'action et de la passion à travers un style saccadé, des phrases brèves à l'infinif, comme des injonctions ou des flashes, et ce, pour évoquer « un Maroc dans la tension, la fièvre. Un Maroc dans l'élan » (Taïa, 2009, p. 2). Pour Taïa, le combat est plus large que celui de la simple défense des homosexuels. D'autres tabous doivent tomber, notamment en ce qui concerne les femmes : il a six sœurs, qui n'ont pas toujours pu épouser qui elles aimaient. Un lien puissant le lie à sa mère. La lettre qu'il lui adresse est un hommage à cette femme illettrée dont la forte personnalité a marqué toute sa jeunesse, celle qui lui a donné le désir de révolte et a été pour lui « une école de féminisme » (ibid.). Lui qu'on a accusé de se prostituer pour plaire à l'Occident s'insurge contre le contexte du Maroc, de « ce pays qui oblige sa jeunesse à se vendre, à se prostituer pour survivre » (2004, p. 130). Dans l'œuvre apparaissent ainsi quelques figures de femmes libres comme sa tante Massaouda, Batoula la vagabonde, les copines, Nawal la folle d'amour ou Oum Zahra. Un pays pour mourir sera dédié à « ses sœurs [...], toutes ses sœurs », dont le destin reste problématique.

### ***Prostituées : un statut problématique***

Le film *Much Loved* de Nabil Ayouch (2015) a mis récemment le projecteur sur cette catégorie sociale nombreuse au Maroc et souvent occultée, comme le montre la polémique suscitée autour de ce film qui dévoilait crûment une réalité gênante.

Certains écrivains maghrébins comme Tahar Ben Jelloun avaient bien déjà brossé des figures de prostituées, mais en les mythifiant à travers les fantasmes masculins ou le voile d'un imaginaire poétique puissant. L'approche de Taïa sera différente, mêlant le concret et le poétique, tournant autour de l'objet tel un sculpteur ou un cinéaste, suscitant l'empathie envers ces êtres rarement vus de l'intérieur. Se dévoilent ainsi pêle-mêle le quotidien hasardeux, les rêves, les espoirs, les doutes et l'émotion enfouie. Il est intéressant de confronter ce portrait vivant et sensible avec deux approches différentes, l'enquête sociologique fouillée de Mériam Cheikh « Échanges sexuels monétarisés, femmes et féminités au Maroc, une autonomie ambivalente » (2009) et les commentaires nombreux et contrastés concernant le positionnement de Taïa face aux théories Queer chez Jean Zaganiaris (2012a, b, 2013a, b), Jean-Pierre Boulé (2014) ou Gibson Ncube (2012, 2014).

Aussi différentes qu'elles puissent être, toutes ces prostituées n'ont de cesse de dénoncer l'hypocrisie sociale de ceux qui profitent de leurs corps, puis les rejettent et les méprisent, comme l'imam qui use de Slima dans *Infidèles* (2010) sans rien lui donner, ou les voisins qui l'insultent et la considèrent comme sale au vu de la morale religieuse traditionnelle. Saâdia, la mère adoptive de Slima, elle qui était tellement sollicitée comme introductrice aidant le couple lors de la nuit de noces, se plaint avant de mourir d'avoir été reniée par tous comme une paria. Mot que Taïa utilisera pour lui-même dans sa lettre à sa mère : « Je vous prie de ne pas me faire sentir que je suis un paria. Un mécréant. » (p. 3) Leurs familles même les repoussent alors que, souvent, elles les vendent pour se procurer une ressource financière et vivent à leur crochet. Zahira, l'héroïne d'*Un pays pour mourir* (2015), entretient ainsi

la sienne avec l'argent gagné durement à Paris alors que sa mère l'a empêchée d'épouser l'homme qui lui plaisait : « C'est leur destin, notre destin : payer par notre corps l'avenir des autres » (2010, p. 69). Sa collègue Naïma multiplie elle aussi les tâches pour payer les études de ses neveux et nièces au Maroc. Ces femmes ont conscience d'être utiles, d'avoir un rôle noble comme l'affirme Saâdia, fière d'aider les autres femmes en leur apprenant le sexe et en trichant sur leur virginité souvent déjà perdue. Sa fille aussi apporte réconfort à ces soldats qui s'évadent dans un autre monde peuplé de rêves érotiques en attendant leur tour, chez elle. Aziz, l'ami de Zahira, s'inquiète d'ailleurs avec un certain humour de la voir « se spécialiser dans le sauvetage humanitaire, [elle] qui n'offre son sexe qu'aux émigrés sales et sans le sous » (2010, p. 37) au lieu d'amasser de l'argent comme lui qui possède un bel appartement. Comme le souligne l'écrivaine marocaine Latifa Baqa : « la prostituée cristallise la crise du patriarcat. D'un côté elle est ce corps tant désiré, de l'autre elle est objet abject qui salit la morale. » (2015, p. 27)

Au Maroc comme à Paris, leur quotidien est dur, dans un univers impitoyable où règnent concurrence et jalousie entre prostituées, où les corps s'usent vite, passant de la gloire à la déchéance. Jallal, le fils de Slima, note le courage de sa mère, qui reçoit une clientèle variée de tous âges. Soutien et solidarité s'exercent parfois entre membres d'une même famille, entre voisins de hasard comme Zahira et Aziz le prostitué, qui se confie à elle et lui demande conseil sur son changement de sexe. Zahira secourra aussi le jeune Iranien Mojtaba et le protégera jusqu'à son départ pour Stockholm. Mais comme elle le note, les Arabes à Paris sont rarement solidaires. Comme pour mieux

comprendre et justifier ces femmes, le récit évoque souvent leur parcours depuis leur enfance et, parfois, jusqu'à leur fin. Comment elles en sont venues là. Effet du hasard pour certaines comme Zahira, qui, troublée par la perte de son père qu'elle aimait beaucoup, par le refus de sa mère de la marier à sa convenance, glisse peu à peu dans la prostitution, sous l'influence d'une amie maquerelle qui l'initie au sexe et à ses secrets. D'autres suivent une vocation familiale, comme Slima ou la mère du jeune Omar dans *Le Jour du Roi* (2010). La plupart se résignent à ce destin imputé à la fatalité : « Je suis devenue ce que je suis. C'est ma nature. Une prostituée, » (2015, p. 18) Saâdia affirme elle aussi qu'elle n'a rien choisi : « Ce destin, je m'y suis trouvée. On m'a poussé vers ça. » (2012, p. 30) Dans ce contexte, peut-on vraiment affirmer, comme le fait Jean Zaganiaris :

La figure de la prostituée chez Taïa semble s'inscrire dans une métaphore émancipatrice revendiquée par certaines féministes américaines pro-sexe qui utilisent l'expression « I am a bitch » pour dépasser la stigmatisation péjorative de ce terme et dire qu'elles assument leur indépendance (2012a) ?

Est-ce vraiment la liberté sexuelle que ces prostituées recherchent et mettent en avant ? Beaucoup parlent de hasard dans leur destinée. Zahira semble satisfaite d'être libre à Paris, mais de quelle liberté s'agit-il ? La seule qui se rapprocherait de ce modèle serait la mère d'Omar, dans *Le Jour du Roi*, qui fait sa « révolution » (2010, p. 32), comme le dit son fils, en affirmant sa liberté, dominant son mari, le trompant et retournant enfin à son ancien métier de prostituée à Azemmour. Le père, lui, est fasciné par cette femme, « une pute royale. Une pute qui symbolisait la femme de ce pays, le Maroc. Un sex-symbole. » (2010, p. 51) Taïa se réfère-t-il vraiment à la théorie américaine

queer? Dans un entretien avec Zaganiaris après la publication d'*Infidèles* en 2012, il avoue mal connaître cette théorie même s'il sait qu'elle milite pour réveiller les êtres humains et les libérer (2012b). Jean-Pierre Boulé, lui, rappelle les réticences de l'écrivain à être rattaché à des théories occidentales qu'il prétend ne pas bien connaître et sa volonté de ramener son inspiration à son propre monde intérieur et à des références orientales, comme le soufisme du grand poète Jallal Dine Rumi. Résister et être transgressif n'est pas une idée importée de l'extérieur du Maroc, affirme alors Taïa (Boulé, 2014, p. 124). Sans doute tient-il parfois des propos plus explicites concernant le transgenre comme nous le verrons un peu plus tard, mais rattacher la situation des prostituées marocaines au seul motif d'une libération sexuelle semble faire peu de cas des contingences financières en la matière. L'enquête de terrain de Mériam Cheikh souligne d'ailleurs le lien étroit établi au Maroc entre sexe et argent : « La sexualité des femmes est un enjeu lié à des rapports d'argent et au pouvoir masculin : la femme rend un service sexuel en échange d'argent, de biens ou de prestige. » (2009, p. 182). Le statut marital avec partenaire unique confère honneur et légitimité. Il paraît donc hasardeux d'affirmer comme le fait Zaganiaris qu'à l'égard des prostituées, il y a un féminisme « pro-sexe » chez Taïa (Zaganiaris, 2013b), lui qui accuse son pays de contraindre ses enfants à se vendre. Plus que la quête du plaisir, n'est-ce pas l'argent qui motive la majorité de ces femmes pauvres et incultes dans un « pays-bordel » où seul le sexe marche, comme le clame Taïa (2006, p. 105)? L'écrivain rencontre ainsi dans l'avion qui le ramène au Maroc un groupe de prostituées marocaines de luxe qui rentrent de Suisse, « en triomphe, les poches pleines, leur

liberté, grâce aux francs suisses, enfin acquise » (2006, p. 124). Même si certaines ont connu un temps de gloire dans les grands hôtels où les hommes étaient à leurs pieds, l'avenir reste problématique pour la plupart, comme le montrent les différents récits. Quelques-unes finissent par se marier, comme la maquerele connue par Zahira ou comme Naïma, son amie, qui vivra un véritable conte de fées. Un homme riche qu'elle a croisé déjà vieillissante tombe follement amoureux d'elle et vient la chercher pour l'épouser. Slima, elle aussi, se mariera avec un Belge. Car le mariage, comme le montre l'enquête de Mériam Cheikh auprès de prostituées régulières ou occasionnelles, reste un objectif recherché par la plupart afin de retrouver la respectabilité conforme au code social majoritaire :

Le référentiel dominant normalisant les relations intimes entre les sexes fait preuve d'une grande résistance si bien qu'en dépit de l'autonomie économique et sexuelle assurées par des modes de vie transgressifs, le désir de réinvestir les statuts « honorables » de *bent* et *mra'* demeure. Dans le Maroc d'aujourd'hui, la fabrication d'identités sexuelles alternatives relève donc, plutôt que de l'émergence de nouvelles normes sociales, de l'insertion d'acteurs dans des contextes où se superposent différents univers de références. En recomposition incessante, ces identités apparaissent de ce fait comme ambivalentes. (Cheikh, 2009, p. 188)

De fait, beaucoup d'hommes refusent d'épouser ces femmes, honteux de leur passé face à leur famille. Certaines vont tomber sous le poignard d'un proche qui veut sauver l'honneur de la famille ou venger une offense comme Zahira, poursuivie jusqu'à Paris par son ancien amoureux pour la tuer et se suicider ensuite lorsqu'il apprend que son travail a été payé par l'argent du péché. D'autres se convertissent, retournent à l'islam et se rangent, retrouvant ainsi les références traditionnelles.

### ***Prostituées ô combien humaines***

Taïa dépeint d'autres dimensions de leur personnalité, qui les humanisent, rejoignant ainsi un autre écrivain de Salé, Latifa Baqa, engagée depuis les années 1970 auprès des prostituées et des marginalisées et qui affirme dans un entretien : « Les prostituées sont des femmes au grand cœur [...]. Et dans l'écriture on apprend à les regarder autrement, loin des codes moraux qui jugent les victimes. » (2015, p. 27). Beaucoup ont connu des histoires d'amour qui éclairent leur lourd quotidien. Saâdia l'introductrice a ainsi aimé un homme au bled, à Tadla, mais trop faible et craintif, il n'a pas osé affronter sa famille pour l'épouser. Elle l'a quitté sans rien réclamer alors qu'elle était enceinte d'un fils qui mourra bientôt. Toujours attachée à cet homme, elle a pris son nom et rêve de le retrouver dans l'au-delà. Slima, sa fille, s'attachera au beau soldat qui leur a apporté des cassettes du film *River of No Return* avec Marilyn Monroe qu'elle adore tout comme son fils. Quand il sera envoyé faire la guerre au Polisario, elle ne le dénoncera pas malgré les terribles tortures que lui feront subir les sbires marocains pour lui faire avouer ce qu'elle sait du soldat et de son complot contre le roi. Elle le protégera jusqu'au bout car, dit-elle, il est sa patrie à elle et à son fils. Des années plus tard, elle rencontrera au Caire un Belge ouvert et bienveillant et connaîtra avec lui qui l'admire une fin de vie transcendée par l'amour et la religion. Quant à Zahira, moins complexe, elle s'attachera un temps à l'ouvrier noir de sa famille, lui apportant des petits présents et rêvant de son sexe. Plus tard, devenue prostituée, elle rencontrera à Paris un Sri Lankais aisé, Iqbal, qui lui plaît et qu'elle voudrait épouser pour vivre plus confortablement, même si l'argent ne l'intéresse pas vraiment. Il est attaché à elle mais a découvert

par des amis son véritable métier. Elle est convaincue de pouvoir finalement le persuader et guérir ainsi de son amertume en s'offrant une petite vie douillette à ses côtés pour ses dernières années après avoir tant trimé. Bonne fille, elle se donne parfois gratuitement à des émigrés arabes et musulmans comme elle, pour qui elle éprouve une sorte de tendresse. D'autres attachements meublent la vie de toutes ces femmes, des amitiés, des liens familiaux maintenus. Jallal, le fils de Slima, s'insurge farouchement contre les insultes qu'ils reçoivent tous deux, jure de la protéger à jamais et vivra avec elle dans une grande proximité jusqu'à l'emprisonnement de sa mère. La tendre Zahira, elle, est attachée au petit Antoine, âgé de neuf ans, le fils de la concierge qui lui apporte le courrier et pleure pour la mort de Rex, le chien de sa tante. Elle se promet de lui léguer tout ce qu'elle possède, car il représente Paris ainsi qu'un souvenir pur et attendrissant. Elle compatit aussi au sort d'Aziz, un voisin homosexuel et prostitué qui entreprend de devenir une femme. Elle le conseille, le réconforte à sa manière. Généreuse, elle s'occupera aussi comme une mère d'un jeune Iranien malade, recueilli dans la rue, qu'elle va soigner et loger chez elle, jusqu'à faire le ramadan avec lui.

Malgré les activités de ces femmes, leur témoignage reste souvent sobre et pudique dans le domaine du sexe. La plus volubile en la matière est sans doute Saâdia, qui explique à sa fille avec des détails précis et crus son activité le soir des noces auprès des nouveaux mariés, comment elle met un sexe dans l'autre, comment elle stimule l'homme et le guide. Crudité aussi des détails lors des scènes de torture subies par Slima et qu'elle raconte à son fils dans un long monologue. Même si ce sont pour la plupart des femmes analphabètes et peu cultivées comme la mère de Taïa, elles acquièrent au contact de tous ces

hommes et femmes de milieux souvent modestes une connaissance profonde des êtres et une sorte de philosophie de la vie. Slima enseignera ainsi à son fils à toujours se méfier et à ne jamais dévoiler ses véritables sentiments et son moi profond : « La nudité ne signifie pas révéler son âme à tout le monde, » (2012, p. 64) Elles revendiquent une forme de liberté et d'indépendance que leur statut de femme en Orient ne leur aurait de toute façon pas octroyée, mais une liberté qui ne vise pas forcément le sexe. Il n'est jamais question de souteneurs ou de proxénètes dans ces récits. Naïma avoue à Zahira qu'elle ne renie rien de son passé de prostituée : « On ne change pas. On avance. On va et, un jour, les choses se mettent ensemble, s'organisent. Font sens. » (2015, p. 68) Les lieux de leurs activités sont aussi très présents et renvoient aux itinéraires de l'auteur lui-même. Azemmour au Maroc est souvent cité : c'est là que vit la famille de la mère d'Omar et c'est là qu'elle retourne reprendre son métier de prostituée. C'est, selon Saâdia, « un territoire à part. Une cité d'un autre temps. Libre et sauvage. » (2012, p. 39), où elle pourra accoucher sans être jugée. C'est là qu'elle voudrait que vive sa fille adoptive Slima, qu'elle y boive l'eau du fleuve Oum Rbii, la mère du printemps, et qu'elle l'enterre près du saint dans une tombe rouge selon un rituel précis durant trois nuits. Enfin libérée, Slima ira vivre un temps à Agadir, ville touristique où elle retrouvera « des sœurs, des égarées comme [elle], des sacrifiées comme [elle]. Des mortes vivantes. Des saintes. » (2012, p. 111) Paris plaît à celles qui y ont émigré comme Zahira, qui y marche partout sans peur et y a appris le monde librement. Pourtant, elle n'a pas d'illusion sur le racisme et l'ingratitude des Français envers les vieux Arabes. Zineb, la tante de Zahira disparue

mystérieusement, évoque, elle, le Bousbir de Casablanca, « un bordel à ciel ouvert. Là où finissent tous les damnés du Maroc, hommes et femmes. » (2015, p.149), lieu dont elle s'est échappée pour suivre l'armée française en Indochine.

Pour supporter leur vie misérable et leur horizon bouché, certaines s'évadent dans les rêves portés par le cinéma ou la chanson avec leurs stars et leurs mythes grandioses. Le film *River of no return*, offert par le soldat ami de Slima et de son fils, devient pour eux un film culte, et Marilyn Monroe une véritable icône. La mère pleure en la regardant, s'identifie à elle : « Une pute. Une servante. Une déesse » (2012, p. 70). Elle fuira au Caire pour y renaître loin d'un Maroc exécré et se teindra en blonde comme Marilyn, car elle en est sûre, « [e]lle m'attend au paradis » (2012, p. 63), ce qui se concrétisera à la fin du roman, dans une séquence plutôt provocante pour l'Islam traditionnel. Isabelle Adjani fait aussi rêver ces femmes comme Taïa lui-même, qui la célèbre dans la lettre à sa mère, ou certaines chanteuses. Zineb, elle, rêve de l'actrice Nargis, de son vrai nom Fatima Rashid, qui joue dans des films indiens. Elle veut devenir, elle aussi, une star du cinéma indien, arguant auprès de son amoureux qu'être pute implique de savoir jouer plusieurs rôles et manipuler...

### ***Vers l'au-delà ?***

Plusieurs monologues évoquent leurs croyances, leurs superstitions, leur adhésion à un islam populaire très marqué par le culte des saints, la présence des djinns, maîtres invisibles dangereux qui veulent posséder les humains. S'y mêlent parfois des tendances soufies, notamment chez Slima. Elles se

rapprochent par là aussi de Taïa lui-même, très habité par ces courants comme en témoignent ses écrits plus directement autobiographiques. Saâdia, vieillissante et délaissée, vient se réfugier auprès du mausolée du saint de la région de Rhamna, à qui elle raconte son désarroi, sa volonté de vivre encore et de transmettre son savoir, sa science du sexe, des sexes. Il la rassure et lui promet de lui envoyer un enfant qui éclairera ses dernières années en la continuant. À son réveil, elle découvre près d'elle une petite Slima de six ans qu'elle va élever et former. Ces femmes ont souvent recours à un sorcier, comme Zahira, qui en rémunère trois, plus ou moins efficaces, pour convaincre son amant de l'épouser. Le rapport à l'islam classique est très particulier, souvent distant, avec des interprétations personnelles. Jallal déclare ainsi que sa mère donne Dieu aux autres. Slima présente son amie Naïma comme une sainte, son expérience de la torture lui montre le décalage entre les principes de l'islam et sa pratique dans une société corrompue. Ses tortionnaires redoublent de violence en entendant l'appel à la prière. Malgré leur refus du jugement implacable des autres à leur égard, elles intègrent à l'occasion cette image négative, se croient maudites. Ainsi, Saâdia a eu jadis une mauvaise opinion d'elle-même : elle a accepté la mort de son fils comme finalement préférable, car enfant du péché, il n'était aimé de Dieu et serait insulté tôt ou tard par les hommes. Elle s'affirme comme « une femme indigne. Une mère quand même. » (2012, p. 40) La religion n'est pas tout, selon Taïa lui-même, et le sexe n'est pas incompatible avec l'au-delà. Dans un entretien, il déclarera d'ailleurs, à propos de Slima et de son fils Jallal :

Ils sont considérés comme impurs par les autres. Cela ne les empêche pas, tout au long de ce livre, de cultiver un rapport

libre avec les signes de la culture musulmane dans l'espace et l'imaginaire arabes. Et quand je dis libre, j'entends par cela : transgressif. Le livre les mènera dans des zones où la compréhension s'arrête et où la fusion avec l'autre (le ciel, un prophète, une icône du cinéma mondial, une chanson) devient une urgence vitale. (Zaganiaris, 2012a)

Le personnage de Slima est en effet particulièrement fort et représentatif. C'est un caractère libre, courageux et complexe. C'est cette liberté qui la rend, elle et son fils, « *Infidèles* » (Genon, 2012). Tous deux suivront un destin parallèle. La deuxième partie du roman, intitulée « Par amour », lui sera entièrement consacrée ; elle s'y exprimera longuement à travers le dur récit des tortures subies au Maroc ou la discussion chez le coiffeur au Caire à propos du Maroc et de la chanteuse Samira Saïd. Elle heurte les Égyptiennes par sa franchise et son hostilité au Maroc. Elle résiste, on l'a dit, aux féroces séances de torture et protège leur ami soldat. Dépeinte aussi par son fils puis par Mouad, le Belge qui l'épousera, elle reste auréolée d'un certain mystère. Déposée bébé auprès du mausolée d'un saint, elle sera nourrie par des fidèles, puis adoptée par Saâdia sur injonction du saint. Elle ne parle pas pendant un temps, mais semble avoir déjà une relation particulière avec l'au-delà, avec le ciel qui l'aime et s'unit à elle, selon sa mère. Elle connaîtra finalement une véritable renaissance spirituelle, aspiration profonde de Taïa lui-même. Elle en impose à l'expatrié belge Mouad, qu'elle a elle-même choisi comme partenaire. Il se convertira à l'islam sous son influence et vivra avec elle un amour mystique et sublime imprégné par le soufisme jusqu'à la suivre à La Mecque, où elle s'éteindra, épuisée par l'intensité de sa dévotion :

*Infidèles* fera de ces deux figures honnies par la société des symboles mêmes de l'islam et de la nécessité d'y intégrer des

éléments plus libres, dépasser la fermeture qu'on essaie d'imposer de plus en plus aux musulmans [...]. C'est une prière, ce livre. Un chant. Une âme seule devant son Dieu ou sa Déesse. (Zaganiaris, 2012c)

### ***Prostitués et transsexuels***

Dans son combat en faveur des homosexuels, Taïa s'intéresse à la catégorie des prostitués et des transsexuels. *L'Armée du salut* conte comment lui-même a souffert un temps de pouvoir être considéré de cette manière par ses amants étrangers et par la police marocaine qui l'insulte. De cette « fracture irrémédiable » (2006, p. 124) naîtra son engagement pour cette cause. Si certains de ses personnages, eux, ne sont pas gênés de se faire entretenir par leurs amants comme Amr, le Caire qui quitte sa riche famille remplie de préjugés pour vivre en liberté loin du conformisme (2004, p. 93), lui refuse cette image de lui-même. L'Algérien Aziz, dans *Un pays pour mourir*, veut avant tout soutirer de l'argent à ses clients riches. Il est beaucoup plus dur et concret que son amie prostituée Zahira, qui s'attendrit sur une clientèle arabe pauvre. Il critique la France, ses lois et sa bourgeoisie coincée et fréquente à l'occasion des intellectuels, des universitaires, à qui il rend toutes sortes de services, sexuels et autres. S'il rêve de quelques beaux garçons, il regrette surtout son enfance choyée auprès de ses nombreuses sœurs, qui s'amusaient à le déguiser en petite princesse. Nostalgique de ces travestissements, mal à l'aise dans sa peau d'homme, il entreprend de se faire opérer pour devenir une femme. Taïa, dans ce roman, met donc explicitement en œuvre un projet annoncé dès juin 2008, lors d'une présentation publique d'*Une mélancolie arabe* (2008) à l'Institut français de

Casablanca : « Je voudrais aller au-delà de l'hétérosexualité et de l'homosexualité. Je voudrais aller vers le transgenre, la transformation », confirme-t-il à Jean Zaganiaris. (2013a, p. 9). Les adolescents, dans *Le Jour du Roi*, se présenteront par moment dans cette perspective du mélange des genres, de cette confusion identitaire à laquelle Omar aspire.

C'est dans ce domaine spécifiquement que Taïa peut être rapproché de l'optique queer, même s'il préfère souvent éviter ce terme, mal connoté au Maroc, et revendiquer des références orientales. Il est à remarquer d'ailleurs que l'opération effectuée par Aziz se solde chez lui par un nouveau mal-être qu'explicite un dialogue troublant entre les deux parties de sa nouvelle identité : la rébellion de son ancien sexe et le désarroi du nouveau. Des détails très concrets sont évoqués à l'appui, comme le geste d'uriner, jamais naturel désormais pour la nouvelle Zannouba, qui se sent « totalement dépassée par le côté viril qui coule encore en [elle], dans [ses] veines, qui domine dans [ses] gènes » (2015, p. 80). Son ancien moi l'accuse de meurtre et la maudit. Où trouver un guide désormais, car « personne n'a osé décrire ce territoire où l'on n'est plus du tout défini. Où l'on est en dehors de toutes les catégories, celle d'hier comme celles d'aujourd'hui. » (2015, p. 81)? Sorte de rappel des dialogues médiévaux entre le corps et l'âme, l'échange poignant s'achève par l'intercession d'une icône algérienne chère à Taïa, Isabelle Adjani la voyante. Ce dilemme rappelle le mal-être des premiers textes autobiographiques de Taïa et la vision tragique d'un Tahar Ben Jalloun sur la transidentité dans *L'Enfant de sable*, où le protagoniste Ahmed est soumis à de terribles crises d'identité entre « Qui suis-je ? Et qui est l'autre ? », ballotté entre sa nature

féminine et son éducation comme garçon (Ben Jalloun, 1985, p. 55).

Ce malaise vécu par Aziz renvoie aussi à la complexité des références mises en œuvre de nos jours dans le monde arabe en matière de sexualité, et notamment au Maroc, terrain d'enquête investi désormais par sociologues et anthropologues. Ainsi l'anthropologue Gianfranco Rebutini, après un long travail à Marrakech, souligne-t-il la pratique ancienne dans ces sociétés de l'homoérotisme, qui ne stigmatise pas l'individu s'il n'est pas exclusif, et l'influence plus récente de catégories occidentales comme la dichotomie tranchée homosexuel-hétérosexuel qui, par son impact sur la conception même du genre, met en cause la masculinité de l'individu. Dans le cas du Maroc, les deux modèles sexuels décrits coexistent dans une situation complexe d'imbrication et de distinction et sont plus ou moins attribués à des classes sociales différentes. Les classes plus aisées ou plus occidentalisées semblent avoir tendance à incorporer davantage un modèle globalisé de matrice occidentale, où l'émergence d'une identité homosexuelle s'accompagne de l'apparition de nouveaux modèles de genre, tandis que les classes populaires apparaissent plus redevables du modèle homoérotique (Rebutini, 2011). Zagarianis avoue d'ailleurs que « cette transposition des thématiques de la queer theory au sein du champ littéraire marocain ne vise pas à occulter les spécificités contextuelles mais à rendre plus effective leur réalité complexe à travers une montée en généralité » (2013b). Lors de la soutenance de son habilitation à diriger des recherches, il précisera encore sa position :

Dans tous mes travaux de recherche, j'ai essayé de rompre à la fois avec la posture néo-coloniale mais aussi avec le

« différentialisme » ou le « culturalisme », séparant parfois ontologiquement les individus, en considérant que les « occidentaux » ou les « européens » et les « orientaux » ou les « musulmans » ne feraient pas partie de ce monde commun, d'une humanité commune, multiple et plurielle. (2014)

Dans cette perspective certes intéressante, il conviendrait d'intégrer aussi le facteur économique, qui différencie justement le rapport au corps et à la sexualité. Ce qui prévaut pour certains — hommes ou femmes— dotés de ressources financières propres, ne concerne pas forcément l'ensemble des prostitué(e)s.

### ***Marocains noirs***

Taïa est aussi sensible à un autre type de marginaux : les Noirs, éternels rejetés dans cette société arabe. Cet intérêt se manifeste déjà dans *Une mélancolie arabe* quand il rencontre dans son hôtel, au Caire, le jeune garçon d'étage, un chrétien noir venu du Darfour qui souffre du racisme et ne peut se rebeller, étant clandestin. Sa fraîcheur, sa grâce, son rêve de liberté en Australie le touchent profondément. Allal, l'ouvrier noir d'*Un pays pour mourir*, découvre lui aussi cette réalité douloureuse dans les yeux de la mère de Zahira, à qui il demande la main de sa fille :

Je ne suis qu'un esclave, n'est-ce-pas ? Un nègre. Un azzi bambala. Le coloré. Le Touargui. Un invisible. Un moins qu'un homme. Éternel serviteur. Éternel rejeté... Même parmi les plus pauvres des pauvres, il y a aussi des lignes rouges. » (2015, p. 132)

Face à l'anathème de la mère, il voit tous ses espoirs de bonheur s'évanouir et comprend qu'il n'aurait jamais dû naître. Plus tard, humilié de vivre de l'argent gagné par la prostitution

de Zahira, il part la tuer et rêve d'un rituel qui la sauverait malgré tout en la rendant noire comme eux tous.

Une autre figure apparaît dans *Le Jour du Roi*, la servante noire Hadda, totalement écrasée par son destin. Se sentant poursuivie par les djinns, elle tente d'y échapper, passant d'une maison à l'autre comme bonne à tout faire, moitié esclave, moitié putain couchant avec père et fils. Elle intègre complètement l'image négative que la société lui renvoie : « Je suis maligne, perverse, sexuelle, sale. Je vis dans le déshonneur. Je ne suis pas une bonne musulmane. » (2010, p. 178) Chassée après une brève liaison avec son maître, elle va rejoindre ses frères noirs et leur esclavage auprès du roi Hassan II, devenant ainsi « Un corps froid, oublié, inconnu. Une tombe illégitime. Sans pays. » (2010, p. 191)

### **Conclusion**

La réalité marocaine et arabe a profondément marqué Abdallah Taïa. Même s'il est installé en France, son pays natal persiste à le hanter (Ncube, 2014, p. 128). Il ne cesse de se sentir solidaire des humiliés en tous genres issus de ces rives de la Méditerranée et tente d'y faire évoluer les mentalités et de briser les tabous. À la différence d'autres écrivains qui cantonnent leurs écrits dans la sphère purement littéraire, il n'hésite pas à s'impliquer dans le débat public au Maroc et en France et à prendre position sur des questions sociales et politiques sensibles. Il participe ainsi à l'ouvrage *Bienvenue !34 auteurs pour les réfugiés* (Gambache, 2015, p.157) en s'inscrivant comme l'un d'entre eux. Par cet engagement politique et humain, il aspire à intégrer le

panthéon des grandes figures tutélaires qui ont fasciné son adolescence et qu'il évoque à travers son œuvre : tant des écrivains comme Jean Genet, Roland Barthes, Michel Foucault, Jean Starobinski ou Paul Bowles que des actrices fascinantes comme Isabelle Adjani ou Marilyn Monroe et des chanteuses comme Souad Hosni, qui tous ont su affronter leur destin et devenir des légendes bénéfiques et stimulantes : puisque « nous ne faisons que suivre les étoiles, nos étoiles » (Taïa, 2004, p. 27).

### Bibliographie

- AYOUCHE, Nabil. (2015), *Much Loved*, New District, Les Films du Nouveau Monde, Barney Production et Ali'n Productions, 105 minutes.
- BAQA, Latifa. (2015), « La prostituée cristallise la crise du patriarcat », *Écrivains marocains du monde*, BM, hors-série 5, p. p. 27-28.
- BEN JALLOUN, Tahar. (1985), *L'Enfant de sable*, Paris, Harcourt.
- BOULÉ, Jean-Pierre. (2014), « Deuil et résolution dans *Infidèles* d'Abdellah Taïa », *@analyses*, vol. 9, n° 2, printemps-été, p. 276-307, <<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1010/857>>.
- CHEIKH, Mériam. (2009), « Échanges sexuels monétarisés, femmes et féminités au Maroc : une autonomie ambivalente », *Autrepart*, vol. 1, n° 49, p. 173-188, <[cairn.info/revue-autrepart-2009-1-page-173.htm](http://cairn.info/revue-autrepart-2009-1-page-173.htm)>.
- GAMBACHE Patrick (dir.). (2015), « Bienvenue ! 34 auteurs pour les réfugiés », Paris, Points.

- GENON, Arnaud. (2012), « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux », *parutions.com*, <<http://www.parutions.com/index.php?pid=1&rid=1&srld=448&ida=15057>>.
- GHARAIBEH, Roa'a. (2012) « Queeriser le corps : pratiques des féministes arabes », *Observatoire des transidentités*, <<http://www.observatoire-des-transidentites.com/article-queeriser-le-corps-pratiques-des-feministes-arabes-104378465.html>>.
- NCUBE, Gibson. (2012), « Auto-fictionaliser le désir déviant comme métaphore de l'initiation chez Abdallah Taïa, Rachid O. et Eyet-Chékib Djaziri », *Acta Iassyensia Comparationis*, n° 10, « Rituri de trecere/ Rites de passage », <[http://literaturacomparata.ro/Site Acta/Old/acta10/articole%20pdf/AMC\\_gibson\\_ncube\\_fr\\_editat.pdf](http://literaturacomparata.ro/Site Acta/Old/acta10/articole%20pdf/AMC_gibson_ncube_fr_editat.pdf)>.
- . (2014), « Repenser la construction transméditerranéenne de la sexualité "minoritaire" : Rachid O., Abdallah Taïa et Eyet-Chékib Djaziri », *Dire*, n° 5, <[epublications.unilim.fr/revues/dire/497](http://publications.unilim.fr/revues/dire/497)>.
- REBUCINI, Gianfranco. (2011), « Lieux de l'homoérotisme et de l'homosexualité masculine à Marrakech », *L'espace politique*, n° 13, <<https://espacepolitique.revues.org/1830>>.
- TAIA, Abdallah. (2000), *Mon Maroc*, Paris, Séguier.
- . (2004), *Le Rouge du tarbouche*, Paris, Séguier.
- . (2006) *L'Armée du salut*, Paris, Seuil.
- . (2008), *Une mélancolie arabe*, Paris, Seuil.
- . (2009), « L'homosexualité expliquée à ma mère », *TelQuel*, n° 367, <<http://www.asymptotejournal.com/nonfiction/abdallah-taia-homosexuality-explained-to-my-mother/french/>>.
- . (2010), *Le Jour du Roi*, Paris, Seuil.

- (2012), *Infidèles*, Paris, Seuil.
- (2013), « Abdallah Taïa », entretien avec Eric Morse, juin, *interview*,  
<<http://www.interviewmagazine.com/culture/abdallah-taia>>.
- (2015) *Un pays pour mourir*, Paris, Seuil.
- ZAGANIARIS, Jean. (2012a), « La question Queer au Maroc : identités sexuées et transgenre au sein de la littérature marocaine de langue française », *Confluences Méditerranée*, n° 80, <<https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2012-1-page-145.htm>>.
- (2012b), « Entretien avec Abdallah Taïa », *Observatoire des transidentités*, <<http://www.observatoire-des-transidentites.com/page-entretien-avec-abdallah-taia-8298503.html>>.
- (2012c), « Sexualité et gouvernabilité des corps au Maroc : la question des transidentités au sein des productions artistiques marocaines », *Observatoire Des transidentités*, mars, <<http://www.observatoire-des-transidentites.com/article-sexualite-et-gouvernabilite-des-corps-au-maroc-100332019.html>>.
- (2013a), « Intégrer de nouveaux objets dans la Théorie politique comparée : La question Queer dans les aires “non-occidentales”, 12<sup>e</sup> congrès AFSP, section thématique 61, <[www.afsp.info/congres2013/st/s61/st61zaganiaris.pdf](http://www.afsp.info/congres2013/st/s61/st61zaganiaris.pdf)>.
- (2013b), « Queer Maroc », *Barbieturix*, <<http://www.barbieturix.com/2013/12/21/queer-maroc/>>.
- (2014), « De la contre-révolution à la queer théorie, de Joseph de Maistre à Judith Butler », *txy*, <<http://www.txy.fr/blog/2014/05/15/jean-zaganiaris-de-la-contre-revolution-a-la-queer-theory-de-joseph-de-maistre-a-judith-butler/>>.

## **Résumé**

Confronté tout jeune à une identité problématique au sein d'une dure réalité socio-politique, l'écrivain marocain Abdallah Taïa témoigne dans ses romans pour tous les marginaux, les sans-voix de son pays : prostituées, homosexuels et transsexuels, Marocains noirs, exilés divers, leur rendant toute leur humanité. En tentant ainsi de faire tomber les tabous sociaux, il vise à rejoindre par cet engagement militant la cohorte des grandes figures littéraires et artistiques qui ont fasciné son adolescence.

## **Abstract**

Faced very young with a problematic identity in a harsh socio-political reality, Moroccan writer Abdallah Taïa will testify in his novels for all the marginalized and voiceless of his country: prostitutes, homosexuals and transsexuals, black Moroccans and various exiles, giving them back all their humanity. In an attempt to break down social taboos, he will seek, by this militant commitment, to join the troop of the great literary and artistic figures who fascinated his teenage years.

Une mélancolie marocaine :  
portrait de l'intellectuel  
et pouvoir de l'écriture  
dans *Lettres à un jeune marocain*

Khalid Lyamlahy  
University of Oxford

Depuis la publication des *Lettres à un jeune marocain* en octobre 2009, plus de six ans se sont écoulés. Sur la quatrième de couverture du volume, composé de dix-huit lettres choisies et présentées par Abdellah Taïa, on peut lire : « Le Maroc bouge. Le Maroc attend. Le Maroc recule ». Six ans plus tard, force est de constater que les trois affirmations sont toujours valables. Certes, le Maroc a bougé : il a vécu sa version du printemps

arabe, modifié sa constitution et engagé une série de réformes. Néanmoins, l'attente est toujours présente et le recul de certains chantiers est une réalité avérée. De même, la jeunesse marocaine, que l'ouvrage d'Abdellah Taïa se proposait d'interpeller, d'encourager et de réveiller, attend toujours plus de reconnaissance de la part des élites et des classes dirigeantes. Au cœur de cette attente, le rôle de l'intellectuel et de l'écrivain marocain comme catalyseur et agitateur d'idées est une question qui mérite une attention particulière. Souvent réduits au silence de l'impuissance ou enfermés dans la rigidité des catégories idéologiques, les intellectuels et les écrivains marocains éprouvent des difficultés notoires à remplir leur rôle d'avant-garde.

Abdellah Taïa lui-même, dont l'œuvre a connu à la fois la consécration avec le Prix Flore, attribué en 2010 à son roman *Le Jour du Roi*, et l'extension vers le domaine cinématographique, avec l'adaptation de son roman *L'Armée du salut* (film sorti en 2014), a souvent été enfermé dans le paradigme d'une lecture à sens unique, qui réduit son œuvre à la seule représentation de la sexualité. À la lumière de ce constat, on est en droit de s'interroger : pourquoi ces *Lettres à un jeune marocain* ont-elles suscité très peu de lectures critiques ? Était-ce dû au format de l'ouvrage, recueil de textes où Taïa ne signe que l'introduction et la lettre finale et où la sexualité n'est qu'une question parmi d'autres préoccupations sociales et politiques ? Faut-il plutôt chercher les raisons de ce silence critique dans le consensus général autour de cet ouvrage ambitieux, dont l'objectif est plus que louable ? Quelle que soit l'explication, il nous paraît primordial d'explorer la tentative esquissée dans cet ouvrage et d'y analyser le portrait de l'intellectuel et de l'écrivain marocain ainsi que le pouvoir de

l'écriture comme lieu d'engagement sociopolitique et de reconstruction identitaire. Ici, le projet n'est pas de discuter la position idéologique de l'ouvrage, que chaque jeune marocain(e) pourra juger suivant ses propres critères et convictions, mais plutôt d'éclairer la structure et le cadre du discours proposé. Comme le souligne Marie-Claire Grassi, « lire l'épistolaire, c'est aussi mettre au jour les enjeux pragmatiques de la situation d'écrivant, que le scripteur soit un simple épistolier ou un grand écrivain » (1998, p. IX). C'est précisément l'articulation entre les enjeux de cette « situation d'écrivant » et le cadre du discours développé dans ces *Lettres à un jeune marocain* qui fait l'objet de la présente analyse.

### ***Diversité et représentativité***

D'emblée, le lecteur des *Lettres à un jeune marocain* est interpellé par la diversité des profils des auteurs. En effet, Abdellah Taïa a pris soin de faire appel à des écrivains et à des artistes issus de divers horizons et incarnant des parcours sensiblement différents. Ceci étant, il est intéressant de noter que, sur les dix-huit contributeurs, treize sont des écrivains<sup>1</sup>. Le reste des contributeurs comprend un comédien, deux étudiants, un artiste plasticien et un homme de média. Dans le groupe des écrivains, les noms confirmés (Tahar Ben Jelloun, Rachid O. ou encore Abdelhak Serhane) côtoient de jeunes auteurs moins

---

<sup>1</sup> Onze contributeurs sont présentés directement dans l'ouvrage comme « écrivains », auxquels on peut rajouter Omar Berrada, « poète et traducteur », et Fadwa Islah, dont la profession n'est pas indiquée mais qui se définit elle-même comme « journaliste et auteur ». Comédien et réalisateur, Faouzi Bensaïdi pourrait également être rajouté à la liste, car il a écrit les scénarios de la plupart de ses films.

connus ou récemment révélés. La dominance des écrivains est un facteur décisif pour la définition de l'ouvrage de Taïa : ces *Lettres à un jeune marocain* sont essentiellement des lettres d'écrivains. La composition de l'ouvrage suggère que la littérature, au sens large du terme, représenterait en quelque sorte l'espace primordial à partir duquel on peut s'adresser, interpeller et dialoguer avec la jeunesse marocaine. Bien entendu, cette proposition n'est pas étrangère à la position d'Abdellah Taïa lui-même. Comme le reflète son œuvre personnelle, l'écriture est un espace de transmission et de témoignage avant d'être un outil de revendication. Sur le plan formel, le choix de la forme épistolaire renvoie à un genre littéraire bien connu et doté de ses propres codes. En s'entourant d'une majorité d'écrivains, Taïa place la littérature au cœur du projet scriptural et symbolique de l'ouvrage. Ce choix reste bien entendu discutable : pourquoi un écrivain serait-il plus légitime pour s'adresser à la jeunesse marocaine? Aurait-il été plus judicieux de respecter un équilibre de répartition en veillant à intégrer autant d'écrivains que de contributeurs issus d'autres catégories socioprofessionnelles? Au lieu de chercher des réponses fermées à ces questions légitimes, il serait plus pertinent d'observer que l'ouvrage relève d'un choix de composition : ces lettres « choisies et présentées » par Abdellah Taïa représentent un simple échantillon de l'ensemble, nécessairement ouvert, des lettres et des messages qui peuvent être adressés à la jeunesse marocaine. Ces lettres reflètent principalement une vision d'écrivains, complétée ou agrémentée par l'apport d'autres représentants issus de domaines parallèles d'activité et de création (cinéma, art, médias).

D'autres critères de répartition permettent d'éclairer le choix de composition retenu par Abdellah Taïa. Sur les dix-huit contributeurs, et à l'image de Taïa lui-même, onze sont nés dans les années 1970. Encadrant ce noyau majoritaire, trois groupes se distinguent : deux contributeurs nés avant 1960 (Tahar Ben Jelloun et Abdelhak Serhane), deux dans les années 1960 et trois dans les années 1980. Résolument tournée vers la jeunesse, cette répartition a certainement le mérite de privilégier un discours de jeunes pour les jeunes. La présence de figures plus « historiques », telles que Ben Jelloun et Serhane, introduit une composante de dialogue intergénérationnel qui enrichit l'ouvrage et ne peut être que bénéfique. Néanmoins, on est là encore en droit de s'interroger : quelle est la valeur d'un discours émanant d'une majorité de jeunes auteurs qui n'ont vécu de l'histoire du Maroc que les épisodes récents (post-1970) et dont la vision est nécessairement imprégnée de « l'air du temps »? Force est de constater que ces *Lettres à un jeune marocain* sont principalement des lettres d'une partie de la jeunesse marocaine qui interpelle une autre jeunesse du pays. Tout se passe comme si les contributeurs de l'ouvrage de Taïa étaient majoritairement engagés dans une démarche réflexive où la lettre destinée au jeune marocain devient un simple prétexte pour dialoguer avec soi-même ou, du moins, avec sa propre génération.

L'ancrage géographique des contributeurs est un autre élément qui mérite d'être observé. La quatrième de couverture évoque « dix-huit écrivains et artistes marocains (vivant au Maroc ou ailleurs) ». Les quelques lignes qui précèdent les textes et introduisent les auteurs prennent soin de préciser leurs lieux de naissance et de vie. Si tous les contributeurs sont nés au Maroc (à l'exception d'Asis Aynan, né aux Pays-Bas), ils

vivent aussi bien au pays (Rabat, Marrakech, Kenitra, Casablanca) qu'à l'étranger (Paris, Barcelone, Amsterdam, Mielen). L'équilibre imparfait<sup>2</sup> entre le nombre de locaux et d'exilés offre aux lettres un double ancrage qui mérite d'être souligné : les auteurs sélectionnés par Taïa s'adressent à la jeunesse marocaine à partir d'une position variable, duale, voire plurielle. Si les lieux de vie de certains contributeurs ne sont pas indiqués, d'autres sont clairement inscrits dans un espace intermédiaire, à l'image de Fadwa Islah, qui « vit entre Paris et Rabat » (Taïa, p. 59) ou Mounir Fatmi, qui « vit entre Paris et Tanger » (Taïa, p. 107). Dans ces *Lettres à un jeune marocain*, le discours adressé à la jeunesse marocaine s'écrit à partir d'une position complexe et géographiquement mobile, tantôt fluctuant entre ancrages intérieur et extérieur, tantôt prise dans le déchirement inévitable de la diaspora entre la patrie de naissance et le pays d'exil ou de formation.

À la diversité géographique correspond une diversité linguistique mise en exergue à travers les lettres qui composent le volume. Si la majorité des textes a été rédigée en français, l'ouvrage inclut également des lettres traduites : trois du néerlandais (Rachida Lamrabet, Abdelkader Benali et Asis Aynan), une de l'arabe (Sanaa Elaji) et une autre du catalan (Najat El Hachmi). Comme le plurilinguisme est une donnée constituante de l'identité marocaine, la diaspora du pays vient donner une dimension supplémentaire à la diversité linguistique. Les lettres sélectionnées par Taïa ont le mérite d'incarner un Maroc pluriel, porté par l'apport de sa diaspora et distingué par son plurilinguisme. Mais là encore, une nouvelle

---

<sup>2</sup> Sur les dix-huit contributeurs, seuls quatre sont clairement présentés comme vivant au Maroc : Hicham Tahir, Hajar Issami, Sanaa Elaji et Younès Boumechdi.

question s'impose : un ouvrage écrit en langue française et publié en France est-il à même d'atteindre la jeunesse marocaine qu'il s'est définie comme cible ? Dans l'une des lettres qui composent le volume, Mohamed Hmoudane, s'adressant à Najat, exprime sa réticence sur ce point : « Je ne vous cache pas que j'éprouve une certaine gêne du fait que l'ouvrage exclue, alors qu'il est supposé s'adresser à la jeunesse marocaine, ceux qui, contrairement à vous par exemple, ne lisent pas le français. Peut-être faudrait-il penser à une traduction en arabe, langue que la plus grande majorité, du moins ceux qui sont scolarisés, pratique avec plus d'aisance » (Taïa, p. 164). Conscient du double enjeu matériel et linguistique de la diffusion, Abdellah Taïa a œuvré pour la distribution gratuite de l'ouvrage au Maroc, aussi bien dans sa version française originale que dans sa traduction arabe<sup>3</sup>. Cette initiative mérite d'être saluée, car, d'une part, elle résout, quoique de façon limitée, la question de la distribution et, d'autre part, elle répond à l'enjeu du plurilinguisme en rendant l'ouvrage disponible et accessible à une majorité de jeunes marocains.

Dans un entretien autour de son ouvrage, Abdellah Taïa revendique ouvertement le choix de la diversité dans la sélection des contributeurs : « Dès le départ, on voulait dépasser les frontières du Maroc. Des voix marocaines au Maroc et en dehors du Maroc. Dès le départ, on voulait sortir

---

<sup>3</sup> Comme le rapporte Jalila Sbaï suivant des informations confirmées par A. Taïa : « en août 2009, 50 000 exemplaires [...] sont distribués gratuitement au Maroc, avec le concours du magazine francophone *TEL QUEL*, avant sa sortie en France en septembre. En décembre 2009, le livre est traduit en arabe, Ed. Marsam, et 40 000 exemplaires sont distribués gratuitement, avec le concours du magazine marocain arabophone *NICHANE* » (Sbaï, p. 3).

aussi du cadre de la littérature, [...] amener à la littérature des artistes qui pratiquent d'autres arts [...]. Dès le départ, il fallait que ces lettres soient écrites dans plusieurs langues. Les traduire et les publier d'abord en français. Et plus tard en arabe (à la fin de l'année 2009). Enfin, nous voulions aussi révéler d'autres voix, des jeunes qui écrivent pour la première fois. » (Harmach) Si cette diversité multidimensionnelle (linguistique, géographique, générationnelle, socioprofessionnelle) a le mérite d'enrichir le contenu des lettres et d'offrir un discours pluriel et polyphonique qui évite le piège de l'uniformité, elle peut s'avérer problématique à bien des égards : une position d'écriture mobile et instable, une dominance d'écrivains et de jeunes ou encore un enjeu évident de transmission et de transposition linguistique. Dans ces *Lettres à un jeune marocain*, la diversité des profils des contributeurs ne suffit pas à garantir une représentativité parfaite de la complexité du paysage social et intellectuel marocain. À la lecture de l'ouvrage, il faut garder à l'esprit que ces lettres « choisies » ne représentent précisément qu'un « choix » possible parmi les discours que l'intellectuel ou l'écrivain marocain peut transmettre à la jeunesse de son pays. Cela n'enlève rien au mérite de l'ouvrage mais permet de resituer le discours développé dans les limites du contexte et de la position qui sont les siens.

### ***La lettre, de l'intime au public***

Pourquoi des lettres ? Dans son introduction, Abdellah Taïa défend le format de la lettre et y voit un pouvoir de subversion qui s'écrit aussi bien dans l'espace de l'intime que dans le domaine public. Pour lui, « une lettre peut bouleverser, un être,

un pays, un peuple » (Taïa, p. 11) et « être le début, là, tout de suite, d'une révolte personnelle et collective » (Taïa, p. 12). En effet, la lettre a le mérite de connecter l'expérience individuelle à la destinée collective et ces *Lettres à un jeune marocain* peuvent précisément se lire comme une tentative de construire un discours qui part de l'intime pour atteindre le public. Ce rapport fondateur entre la dimension personnelle de l'écrit et sa portée publique se traduit dans la répartition des destinataires. Certains contributeurs écrivent à des membres directs de leur famille : Omar Berrada et Sanaa Elaji écrivent à leurs filles respectives, Fadwa Islah écrit à sa cousine, Mounir Fatmi écrit à son frère alors qu'Abdellah Taïa s'adresse dans la lettre finale à son neveu. D'autres contributeurs font le choix de s'adresser à des personnes qu'ils ont rencontrées ou qui sont issues de leur entourage plus ou moins immédiat : Mohamed Hmoudane répond à une étudiante qui l'a contacté à la suite d'une rencontre littéraire, Younès Boumehti écrit à Ito et Rachid, respectivement une jeune servante et un enfant des rues qu'il a croisés, Rachid O. écrit à son ami Ali alors que Hajar Issami fait le choix de s'adresser à Abdellah Taïa. Enfin, une dernière catégorie opte pour des destinataires plus abstraits, à l'image de Tahar Ben Jelloun et de Najat El Hachmi, qui interpellent le / la jeune marocain(e), ou Rachida Lamrabet, qui s'adresse à « un garçon du quartier » (Taïa, p. 98). Par ailleurs, il est intéressant de noter que même les textes qui n'obéissent pas strictement au format de la lettre (textes d'Abdelhak Serhane et d'Abdelkader Benali par exemple) s'emploient à mettre en commun l'expérience personnelle et le discours général adressé à l'ensemble de la jeunesse marocaine. Dans le texte de Serhane, un cauchemar personnel, plus ou moins fictif, fournit à l'auteur un support original pour livrer une critique

acerbe de la scène politique marocaine. Dans le cas de Benali, le récit personnel à la troisième personne, traversé par l'irruption du « je », transforme la scène de vie familiale en espace de critique sociale.

Du cercle de l'intime et de la famille à l'espace ouvert du destinataire générique, les lettres qui composent le volume suggèrent en filigrane la construction d'un lien social par l'intermédiaire de l'acte de l'écriture. Dans son introduction, Abdellah Taïa insiste précisément sur cette idée de lien à travers l'évocation de la lettre adressée par le père de Souad à l'opposant marocain Mehdi Ben Barka : « Un lien à travers une lettre réelle mais que je n'ai jamais lue. Un lien de mots qui relie trois générations. Un lien qui prouve ceci : on a toujours raison d'écrire. » (Taïa, p. 10) En décidant d'écrire à son tour une lettre à son père, Souad ne fait pas que reproduire l'action paternelle. D'une part, elle transforme précisément la lettre en lien nécessaire entre soi-même et l'autre, entre sa propre génération et celle de son père. D'autre part, elle fournit à Abdellah Taïa la preuve d'une continuité et d'un dialogue intergénérationnels rendus possibles à travers l'acte de l'écriture. Pour Taïa, ces *Lettres à un jeune marocain* constituent en quelque sorte « le prolongement de cette histoire interrompue avec Souad et ses deux pères » (Taïa, p. 11). Les lettres qui constituent le volume « poursuivent le même désir, ont le même projet : créer *un lien inédit*, parler directement aux jeunes Marocains » (Taïa, p. 11; je souligne).

La construction de ce lien trouve un écho également dans la genèse de l'ouvrage lui-même, passé d'un projet strictement personnel à une construction collective, comme l'indique Abdellah Taïa : « Au départ, je voulais faire ce livre

tout seul, j'avais suffisamment d'éléments, d'histoires et de colère en moi pour écrire un livre qui s'adresse à toute la jeunesse marocaine. Puis, je me suis rendu compte ensuite qu'il y avait d'autres voix très intéressantes au Maroc à qui on ne donne pas la possibilité de s'exprimer. Au lieu de le faire tout seul, j'ai réuni autour de moi toutes ces voix qui, à leur manière, sont aussi dans un combat et dans une résistance. » (Endeweld) Le lien inédit et le dialogue intergénérationnel revendiqués par l'ouvrage se lisent également dans cette initiative de dépassement de l'univers personnel de l'écrivain au profit d'un projet collectif et rassembleur.

La lettre est un support d'écriture qui peut fonctionner comme un élément connecteur et engageant : elle interpelle nécessairement son destinataire et ouvre la voie à une réponse, voire à un échange possible. Écrire une lettre, « c'est tenter d'établir une relation entre une subjectivité tout intérieure et ce qui est hors de moi. Tout ce qui n'est pas moi, l'autre en particulier, me constitue alors comme sujet. C'est aussi ce qui permet à mon interlocuteur de se placer comme autre. » (Voisin-Atlani, p. 100-101) Porté par cette double interaction entre destinataire et destinataire, le rapport essentiel entre l'espace intime et le domaine public peut faire de la lettre l'élément déclencheur d'un éveil individuel et collectif. Grâce à l'économie de sa forme et la construction directe de son discours, la lettre est susceptible de constituer un canal de communication et de construction. La révolte dont parle Taïa dans son introduction peut précisément naître dans la capacité inhérente de la lettre à connecter les expériences personnelles au destin collectif. Il y a là quelque chose de l'ordre de la transcendance : dépasser l'histoire individuelle non pas en l'ignorant ou en la sous-estimant mais en l'élevant

au rang du collectif, en la réinjectant dans la construction d'un projet commun pour la société. Si une révolte de mots n'est probablement pas suffisante pour guérir la société marocaine de ses maux, la lettre présente l'avantage décisif de reconnecter les mots avec la réalité de l'expérience individuelle et de réinvestir le champ de l'intime pour atteindre le domaine public. Ce projet est d'autant plus nécessaire que les Marocains, comme le souligne Faouzi Bensäïdi, sont « un peuple sentimental mais pas un peuple de l'intime » (Taïa, p. 33). Pour le réalisateur marocain, ce refus de l'intime « fait partie aussi de ce qu'on tait : ce qui se vit mais ne se dit pas, ce qui peut exister comme action mais pas comme parole » (Taïa, p. 33). En réhabilitant le domaine de l'intime, la lettre permet de reconstruire la parole cachée et de la propulser dans l'espace public. En somme, la lettre est une tentative scripturale jetée à la face du monde, un « contrat social d'un autre genre » (Taïa, p. 13), construit à partir de la mise en commun des efforts personnels et des expériences individuelles. Comme le résume Tahar Ben Jelloun, « si un jour un poème ou une histoire donne à réfléchir ou aide à prendre conscience d'un état, les mots n'auront pas été vains, pas forcément les miens, mais les *mots de tous alignés selon des tempéraments, des styles et des ambitions différents* » (Taïa, p. 16 ; je souligne). En connectant le sujet individuel à la question publique et en donnant à lire les différences des parcours et des expériences, ces *Lettres à un jeune marocain* ont le mérite d'ouvrir le champ de la réflexion et de stimuler la conscience du lecteur. Plus qu'une révolte au sens propre du terme, on serait tenté de voir dans ce livre « intime et politique » (Taïa, quatrième de couverture) une invitation

salutaire à redécouvrir le moi intime et à réactiver le lien social avec l'autre.

Si ce lien fondateur entre l'intime et le public peut se lire comme l'une des réussites de l'ouvrage, il nous paraît tout aussi important d'en souligner les limites. D'une part, il est intéressant de s'arrêter sur le choix révélateur du titre de l'ouvrage : ces *Lettres à un jeune marocain* ne sont pas des lettres « à tous les jeunes marocains ». Si « le caractère "privé" de la relation épistolaire [...] peut être [...] exploité parce qu'il implique une intimité entre membres d'une communauté naturelle » (Maingueneau, p. 71), force est de constater que ce titre n'exploite pas ce ressort. En se donnant pour destinataire un référent générique (« un jeune marocain ») au lieu d'un référent englobant (« tous les jeunes marocains »), le titre écarte la notion d'« intimité entre membres d'une communauté naturelle » et situe d'emblée la jeunesse marocaine dans un ailleurs inconnu ou du moins isolé.

D'autre part, alors que l'ouvrage se dit dédié à la jeunesse marocaine, il est surprenant d'observer que certaines lettres, dans un basculement inattendu, sont dominées par des discours centrés sur les personnes respectives de leurs auteurs. Si « la particularité de la forme épistolaire consiste à permettre la naissance d'une *pensée adressée* » (Haroche-Bouzinac, p. 279), cette naissance est quelque peu perturbée par la persistance quasi obsessionnelle du discours personnel. La lettre de Tahar Ben Jelloun, par exemple, est marquée par la récurrence du « je » : « Depuis que je suis né, j'entends dire [...] » (Taïa, p. 15); « Quand j'eus vingt ans, je voulais [...] » (Taïa, p. 16); « J'ai eu cette chance [...] » (Taïa, p. 17); « Je

raconte cet épisode de ma vie [...] » (Taïa, p. 18); « En 1968 j'étais professeur de philosophie [...] » (Taïa, p. 21). Certes, on pourrait soutenir que l'auteur puise précisément dans son histoire personnelle des enseignements utiles pour la jeunesse marocaine, mais n'aurait-il pas été plus judicieux de s'effacer derrière ces enseignements en réduisant au strict minimum les occurrences personnelles et en mettant en avant la jeunesse dans le texte avant le discours? À trop vouloir se raconter, on finit par oublier, ou du moins négliger, la visée initiale de l'ouvrage et par transformer l'écriture *pour l'autre* à une écriture *de soi*. À trop vouloir raisonner à partir de son expérience personnelle, l'autre risque inévitable est de se poser en moralisateur et d'omettre les attentes et les inquiétudes de la jeunesse marocaine. Conscient de ce risque et déjà réticent sur la légitimité de son discours, Tahar Ben Jelloun tente de se justifier : « J'ai l'air de te donner des leçons de morale. Je ne fais que constater et je te dis ce qu'il vaut mieux éviter. » (Taïa, p. 24) Cette tendance à se raconter dans le texte se prolonge avec d'autres auteurs, qui n'hésitent pas évoquer leurs propres états d'âme, à l'image de Faouzi Bensâïdi, qui écrit : « Il m'arrive souvent d'être prisonnier de moi-même, de mon monde intérieur [...]... Je m'y perds. » (Taïa, p. 27) De son côté, Fadwa Islah met en scène son attachement à son univers personnel : « Avec mes doutes et mes interrogations permanentes, mes rêves, ma folie et mes désirs d'absolu... Je vis dans un monde imaginaire. Je vis dans mon monde. » (Taïa, p. 66) Devant la difficulté du projet d'écriture, Hajar Issami déplace son discours dans le domaine du moi : « je préfère parler du Maroc à travers moi, à travers mes mots jeunes, tourmentés et étouffés par la solitude » (Taïa, p. 67). Enfin, Mounir Fatmi avoue à son destinataire :

« Je souffre et mon état n'a sans doute rien à voir avec toi, mais tout mon corps me fait mal. » (Taïa, p. 115) Cette surexposition de l'univers personnel, tourmenté et instable par ailleurs, est certainement problématique : comment rassurer la jeunesse marocaine avec des discours personnels d'auteurs souffrants, perdus, vivant dans leur monde ou résolument attachés à leurs mots ? Où doit commencer le discours pour la jeunesse marocaine et où doit s'arrêter l'épanchement personnel ? D'aucuns rétorqueront que les auteurs de ces lettres ont le mérite de se dévoiler, de faire tomber les masques qui dissimulent d'habitude la personne et la pensée de l'intellectuel et de l'écrivain marocain. Cela est certainement vrai mais l'exercice demeure périlleux : l'écriture de la lettre engagée nécessite de mettre le moi au service de l'autre, de veiller à un équilibre permanent entre le témoignage du destinataire et l'expérience de son destinataire. Il faut le rappeler : « la pensée dans la lettre peut s'énoncer essentiellement parce qu'elle reçoit sa légitimité du destinataire » (Haroche-Bouzinac, p. 293) : en inversant l'orientation du discours et en noyant le destinataire dans le flot de l'évocation personnelle, la lettre perd cette légitimité fondatrice et court le risque de glisser du domaine de la pensée constructive à un en-deçà de la pensée.

### ***Incertitudes de l'écrivain et pouvoir de l'écriture***

En lisant ces *Lettres à un jeune marocain*, on ne peut s'empêcher de relever, ici et là, des passages qui traduisent le doute, le malaise ou l'incertitude des contributeurs eux-mêmes. Dès lors, on est droit de s'interroger : comment livrer à la jeunesse

marocaine un discours cohérent et convaincant quand on est soi-même assailli par le doute et l'incertitude?

Avant d'analyser les références à l'écriture, il nous paraît judicieux de commencer par signaler que certaines lettres ont le grand mérite d'inviter la jeunesse marocaine à la lecture. Au-delà du choix du titre, qui fait évidemment écho aux *Lettres à un jeune poète* de Rilke, plusieurs auteurs parsèment leurs lettres de références littéraires. Tahar Ben Jelloun évoque Nizan, Genet, Le Clézio, Beckett, Rilke, Cioran et Khaïr-Eddine. Omar Berrada cite entre autres Rilke, Derrida, Dostoïevski, Mahmoud Darwich, Abdallah Laroui et Taha Hussein. Rachid Benzine invite la jeunesse marocaine à relire le Coran et réactiver son sens. Najat El Hachmi fait référence à Driss Chraïbi et situe sa lettre à Bruxelles, dans un café où elle attend l'arrivée d'Amélie Nothomb. De son côté, Mohamed Hmoudane cite Paul Nizan et invite sa destinataire à méditer un passage de John Keats. En faisant référence à ces différents auteurs, les contributeurs non seulement invitent la jeunesse marocaine à puiser des leçons de vie dans la littérature locale et internationale, mais posent également la lecture comme un acte fondateur de la (re)construction de soi. La littérature peut précisément constituer un outil de stimulation intellectuelle et de libération sociale. Comme le reconnaît Taïa dans un entretien, l'ouvrage « espère aussi replacer la littérature à l'intérieur des débats qui agitent le Maroc depuis quelques années et qui tournent tous autour de la question des libertés individuelles. La littérature peut très bien servir à convaincre, à apporter le changement des mentalités, à sortir des traditions sclérosantes qui nous arrêtent. » (Harmach). Un écrivain est un éclairer, un pourvoyeur d'idées, une source d'inspiration pour toute

jeunesse en quête d'identité et de certitudes : tel est l'un des messages salutaires de ces *Lettres*.

Néanmoins, et parallèlement à ce message positif, on peut repérer dans le discours des auteurs une hésitation récurrente quant à la capacité de l'écriture en général et de la littérature en particulier à changer la réalité sociale ou politique du pays. Dans la première lettre du volume, Tahar Ben Jelloun écrit : « un jour j'ai compris qu'un livre ne pèse pas grand-chose devant un enfant qui a faim ou un homme que des brutes torturent dans une cave dans un quartier résidentiel de Rabat ou de Casablanca » (Taïa, p. 16). Plus loin dans sa lettre, il admet que l'un de ses romans, *L'Homme rompu*, n'a pas « empêché ou affaibli le système corrompé / corrompu. Un livre n'agit pas immédiatement. On le lit, puis on continue de vivre comme avant. » (Taïa, p. 24) La littérature opère dans le domaine des mots et des idées, élaborant un monde parallèle, doté de ses propres composants et de sa propre temporalité. L'intellectuel est constamment confronté au défi complexe de raccorder ce monde parallèle au monde réel, d'injecter ses mots et ses pensées dans l'espace de la réalité sociale, culturelle et politique. Comment faire lorsque ce même intellectuel est littéralement déconnecté de la réalité du pays? Dans sa lettre, Najat El Hachmi dénonce précisément ce phénomène : « La plupart de mes rencontres avec des intellectuels marocains m'ont étrangement laissée en marge [...]. J'étais à côté d'eux, je les saluais mais, soudain, j'avais l'impression de ne pas être à ma place : que faisais-je là, avec ces gens? » (Taïa, p. 140-141) Le malaise n'est pas une donnée extérieure mais un trait inscrit dans l'expérience de l'intellectuel marocain. Le statut de l'écrivain lui-même est décrit comme une position ingrate, non reconnue pour sa juste valeur au sein de la société et, comme en

témoigne Najat El Hachmi, encore moins identifiée comme un véritable métier. Au début de sa lettre, Mohamed Hmoudane propose une définition de l'écrivain qui traduit toute la difficulté de son statut : « être écrivain [...] c'est plutôt s'efforcer, dans la solitude et le silence, à démonter des mécanismes puis à créer, à partir des pièces dispersées sur le plan de travail, des réalités nouvelles, en perpétuel mouvement » (Taïa, p. 157). Effort, solitude, silence, démontage et recréation dans un environnement instable : la posture et le rôle de l'écrivain a de quoi angoisser les plus téméraires. L'expérience relatée par Abdelhak Serhane au début de sa lettre est édifiante : écrivant régulièrement dans *Le Journal hebdomadaire* une lettre à un Marocain de vingt ans, il a dû arrêter après un an, « surtout à cause de l'ingratitude endémique des gens » (Taïa, p. 182). L'amertume de Serhane est sans appel : « Je n'avais pas besoin d'eux. Ils n'avaient pas besoin de moi. Puis il n'y avait plus rien à dire. » (Taïa, p. 182) Un peu plus loin, la colère de l'auteur se mêle à l'ironie : « À force d'être traité de provocateur et de fouille-merde, j'avais pris la résolution de ne plus rien écrire sur le plus beau pays du monde. » (Taïa, p. 183) Face aux attaques récurrentes, l'écrivain en arrive à comprendre que son acte de l'écriture lui-même est devenu inutile, insignifiant, à la fois vidé de son ambition première et déconnecté de son lectorat, comme le reflètent les interrogations désabusées de Serhane : « Pourquoi écrire? Pour dire quoi et à qui? » (Taïa, p. 183) Dans le contexte sociopolitique marocain, on est en droit de s'interroger : que peut l'écriture et que peuvent les écrivains? À la lecture de ces *Lettres à un jeune marocain*, on ne peut rester indifférent face au malaise de l'écrivain qui, voulant s'adresser à la jeunesse marocaine, se trouve contraint à interroger l'efficacité de son

écriture et l'utilité de son rôle dans la société. Dans le malaise de l'écriture, la jeunesse marocaine finit par disparaître ou du moins par reculer au second plan, laissant place aux reflets brisés de tous ces auteurs habités par le doute et l'incertitude.

À la lecture des différents textes, on constate également que le doute exprimé concerne souvent le projet même de la rédaction de la lettre. Ce constat est d'autant plus surprenant qu'Abdellah Taïa indique lui-même que l'objectif de l'ouvrage collectif est d'aider le jeune Marocain « à sortir de la peur qu'on ne cesse d'installer en lui, qui l'empêche de se sentir concerné par ce qui se passe dans le pays et qui l'éloigne de ses rêves profonds » (Harmach). Comment peut-on espérer éloigner les peurs de la jeunesse marocaine avec un discours incertain quant à son propre objectif? N'y a-t-il pas là la preuve que la peur n'est pas l'apanage des jeunes mais plutôt le symptôme collectif d'une société en proie au doute? La lecture des différentes lettres permet d'éclairer ce point et de définir le rapport problématique des auteurs avec le projet de l'ouvrage lui-même. Ainsi, Faouzi Bensaïdi admet d'emblée la difficulté de l'exercice : « Quand on n'a que notre doute à communiquer et partager, c'est difficile d'affronter un monde imbu de ses certitudes. Alors, comme je n'ai aucun conseil à vous donner, je vais vous parler de quelques moments qui sont restés essentiels, qui m'ont accompagné. » (Taïa, p. 28) Face au doute et à l'incertitude du sujet, le discours se réduit à des fragments et des anecdotes présentés comme substituts au contenu attendu initialement. De son côté, Omar Berrada reconnaît la difficulté du projet et s'interroge sur le rapport entre l'ancrage intime du discours et le destinataire nécessairement public du livre : « Je suppose que le principe d'une lettre comme celle-ci est de prodiguer des conseils. Il n'est pas étonnant que j'aie du

mal à l'écrire. Le récepteur est brouillé. Que te dire d'intime en sachant que d'autres le liront avant toi? » (Taïa, p. 43-44) Le fondement même de la lettre devient un obstacle à l'écriture : concilier l'intime et le public n'est pas une simple affaire et l'auteur est obligé de le reconnaître. Plus loin dans la lettre, le constat de la difficulté laisse place à une autocritique qui remet en cause directement la cohérence du discours : « Je dois donner l'impression de me contredire à chaque nouveau paragraphe. » (Taïa, p. 54) On peut imaginer comment un jeune marocain (voire un jeune tout court !) pourrait accueillir cet aveu. Au début de sa lettre adressée à Abdellah Taïa, se disant « très mal placée pour mener un discours d'adulte et griffer des mots mûrs » (Taïa, p. 67), Hajar Issami avoue qu'elle a failli abandonner le projet : « J'étais tellement perdue que j'ai voulu renoncer. Parler de mon pays et conseiller sa jeunesse étaient pour moi un pas difficile à franchir, un courage et une responsabilité » (Taïa, p. 67). Ici, l'auteure semble découvrir la taille de l'enjeu scriptural : on n'écrit pas une lettre à un jeune marocain comme on écrit n'importe quel autre texte ou article. Dans le plus bref des textes qui composent le volume, Rachid O. rêve d'une lettre impossible, « une longue lettre où il y aurait tout [...]. Une lettre aussi longue qu'un livre, le livre d'un jeune Marocain. » (Taïa, p. 73) L'ironie est bien là : confronté au modèle utopique de la lettre absolue, l'auteur finit par écrire la plus courte lettre du volume ! Dans sa lettre à Fatima-Ezzahra traitant du Coran, Rachid Benzine s'interroge quant à lui sur la viabilité du sujet : « Peut-être seras-tu étonnée que je veuille aborder ce sujet avec toi? N'est-il pas trop grand pour nous? Ne demande-t-il pas des compétences ou des qualités que nous n'avons pas? Et puis n'y a-t-il pas des questions plus urgentes qui se posent aux gens de notre pays? » (Taïa, p. 75) Si ces interrogations permettent à l'auteur de justifier et d'introduire le

choix de son sujet comme nécessaire et susceptible d'éclairer les maux du pays, elles trahissent également une certaine hésitation inhérente à l'acte d'écriture et déjà anticipée chez la destinataire. Dans sa « Lettre à un garçon du quartier », Rachida Lamrabet s'arrête d'abord sur le problème de la transmission matérielle de la lettre : « Je ne sais pas encore comment je vais te faire parvenir cette lettre. Je ne pense pas que je vais la poster, je suis presque convaincue que tu es le genre de personne qui n'ouvre jamais son courrier. Je ne peux pas non plus te remettre la lettre en personne, je suis plutôt attachée à mon anonymat. » (Taïa, p. 98) Derrière cette fausse interrogation d'ordre matériel se dessine en réalité, de façon symbolique, le double défi de la transmission et de la réception du discours. Prolongeant ce point, Sanaa Elaji pose la question de la viabilité de la lettre comme support d'échange et canal de communication : « Je sais bien que le temps de la correspondance est révolu depuis longtemps, mais je porte encore en moi la nostalgie de certaines pratiques attachées à une époque finalement pas si ancienne. » (Taïa, p. 116) Face à cette obstination, d'aucuns s'interrogeront : pourquoi continuer, par simple sentimentalisme ou nostalgie, à utiliser un outil d'échange révolu ? N'est-ce pas là admettre et assumer une forme de rupture avec la jeunesse et ses outils de communication modernes ? Pour Younès Boumehdi, qui sait que sa lettre est « irrecevable » (Taïa, p. 177), car ses deux destinataires désignés (Ito et Rachid) sont illettrés, il s'agit surtout de laisser une trace à travers l'acte de l'écriture et du témoignage : « Parce qu'il me faut vous nommer, vous faire exister aux yeux de ceux qui ne vous voient plus. Il faut que ce gâchis ait un sens, ne pas l'oublier, en garder trace. » (Taïa, p. 177) Telle serait donc la vocation ultime de ces lettres : nommer l'invisible, dévoiler le dissimulé, ouvrir les yeux d'une société aveugle sur ses maux persistants et ses réalités omniprésentes. Si

tel est le cas, notons au passage que la jeunesse marocaine, présentée comme la cible annoncée du discours, n'est plus la destinataire des lettres mais leur sujet. En poursuivant la traversée du recueil, on s'aperçoit que même Abdelhak Serhane, déçu d'un système corrompu, semble avoir abandonné toute visée réformatrice, et il le reconnaît clairement devant la jeunesse marocaine : « je n'ai pas de recommandations à te faire, je n'ai pas de conviction à t'apporter, ni d'espoir à t'offrir. Avec ce texte, je voudrais partager avec toi, une fois de plus, l'amour des mots, tout simplement. » (Taïa, p. 183-184) Voilà donc que la lettre, qui se donnait pour objectif, pour reprendre les termes de la quatrième de couverture, de considérer, d'encourager, de critiquer, de réveiller et d'élever la jeunesse marocaine, voilà qu'elle se trouve réduite simplement à « partager l'amour des mots ». Doit-on se satisfaire de cet objectif minimal? Est-on en droit de réclamer plus de la part de ces écrivains et de ces artistes?

### ***La mélancolie dans le texte***

À l'issue de cette analyse, nombreuses sont les questions qui demeurent ouvertes et directement attachées au statut incertain de l'intellectuel et de l'écrivain dans la société marocaine. Comme l'a montré la traversée rapide de ces *Lettres*, le discours de l'intellectuel marocain a le mérite d'exister et de pousser la jeunesse marocaine à la réflexion et à la redécouverte de la littérature comme espace potentiel de reconstruction et d'engagement. Porté par l'outil original et stimulant de la lettre, « la forme la plus achevée de l'invention de soi » (Grassi, p. 153), ce discours peut connecter le domaine de l'intime où se jouent les expériences personnelles à la sphère

publique où prend forme la destinée collective. Néanmoins, force est de constater que ces *Lettres* traduisent également l'inquiétude et l'incertitude de toute une partie de la société et des intellectuels marocains. Qu'il s'agisse du projet de l'ouvrage lui-même ou de la capacité de l'acte d'écriture à bousculer la réalité marocaine, les auteurs expriment un malaise général que ni les messages d'espoir ni les conseils pleins de bonne volonté n'arrivent à effacer. Il faut oser le dire : derrière son initiative louable et son projet ambitieux, l'ouvrage coordonné par Abdellah Taïa donne à lire une mélancolie marocaine : mélancolie de l'intellectuel et de l'écrivain qui lutte contre l'incertitude et cherche sa voie pour atteindre la jeunesse marocaine, mélancolie de la jeunesse marocaine qui cherche sa place parmi les élites du pays et mélancolie du pays lui-même, pris dans la chaîne intérieure de ses contradictions et de ses doutes. En cela, ces *Lettres à un jeune marocain* permettent au moins de prendre conscience de la taille des enjeux et des difficultés qui attendent le Maroc moderne. Si « la lettre est souvent une écriture de l'instant » (Poublan, p. 13), le défi des écrivains et des intellectuels marocains est probablement de dépasser cette mélancolie de l'instant qui perturbe la réflexion et déstabilise encore plus la jeunesse. Pour « engager l'histoire autrement » (Taïa, quatrième de couverture), le Maroc a besoin d'une élite intellectuelle confiante et rassurante, plurielle et représentative, capable de se libérer de la mélancolie ambiante pour redonner à l'acte d'écriture sa puissance et sa profondeur absolues, et entraîner la jeunesse marocaine dans ses sillons.

## Bibliographie

- ENDEWELD, Marc. (2009), « Abdellah Taïa, une colère marocaine », *Minorités*, 16 novembre, <<http://www.minorites.org/index.php/2-la-revue/552-abdellahtaia-une-colere-marocaine-1.html>>.
- GRASSI, Marie-Claire. (1998), *Lire l'épistolaire*, Paris, Dunod, coll. « Lire ».
- HARMACH, Amine. (2009), « Abdellah Taïa : Ce livre est un cri de cœur. Il faut libérer la voix des marocains » (entretien avec Abdellah Taïa), *Aujourd'hui Le Maroc*, 21 octobre, <<http://www.aujourd'hui.ma/maroc/culture/abdellah-taia-%C2%ABce-livre-est-un-cri-de-coeur-il-faut-liberer-les-voix-des-marocains%C2%BB--66616#.Vgh5GH2c01>>.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. (1998), « Penser le destinataire : quelques exemples », dans Benoît Melançon (dir.), *Penser par la lettre*, Montréal, Fides, p. 279-293.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1998), « Scénographie épistolaire et débat public », dans Jürgen Siess (dir.), *La Lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, p. 55-71.
- POUBLAN, Danièle. (1996), « Introduction », dans Pierrette Lebrun-Pézerat et Danièle Pouban, *La Lettre et le politique. Actes du colloque de Calais 17-19 septembre 1993*, Paris, Honoré Champion, p. 11-24.
- SBAÏ, Jalila. (2012), « Réformes politiques et enjeux sociaux au Maroc : quand le migrant se fait expert et s'invite au débat », janvier, <<http://jalilasbai.com/wp-content/uploads/2015/08/R%C3%A9formes-politiques-et-enjeux-sociaux-au-Maroc.pdf>>.
- TAÏA, Abdellah (dir.). (2009), *Lettres à un jeune marocain*, Paris, Seuil.

VOISIN-ATLANI, Françoise. (1998), « L'instance de la lettre », dans Jürgen Siess (dir.), *La Lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, p. 97-107.

### Résumé

Paru en octobre 2009 et coordonné par Abdellah Taïa, l'ouvrage collectif *Lettres à un jeune marocain* se donne pour objectif d'interpeller la jeunesse marocaine et de l'aider à affronter les défis de la modernité. Loin de toute lecture purement idéologique qui serait exclusive et improductive, le présent article se propose d'analyser plutôt la structure et l'organisation du discours élaboré dans les dix-huit lettres qui composent le volume. En étudiant à la fois les profils des auteurs, l'équilibre entre l'intime et le public, la représentation de soi et la mise en abyme de l'acte de l'écriture, cet article cherche à montrer que l'ouvrage trahit, par-delà son projet ambitieux et louable, une certaine mélancolie chez les intellectuels et les écrivains marocains.

### Abstract

The collective work *Lettres à un jeune marocain* ("Letters to a young Moroccan"), directed by Abdellah Taïa and published in October 2009, aims to connect with and help Moroccan youth facing the challenges of modernity. Rather than a purely ideological reading that might be exclusive and unproductive, the present article examines the discourse developed in the eighteen letters which constitute the volume. This includes an investigation of respectively the profiles of contributors, the balance between private and public spheres, the representation of the self and the act of writing. As a result, the article demonstrates that the work betrays, beyond its ambitious and praiseworthy objectives, a certain sense of melancholy among Moroccan writers and intellectuals.

# Écrire de/au-delà de la marge : l'homosexualité et son rapport aux foules dans l'œuvre d'Abdellah Taïa

Thomas Muzart  
The City University of New York

Reconnu comme l'un des premiers auteurs ouvertement homosexuels au Maroc<sup>1</sup>, Abdellah Taïa a souvent fait part du

---

<sup>1</sup> Si Rachid O. est reconnu comme le premier à avoir révélé son homosexualité dès 1994 avec *L'Enfant ébloui* (Boukhari, 2007), Taïa est le premier à publier avec son nom complet, sans se cacher derrière un diminutif ou un pseudonyme. Mis à part cette distinction, Najib Redouane les place tous deux dans la génération d'auteurs contemporains qui, par leur écriture, s'engagent

souci que sa sexualité lui a valu, et ce, depuis un très jeune âge. Dans un article que lui a consacré le *New York Times* en 2012, il évoque ainsi un événement survenu alors qu'il avait douze ans : un soir, des hommes ivres de son quartier se sont rassemblés devant sa maison, priant le jeune garçon de descendre pour leur accorder des faveurs sexuelles. Il se rappelle alors avoir eu l'impression que toute une foule était témoin de sa différence : « We all heard them. The whole family. The whole neighborhood. The whole world. »<sup>2</sup> Le sentiment d'exclusion qu'a dû ressentir l'auteur au moment des faits est d'ailleurs mis en évidence dès le titre qu'il donne à son témoignage, « A boy to be sacrificed »<sup>3</sup>.

En partant de cet événement traumatique jusqu'au Printemps arabe, je propose ici d'interroger la manière dont Abdellah Taïa articule sa propre marginalité en rapport au collectif et particulièrement aux foules issues de mouvements populaires. À cet égard, le terme foule concernera donc dans cette étude tous les groupes de personnes dont le rassemblement a un sens et un impact politiques, qu'ils soient en faveur des régimes en place ou non.

Malgré sa première expérience d'exclusion et son immigration en Suisse puis en France en 1999, Taïa apparaît comme un acteur majeur dans la promotion du changement politique et social dans sa région d'origine. Au lieu de considérer sa singularité (en tant qu'homosexuel et immigrant) et son engagement politique au sein des mouvements

---

dans un « acte de contestation et de refus de demeurer dans l'ombre et dans le silence de leurs communautés » (2002, p. 105).

<sup>2</sup> « Nous les avons tous entendus. La famille entière. Le quartier entier. Le monde entier » (je traduis)

<sup>3</sup> « Un garçon à sacrifier » (je traduis)

populaires comme étant surprenants, voire antithétiques, on montrera que la combinaison de ces deux facteurs offre la possibilité d'envisager les actions collectives comme garantissant le respect des particularités de chacun. Il convient pour cela de mobiliser le concept de multitude, que Michael Hardt et Antonio Negri définissent comme une foule composée de singularités qui agissent sur la base de ce qu'elles ont en commun (2004, p. 100).

En tant qu'outil conceptuel, la multitude invite à penser la relation entre l'homosexualité et les mouvements du Printemps arabe selon les axes suivants : Dans quelle mesure l'engagement de Taïa peut-il être perçu comme faisant partie des foules qui ont marché dans les rues de Tunisie, d'Égypte et d'autres pays de la région qui se sont révoltés contre leur régime ? Peut-il être considéré comme agissant au sein ou en marge des foules ? Comment l'homosexualité influence-t-elle sa vision des foules et comment les foules elles-mêmes peuvent potentiellement considérer une telle vision lorsque l'homosexualité est, dans leur pays, tabou dans l'espace public, voire illégal ?

Suivant l'intuition d'Albert Memmi qui, dans *Le Nomade immobile* (2003), estime qu'être minoritaire offre une distance critique privilégiée, on montrera non seulement dans ses prises de positions politiques mais également dans son œuvre fictionnelle que Taïa jouit d'un avantage dans l'observation des foules et que son rôle vis-à-vis d'elles évolue. Alors que son roman *Le Jour du Roi* (2010) traduit le scepticisme de l'auteur quant à la possibilité d'un mouvement contestataire uni, Taïa montre dans *Infidèles* (2013), à la suite du Printemps Arabe,

une volonté de passer d'une position d'observateur externe et sceptique à une position plus participative au sein des foules.

### ***L'homosexualité et le problème de sa réception dans le monde arabe***

Pour mieux comprendre la relation conflictuelle qu'entretient Abdellah Taïa avec son pays d'origine et la réception de son œuvre, il importe avant tout d'examiner la situation générale de l'homosexualité dans l'histoire du monde arabe. Max Kramer, à l'instar d'autres chercheurs s'intéressant aux sexualités marginales dans les sociétés musulmanes<sup>4</sup>, préconise d'abord d'approcher un tel sujet en tenant compte de la distinction entre pratique et identité sexuelles, étant donné que les pratiques homo-érotiques ne conduisent pas dans ces régions à un processus d'autodéfinition en fonction de cette sexualité (2008, p. 187). Cette discontinuité entre pratique et identité sexuelles expliquerait ainsi le constat fait par le journaliste Brian Whitaker qui, dans *Unspeakable Love* (2006), décrit à la fois l'aspect courant des rapports entre personnes de même sexe et l'absence de leur condamnation (p. 10). Puisque les actes se déroulent au sein d'un espace privé n'aboutissant pas à la reconnaissance publique d'une identité homosexuelle, nul besoin est alors de les condamner. Malek Chebel rappelle néanmoins qu'absence de condamnation ne signifie pas absence d'interdictions, notamment dans les lieux de

---

<sup>4</sup> Parmi lesquels on citera Malek Chebel ou encore Joseph Massad.

promiscuité tels que le hammam<sup>5</sup> (1988, p. 30). Cependant, ces interdits mis en place par la société sont parties prenantes d'un jeu extrêmement subtil « qui consiste à nier vigoureusement par les écrits et les exégèses les plus sophistiquées ce qui, tous les jours, se commet dans la stricte banalité des faits » (*ibid.*, p. 30). Cet accommodement de la sexualité, y compris celle entre personnes de même sexe, diffère largement de celui des sociétés occidentales, qui ont tendance à privilégier une approche de l'homosexualité en fonction de l'orientation sexuelle et de l'identité, qui à terme permet l'émergence de discussions sur la culture gay et de la lutte pour la reconnaissance des droits civils (Kramer, 2008, p. 204). Le monde arabe, au contraire, bien que ne réprimant pas directement les actes, se montre réticent à l'émergence d'une parole publique homosexuelle au prétexte qu'elle serait une importation occidentale :

Homosexuality is a subject that Arabs, even reform-minded Arabs, are generally reluctant to discuss. If mentioned at all, it's treated as a subject for ribald laughter or (more often) as a foul, unnatural, repulsive, un-Islamic, Western perversion. Since almost everyone agrees on that, there is no debate.<sup>6</sup> (Whitaker, 2006, p. 9)

---

<sup>5</sup> Chebel évoque la notion d'*lh' yâ* (le Pudique), qui met en place un double interdit dans les hammams. Le premier interdit, dit horizontal, réprime la communication entre les deux sexes, et le second, dit vertical, défend les comportements indécents entre les personnes de même sexe.

<sup>6</sup> « L'homosexualité est un sujet que les Arabes, même les plus réformateurs, sont réticents à aborder. Si jamais l'homosexualité est mentionnée, elle est considérée comme un sujet pour plaisanteries grivoises ou (le plus souvent) comme une perversité occidentale odieuse, contre-nature, répulsive et non islamique. Puisque tout le monde tombe d'accord sur ce sujet, il n'y a pas de débat. » (je traduis)

Malgré l'absence de débat ouvert dans le contexte actuel, les expressions et représentations de l'homosexualité ont pourtant eu leur place dans la littérature arabe. Samir Patrice El Maarouf rappelle que l'on peut remonter jusqu'au VIII<sup>e</sup> siècle et au poète arabo-persan Abou Nawas pour trouver l'expression de désirs homosexuels. Nawas mais aussi d'autres auteurs comme Muhammad Al Nawadji, poète du XV<sup>e</sup> siècle, célébraient la virilité et le désir qu'elle suscite (El Maarouf, 2014, p. 165). Historiquement, la marginalité et l'ambiguïté sexuelles sont parties prenantes de la civilisation arabe. Le personnage de l'éphèbe, que l'on trouve, dans les textes coraniques, aux côtés du Prince (Chebel, 1988, p. 15) ou dans l'au-delà comme créature parfaite et sensuelle, amène à relativiser la notion de norme telle qu'elle peut être envisagée dans le monde musulman (Zekri, 2008, p. 167). Ainsi, la position actuelle du monde arabe décrivant l'homosexualité comme une perversion venant de l'Occident non seulement semble douteuse mais rend compte de la tension particulière qui, aujourd'hui, émerge autour de cette question, entre expression privée et publique. On peut, en effet, avancer que, pour le monde arabe, ce n'est pas l'homosexualité en tant que telle qui importe, mais plutôt la régulation de son expression dans l'espace public.

Avant le XX<sup>e</sup> siècle, la littérature arabe classique ne s'adressait pas à un public de masse. Pour la plupart, les textes érotiques étaient lus dans des cercles privés sans aucune intention de les publier par la suite (Whitaker, 2006, p. 88). Une telle intimité garantissait une plus grande liberté aux expressions à sensibilité homosexuelle. Par ailleurs, Zekri justifie la tolérance, dont Nawas a pu par exemple bénéficier,

par le fait que l'Umma<sup>7</sup> de son époque se trouvait en position de force (2008, p. 166). Or, la modification de ces deux facteurs explique sans doute pourquoi la représentation de l'homosexualité est devenue un problème dans le monde musulman et des auteurs tels qu'Abdellah Taïa ont pu faire l'objet de vives critiques.

Quant à la littérature actuelle, du fait du développement des maisons d'édition et de la distribution, elle touche un public plus large, loin de se restreindre à une élite littéraire. Le passage d'un accès limité pour une élite proche du régime à une circulation à grande échelle parmi une masse plus difficilement contrôlable devient alors une menace pour les régimes en place, soucieux de préserver leur contrôle sur la société. Dans son article « Abdellah Taïa, homosexuel envers et contre tous » (2007), Karim Boukhari montre en quoi l'indignation que l'auteur suscite vient avant tout de son importante médiatisation et essentiellement de son *coming out* paru en février 2006 dans le magazine *TelQue*<sup>8</sup>. La publication par la suite des entretiens dans lesquels Taïa parle de son homosexualité dans les titres arabophones intensifiera de manière significative les critiques, car l'arabe, considéré comme la langue de tous, étend la réception et donc l'impact de sa révélation. Pour Boukhari, c'est à partir de ce moment-là que « le jeune homme est devenu "l'autre", l'extra-terrestre, le clochard montré du doigt par les gosses de Hay Salam, le héros monstrueux des contes transmis par les grand-mères à leurs petits-enfants ». On voit alors que la marginalisation d'Abdellah

---

<sup>7</sup> Terme désignant en arabe la communauté.

<sup>8</sup> Son *coming out* sera aussi relayé dans l'ensemble de la presse francophone marocaine tels que *Le Journal*, *Maroc-Soir* ou encore *Maroc Hebdo*.

Taïa se développe à mesure que son lectorat s'élargit. Boukhari écrit d'ailleurs que s'il est encore épargné par la censure, c'est que, selon un « dirigeant du parti islamiste [...] : "Taïa ne représente pas grand-chose, il ne vend pas — encore — assez de livres" » (*ibid.*).

Outre le lien entre médiatisation et marginalisation, de tels propos montrent le rôle politique que peut jouer Taïa en tant qu'écrivain ouvertement homosexuel. Il représenterait à terme, aux yeux du pouvoir en place, un danger pour l'unité de l'Umma. Dans *Desiring Arabs* (2007), Joseph Massad explique la possibilité d'un tel ressenti dans les sociétés musulmanes du fait de l'interventionnisme occidental sur les concepts de désir et pratique sexuels depuis la fin des années 1960 (2007, p.160). L'une des formes de cet interventionnisme, qu'il identifie et nomme l'« Internationale Gay », consiste à promouvoir une identité gay universelle qui prend ses fondements épistémologiques en Occident (*ibid.*, p. 162) et qui se transmet par le tourisme sexuel, les programmes télévisés, Internet et les organismes LGBT (Kramer, 2008, p. 162). La méfiance que les sociétés musulmanes ressentent vis-à-vis de l'homosexualité s'expliquent directement par ces activités. Elles seraient responsables non seulement du rejet de certaines formes de désirs entre personnes de même sexe en les réorientant selon des termes proprement occidentaux mais également de l'émergence en retour d'une rhétorique et de pratiques qui s'inscrivent en contrepoint de ce qu'elle visait (Massad, 2007, p. 180). Il est, en effet, intéressant d'observer qu'en parallèle avec le silence imposé sur tout débat potentiel concernant les identités sexuelles dans le monde arabe, se soient multipliés les discours insistant sur le danger que représentent ces identités dans l'espace public.

Si la responsabilité du rejet de la marginalité sexuelle incombe en grande partie aux lobbys occidentaux, elle touche également ceux que Massad appelle les « native informants », que l'on peut traduire par « informateurs indigènes » (*ibid.*, p. 172). Venant, toujours d'après Massad, des classes moyennes et supérieures, ces informateurs soutiennent, au travers de leur engagement dans des organisations internationales, l'interventionnisme occidental sur leur pays d'origine au nom de la liberté sexuelle. Au vu des positions tenues par Abdellah Taïa sur son homosexualité et de son immigration en Suisse puis en France, l'amalgame entre son rôle d'écrivain et celui de l'« informateur indigène » établi par Massad est tout à fait envisageable. Même s'il est issu d'un milieu populaire et ne s'est jamais engagé dans une organisation internationale promouvant les droits LGBT, Taïa est perçu comme un allié du monde occidental pouvant potentiellement, du fait de son homosexualité, menacer les valeurs et l'ordre public de son pays d'origine. Boukhari retranscrit entre autres dans son article certaines critiques qu'il a pu entendre dans des conversations de rue ou en ligne à l'encontre du jeune auteur : « Il se prostitue pour plaire à l'Occident », « C'est son postérieur qui parle, pas lui », « Il nuit à l'image du Maroc et de l'islam » (Boukhari, 2007).

***De l'utilité de l'homosexuel comme bouc émissaire  
ou comment brandir la menace sociale pour mieux diviser  
et étouffer les éventuels collectifs résistants***

Bien que le lien de cause à effet établi par Massad entre interventionnisme occidental et rejet des sexualités marginales par les sociétés musulmanes soit crucial, il est essentiel de voir

qu'un tel rejet peut tourner aussi à l'avantage des régimes en place dans le monde arabe. En assimilant les homosexuels à des agents de l'étranger, ces derniers parviennent ainsi à limiter, voire à faire taire toute possibilité contestataire émanant des marges au sein même de leur société, sous prétexte de menace d'ingérence étrangère. Chebel rappelle à ce propos que lorsqu'elle est reconnue par les sociétés musulmanes, la marginalité « est du même coup suspectée, chassée avec intransigeance et parfois rendue responsable de nombreuses incursions dans les mœurs de la majorité conventionnelle<sup>9</sup> » (1988, p. 17). Il convient donc de relativiser les accusations de collusion avec l'Occident portées à l'encontre d'individus en marge et considérés comme opposants au régime, étant donné tous les avantages qu'une telle stigmatisation offre aux pouvoirs en place, soucieux de conserver l'ordre qu'ils ont eux-mêmes défini.

Le raid de la police mené en 2001 sur le « Queen Boat », une discothèque du Caire dans laquelle les homosexuels avaient pour habitude de se retrouver, illustre particulièrement bien cette stratégie de stigmatisation et de division en faveur du maintien du pouvoir en place et du statu quo social. À la suite de la descente de police, une cinquantaine d'hommes furent arrêtés et jugés publiquement devant une cour de sécurité de l'État spécialement mise en place pour traiter des cas de terrorisme, au lieu de paraître devant une cour ordinaire. Bien que Massad justifie ce choix, d'une part, par l'absence en droit

---

<sup>9</sup> Si Chebel (1988, p. 19) reconnaît cette réinsertion de la marginalité en tant que bouc émissaire dans le contexte contemporain, il rappelle toutefois qu'un tel usage avait déjà cours dans le passé. Il évoque notamment l'exemple du penseur Ibn Khaldoun, qui avait fait de l'homosexualité l'un des facteurs de la corruption des mœurs sociales de son époque.

égyptien de disposition à l'encontre des pratiques sexuelles entre personnes de même sexe et, d'autre part, par le fait que l'Égypte est placée en état d'urgence depuis les années 1980 (2007, p. 182), il est difficile de nier qu'une telle décision facilite l'assimilation entre homosexuels et terroristes. Cette désignation de l'homosexualité comme l'une des menaces les plus dangereuses pour la nation a également trouvé écho dans la presse, par exemple dans un journal du Caire titrant, « Pervers declare war on Egypt<sup>10</sup> » (Whitaker, 2001). Le terme « déclaration de guerre » ajouté à l'idée que l'homosexualité est une perversion occidentale suggère alors que les homosexuels sont perçus comme une force étrangère qui peut s'attaquer à la culture égyptienne<sup>11</sup>.

Dans un article du *Guardian* datant du 19 novembre 2001, Whitaker remarque par ailleurs l'usage dans la presse de la métaphore de l'infection. L'homosexualité est décrite comme une maladie que les Égyptiens peuvent contracter s'ils ne font pas attention. Bien que cette peur de la contagion puisse relever en partie d'une crainte irrationnelle proprement homophobe, elle suggère également, il me semble, la peur d'une force collective qui pourrait remettre en cause les fondements jusqu'alors établis par le régime en place. Dans *Crowds and Politics* (2014), ouvrage consacré aux foules du Printemps arabe, Andrea Khalil rappelle l'importance en Tunisie d'un soi collectif se développant justement par contagion et rejetant les

---

<sup>10</sup> « Les pervers déclarent la guerre à l'Égypte. » (je traduis)

<sup>11</sup> Pour une étude détaillée de l'affaire du Queen Boat, et notamment l'escalade de l'opposition entre des organisations internationales qui opèrent une couverture médiatique sans précédent et la presse égyptienne qui dénonce l'impérialisme cherchant à imposer une déviance dans leur société, voir Massad (p. 184).

divisions de la dictature (p. 27). En refusant l'atomisation de l'individu moderne du fait des dichotomies établies par l'État, la foule devient le terreau idéal d'une force collective unie dans la contestation puisque ses limites et ses possibilités d'expansion sont infinies. Khalil explique cette force expansive en proposant le concept de « la personne comme foule », largement inspiré des approches poststructuralistes de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Selon la configuration de « la personne comme foule », « the individual is not the opposite of crowds, or a structural model for a crowd, but rather already exists as a crowd, in a constitutive coexistence within a crowded field<sup>12</sup> » (Khalil, p. 26). Étant donné que les individus sont, d'après ce modèle, déjà ensemble dans la foule, le fait qu'ils se rassemblent en collectif les place dans un « devenir humain » ou un « devenir soi-même » qui demeureraient jusque-là à l'état embryonnaire. Puisqu'un tel concept s'adresse à n'importe quel individu, il représente une menace significative pour les régimes autoritaires qui étendent leur pouvoir grâce aux divisions qu'ils créent. Dans le cas de l'homosexualité, il est possible de comprendre ainsi que la stigmatisation des homosexuels participe à la stratégie de division des individus et, particulièrement, de ceux qui sont mis à la marge et qui ont, en conséquence, plus de chance de se révolter contre le régime en place.

C'est ce qu'Abdellah Taïa, lui-même victime de ce type de stigmatisation, cherche à remettre en cause dans son texte « L'homosexualité expliquée à ma mère », publié en avril 2009 dans le magazine marocain *TelQuel*. S'adressant à sa famille,

---

<sup>12</sup> « l'individu n'est ni l'opposé des foules, ni un modèle structural pour une foule, mais plutôt existe déjà lui-même en tant que foule, dans une coexistence constitutive dans un espace lui-même bondé » (je traduis)

l'auteur y décrit son refus de la marginalisation et sa volonté de communiquer malgré sa différence : « Je rêve du dialogue. Un dialogue impossible jusqu'à aujourd'hui. Je ne suis pas dans la minorité. *Je suis vous, avec vous, toujours avec vous*, même quand je brise les tabous » (je souligne). Bien qu'elles soient adressées à sa famille, ces lignes, qui sont publiées, dépassent alors le cadre strictement personnel et concernent, si ce n'est le monde arabe dans son entier, du moins le Maroc. Les homosexuels font, selon lui, partie d'une révolution qui est vouée à éclater et qui ne peut que se faire dans « la provocation et le scandale ». Cette singularité n'entre pas, pour Taïa, en contradiction avec sa volonté de s'inscrire dans un mouvement collectif. Sa position s'avère, en effet, très similaire à celle avancée par Michael Hardt et Antonio Negri, qui voient dans la multitude la possibilité pour chaque singularité d'agir sur la base de ce qu'elles ont en commun (2004, p. 100). Les homosexuels représentent ainsi pour Taïa un des groupes qui agissent pour le changement et qui *sont la multitude, avec la multitude, toujours avec la multitude*. Par ailleurs, Taïa ne se bat pas forcément pour la reconnaissance des droits homosexuels mais promeut plutôt le changement dans la société marocaine, qui concerne et inclut tout le monde :

Je ne supporte plus qu'on ne voie pas la richesse réelle de ce pays : l'imaginaire, les histoires, le mystère. LA JEUNESSE. Je ne supporte plus qu'on n'aide pas assez le Maroc à se relever et à grandir. Je ne supporte plus ce système qui casse du matin au soir le Marocain et qui fait taire les voix nouvelles qui émergent pour dire ce pays autrement. Je ne supporte plus cette médiocrité et cette petitesse qu'on nous impose. Le Maroc est, pour moi, plus grand que tout cela. (Taïa, 2009)

L'éloignement géographique de l'auteur à la suite de son immigration, pas plus que la marginalisation sexuelle, ne

constituerait une limite à son inclusion dans la multitude, selon Hardt et Negri. Ces derniers défendent au contraire l'idée selon laquelle les migrants doivent être pensés en fonction de valeur collective : « Migrants demonstrate (and help construct) the general commonality of the multitude by crossing and thus partially undermining every geographical barrier.<sup>13</sup> » (2004, p. 134) En combinant les influences qu'il reçoit de sa vie en France à celles de ses origines, Taïa remet aussi bien en cause la stratégie des régimes en place, qui établissent des frontières strictes entre l'Occident et le monde arabe que le modèle de l'informateur indigène imposant les valeurs occidentales à son pays d'origine. Pour Gibson Incube, l'exil, chez Rachid O. comme chez Abdellah Taïa, enclenche « un phénomène de méditation et de médiation de leur "sexualité" par un perpétuel "retour au pays natal" » (2014, p. 128). On comprend ainsi qu'au lieu d'accentuer sa différence vis-à-vis de son pays d'origine, Taïa cherche à instaurer au contraire un dialogue jusque-là impossible et à montrer que sa singularité participe à la construction d'un collectif.

***Tension entre un désir de collectif  
et un besoin d'émancipation individuelle***

Même si, dans « L'homosexualité expliquée à ma mère », il existe chez Taïa un fort désir de s'engager dans un collectif à partir de la reconnaissance de sa propre singularité, ce désir ne se concrétise pas dans un projet qui articulerait de manière précise comment l'auteur peut participer et agir dans le

---

<sup>13</sup> « Les migrants montrent (et aident à construire) les similitudes de la multitude en traversant et ainsi en remettant en cause partiellement chaque barrière géographique » (je traduis)

collectif. Partager un rêve commun et un projet avec un collectif potentiel ne revient pas au même que d'être un agent de ce collectif. De plus, même s'il est possible, comme nous l'avons fait, de relativiser la marginalité de Taïa en raison de son homosexualité et de son éloignement géographique, il s'avère tout de même difficile d'imaginer de manière concrète son inclusion dans une foule qui vit encore au Maroc et a intériorisé l'homosexualité comme une identité occidentale et perverse. Par ailleurs, malgré les élans collectifs de « L'homosexualité expliquée à ma mère », Taïa reconnaissait lui-même auparavant que « ce n'est que dans l'individualité que l'on peut faire avancer les choses et être soi-même » (Boukhari 2007). Le critique Khalid Zekri estime, lui aussi, à propos d'auteurs comme Taïa ou Rachid O., que leurs textes qui remettent en cause les définitions légitimes et dominantes de l'hétéro-normativité ne s'inscrivent plus dans un destin collectif mais plutôt dans une « expérience *individuelle* qui tente de se dire malgré la coercition qu'exerce le discours dominant sur le sujet de l'énonciation » (2008, p. 174). Faut-il donc voir, dans le passage de l'interview de 2007 au texte de 2009, seulement un changement de rhétorique de la part de Taïa? Ou peut-on voir les premiers jalons d'une démarche alliant l'individu au collectif?

### ***Du rôle d'observateur minoritaire...***

Pour aborder ces questions, Samir Patrice El Maarouf offre une perspective intéressante en s'appuyant sur *Le Nomade immobile* (2003) d'Albert Memmi, dont il cite un passage en épigraphe :

Je suis convaincu que l'on voit mieux de l'extérieur, comme on aperçoit mieux une foule du haut d'une terrasse. C'est un aspect positif de la condition minoritaire [...] : elle oblige à considérer, à distance, les événements, les gens et leurs alibis. (2014, p. 177)

El Maarouf tombe en effet d'accord avec Memmi pour dire que faire partie d'une minorité offre un avantage significatif pour observer les mouvements collectifs et précisément les foules. Le rôle de l'observateur suppose une distance critique qui lui permet de réfléchir sur les dynamiques de la foule et de ses rapports aux événements et au pouvoir. En tant que minorité, Taïa endosse parfaitement ce rôle et participe au développement de ce qu'El Maarouf appelle une « éthique de la marge » (p. 177).

Dans *Le Jour du Roi* (2010), Taïa, en tant qu'observateur / auteur, propose une analyse très détaillée de la foule à partir du point de vue de son protagoniste, Omar. Tout au long du roman, ce dernier fait l'expérience de sa singularité par rapport aux autres. Dans le premier chapitre, il rêve par exemple que le roi du Maroc lui demande son nom de famille et la date à laquelle il a accédé au trône, deux questions auxquelles tout citoyen dévoué est censé répondre sans hésitation. Or, Omar, lui, hésite beaucoup et en vient même à confondre la date de l'indépendance (1956) avec celle de l'accès au pouvoir d'Hassan II (1961). Alors que le roi lui pose ces questions, Omar est entouré par une foule qui se moque de ses hésitations et qui se conforme aux différents changements d'humeur manifestés par le monarque : « Il [le Roi] se lève, claque des doigts, trois fois. Tout le monde baisse la tête et se cache les yeux avec les mains. Sauf moi. J'imites les autres, je baisse la tête sans fermer les yeux. » (Taïa, 2010, p. 15), « Le Roi rit plus fort. La salle,

toute la salle l'imite alors. » (*ibid.*, p. 21) Dans la première citation, le comportement singulier d'Omar apparaît d'abord dans le fait qu'il ne maîtrise pas le code de conduite que tout le monde connaît parfaitement et, ensuite, quand, contrairement aux autres, il ne ferme pas ses yeux. Cette seconde particularité suggère le potentiel contestataire présent chez Omar. Sa soumission n'est pas totale. Dans la seconde citation, le rire qui se répand du roi à la foule est de type bergsonien puisqu'il sert à condamner socialement l'ignorance qu'Omar a du régime dans lequel il vit : « Bye-bye... Tu n'es plus marocain... Tu n'es plus marocain... Bye-bye... Tu n'as plus de père... Bye-bye... Tu n'as plus de père... Bye-bye... Tu n'as plus de Roi... » (*ibid.*, p. 22) À la fin du rêve, Omar est déchu de sa nationalité et privé de tout point de référence. Ce chapitre introductif donne la tonalité qui sera celle du roman dans son entier en préparant la montée en puissance du potentiel contestataire envers le Roi et la foule.

Le rêve d'Omar s'avère d'autant plus subversif qu'il est en lien avec le réel vécu par le protagoniste et ses concitoyens : le roi est, en effet attendu dans leur ville, Salé. Le roman raconte l'histoire de cette attente pour la célébration du roi, attente qui donne à Omar et à son meilleur ami Khalid le temps de réfléchir sur le sens d'une telle célébration et sur son possible échec. Le caractère dissident du rêve est par ailleurs confirmé plus loin dans le roman, lorsqu'Omar le raconte à Khalid :

- J'avais l'impression qu'il était... qu'il était..
  - Quoi ? Quoi ?
  - Qu'il n'était plus le Roi. Mais cela a duré à peine une seconde ou deux. Une minute ou deux... C'était au milieu du rêve. Mais cette partie n'est pas la plus importante. Il s'est passé quelque chose d'autre, de plus terrifiant. Un vrai cauchemar.
- [...]

- Oui, oui je me souviens de tout. Ce n'était pas un rêve. C'était réel. (*ibid.*, p. 77)

Le fait qu'Omar se confie à Khalid prend une importance toute particulière puisque ce dernier est celui qui a été désigné pour accueillir le roi à Salé. La nomination de Khalid par le directeur de l'école est vue par Omar comme une trahison qui le sépare de son ami : « Khalid s'éloignait. Volait loin. Loin de nous. De moi. Khalid vivait le rêve. Son rêve? Le rêve de tout Marocain? » (*ibid.*, p. 90) Le « nous », ici, inclut la mère d'Omar, qui, en décidant d'abandonner son fils et de revenir à ses origines, dans son village, représente la résistance, le refus du rêve que tout Marocain est censé avoir. Ainsi, à mesure qu'il se rapproche de sa mère, Omar accentue sa différence avec les autres Marocains, y compris Khalid. Il se voit lui aussi différent du reste de la foule. Cependant, les interrogations à la fin de ce passage signalent son hésitation vis-à-vis de la foule et de son ami. Il semble se demander si la rencontre avec le roi est aussi réellement le rêve de son ami et du peuple marocain.

Si la séparation entre lui et le reste de la foule peut paraître moins significative qu'elle n'y paraît, Omar réalise cependant que, contrairement au peuple qui attend patiemment le roi, il ne se soucie guère d'Hassan II. Il considère les chansons patriotiques, entonnées par la foule, dénuées de sens et de saveur. La répétition des mêmes rituels l'exaspère (*ibid.*, p. 107). Au moment de la célébration, Khalid s'exclut lui aussi de la foule. L'amitié qui le lie à Omar explique sans doute pourquoi il finit par ne pas se conformer à ce qui était attendu de lui. Omar confirme ce sentiment d'exclusion dont tous deux font l'expérience quand il affirme : « Nous devons garder le silence. Montrer notre respect. Croire tous les deux en les

mêmes valeurs. Rejoindre le peuple marocain uni et fier qui attend son roi. Nous avons fait l'inverse. Malgré nous, nous avons suivi un autre Dieu, un autre maître, un autre diable » (*ibid.*, p. 108), ou encore « la foule ce n'était pas nous » (*ibid.*, p. 111).

La différence de Khalid et de Omar avec le reste du peuple est, par ailleurs, largement influencée par leur relation homo-érotique. Tout au long du roman, Taïa insiste sur l'aspect fusionnel de leur relation : « Il avait l'habitude. De moi. De mon corps. De nous. Deux. Un. » (*ibid.*, p. 44) Dans le dernier chapitre, Hadda, la servante de la famille de Khalid, décrit son admiration pour l'amour qu'entretiennent les deux garçons et qui les mènera vers une nouvelle histoire, dans laquelle elle s'inclut aussi :

J'entrais dans la chambre de Khalid et je les regardais dormir collés l'un à l'autre, l'un dans l'autre. Leur amitié semblait forte, indestructible, en dehors des règles, et c'est ce qui me plaisait. Ils étaient *à part*. Ils écrivaient une histoire *à part*. Je rêvais avec eux. Pour eux. Loin d'eux. De plus en plus. (*ibid.*, p. 203; je souligne)

Le témoignage d'Hadda montre que l'amitié particulière des protagonistes, hors des règles, est une source d'inspiration qui ouvre un nouveau chemin qu'elle peut suivre également, même loin d'eux. La contagion d'une liberté née d'une relation homosexuelle ne requiert pas le parallélisme total d'une telle relation. Inspirée par Omar et Khalid et voulant les suivre dans cette fondation d'une nouvelle histoire, Hadda ne les imite pas pour autant. On notera toutefois dans cette citation la répétition de l'expression « *à part* », qui oppose à nouveau les deux héros au reste du peuple et semble alors limiter le potentiel de contagion aperçu par Hadda. Il est possible de comprendre

cette sensation d'être « à part » comme celle-là même ressentie et vécue par Taïa. Les éventuelles actions révolutionnaires reposent sur les individus qui s'excluent eux-mêmes de la masse. D'après ce modèle, Taïa semble alors confirmer la division établie par le régime en place, qui considère les homosexuels comme étant une menace pour le reste de la population qui vit paisiblement sous la monarchie marocaine.

***... à celui d'acteur à part entière au sein de la multitude***

Écrit en 2010, par conséquent avant le Printemps Arabe, *Le Jour du Roi* montre le scepticisme de Taïa envers la capacité d'une multitude à renverser le régime en place et à créer une nouvelle voie pour le monde arabe. Il privilégie, en effet, la voix d'un individu à la voix d'un collectif. Dans la préface d'*Égypte, les martyrs de la révolution* (2014), Taïa reconnaît qu'avant le Printemps Arabe, il ne pensait pas qu'un mouvement contestataire collectif était possible : « Je ne voyais pas d'où pouvait venir le vent fort d'une émancipation, à la fois collective et individuelle » (p. 11). Il explique entre autres son mauvais jugement par le fait qu'il avait été aveuglé par les idées des autres, que ce soient celles des régimes du monde arabe ou de l'Occident. En admettant sa propre assimilation des divisions, Taïa franchit la première marche qui mène vers la construction de la multitude. Il préfère désormais voir, au-delà des différences, les similitudes, les points communs. C'est ainsi qu'on observe dans sa position comme dans son écriture le passage du rôle de simple observateur au rôle d'agent au sein de la foule. Dans un hommage adressé à Mohamed Bouazizi, l'homme qui s'immola en signe de contestation et qui est à

l'origine de la Révolution en Tunisie, Taïa expose de manière spécifique le rôle qu'il a l'intention de jouer dans cette révolution, celui d'écrivain :

Je suis écrivain, cher Mohamed. Je sais que mon devoir est d'être avec ces révolutionnaires. D'être fort avec eux. Alors j'écris. À toi. Et ailleurs. Écrire pour marquer ce mouvement. Le voir et le revoir. Le porter haut. Le porter grand. Je me libère grâce à toi, grâce à eux, à ces frères et sœurs dans la révolte. Nous n'écrirons plus comme avant dans le monde arabe. Nous ne penserons plus comme avant. Tout change. Tout bouge. (Taïa, 2011)

Il est intéressant ici de remarquer le passage du « je » au « nous » en lien avec la libération personnelle. Taïa révèle que, loin de seulement observer les actions des autres, il a trouvé des frères et des sœurs qui l'ont inspiré à rejoindre la lutte. En s'intéressant maintenant au premier roman qu'il a publié après les événements du Printemps arabe, il importe de voir dans quelle mesure une telle révélation a influencé son écriture.

Au premier regard, *Infidèles* semble jouer sur le même registre que *Le Jour du Roi*, mettant l'accent sur l'opposition entre des singularités marginales et le reste du peuple. Le jeune protagoniste, Jallal, ressent ainsi le besoin de protéger sa mère, une prostituée, des autres habitants de son village qui la rejettent : « Je crache sur cette ville, Salé, et sur tous ceux qui ne te [la mère] reconnaissent pas.<sup>14</sup> » (Taïa, 2012, p. 13) La mère de Jallal représente, pour Taïa et son protagoniste, un personnage qui est une figure centrale dans la société. Elle est

---

<sup>14</sup> « Je crache » est par ailleurs répété à plusieurs reprises tout au long de ce premier chapitre, augmentant un peu plus l'effet d'opposition entre le protagoniste et la foule.

celle qui garantit le respect des traditions tout en connaissant l'hypocrisie qui les soutient. En effet, Slima est chargée d'enseigner le sexe aux hommes le jour de leur mariage et de s'assurer que le sang se remarquera sur les draps blancs. Prenant part au moment le plus intime et sachant ce que tout le monde ignore, Slima est « un être à part. Plus qu'aujourd'hui. Plus que les autres » (*ibid.*, p. 47). Par la suite, Slima est torturée dans le sud-Maroc, car elle refuse de donner des informations sur un soldat dissident qui avait refusé de combattre contre le Polisario<sup>15</sup> et qui était, en conséquence, considéré comme un traître. Une fois libérée, elle se place plus que jamais en résistante vis-à-vis du pouvoir en place en affirmant qu'il n'y a plus de vrais musulmans au Maroc mais seulement d'obéissants esclaves assoiffés de sang (*ibid.*, p. 111). Ce constat, quoique plus sévère et violent, rappelle celui tiré par Omar dans son rêve dans *Le Jour du Roi*, lorsqu'il se plaint d'avoir devant lui une foule aveugle et obéissante. La possibilité d'être déchu de sa nationalité est un autre point commun avec le rêve d'Omar : « Brûler mon passeport » dit Slima, « Brûler ma carte d'identité marocaine. Renaître pour toi, Jallal. Pour nous. M'accrocher à ce rêve : Marilyn » (*ibid.*, p. 111).

Pris en dehors de son contexte, le rêve que représente Marilyn Monroe pourrait sembler montrer un certain désir pour l'Amérique, une échappatoire possible du Maroc. Même s'il est vrai que Slima aspire à se rendre dans un autre pays garantissant plus de liberté (elle envoie d'ailleurs Jallal en Égypte), on remarquera que la référence à Marilyn Monroe sert

---

<sup>15</sup> Le POLISARIO, provenant de l'abréviation espagnole Frente Popular de Liberación de Saguía el Hamra y Río de Oro (Front Populaire de Libération de Saguía el Hamra et Río de Oro), est un mouvement national qui a combattu pour la libération de l'Ouest-Sahara, occupé par le Maroc.

moins à insister sur les différences entre l'Occident et le monde arabe qu'à en montrer les points communs. La première similitude est établie par Jallal, qui établit un parallèle entre Marylin et sa mère. Elles sont toutes deux charismatiques, adulées et pourtant seules, parmi une foule, et pourtant singulières : « Les âmes se rencontrent, se reconnaissent et se parlent même quand les mers, les océans les séparent. » (*ibid.*, p. 69) Marylin et Slima sont des singularités qui peuvent parler aux autres, à la multitude. Même le langage ne constitue plus une barrière : « Elle [Marylin] parle anglais et, dans les oreilles, mon cœur, c'est comme si c'était de l'arabe » (*ibid.*, p. 69). Il est aussi important de signaler que Marylin est largement associée au film *Rivière sans retour*, référence culturelle centrale dans le roman. Jallal, qui a découvert le film grâce au soldat dissident, ne cesse de rappeler son obsession pour la manière dont est dépeinte la foule de cowboys et de marginaux à la recherche d'or :

C'est une foule sauvage, en rupture, à la recherche d'un moment fugitif de tendresse. On boit. Et on boit. Et on boit. Au milieu de ces hommes, un petit garçon, un petit homme. 10 ans. 11 ans peut-être. Il est chez lui ici, dans cette foule dangereuse, à la limite du désespoir. [...] Il a tout vu ici dans ce camp. Les assoiffés. Les désaxés. Les fous. Les saints. Les prostituées. Les prêtres. Les chanteuses. Les guerriers. Les morts. Les survivants. Les chefs. Marylin Monroe. (*ibid.*, p. 72)

La liste hétérogène des personnes parties prenantes de cette même foule, conduite par un même idéal, représente pour Jallal un moyen d'imaginer une action collective en dépit des singularités de chacun. Il est aussi possible de voir dans l'identification du protagoniste au jeune garçon du film le développement de son rapport au collectif, puisque le garçon est décrit comme se sentant chez lui parmi cette foule.

Devenant une source d'inspiration, le film prépare le terrain pour la dernière action du roman, mettant en scène Jallal et un jeune homme belge récemment converti à l'islam, Mahmoud. Séduit par ce dernier, Jallal accepte de préparer un attentat au Maroc. Le but de cette attaque, décrit par Jallal, semble illustrer la tension que Taïa ressent lui-même entre son opposition à une foule obéissante et son désir pour une multitude :

Donner à méditer un geste. Être contre cette plaie qui se répandait partout au Maroc. La banalité. L'étroitesse. L'enlissement. La soumission. L'enlissement dans le faux et l'ignorance. La destruction programmée des individus, de ceux et celles qui, comme ma mère Slima, osent un jour tenter la liberté, la résistance, une autre voie. S'élever contre tout un pays. Contre tout un peuple. Poser enfin les vraies questions. Qui nous a amenés jusque-là, à cette déchéance, à ce malheur, à cette négation de nous-mêmes, à cet aveuglement contagieux? Qui empêche nos âmes de voler et d'écrire une autre histoire avec un nouveau messager? Qui nous bloque, nous pétrifie et nous dénie le droit d'être ce que nous sommes à l'origine : des hommes debout? (*ibid.*, p. 158)

Tout d'abord, l'attentat est, pour Jallal, un moyen de porter un message de résistance adressé au peuple. Or un tel désir d'impact sur la population diffère déjà de l'approche prise par Taïa dans son roman précédent, dans lequel les protagonistes s'excluaient eux-mêmes. À première vue, l'on pourrait certes avancer que l'acte de résistance pris dans le sens de lutte contre un peuple et un pays n'invite pas forcément à une lecture de cet acte comme voué au bien-être de la population générale. Cependant, une analyse attentive des idées développées dans le passage nous permet de considérer « la lutte contre » comme s'inscrivant davantage dans la voie résistante ouverte par Slima que dans la direction initialement prévue par Jallal et par Mahmoud. En effet, le « nous » qui

émerge dans les questions suivant les affirmations de résistance n'inclut pas seulement les deux amis préparant l'attentat mais le peuple en général. Le « nous » s'adresse à ceux qui, à l'origine, étaient « des hommes debout ». C'est le « nous » composé d'individus singuliers se rassemblant pour un idéal, le « nous » de la multitude. Le fait qu'à la fin du roman, l'attaque terroriste échoue renforce l'idée que Taïa ne voulait pas que ces personnages soient perçus comme des ennemis. Au lieu de tuer des gens, Jallal et Mahmoud se font exploser dans un cinéma désert, donnant à leur geste un impact symbolique plus significatif. Le choix d'un tel lieu rappelle également au lecteur l'importance du film *Rivière sans retour*, qui est l'inspiration première de Jallal dans sa révolte contre l'ordre et son expérience de la foule menée par un idéal.

Bien que soit attestée l'évolution des conceptions de Taïa sur l'individualité en relation au collectif, à savoir le passage du rôle d'observateur à celui d'agent partie prenante d'un collectif, un examen des derniers mots d'*Infidèles* offre un aperçu intéressant des limites que l'auteur semble encore connaître au regard de la multitude. Le ton prophétique de Jallal lorsqu'il prononce « d'un même mouvement, deux jumeaux en un seul corps, deux étrangers dans la même fois, Dieu unique, nous avons fait la lumière » (Taïa, 2012, p. 173), est, par exemple, indéniable. La relation de Mahmoud et de Jallal, extrêmement homo-érotique, à l'instar de celle décrite dans *Le Jour du Roi*, est présentée comme une fusion, un révélateur qui pourrait gagner l'ensemble d'une foule entière mais qui reste toutefois spécifique. Au lieu de considérer la formation d'une force collective dans laquelle chaque individu prendrait part de manière égale, Taïa privilégie l'idée d'un prophète éclairant la

foule. Une telle configuration n'est pas fortuite mais décrit plutôt la manière dont il comprend son rôle en tant qu'écrivain en relation avec son pays et le monde arabe en général. Il se voit en même temps marginalisé et, par conséquent, dominé du fait de son homosexualité mais également capable, du fait de cette position même, d'ouvrir ses yeux sur l'oppression dont lui et d'autres souffrent, et ainsi d'inviter à la révolte. Dans « Espace social et genèse des "classes" » (1984), Pierre Bourdieu appelle cette position ambivalente, typique chez l'intellectuel, « agent dominé parmi les dominants » (p. 10). Un tel agent est dominé dans le champ du pouvoir et, par conséquent, conscient des effets de domination. Mais il est aussi dominant, comparé au reste de la population, étant donné qu'il est un producteur culturel.

En tant qu'auteur, Taïa est par conséquent capable d'offrir aux dominés les moyens de commencer une révolte et de penser un nouveau chemin pour le monde arabe. Mais comme Bourdieu l'explique, l'homologie de positions entre deux groupes différents est souvent la base d'alliances ambiguës puisque la reproduction de dynamiques de domination s'instaure. Le concept de multitude d'Hardt et de Negri remet en cause ces dynamiques de domination puisque la multitude est « rather than a political body with one that commands and others that obey », « living flesh that rules itself<sup>16</sup> » (2004, p. 100). L'inclination de Taïa envers la multitude n'est donc dans un sens jamais totale, de la même manière que le Printemps arabe n'a pas drastiquement transformé la société arabe. Malgré ces limites, on retiendra

---

<sup>16</sup> « plutôt qu'un corps politique avec quelqu'un qui commande et les autres qui obéissent », « une chair vivante qui se dirige elle-même » (je traduis)

que le romantisme politique de Taïa reste prégnant : « I still believe in it, in this Revolution that came as such a shock, to so many people and to myself, when it occurred. I still refuse to fall into political realism that considers this political moment (in all senses of the term) to be dead to Arab lives.<sup>17</sup> » (2014, p. 62) C'est avec ce genre de discours que Taïa invite ses lecteurs à rester optimiste et, plus important encore, à croire en l'idée d'une multitude jamais morte mais toujours en devenir et ayant pour objectif premier un futur meilleur.

### Bibliographie

- BOUKHARI, Karim. (2007), « Abdellah Taïa, homosexuel envers et contre tous », *TelQuel*, n° 277, 9-15 juin, <<http://fr.ossin.org/droits-de-l'homme/104-homosexualite-en-afrique/328-abdellah-taia-homosexuel-enver-en-contre-tous>>.
- BOURDIEU, Pierre. (1985), « Espace social et genèse des "classes" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 52-53, n° 1, p. 3-14.
- CHEBEL, Malek. (1988), *L'Esprit de sérail. Perversion et marginalités sexuelles au Maghreb*, Paris, Lieu Commun.
- DAILLEUX, Denis. (2014), *Égypte, les martyrs de la révolution – Textes d'Abdellah Taïa et de Mahmoud Farag*, Marseille, Le bec en l'air éditions.

---

<sup>17</sup> « J'y crois encore, en cette Révolution qui est venue comme un choc, pour de nombreuses personnes et moi-même, quand elle a eu lieu. Je refuse encore de tomber dans le réalisme politique qui considère que ce moment politique (dans tous les sens du terme) est mort pour les vies arabes. » (je traduis)

- EL MAAROUF, Samir Patrice. (2014), *Les Prémices littéraires des révolutions arabes. Yasmina Khadra, Assia Djebar, Abdellah Taïa*, Paris, L'Harmattan.
- HARDT Michael et Antonio NEGRI. (2004), *Multitude, War and Democracy in the Age of Empire*, New York, The Penguin Press.
- KHALIL, Andrea. (2014), *Crowds and Politics in North Africa*, Londres, Routledge.
- KRAMER, Max. (2008), « L'orientation sexuelle : La percée de l'identité gay dans le monde musulman », dans Pierre Zoberman (dir.), *Queer : Écritures de la différence ?- Autres temps, autres lieux*, Paris, L'Harmattan, p. 187-217.
- MASSAD, Joseph A. (2007), *Desiring Arabs*, Chicago, The University Chicago Press.
- NCUBE, Gibson. (2014), « Repenser la construction transméditerranéenne de la sexualité "minoritaire" : Rachid O., Abdellah Taïa et Eyet-Chékib Djaziri », *DIRE - Diversités REcherches et terrains*, n° 5. p. 122-133.
- REDOUANE, Najib. (2007), « Autobiographie transgressée chez Abdellah Taïa », dans Cristina Boidard (dir.), *L'Autobiographie dans l'espace francophone*, Cadix, Chiclana, p. 103-130.
- TAÏA, Abdellah. (2009), « L'homosexualité expliquée à ma mère », *TelQuel*, n° 367, <<http://www.asymptotejournal.com/nonfiction/abdellah-taia-homosexuality-explained-to-my-mother/french/>>.
- . (2010), *Le Jour du Roi*, Paris, Seuil.
- . (2011), « Lettre à Mohamed Bouazizi », *Polka Magazine*, n° 12, p. 52-63.
- . (2012), *Infidèles*, Paris, Seuil.

- . (2012), « A boy to be sacrificed », *New York Times*, 24 mars, <<http://www.nytimes.com/2012/03/25/opinion/sunday/a-boy-to-be-sacrificed.html? r=0>>.
- . (2014), *Arabs are no longer afraid. Texts on a revolution underway*, Los Angeles, Semiotext(e).
- Whitaker, Brian. (2006), *Unspeakable Love: Gay and Lesbian Life in the Middle East*, Londres, Saqi Books.
- . (2001), « Homosexuality on Trial in Egypt », *The Guardian*, 19 novembre. <<http://www.theguardian.com/world/2001/nov/19/world-dispatch.brianwhitaker>>.
- ZEKRI, Khalid. (2008), « Littérature marocaine et transgression de l'hétéronormativité », dans Pierre Zoberman (dir.), *Queer : Écritures de la différence ?- Autres temps, autres lieux*, Paris, L'Harmattan, p. 163-186.

## Résumé

Cet article s'intéresse à l'évolution du rapport qu'entretient Abdellah Taïa avec les foules issues de mouvements populaires tel que le Printemps arabe. Alors que sa marginalité en tant qu'homosexuel et immigré paraît *a priori* un obstacle à son engagement politique, elle finit par le conduire à innover et à envisager, à travers son écriture, les actions collectives comme garantissant le respect des particularités de chacun. Encore sceptique quant à la possibilité d'un mouvement contestataire uni dans *Le Jour du Roi* (2010), Taïa montre, à la suite du Printemps arabe, une volonté de passer d'une position d'observateur externe à une position plus participative au sein des foules dans *Infidèles* (2013).

## Abstract

This article examines the evolution of Abdellah Taïa's relations with crowds from popular movements such as the Arab Spring. If his marginality as a homosexual and an immigrant *a priori* seems an obstacle to his political engagement, such a position ends up leading him to innovate and consider, through his writing, collective actions guaranteeing the respect of everybody's singularities. Despite his skepticism about the possibility for a united protest movement in *Le Jour du Roi* (2010), Taïa shows, following the Arab Spring, a will to move from a position of external observer to a more participative position among the crowd through his novel *Infidèles* (2013).

Comment échapper à la honte du *zamel* :  
Vers la construction de la masculinité  
maghrébine queer

Daniel Maroun

University of Illinois at Urbana-Champaign

Le concept d'une identité maghrébine queer n'a d'autre expression que celle de la honte et de l'isolement social, surtout au Maroc. C'est dans ce contexte que l'écrivain et activiste social Abdellah Taïa vise à créer un espace littéraire qui confronte la dominance socio-culturelle de la patriarchie et la sexualité marginale des protagonistes au cœur de son œuvre. L'analyse

de ses textes autofictionnels, *L'Armée du salut*, *Une mélancolie arabe* et *Le Jour du Roi* témoigne de l'émergence d'une identité marocaine queer. En tant qu'écrivain, Taïa met en valeur la construction, ou bien la reconstruction, d'un héritage marocain dépourvu d'une influence occidentale transgressive qui dépeignait le Maroc comme lieu où le colonisateur se rendait pour réaliser des activités sexuelles.

Vivant actuellement à Paris, Taïa écrit hors du pays qu'il aspire à changer, tout comme ses prédécesseurs Tahar Ben Jelloun et Abdellah Katibi (voir Morse). Selon Taïa, la production créative et critique de son pays ne peut se produire au Maroc, faute d'un lectorat marocain. Il ajoute : « Il y a un problème de lecture dans le monde arabe en général, et qui ne peut pas être dissocié de la crise politique que nous vivons, ni de la crise culturelle et identitaire, car tout est lié » (Sedrati, 2012). Pour l'écrivain, l'acte d'écrire supplée le manque sociosexuel dans la société marocaine.

À travers les trois ouvrages mentionnés plus haut, nous examinerons la construction d'une masculinité maghrébine queer au Maroc. Dans ce contexte, la masculinité est directement liée au patriarcat et donc, pour Taïa, l'affirmation d'une masculinité-queer oblige une déconstruction du patriarcat et des normes hétérosexuelles, car le queer est, par définition, ce qui est à part.

### ***Le patriarcat et le roi***

Taïa tente de démanteler le pouvoir du roi et donc, par extension, le patriarcat, afin de créer un espace et une expression littéraire de la masculinité queer marocaine. Dans

*Le Jour du Roi* (2010), l'auteur parle de la famille, du père et de son roi, à qui tous les pouvoirs socioculturels appartiennent concernant la masculinité au Maroc. Le texte unit deux personnages, Khalid et Omar, qui partagent une amitié profonde et intime, malgré leurs différences socio-économique<sup>1</sup>. Pourtant, à la suite d'un concours remporté par Khalid, lui donnant ainsi le droit de représenter l'école auprès du roi Hassan II, Omar se met à envier et à jalouser son camarade.

Au sein de ce texte est remise en question la performativité de la masculinité et des responsabilités familiales. Le père d'Omar n'incarne pas l'archétype du père consciencieux marocain qui sert de rôle socioculturel important. La mère d'Omar s'enfuit et son mari se retrouve complètement brisé puisqu'il ne peut plus remplir son devoir familial. Omar explique que son père « était l'âme de la famille. Le moteur de la famille. Le sang » (Taïa, 2010, p. 34). Le père est un repère culturel et idéal pour la famille marocaine. Cette citation met en lumière la façon dont Omar perçoit son père comme élément central de la famille, auquel tous les membres sont liés. La déchéance du père permettrait ainsi l'exploration de la déchéance d'une masculinité queer hors des normes marocaines.

C'est donc après le départ de la mère que le père abandonne son rôle de chef de famille pour retrouver son ancienne femme qui l'a quitté : « On disait dans le quartier qu'elle avait jeté un sort puissant à mon père. Un sort préparé par le sorcier le plus puissant de la ville. Du Maroc peut-être. »

---

<sup>1</sup> « J'ai éteint la lampe, et je l'ai rejoint dans le petit lit vert. Cela ne l'a pas réveillé. Il avait l'habitude. De moi. De mon corps. Deux. Un. » (p. 44)

(Taïa, 2010 p. 36) Le père sollicite les conseils du sorcier le plus puissant du Maroc, Bouhaydoura, espérant rompre le charme qui, croit-il, l'a condamné. La discussion entre ces deux personnages illustre la pensée normative avec laquelle le père perçoit le monde quand ce dernier explique : « Un homme n'est rien, un homme est vide, nu, risible, sans une femme. » (p. 53) Est ainsi établi un paradigme hétéronormatif qui ne correspond pas à la réalité du texte, car ce dernier met en avant un décalage avec la famille traditionnelle marocaine.

Le père continue son monologue : « Elle est à moi. Elle est moi. J'aime qu'elle ne soit qu'à moi, qu'à moi... » (p. 53). Il demande au sorcier : « Un homme, c'est ça, non? Non? » (p. 53), exprimant son désir de voir le paradigme normatif hétérosexuel réaffirmé. Il a raison de penser qu'au Maroc, la perception de la masculinité est intrinsèquement liée au mariage, puisque cette institution confirme et renforce la masculinité hégémonique (Smith, 2012, p. 36). Cette tentative de chercher l'approbation de Bouhaydoura est futile, car ce dernier lui réplique : « Vous avez tort » (p. 53), déclaration à laquelle le père ne s'attendait pas, répondant à Bouhaydoura : « Je ne comprends pas. » (p. 53) Ce qu'il ne comprend pas, c'est le « ça » (« Un homme c'est ça non? ») qui n'existe plus dans la réalité du roman, étant donné que le texte construit un avenir où le père n'est plus le chef de la famille ; son rôle familial disparaît dans ce texte où l'hétéronormativité est mise en question. C'est Omar, le fils, qui remplace le père quand celui-ci dit : « Aujourd'hui, c'est moi l'homme. Un homme pour mon père. » (Taïa, 2010, p. 35). En affirmant « pour mon père », Omar supprime son père et devient un « homme » à son tour, à sa manière. En remplaçant le père, il « queerise » le modèle familial marocain, créant un espace et une place pour une sexualité queer puisqu'Omar se

substitue à la patriarchie et, par extension, à l'hétéro-normativité. La réponse de Bouhaydoura (« Vous avez tort ») fait s'écrouler le monde du père tel qu'il le connaît et affaiblit la légitimité des rôles normatifs des sexes dans le texte, car on ne peut présupposer qu'un homme n'est rien sans sa femme.

Omar est présent tout au long de cet échange. Il comprend maintenant les nouveaux changements sur le plan sociolittéraire de ce que c'est qu'être un « homme ». Vers la fin de la visite, Omar se dit : « Je l'ai saisie enfin » (Taïa, 2010, p. 56), ce qui le met en opposition du père qui n'avait pas compris la réponse de Bouhaydoura. Mais on se demande ce qu'Omar a saisi. Dans « Je l'ai saisie enfin », il explique au lecteur que « le » représente les changements socioculturels relatifs au pouvoir de la patriarchie. Omar comprend que l'on est à la fin d'un paradigme : « Nous étions à la fin. Dans la fin du monde tel que je l'avais connu. La fin de ma famille. » (Taïa, 2010, p. 57). En fait, c'est la fin de la famille dans ce texte qui permet de nouvelles itérations de la performativité du genre et des rôles des sexes. Quand Omar explique : « Je l'ai saisie enfin », il reconnaît que, même si son père est d'avis qu'un homme se fait par la présence d'une femme, ce n'est plus cas.

Omar se distancie de son père, devenu perclus à la suite de son obsession envers son ancienne femme, et note : « Ce n'est pas un bon exemple pour moi, cette conduite. » (p. 31) Il est conscient du fait qu'il est supposé apprendre les normes sociosexuelles de son père, mais il est conscient aussi que son père n'est plus le chef de famille : « Il ne faut pas que je devienne comme lui [...]. Déchéance d'un homme. » Alors, avec Khalid, Omar poursuit la création d'une masculinité marocaine-queer qui n'est pas basée sur la tradition, mais sur l'expérience.

*Le Jour du Roi* annonce l'abandon de la patriarchie marocaine dès le premier chapitre, qui traite d'un rêve où Omar rencontre le roi Hassan II. L'interaction qui se déroule pendant le rêve souligne la façon dont la masculinité et la paternité sont en mutation dans le texte. En effet, le rêve sape l'autorité paternelle que le roi illustre en tant que père de tous les Marocains. Dans ce rêve, Omar a l'honneur de se présenter auprès du roi pour lui baiser la main<sup>2</sup>. Omar s'approche du roi et ce dernier lui demande : « Comment je m'appelle ? ». Omar lui répond : « Hassan II... Le roi Hassan II du Maroc » (Taïa, 2010, p. 10). En nommant le roi, Omar lui donne une présence et une importance textuelles. Pourtant, le roi reste insatisfait : « Il me dit : "Non. Mon nom de famille? Quel est mon nom de famille?" »

Le roi, en insistant pour que soit mentionné son nom de famille, est à la recherche d'une reconnaissance sociale, comme s'il avait peur que son pouvoir disparaisse. Omar ne peut rien dire : « Je suis toujours muet. » (Taïa, 2010, p. 11). Il cherche la réponse mais ne la trouve pas. Le roi exige alors : « Mon nom de famille? Vite, Vite... mon nom de famille? Vite j'ai dit... ». Cette ténacité se transforme en violence, qui naît du manque de reconnaissance familiale : « Il [le roi] s'est rapproché de moi. Ses deux mains sont autour de mon cou, qu'il serre de plus en plus fort. » Le roi n'a pas de famille et cherche à éliminer la menace que l'ignorance d'Omar représente à l'ordre symbolique.

Omar s'évanouit, mais une femme de la cour du roi le réveille et lui chuchote : « Va vers lui, va vers le Roi, c'est

---

<sup>2</sup> « Baiser la main de Hassan II : c'est le rêve de presque tous le Marocains. Je suis devant ce rêve qui se réalise. » (Taïa, 2010, p. 16)

comme ton père. C'est ton père. » (Taïa, 2010, p. 12) Puis les suivants du roi se mettent à rire, la violence tourne au comique. Le bruit désoriente Omar, qui leur hurle : « Non, il n'est pas mon père. Le roi n'est pas mon père. » (p. 13) Cette déclaration montre une négation totale de la puissance symbolique du roi comme père de tous les Marocains. Si le roi n'a pas de famille littérale (nom de famille) et symbolique (son peuple), il perd toute souveraineté. Omar est alors capable de créer un espace littéraire pour une masculinité et une sexualité marginale qui se met au centre du texte plutôt qu'aux marges d'une société littéraire. Dans ce rêve, Omar mine le pouvoir symbolique du roi pour pouvoir explorer une sexualité queer dans le texte, car la présence du roi représente le pouvoir de l'hétéronormativité, mais à quel risque? Une femme le réveille en disant : « Plus tard, ton châtement sera pire, pire que tout. » (p. 14) La citation révèle une confrontation entre la réalité sociale actuelle et celle du texte.

En déclarant que le roi n'est pas son père, Omar met en danger sa culture et son identité sexuelle normative. À la fin de son rêve, le sol s'ouvre sous ses pieds, le plongeant dans une chute interminable accompagnée par la voix de la femme répétant : « Bye-bye... Tu n'as plus de père... Bye-bye... Tu n'as plus de Roi... » (Taïa, 2010, p. 22) En ignorant le nom de la famille du roi, Omar produit une réaction en chaîne qui menace sa nationalité et sa masculinité. Pendant sa chute, il se demande : « Qui suis-je? » Mais la voix recommence à crier « bye-bye » et cherche à annoncer l'avenir du texte ainsi que celui d'Omar, celui où on aura éliminé les liens entre la paternité et la sexualité pour promouvoir de nouvelles interprétations de la masculinité. En sapant l'autorité

sociosexuelle et culturelle de la dominance des « pères » et du « Père » (le roi), le texte de Taïa produit un monde littéraire où Omar et son ami Khalid redéfinissent la marocanité et leur propre sexualité.

Le résultat, alors, est un espace littéraire où les deux protagonistes marocains explorent leur sexualité, pas de manière explicite, mais plutôt d'une manière qui justifie une identité marocaine queer. J'utilise ce terme dans sa forme la plus pure, c'est-à-dire pour signifier ce qui n'est pas de la norme sociale.

Sans rentrer dans les questions complexes de l'identité sexuelle, je voudrais d'abord préciser que l'espace que Taïa crée dans son texte permet une exploration des sexualités non traditionnelles. Taïa/Omar ne cherche pas à étiqueter sa sexualité dans ce texte<sup>3</sup>. En fait, c'est Omar qui formule des réflexions : « Je ne suis ni garçon, ni fille. Je suis dans le désir. » (Taïa, 2010, p. 179) Il se détache ainsi d'une tradition marocaine qui qualifie les hommes hétérosexuels de « garçon » et les homosexuels de « fille ». Ce qui compte pour Omar (et, plus tard, pour d'autres personnages dans les textes de Taïa), c'est d'être dans le désir, dans « le moment du désir » (p. 179), un espace transformatif où l'on cherche à récrire toute la sexualité marocaine.

---

<sup>3</sup> Et aussi dans *Une mélancolie arabe* et *L'Armée du salut*. Il faut prendre en compte que ces trois textes (y compris *Le Jour du Roi*) font partie d'une évolution intime de l'écrivain, qui a bien sûr changé depuis leur création. Je suis d'avis que Taïa évite les étiquettes « gay » dans ses premiers romans et aussi dans ses premières interviews. Jean Pierre Boulé, dans son essai « Writing selves as mourning and *Vita Nova*: Abdellah Taïa's *Un pays pour mourir* », explique la transition entre les textes autofictifs de Taïa et ceux qui viennent de paraître, *Infidèles* (2012) et *Un pays pour mourir* (2015).

Omar réfléchit : « Je vais le précéder [le désir], l'annuler, l'exploser, le réécrire. » (p. 179), car le désir n'est plus défini selon le pouvoir du patriarcat, étant donné que le rêve d'Omar l'a aboli. La relation entre Omar et Khalid témoigne de la réécriture de la masculinité au Maroc.

### ***L'homme et le zamel***

La réécriture de la masculinité marocaine se développe dans *Une mélancolie arabe*, où le lecteur part en voyage à Hay-Salam, le quartier natal d'Abdellah, et à Salé, sa ville. Le titre du roman introduit une perspective intéressante concernant le concept de la mélancolie. Alors que la nostalgie souligne l'envie d'un retour au passé, la mélancolie fait référence à un présent dépressif lié, peut-être, à un événement spécifique du passé. Le titre suscite alors une réponse préméditée du lecteur, une attente que le roman définira comme mélancolie marocaine. Ce lien est renforcé par le titre du premier chapitre, « Je me souviens », qui engage une comparaison immédiate entre l'antériorité et le présent du texte, une antériorité où une masculinité queer marocaine se trouvait aux marges de la société, voire n'existait pas du tout.

La juxtaposition entre passé / présent (Maroc normatif / Maroc queer) se renouvelle dès les premières lignes du texte alors que le narrateur déclare être dans sa « deuxième vie » (Taïa, 2008, p. 9), ce qui soulève la question de savoir ce qui s'est passé dans la première d'entre elles. Dès les premières pages, Taïa promulgue un changement paradigmatique, un changement qui permet l'expression d'une masculinité marocaine queer. *Une mélancolie arabe*, comme *Le Jour du Roi*,

témoigne d'un conflit, voire d'une collision entre l'homophobie du Maroc et la tentative de mettre au centre du débat social les sexualités marginales. Abdellah et un de ses amis passent les nuits ensemble, se masturbant sans penser à ce que cela implique. Le père de son ami les découvre et chasse Abdellah de la maison. Celui-ci erre dans les rues, réfléchissant contemplativement : « Je ne suis pas comme les autres » (p. 13), un rappel textuel du traditionalisme marocain auquel il est toujours confronté.

Pendant qu'il flâne, il rencontre une bande d'adolescents qui permet une juxtaposition saisissante avec l'aliénation qu'il avait subie précédemment. Il dit : « J'étais comme eux, absolument comme eux » (Taïa, 2008, p. 14), et il se lie à ce groupe socialement exclu en participant à la *nouiba* : « On faisait la *nouiba* : chacun se donnait à l'autre. On baissait nos pantalons et on faisait l'amour en groupe. » (p. 14) Le mot arabe est mis en relief dans la page, rappelant au lecteur que cette cérémonie est propre à la culture marocaine et que la performativité de sa masculinité sera toujours fondée sur la marocanité<sup>4</sup>. Abdellah reste lié au Maroc même si sa sexualité l'en éloigne.

Ce mot arabe n'est pas le seul à être employé dans le texte, car Taïa a tendance à utiliser *zamel* aussi plutôt que le terme péjoratif français « pédé ». Le protagoniste raconte : « Je restais avec eux même quand ils m'insultaient, me traitaient d'efféminé, de *zamel* » (Taïa, 2006, p. 14), ce qui montre qu'il

---

<sup>4</sup> La *nouiba* représente un égalitarisme sexuel étant donné que tous les participants pénètrent et sont pénétrés. Pour une étude profonde de cette cérémonie. Voir Hayes (2001) pour l'analyse de *Messaouda* d'Abdelhak Serhane.

reconnaît dans sa situation sociosexuelle celle d'un paria. Cette tendance à utiliser le mot *zamel* remonte au fait que Taïa explore ce qui est propre à sa culture et ne peut pas être dit en français. En fait, il évite les mots occidentaux comme « gay », « homosexuel » ou « pédé » et préfère employer la circonlocution « l'amour interdit » (Taïa, 2008, p. 110) pour bien représenter sa culture dans cette langue. Bien sûr, certains critiques affirment que ce qui est en jeu est une masculinité « gay », « the process of asserting a gay identity in the context of a society where the existence of such an identity is often denied » (Smith, 2012, p. 35), surtout pour Taïa<sup>5</sup>. Mais plutôt que d'imposer un terme qui porte une identité, Taïa résiste.

Le terme *nouiba* est crucial parce qu'il désigne une cérémonie où les participants sont actifs et passifs. Il est important de le noter, car on ne questionne jamais la masculinité de celui qui pénètre, seulement celle de celui qui est pénétré<sup>6</sup>. Sophie Smith explique : « A normative masculinity displayed through penetration of the socially inferior Other in order to express its dominance, representing the physical manifestation of a rigid dichotomy whereby the penetrated is relegated to the status of non-man or, at best, 'less-of-a-man' » (p. 37)<sup>7</sup>. La cérémonie efface alors toute hiérarchie sexuelle, permettant aux membres de jouer tous les rôles. Smith souligne le fait que, dans les pays arabes, l'important, c'est l'acte sexuel

---

<sup>5</sup> Je traduis : « le processus d'affirmation d'une identité gay dans le contexte d'une société où l'existence d'une telle identité est souvent refusée. »

<sup>6</sup> Voir *L'Amour circoncis* d'Abdelhak Serhane.

<sup>7</sup> Je traduis : « La masculinité normative, montrée à travers la pénétration de l'Autre inférieur au niveau social, pour exprimer sa domination et représenter la manifestation physique d'une dichotomie rigide où le pénétré est relégué au statut de non-homme ou, au mieux, de "moins-qu'un-homme". »

plutôt que les personnes impliquées dans l'acte; alors, désirer un homme n'est pas problématique dans la culture musulmane (p. 38).

Taïa essaie de mettre au centre de la discussion sociale marocaine une nouvelle expression de la masculinité qui n'est pas hétérosexuelle et reléguée au terme *zamel*. Abdellah, le protagoniste, cherche à construire sa propre « véritable identité » (Taïa, 2008, p. 17), qui transgresse la connaissance socioculturelle du Maroc qui l'avait désigné comme *zamel*. Cette transgression est révélée quand Abdellah est harcelé par un garçon du quartier, Chouaïb, qui veut le violer. Face aux insultes et aux stigmates de la féminisation de la part de Chouaïb (qui l'appelle « Leïla »), Abdellah se livre à un monologue :

J'ai voulu un moment lui donner mon vrai prénom, lui dire que j'étais garçon, un homme comme lui... Lui dire qu'il me plaisait et qu'il n'y avait pas besoin de violence entre nous, que je me donnerais à lui heureux si seulement il arrêta de me féminiser... Je n'étais ni Leïla, ni sa sœur, ni sa mère. J'étais Abdellah, Abdellah du Bloc 15 et dans quelques jours j'allais avoir 13 ans. (Taïa, 2008, p. 21)

Abdellah choisit de rompre la classification constante de « Leïla » de Chouaïb (et par là avec la société marocaine) en déclarant sa propre identité, qui implique sa masculinité queer.

Quand Abdellah déclare « un homme comme lui », il se sépare de la tradition marocaine, laquelle traite l'homme passif de *zamel*. Il explique : « Je voulais lui dire et redire qu'un garçon est un garçon, et une fille est une fille » (Taïa, 2008, p. 22), ce qui paraît essentialiste. Il continue ainsi : « Ce n'était pas parce que j'aimais sincèrement et pour toujours les hommes qu'il pouvait se permettre de me confondre avec l'autre sexe », admettant que les hommes peuvent aimer les hommes. Il

reprend son identité en disant : « J'étais Abdellah, Abdellah du Bloc 15 », se donnant une place dans la société marocaine. Il craint cette étiquette de « Leïla », car il craint de perdre son identité en tant qu'homme et Marocain. Pourtant, lorsqu'il annonce « J'étais Abdellah », il refuse l'identité que la société lui impose. Pour Chouaïb, Abdellah doit être « Leïla » parce qu'un homme comme Abdellah qui se laisse pénétrer n'existe pas (Smith, 2012, p. 44). Seules les femmes se font pénétrer.

Abdellah note que la féminisation de sa personne nie son individualité : elle détruit « mon identité, mon histoire » (Taïa, 2008, p. 21), dit-il, évoquant un passé où il a déjà justifié sa masculinité. « Leïla » remet en cause la présence de la masculinité d'Abdellah. Il s'en prend à Chouaïb : « Je suis Abdellah... Abdellah Taïa » (p. 24). En se nommant, en donnant son nom de famille, qu'il a d'ailleurs nié au roi Hassan II, il se révolte contre le standard culturel que la société lui impose. Il se donne un héritage, une famille, une place dans la culture marocaine en disant « Taïa ».

Chouaïb se trouve stupéfait. C'est Abdellah qui remarque : « Il était surpris, dans mes yeux, il lisait enfin autre chose que la peur et la soumission. » (Taïa, 2008, p. 24) L'« autre chose » que lisait Chouaïb est la reconnaissance de la masculinité marocaine queer qu'il avait essayé de supprimer. Ce qu'explique Abdellah souligne à la fois le choc et la compréhension que la masculinité marocaine peut avoir une expression ou une version queer sans être reléguée au féminin, niant son existence sur le champ socioculturel.

Le texte de Taïa établit une forme de la masculinité marocaine à travers une transmission, soit littéralement dans

l'acte sexuel ou, de manière métaphorique, à travers les transmissions entre « générations » ou itérations de soi<sup>8</sup>. Cette première partie du roman est intitulée « Je me souviens », mais une fois que Taïa apprend à réclamer son identité (« Je suis Abdellah Taïa ») et que Chouaïb le reconnaît (« Il lisait enfin autre chose »), le chapitre se termine. Maintenant, le protagoniste ne se souvient plus, il raconte l'actuel où il met au centre sa performance d'une masculinité queer à la marocaine.

En fait, la première partie du texte « se souvient » de ce qui était impossible, c'est-à-dire d'une masculinité queer marocaine positionnée contre une masculinité dominante, traditionnelle, où existe la honte du *zamel*. Pourtant, cet acte de parole contre Chouaïb met en question l'impossibilité d'une masculinité queer marocaine et crée un espace littéraire pour sa propre interprétation de la masculinité marocaine. Intitulée « J'y vais », la deuxième partie place cette masculinité au cœur du roman, et place le discours hétéronormatif à la périphérie, même si la communauté qui entoure le protagoniste reste fortement ancrée dans ses traditions et normes. C'est là qu'Abdellah mène le lecteur, il va au nouveau centre du texte, et on y va aussi.

La construction de la masculinité marocaine, chez Taïa, est encore mieux explorée dans *L'Armée du salut* (2006). Les rapports familiaux, dans ce texte, permettent à Abdellah (le protagoniste) d'utiliser sa famille afin de construire davantage son concept d'une masculinité queer marocaine. Sa conscience sexuelle est un produit des rapports de famille appris dès

---

<sup>8</sup> La transmission intergénérationnelle fait écho au texte épistolaire publié dans *Lettres à un jeune marocain*, où Taïa écrit à son neveu à propos de la mort du père de Taïa et de la culpabilité que ressent l'auteur concernant cette mort.

l'enfance : « Dans ma tête, la réalité de notre famille a un très fort goût sexuel, c'est comme si nous avons tous été des partenaires les uns pour les autres. » (Taïa, 2006, p. 15) La nature incestueuse de cette citation fait écho au concept, explicité ci-dessus, selon lequel la masculinité chez Taïa est conçue à travers un échange ou une transmission qui déclenche une réaction ou, plutôt, la réalisation d'une identité.

*L'Armée du salut* est à part des autres œuvres de Taïa parce qu'il sexualise le protagoniste, Abdellah, dès les premières pages. Le « goût sexuel » qu'il remarque souligne qu'Abdellah était toujours au compte d'une sexualité, mais qu'il ne l'avait peut-être pas encore construite. Cette sexualité, qui lui permet de recréer sa masculinité « non-normative » selon sa culture, est passive, inquisitive, une source de connaissance et pas de honte comme celle du *zamel* : « Si la sexualité est omniprésente, elle n'est pas culpabilisante. » (Parris, 2009, p. 661) Dans ce texte, elle est encourageante.

Le frère d'Abdellah représente la masculinité traditionnelle marocaine et, partant, ce personnage joue un rôle important dans la formation de cette masculinité queer qu'Abdellah manifeste. Son frère symbolise plus qu'une figure fraternelle; il supplante le père sur le plan de l'éducation socioculturelle et intergénérationnelle : « Il est plus que mon frère. » (Taïa, 2006, p. 33) Ce symbole fraternel évoque un concept statique de la masculinité et de la normativité que peut étudier son petit frère : « Mon frère est là depuis le début » (p. 33) et donc en dévier. Le frère représente un point de repère culturel et masculin pour Abdellah : « Il est l'homme grand que je voudrais être un jour. » (p. 33). Des critiques comme David Parris soulignent l'importance que joue Abdelkébir dans la

construction d'une masculinité queer marocaine pour Abdellah : « Le rapport avec le grand frère est un élément-clé dans l'identité masculine du narrateur » (2009, p. 662). Mais à quel niveau ou bien comment cet élément-clé opère-t-il dans l'univers queer d'Abdellah. qui est toujours en négociations?

Le lecteur comprend qu'Abdellah ne va ni grandir comme Abdelkébir, ni assumer les mêmes rôles sexuels que son frère parce qu'il n'y a pas encore de masculinité queer marocaine. Le protagoniste se trouve dans la chambre de son frère : « En son absence j'entrais par la fenêtre dans sa chambre [...]. Je baignais dans l'odeur forte d'Abdelkébir, son odeur d'homme. » (Taïa, 2006, p. 35) Pour créer cette masculinité queer, Abdellah consomme le paradigme masculin que représente son frère et queerise ainsi l'idéal marocain masculin. Dans cette chambre, Abdellah établit une ambiance d'homme qui entoure le lecteur (« odeur d'homme »), là il découvre des vêtements sales :

Sous sa bibliothèque il cachait des slips qui avait une odeur particulière et étaient tachés de blanc à l'intérieur. Je mis du temps avant de comprendre. C'était son sperme. (p. 35)

C'est ici que le queer se confronte au normatif, car Abdellah ne sépare plus les deux : « Moi, même le sperme de mon frère je le connaissais. Je le touchais, je l'étudiais, je le reniflais [...]. Ce sperme venait de lui. Il était lui. » Le sperme d'Abdelkébir symbolise le corps normatif hétérosexuel masculin par lequel Abdellah est obsédé. Il envisage de le manger, de l'avalier pour pouvoir créer une masculinité queer à la marocaine, basée sur son frère, le plus grand représentant des normes marocaines. Un tel désir et une telle action rassemblent le monde normatif auquel appartient Abdelkébir et le monde queer que construit Abdellah.

Abdelkébir finit par se marier, une action qu'Abdellah perçoit comme une trahison contre le monde queer : « C'était une trahison, non de sa part, mais de la part de la société. » (Taïa, 2006, p. 37). Abdellah souligne comment la société oblige son frère à se marier et force l'individu queer à se situer aux marges de la société, tout comme son rapport avec son frère est subverti par l'obligation culturelle du mariage. Le mariage n'existe pas dans le monde queer d'Abdellah; Abdelkébir ne peut donc y exister: « Abdelkébir n'était plus mon frère d'avant », le frère dont la présence lui avait permis de construire une masculinité qui lui appartenait.

### **Conclusion**

Dans ces trois textes, Abdellah Taïa cherche à créer un espace où l'expression d'une masculinité queer marocaine peut avoir une voix, voire une performance sans être reléguée au féminin. La confrontation entre les normes masculines marocaines et les nouveaux changements permettent à Taïa de ne pas trahir sa culture marocaine, mais surtout établit une masculinité queer basée sur sa culturelle natale, qui lui permet de se donner une place égale parmi toutes les autres expressions de la masculinité. Dans *Le Jour du Roi*, l'influence patriarcale est affaiblie, menacée et chassée du texte par l'amour entre deux jeunes adolescents. *Une mélancolie arabe* et *L'Armée du salut* contribuent à une réaffirmation (queer) d'une identité et d'une masculinité face aux insultes et aux étiquettes de *zamel*, un terme qui s'oppose à la masculinité. Ces textes de Taïa mettent en lumière le queer tout en étant conscients des impacts sociaux des coutumes et lois marocaines. Le processus n'est pas

complet. Le protagoniste de *L'Armée du salut* commente : « Je me trompais. J'allais évoluer longtemps encore. » (Taïa, 2006, p.153) Taïa, en tant qu'écrivain, tente de réconcilier sa masculinité avec la culture marocaine et l'islam.

## Bibliographie

- BOULE, Jean-Pierre. (2016), « Writing selves as mourning and *Vita Nova*: Abdellah Taïa's *Un pays pour mourir* », *Contemporary French Civilization*, vol. 41, n° 1.
- HAYES, Jarrod. (2001), « Queer Resistance to (Neo)-colonialism in Algeria », dans John C Hawley (ed.), *Postcolonial, Queer: Theoretical Intersections*, Albany, State University of New York Press, p. 79-96
- MORSE, Erik. (2009), « Expat Lit: Abdellah Taïa », *Interview*, 5 novembre, <<http://www.interviewmagazine.com/culture/abdellah-taia#>>.
- PARRIS, David L. (2009), « Amours "inter-dites" : allers (et retours) Maroc-France », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 12, n° 4, p. 665-670.
- SEDRATI, Brahim. (2012), « Interview croisée : Deux Marocains à Paris [Tahar Ben Jelloun et Abdellah Taïa] », *TelQuel*, 25 octobre, <<http://telquel.ma/2012/10/25/interview-croisee-deux-marocains-a-paris-541-4723>>.
- SERHANE, Abdelhak. (1995), *L'Amour circoncis*, Casablanca, Éditions Eddif.
- SMITH, Sophie Catherine. (2012), « Être ce qui ne se dit pas: negotiating a gay identity in Abdellah Taïa's *Une mélancolie*

arabe », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 15, n° 1 p. 35-51.

TAÏA, Abdellah. (2010), *Le Jour du roi*, Paris, Seuil.

—. (2009), *Lettres à un jeune marocain*, Paris, Seuil.

—. (2008), *Une mélancolie arabe*, Paris, Seuil.

—. (2006), *L'Armée du salut*, Paris, Seuil.

### Résumé

À travers une étude de trois ouvrages, *Le Jour du Roi*, *Une mélancolie arabe* et *L'Armée du salut* d'Abdellah Taïa, j'examine la construction d'une masculinité maghrébine queer au Maroc, qui n'avait guère d'autre expression que celle du *zamel*, terme péjoratif de l'arabe qui se rapporte à un homme aimant se faire pénétrer par d'autres hommes. Le *zamel* est la honte d'une société hétéro- et islamo-centrique dont les normes sont construites à partir de la soumission au patriarcat. Pourtant, cet article explorera comment Taïa récupère une masculinité queer marocaine auprès de la féminisation coutumière que subit cette population périphérique. Afin d'affirmer l'existence d'une masculinité queer dans ces trois textes, je propose une lecture où l'écrivain déconstruit le pouvoir du patriarcat, dont la chute permet de nouvelles expressions hors des normes marocaines. En effaçant la dominance sociosexuelle et culturelle du roi et, par-delà, de la paternité comme concept social dans *Le Jour du Roi*, Taïa construit un monde littéraire qui permet une réécriture de l'expression de la marocanité, en particulier l'expression d'une masculinité queer marocaine. Cette lecture possible apparaît également dans *Une mélancolie arabe* et dans *L'Armée du salut*, où le narrateur-protagoniste réaffirme son existence et sa masculinité face aux confrontations d'une société qui les qualifie injurieusement de *zamel*. Par l'ensemble

de ses textes, Taïa cherche à se bâtir une identité masculine marocaine qui est queer dans une société où celle-ci n'a pas d'expression. Ces textes servent d'espace de confrontation entre l'islamonomativité et sa sexualité.

### **Abstract**

Through the examination of Abdellah Taïa's three textes, *Le Jour du roi*, *Une mélancolie arabe* et *L'Armée du salut*, we will look at the construction of a queer-Maghrebi masculinity that previously had no other expression aside from *zamel*, a derogatory Arabic term designating a man who prefers being penetrated by other men. The *zamel* represents the cultural shame of a hetero- and islamo-centric society whose norms are built upon the rule of the patriarchy. This essay will explore, however, how Taïa reestablish a queer Moroccan masculinity for a peripheral population who is customarily feminized. In order to confirm the existence of a queer masculinity in these three texts, we propose a reading where the author deconstructs the power of the patriarchy whose downfall permits new expressions of masculinity outside of Moroccan norms. By erasing the sociocultural and sexual dominance of the king, and by extension, of paternity as a social construct, Taïa constructs a literary world in *Le Jour du Roi* that allows a rewriting of how Morocanness is expressed, and in particular, how a queer, Moroccan masculinity is expressed. This reading appears equally in *Une mélancolie arabe* and *L'Armée du salut* where the protagonist-narrator of each text reaffirms his existence and his masculinity while at the same time being confronted by a society that qualifies them as *zamel*. Through this collection of texts, Taïa constructs a Moroccan masculinity that is queer in a society where such an expression does not exist. These texts serve as a confrontational space between islamonomativity and sexuality.

# Hicham Tahir : La politique du *je*

Arnaud Genon

Nottingham Trent University

Hicham Tahir est né en 1989 à Kénitra, au Maroc. Il a publié sous la direction d'Abdellah Taïa ses deux premiers textes : « Le Bonheur » dans *Lettres à un jeune marocain* (Taïa, 2009) et « Ne dites rien » dans le numéro de la revue *Nejma* consacré à Jean Genet (Taïa, 2010). Il a par la suite publié deux ouvrages remarquables, *Jaabouq, le joint* (Tahir, 2012), puis *Les Ruelles des pieds nus* (Tahir, 2015) ainsi que plusieurs nouvelles parues dans des recueils collectifs ou en revue. Il nous donne à voir et à lire, avec talent, le Maroc du début du XXI<sup>e</sup> siècle, un Maroc plus

audacieux qu'on ne le pense mais aussi plus dur et plus cru. Il vit désormais à Paris.

**Arnaud Genon :** ***Vous avez, Hicham Tahir, publié vos premiers textes dans le cadre de recueils collectifs, initiés et dirigés par Abdellah Taïa. Que représente aujourd'hui, pour la jeune génération dont vous êtes, le combat que l'auteur d'Infidèles mène depuis plusieurs années en faveur des libertés (pour les homosexuels, mais de manière plus générale pour toutes les libertés individuelles) au Maroc ?***

**Hicham Tahir :** Abdellah Taïa a d'abord été cet auteur ouvertement homosexuel, dont le coming out a été annoncé dans le journal arabophone *Al-Ayam*. C'était une révolution plus qu'une révélation. Un homme. Marocain. Musulman. Homosexuel et qui avait réussi dans la vie, loin de l'image négative que le Maroc renvoie des homosexuels, c'est-à-dire celle de prostitués ou de personnes méprisables. Il a su, peu à peu, montrer qu'il était avant tout un écrivain de talent. Avec beaucoup de gentillesse, de tendresse et d'amour pour son pays, pour son quartier et pour le milieu d'où il vient. Aujourd'hui, Abdellah représente, pour toute une génération, cette liberté. La liberté d'être qui on est, ce que l'on veut et de ne pas avoir peur. Il a ouvert la voie à plusieurs homosexuels et libres penseurs. Mais surtout, il a aussi inspiré de nombreux jeunes, dont je suis ; il les a incités à écrire, à ne pas avoir peur de l'art, qui ne doit pas être réservé aux élites.

**Arnaud Genon :** **On a l'impression que les intellectuels marocains se sont tus pendant longtemps au Maroc, laissant place à un vide idéologique. Beaucoup se taisent encore aujourd'hui ou ne font pas porter assez loin leur**

**voix. En quoi Abdellah Taïa occupe-t-il une place particulière parmi les intellectuels marocains ?**

**Hicham Tahir :** Abdellah n'oublie pas d'où il vient. Ce serait injuste de dire qu'il est le seul. Mais il a su tirer profit de la médiatisation qui est la sienne. Il dit ce qu'il pense être juste, quoi qu'en pensent les autres. C'est la raison pour laquelle son discours est perçu comme singulier. Et ses idées, il les porte partout où il est amené à débattre, que ce soit en France, aux États-Unis ou au Maroc. Aujourd'hui, Abdellah va droit au but. Son honnêteté et sa simplicité font que ses discours sont touchants et convaincants. Abdellah a réussi à prouver que l'intellectuel marocain n'était pas un mythe intouchable, mais qu'il pouvait aussi être un simple garçon du peuple.

**Arnaud Genon :** *Dans un article du Monde, Abdellah Taïa (2011) déclarait, à propos de la situation politique au Maroc : « Quelques chose bouge là-bas. Une conscience est en train de renaître. Un être se relève. Cherche sa nouvelle voie. » Pourriez-vous préciser quelles sont les modalités de cette renaissance ? En quoi les choses commencent-elles à bouger pour la jeunesse marocaine ?*

**Hicham Tahir :** Aujourd'hui, selon mon humble avis, Internet est pour beaucoup dans les changements en cours au Maroc. Nous sommes plus informés. Nous avons une meilleure notion du bien et du mal, qui ne se réduit aux valeurs « officielles », puisque nous avons plus d'exemples, plus de modèles de comparaisons.

Lors d'une discussion avec Abdellah, nous nous sommes rendu compte que, par exemple, nos deux générations n'ont pas le même rapport avec la langue française. La sienne voit cela

comme la langue du protectorat, comme la langue des Français qui étaient venus au Maroc. C'était en quelque sorte la langue du « méchant ». Mais un « méchant » pour qui nous avons beaucoup de respect et d'admiration. Le français était une langue de bourgeois et de riches. Aujourd'hui, pour ma génération, le français, comme l'anglais ou le hongrois, c'est une langue étrangère.

Aujourd'hui, nous sommes moins pudiques, nous sommes plus exposés. Nous avons peur, mais nous ne savons pas pourquoi. La peur de la génération d'Abdellah était politique. On ignore les raisons de la nôtre. Mais c'est ce qui nous donne aussi une sorte de liberté d'expression, une forme d'esprit de révolte. Aujourd'hui, notre génération veut vivre et ne plus se satisfaire d'une simple survie. Elle veut être libre. Le strict minimum ne nous suffit pas. Nous sommes une génération gâtée, dans le sens positif du terme, car nous ouvrons grand les yeux. Tout cela n'aurait jamais été possible s'il n'y avait pas cette conscience politique que nos aînés avaient. Cette crainte qu'ils avaient et qu'ils évitent de nous transmettre.

Aujourd'hui, nous parlons d'homosexualité. En bien ou en mal. Mais au moins, nous reconnaissons son existence. Les Marocain-e-s LGBTQ existent, ils sont là, ce n'est plus une invention de l'Occident comme on le faisait croire avant. Une maladie de « blancs ». Aujourd'hui, nous parlons des prostitué(e)s. Nous osons parler. Nous avons moins peur, parce que nous n'arrivons pas à mesurer l'ampleur de cette liberté. Nous testons les limites de notre société et, très souvent, nous nous rendons compte que nous ne les avons pas encore atteintes.

**Arnaud Genon :** *« Je dis ce que je suis. Je dis et j'écris "je". Pour un Marocain comme moi, c'est un acte politique, une révolution. » (Taïa, 2007). Que pensez-vous de cette déclaration d'Abdellah ? En quoi est-il toujours difficile de s'affirmer au Maroc, de se singulariser par rapport à la « Oumma » ?*

**Hicham Tahir :** Le « Je » est une insulte, dans la culture musulmane. Souvent, on s'excuse de l'employer, comme le montre l'expression « أنا ك لمة من ب ا لله أعوذ », que l'on pourrait traduire par : « Je cherche refuge auprès d'Allah contre le moi haïssable. » Quelque chose d'absurde qui montre à quel point le « je » n'a jamais eu sa place dans le monde arabe. Être une personne à part entière dans une société qui préfère le « troupeau » à l'individu est très mal vu.

Cela change peu à peu, lentement, mais le poids de la « Oumma » reste omniprésent. Avant de penser au « je », il faut aussi envisager les répercussions que cela pourrait avoir sur le « nous ». Nous espérons évoluer en groupe, en tant que nation, en tant que pays, en « Oumma », et non pas en tant qu'individu, en tant que personne. Les gens ont tendance à oublier que la « Oumma » n'est rien d'autre qu'un groupement d'individus. Que le « nous » n'est que l'addition de différents « je » qui vivent ensemble.

Abdellah a su le faire, a su dire « je » et l'assumer dans ses écrits. Ce « Je » maladif pour certains. Avec le « je », on devient une proie facile, car on ne fait plus partie du « nous ». Malheureusement, il n'y a pas que les gens du peuple qui ont peur de ce « je ». De la même manière, plusieurs intellectuels marocains n'arrivent toujours pas à se départir de la « Oumma ». Ils ont peur du « je » et critiquent ceux qui

l'utilisent. Dans leurs écrits, cela se sent. Le souci, avec la littérature, est que, même si ce n'est que de l'encre sur du papier, si les mots ne sont pas sincères, ça se sent, se ressent et se lit. Et malheureusement, tant qu'on n'est pas un « je », on ne peut pas être honnête. Le « je » a un aspect politique, car en étant un individu, en s'affirmant comme tel, nous avons une meilleure conscience de la liberté. C'est le besoin de liberté qui a créé les révolutions à travers l'histoire de l'humanité. Quand on est un « je », on sait ce que l'on veut, ce que l'on vaut, ce que l'on accepte et ce que l'on n'accepte pas. En s'affirmant « je », on apprend à s'accepter et à accepter les autres. On apprend à se respecter et à respecter les autres. On apprend à vivre et à laisser vivre. La liberté est ce qu'on évite de nous inculquer. Penser par soi-même, pour soi-même est le plus grand ennemi des politiques, des politiciens et des États corrompus. Ce serait absurde, pour ces États, de permettre ou de donner l'opportunité aux individus d'être eux-mêmes...

**Arnaud Genon :** *Pensez-vous que la littérature puisse changer, au Maroc, les mentalités, qu'elle ait un pouvoir effectif, au sens politique du terme ?*

**Hicham Tahir :** Ce qui me rassure, en tant que Marocain, c'est que mes concitoyens lisent. Surtout ma génération. Un livre ouvert est une ouverture d'esprit de plus. Je le sais, parce qu'aujourd'hui, on peut débattre. Qu'on aime Abdellah Taïa ou qu'on le déteste, au moins on se permet de penser. Qu'on adhère à ses thématiques ou qu'on les critique. Au moins, on ose penser. Des gens aujourd'hui, de cultures différentes, de classes sociales différentes, religieux ou non, semblent accepter l'autre. Encore plus qu'avant. Ces gens-là sont très souvent des gens qui lisent. Cela dit, il y a du chemin à faire. Le prix des

livres n'encourage pas les jeunes à se diriger vers la littérature. Par ailleurs, pour encourager un peuple à lire, il faut lui raconter des histoires dans lesquelles chacun, chaque individu, quel qu'il soit, arrive à se reconnaître.

**Arnaud Genon :** *Comment, personnellement, analysez-vous l'évolution du travail d'Abdellah Taïa, depuis son premier livre, Mon Maroc, jusqu'à Un pays pour mourir, le dernier ouvrage publié ? Avez-vous le sentiment que son travail se politise de plus en plus ?*

**Hicham Tahir :** Le travail d'Abdellah Taïa a gagné en maturité. Il est moins timide. Il est plus amoureux. Plus doux. Abdellah s'est éloigné de son « je » personnel et a trouvé un « je » externe, sans qu'il perde de son pouvoir, de sa force. Tous ses écrits sont politisés. Mais ce n'est pas le plus important, car on peut trouver du politique partout. Une femme qui mendie dans la rue « politise » sa pauvreté. Un homosexuel qui se déclare tel et s'assume publiquement politise son identité. Abdellah, en écrivant sur le Maroc, parle de ce qui va et de ce qui ne va pas au pays. Mais c'est surtout un voyage, une histoire d'amour entre l'auteur, le livre et le lecteur qu'il raconte. Il y a toujours autant de plaisir à lire ses livres depuis *Mon Maroc* jusqu'à *Un pays pour mourir* en passant par tous ceux qui sont entre les deux.

**Arnaud Genon :** *Pensez-vous que votre parcours aurait été le même si vous n'aviez pas rencontré Abdellah Taïa ?*

**Hicham Tahir :** Il n'y a aucun doute que le « je » que je suis aujourd'hui n'aurait jamais existé sans Abdellah. Je n'ai jamais su que je pouvais écrire, que j'avais des choses à dire, à

raconter. Abdellah l'a vu avant moi et il m'a poussé à mettre un peu d'encre sur mes pages...

## Bibliographie

- AL-AYAM, (2006), n° 250, 14-20 octobre.
- TAHIR, Hicham. (2012), *Jaabouq, le joint*, Rabat, Casa Express Editions.
- (2015), *Les Ruelles des pieds nus*, Rabat, Casa Express Editions.
- TAÏA, Abdellah. (2000), *Mon Maroc*, Paris, Séguier.
- (2007), « Retour à la mélancolie », *Libération*, 19 mai, <[http://www.liberation.fr/week-end/2007/05/19/retour-a-la-melancolie\\_93505](http://www.liberation.fr/week-end/2007/05/19/retour-a-la-melancolie_93505)>.
- (dir.). (2009). *Lettres à un jeune marocain* Paris, Seuil.
- (dir.). (2010), « Jean Genet un saint marocain », *nejma*, Tanger, Librairie des Colonnes.
- (2011), « Le réveil du peuple arabe », *Le Monde*, 17 janvier, <[http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/01/17/le-reveil-du-peuple-arabe\\_1466682\\_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/01/17/le-reveil-du-peuple-arabe_1466682_3232.html)>.
- (2015), *Un pays pour mourir*, Paris, Seuil.

Regards de la modernité  
Simulacre et négativité dans *Les Carnets  
de Malte Laurids Brigge* et *On tourne*

Thomas Carrier-Lafleur  
Université de Montréal/GRAFICS

L'ai-je dit? J'apprends à voir.  
— Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte  
Laurids Brigge*

Quels hommes, quelles intrigues, quelles  
passions, quelle vie voit-on dans un monde  
comme celui-là?  
— Luigi Pirandello, *On tourne*

Chronologiquement et thématiquement voisins, les deux romans qui retiendront ici notre attention appartiennent aux productions culturelles de la modernité, bien qu'ils entretiennent également des rapports conflictuels avec celle-ci et ses avatars, soit, d'une part, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*<sup>1</sup> (1910), l'unique roman de Rainer Maria Rilke et, d'autre part, *On tourne*<sup>2</sup> (1915), l'avant-dernier roman de Luigi Pirandello. Nous tenterons de retracer le parcours des figures visuelles dans ces deux romans posant un âpre diagnostic sur la sociabilité et les mœurs propres au monde moderne : un monde qui, justement, se définit par une multiplication des images et de leurs supports. L'intérêt de ce rapprochement entre *Malte* et *On tourne* est également motivé par la dimension « marginale » de leur écriture. L'un et l'autre de ces textes se proposent en effet d'investir la dimension intimiste de l'écriture à travers la médiation romanesque du dispositif du « carnet » ou du « cahier ». Malte Laurids Brigge et Séraphin Gubbio sont deux personnages pris dans la frénésie sensori-motrice de la vie moderne propre aux grandes villes du début du vingtième siècle, mais qui, plutôt que de participer ou même de s'opposer au mouvement perpétuel des incarnations de la modernité, vont tenter de se positionner *au cœur de sa marge* afin de mieux l'observer et aussi d'en expérimenter les limites. Par leur dimension (auto)biographique et par la position marginale qu'ils tentent d'adopter, *Malte* et *On tourne* sont donc deux romans modernistes qui se placent à la fois au seuil de l'écriture romanesque et au seuil de la vie moderne, justement pour mieux *faire l'expérience de cette limite*.

---

<sup>1</sup> Dorénavant *CMLB*.

<sup>2</sup> Dorénavant *OT*.

Trois enjeux devront simultanément nous intéresser : premièrement, la dimension scripturale de l'entreprise romanesque, à travers l'utilisation du dispositif des carnets créant une série de tensions entre l'espace privé et l'espace public; ensuite, la place attribuée au sujet romanesque dans ce système d'images et de signes trompeurs que sont les grandes villes et le studio de cinéma; finalement, le double rôle de la mort dans cette recherche de la vérité par les images, alors que celle-ci est à la fois *ce qui motive* et *ce qui repousse* le sujet dans son enquête de l'existence moderne. Ce qui se cache derrière les jeux d'images, c'est bien l'expérience de la peur et de la mort. À l'ère du modernisme battant, *Malte* et *On tourne* dessinent une expérience *négative* qui, par cette négativité même, nous montre peut-être le vrai visage de l'existence. La quête de connaissance dans ces deux romans passera donc par la triple rencontre de l'écriture, de la ville et de la mort.

### **Les Carnets de Malte Laurids Brigge : le regard comme instauration**

À la limite du roman, *Malte*<sup>3</sup> est le mélange particulier de carnets où s'entrelacent situations urbaines, dissections des sentiments et plongées dans l'histoire de la poésie. « Ainsi donc c'est ici que viennent les gens pour y vivre? Je penserais plutôt que c'est un endroit pour y mourir » (*CMLB*, 16). Voilà en effet ce que l'on peut lire dès les tout premiers mots de ce récit qui, tel le scalpel qui ouvre un corps, utilise le regard et la sensibilité de son héros afin de disséquer le monde moderne, dont Paris

---

<sup>3</sup> Sur cette œuvre, on consultera avec intérêt Jongy (2011) et Klein (1996).

sert à la fois d'emblème et de symptôme. Ce Paris est offert au lecteur de manière inversée, comme si la Belle Époque était observée avec une lunette déformante : la Ville Lumière devient un lieu ténébreux où la vie erre.

L'unique roman de Rilke traite d'un sujet essentiellement contemporain de son écriture, impensable quelques générations plus tôt : celui de la place de l'individu dans les nouveaux modes d'existence propres à ce bouillonnement de signes, d'images et d'informations propres à la vie moderne. D'humaine, la culture est devenue frénétique. À peu près au même moment que Rilke, le sociologue Simmel pouvait écrire que « les grandes villes sont en propre le théâtre de cette culture qui dépasse tout ce qui est personnel. [...] [P]our sauvegarder cette dimension très personnelle, il faut extérioriser le plus de singularité et de différence » (2013, p. 68-69). Donner à voir la sphère de l'intime à même l'existence urbaine moderne sera précisément le fil conducteur de *Malte*. Le roman se fait le récit bigarré d'un personnage presque anonyme, dernier descendant d'une noble famille danoise sur le point de s'éteindre, qui, même s'il est muet pour les autres, dialogue intensément avec lui-même, noircissant carnet après carnet pour ne pas disparaître complètement dans le chaos indifférencié de la grande ville. Menaçant l'identité et traquant la singularité de son être, la grande ville est néanmoins ce qui permettra au sujet de se multiplier sans que la cause de cette découverte soit explicable logiquement. « J'apprends à voir. Je ne sais pas à quoi cela tient, mais tout pénètre plus profondément en moi, sans s'arrêter à l'endroit où d'ordinaire tout s'achevait. J'ai un intérieur, que j'ignorais. Tout y entre désormais. Je ne sais pas ce qui se passe » (*CMLB*, p. 23). Ainsi le regard est-il vécu par Malte comme une expérience

paradoxe. Essentiellement intérieur, le regard du protagoniste révèle la singularité et l'intériorité à même ce qui en incarne l'exact opposé, c'est-à-dire la ville et la culture modernes, « la grande chose » (*CMLB*, p. 74). La tâche des carnets tenus par ce personnage ultrasensible sera ainsi de transformer l'expérience de l'intériorité en expérience d'écriture.

Repousser la mort de l'individualité dans le contexte urbain moderne demande que la sensibilité et l'intériorité mais aussi l'écriture découvrent de nouveaux territoires. Ainsi le sujet romanesque doit-il quotidiennement constater et peser « l'existence de l'horreur dans chaque parcelle de l'air » (*CMLB*, p. 85). Cherchant la faille de l'expérience créée par la vie moderne, *Malte* présente l'écriture comme un acte de résistance contre la perte de l'individualité et contre la chute dans l'horreur du non-sens. « J'ai fait quelque chose contre la peur. Je suis resté toute la nuit et j'ai écrit » (*CMLB*, p. 33). L'écriture est ce qui permet de lutter contre la nuit et contre les simulacres de la modernité afin de conserver son âme, car l'âme est précisément ce que risque de nous enlever la grande ville. Cette lutte est à la fois physique et spirituelle, tangible et abstraite. C'est pour cette raison que l'écriture est convoquée aussi bien de manière mentale que de manière existentielle. Dans *Malte*, il n'y a qu'une différence de degré entre existence et écriture, car les deux font partie du même enjeu et luttent contre les mêmes démons.

« Je crois que je devrais commencer à travailler un peu, maintenant que j'apprends à voir. J'ai vingt-huit ans et il ne s'est encore à peu près rien passé » (*CMLB*, p. 35). De manière tout à fait improbable, alors qu'elle demande au sujet de perdre son individualité au profit de l'ingestion – voire de l'indigestion – des

images de la culture moderne, la grande ville permet également *l'instauration* véritable du sujet, c'est-à-dire *sa reprise* ou *son recommencement*. Le philosophe Étienne Souriau a développé cette pensée de l'instauration dans son *magnum opus*, qui n'est pas inutile de rappeler ici :

En latin, *instauratio*, *instaurare*, impliquent l'idée d'une restauration, d'un recommencement, d'un renouvellement, ou mieux, de la reprise, définitive cette fois, de ce qui n'avait pu être d'abord mené à bien. *Instaurativi ludi* (jeux instauratifs) : ceux qu'on célébrait à la place de ceux qui avait été interrompus. [...] Instaurer signifie moins établir temporellement qu'établir spirituellement une chose, un être physique ou moral, et lui constituer, lui assurer une réalité en son genre. (1939, p. 73)

Les jeux de regards et d'écriture qui nous intéressent dans ces carnets au devenir romanesque sont de tels *jeux instauratifs*. Il s'agit de trouver la forme littéraire qui viendra « établir spirituellement » la quête identitaire et morale de l'homme moderne qui résiste au présent et qui, là où on l'attendait le moins, redécouvre le but de son existence. Ce processus ne peut se faire que dans la crainte et les tourments, car il est aussi surplombé par la mort, mais c'est aussi cette négativité intrinsèque qui donne tout son sens à l'entreprise du sujet. « En dépit de toute ma peur, je suis malgré tout comme quelqu'un que de grandes choses attendent et je me rappelle que j'avais autrefois un sentiment semblable avant de commencer à écrire. Mais, cette fois, c'est moi qui serai écrit. Je suis l'impression qui va se changer » (*CMLB*, p. 66). À travers la série des impressions qu'il est à même d'extirper au néant, le roman est l'espace mobile de ces changements, qui, à proprement parler, se réalisent sous nos yeux et que nous

sommes appelés à expérimenter pour nous-mêmes, depuis notre propre sensibilité.

À travers les remarques notées au fil des jours dans les carnets, eux-mêmes tributaires du choc permanent que représente la grande ville, Malte éprouve son « devenir écrivain », ce qui, dans la pensée et dans l'œuvre de Rilke, est associé à une recherche de poésie et une quête identitaire. Le mouvement de la poésie va de pair avec celui de l'existence, alors que tous deux tentent de trouver les images qui leur permettront de percer la toile des apparences de la modernité pour en voir apparaître la vraie nature. Or, cette double quête de poésie et d'existence, d'écriture et de regard, Malte ne cherche pas seulement à l'expérimenter pour lui-même, mais il tente aussi d'en raconter l'histoire et d'en cerner l'origine transindividuelle. Ainsi, au hasard de ses notes, écrira-t-il sur Baudelaire – figure tutélaire de l'écrivain à la fois victime et bourreau de la vie urbaine – qu'« il avait le devoir, devant cette image terrible et en apparence repoussante, de voir la réalité profonde, celle qui est derrière tout le réel » (*CMLB*, p. 84). Plus on avance dans la lecture des carnets, plus le mélange de l'universalité de la poésie et de l'intime de l'existence devient indiscernable : la poésie fait la reprise de l'existence, l'existence celle de la poésie. Malte est à la recherche de la poésie, voire de la généalogie de l'acte poétique, mais, de manière éminemment contradictoire, cette quête ne peut se réaliser dans le milieu le plus dénué de poésie. Menée dans le milieu presque apocalyptique d'une Belle Époque renversée, l'odyssée de l'origine sera même pour lui l'occasion d'un renouveau.

« Je suis un débutant dans mes propres conditions de vie » (*CMLB*, p. 84), note également Malte dans ces carnets

devenus le roman de l'éternel recommencement. Or, sa recherche instaurative, guidée à la fois par la félicité et par l'horreur, se déroule en trois temps. D'abord, à même la quotidienne de la grande ville qu'il arpente au hasard de ses errances, Malte recherche les survivances de la poésie dans ce présent chaotique. La deuxième instauration est celle de la généalogie de la sensibilité poétique à travers un certain nombre de figures historiques, dont Baudelaire et Ibsen. Celles-ci incarnent autant de faces réfléchissantes dans lesquelles Malte pourra examiner sa propre image et aussi juger des conditions modernes de l'acte et de la vie poétiques. Par exemple, s'adressant à la mémoire d'Ibsen – donc à la survivance du poète –, Malte écrit pour lui-même : « il te fallut chercher toujours plus impatientement, toujours plus désespérément des équivalents de tes visions intérieures dans le monde visible du dehors » (*CMLB*, p. 94), impératif qui n'est évidemment pas étranger au projet du sujet romanesque rilkéen. Le troisième temps de l'instauration conjugue la dimension performative du premier et la nature historique du deuxième : il s'agit de la tentative, plusieurs fois recommencée par Malte, de décrire les derniers jours et l'agonie de son grand-père, « la mort du chambellan Christoph Deltev Brigge à Ulsgaard » (*CMLB*, p. 29). La mort est non seulement la limite de la vie, mais celle de l'écriture. En réponse au trop-plein d'images produites par les faux-semblants de la vie moderne, à la suite également de l'histoire des images universelles de la poésie, l'écriture marginale des carnets s'attaque à la tâche la plus ardue qui soit : trouver les mots les plus adéquats afin de décrire ce qui, justement, représente la fin de tout langage; arriver à instaurer une image qui ne répondrait pas du visuel, au-delà de la représentation. Image impensable, la mort est

pourtant la seule image que le roman moderne se doit de penser – de *À la recherche du temps perdu* à *La Montagne magique* en passant par *Ulysse* et *L'Étranger* –, afin de trouver une manière d'en approcher la marginalité.

### ***On tourne : le regard comme technique***

« On pourrait imaginer maintenant un narrateur qui consacrerait tout son soin aux instants derniers; il n'aurait pas tort » (*CMLB*, p. 190). Publié cinq ans après *Malte*, *On tourne* raconte l'histoire de ce narrateur à travers une nouvelle série de carnets, eux aussi gravés dans la marge de la modernité battante<sup>4</sup>. Par contre, nous n'avons plus affaire cette fois à un poète anachronique à la recherche de la poésie sensible dans un monde qui semble avoir définitivement tourné la page, mais à un personnage qui donne l'impression d'avoir mis de côté sa personnalité afin de se fondre le plus possible dans le moule de la vie mécanique, au point où il en incarne le rôle symbolique par excellence : Séraphin Gubbio, opérateur de cinéma, celui qui tourne la manivelle et permet à la caméra d'enregistrer, aussi maquillée soit-elle, la mort en acte et dans son devenir.

Ainsi, la sensibilité de l'écrivain Malte face aux tracas du quotidien des grandes villes et devant l'histoire universelle de la poésie est en contrepoint total avec la passivité – néanmoins très complexe, comme on va le voir – de Gubbio l'opérateur, artiste raté qui, après avoir touché le fond du baril de l'existence, va se venger de la société des hommes en les

---

<sup>4</sup> Sur ce roman encore trop méconnu, voir Andreatza (2006), Nulf (1970-1971) et Ochsner (2008).

analysant et en les dépeçant à vif, bien placé qu'il est dans son rôle à la fois marginal et central. En effet, essentiel au système de la représentation du cinéma en ce qu'il rend possible la mécanique de l'appareil, l'opérateur reste malgré tout l'éternel *hors champ* des images. N'étant ni acteur ni réalisateur, ne performant ou ne créant rien, il assiste au cirque grandiloquent et concentré de la vie moderne qu'est le studio de cinéma, d'une place si modeste qu'on le croirait invisible. « À vrai dire, la qualité principale que l'on exige de celui qui fait mon métier est l'impassibilité en présence de l'action qui se déroule devant l'appareil » (*OT*, p. 17; nous soulignons), réplique par exemple Gubbio en réponse à un passant curieux qui s'informe de la nature de ce métier nouveau qu'est celui d'opérateur, dont *On tourne* tente de penser les conséquences pour la sensibilité humaine. « Il n'y a peut-être pas de phénomène de l'âme qui soit plus incontestablement réservé à la grande ville que le caractère blasé » (2013, p. 49), note au même moment Simmel. Dans *On tourne*, le studio de cinéma représente une image condensée de cette fatigue de l'âme propre aux métropoles modernes. Homme blasé par excellence, observateur froid et appliqué, Gubbio incarne pour sa part le plus haut degré possible d'intellection et d'adaptation à la mécanique moderne : il fait lui-même partie de la machine. À travers l'histoire d'un opérateur qui en vient à ne plus savoir comment se définir sinon par son métier – au même titre que toutes les réflexions de Malte sont indissociables de son désir d'être poète –, *On tourne* est un des romans modernes qui a le mieux développé ce thème du « progrès de l'intellectualité » (Simmel, 2013, p. 49). Les avatars techniques de la modernité, même ceux qui, comme le cinéma ou la photographie, visent à représenter le réel tel

qu'il est, ont l'effet paradoxal de déplacer la réalité du côté du mental.

Dans cette description de la tâche de l'opérateur qui ouvre le roman, Gubbio apporte néanmoins une nuance importante, transportant le récit du côté de la négativité : « Je ne doute pas, cependant, qu'avec le temps – mais oui – on arrivera à me supprimer » (*OT*, p. 17). On ne peut que souligner le double sens de ces paroles qui font de *On tourne*, après *Malte*, un autre roman qui tente de décrire la mort pour mieux la repousser dans les marges de l'existence, d'expérimenter avec les images jusqu'au moment où apparaîtra l'image impensable de la mort. Le titre anglais – *Shoot!*, qui serait malheureusement traduit en français par « action » – paraît à ce propos beaucoup plus approprié pour traduire la dualité des gestes de Gubbio et, surtout, pour annoncer la situation dans laquelle il se retrouvera à la fin du texte : l'action de la manivelle tournée par l'opérateur filmant un acteur en train de se faire dévorer par une bête sauvage est doublée d'un coup de fusil qui, à la toute dernière seconde, viendra le sauver d'une mort certain, tout en lui permettant d'accomplir sa destinée symbolique. À travers les apparences trompeuses d'un studio de cinéma, un accident de tournage avec un fauve, lui bien réel, permet involontairement à l'opérateur de *filmer la mort en action*, ce qui, pour Pirandello, constitue le principe même du cinéma. S'il sort vivant de cette mésaventure, c'est toutefois au prix d'une autre forme de mort, dont la portée symbolique n'est pas moins grande. « Et je fus tiré en arrière, arraché à la cage avec la manivelle de ma caméra tellement serrée dans mon poing qu'il fut impossible, tout d'abord, de me l'arracher. Je ne gémissais pas, je ne criais pas de terreur, ma voix s'était éteinte dans ma

gorge, pour toujours » (*OT*, p. 283-284). Art de fantômes, art de squelettes en devenir, le cinéma est complice de la mort. Le roman de la vie moderne n'avait d'autre choix que de s'y confronter. Or, Gubbio est l'un des personnages les plus fascinants de tous les romans modernistes, dans la mesure où Pirandello a su le placer à l'exacte limite du système et de son dehors, de l'action machinique et de la pensée, de la parole mondaine et de l'espace blanc de l'écriture, bref, de la frénésie et de la mort. Et c'est paradoxalement dans le monde factice des studios de cinéma que va se produire la vérité la plus perçante qui soit sur la fatalité humaine, précisément parce qu'elle est irréductible à toute image.

Roman social, roman technique, roman philosophique sur le monde du cinéma et le vertige que ce nouveau médium a su provoquer dans les passions humaines, mais aussi sur les nouveaux rôles sociaux qu'il a su mettre en œuvre, *On tourne* n'en est pas moins pour autant un récit mélodramatique, à l'instar des films qui sont tournés par la Kosmograph, l'équivalent pirandellien des grands studios italiens de l'âge d'or du muet. Le roman utilise la hiérarchie des studios de cinéma pour créer une sorte de comédie humaine où s'entremêleront « les phénomènes de l'âme humaine » (*OT*, p. 172). Participant au tournage de mélodrames au parfum d'aventure, Gubbio arrive également à montrer en quoi le monde de la Kosmograph *est lui-même un mélodrame*. Le principal sujet de celui-ci sera la belle Varia Nestoroff, actrice du film que réalise présentement le studio, femme fatale autour de laquelle, aussi bien dans le réel du roman que dans la fiction du film en abyme, tourneront amants, prétendants et, le plus important, un vrai tigre – une tigresse, en fait –, image on ne peut plus claire du pouvoir féroce de l'actrice et de la machine

cinématographique qui lui confère son statut d'étoile. C'est aussi ce fauve qui, à la fin du roman, décapitera l'acteur Nuti, l'un des amants de « la Nestoroff » (comme le narrateur de Proust parle de « la Berma »). Il s'agit également de l'animal sauvage qui va aussi bondir sur Gubbio, l'amenant à l'exacte limite de la vie et de la mort, le rendant définitivement muet, sans âme, à l'instar de l'appareil cinématographique qu'il continuera d'ailleurs d'opérer, avec encore plus de précision. « Je me sauve moi seul, dans mon silence, avec mon silence, qui m'a rendu – comme le veut le temps – parfait » (*OT*, p. 284). Privé de parole et de sensibilité, mais compensant par ses qualités d'observation et d'intellection, Gubbio ne fait plus que symboliser la caméra : il est lui-même le dispositif, il est le médium qui fait osciller tous ces niveaux de réalités, d'impressions et de fictions. « Je cessai d'être Gubbio et je redevins une main » (*OT*, p. 190). Pris dans l'engrenage du milieu cinématographique qui lui enlève toute liberté de mouvement, Gubbio n'est plus qu'un regard et qu'une main. Mais c'est de cet agencement que naîtra une réflexion romanesque sur l'ontologie de l'image. À l'instar de ce qu'a fait Rilke cinq ans plus tôt avec Malte, Pirandello inscrit ici de manière assez précoce son protagoniste dans la crise d'action caractéristique des « héros » des fictions modernes, dont Proust, Joyce, Kafka et Musil, parmi d'autres, solidifieront ensuite les fondations. En revanche, ce que Gubbio perd en action physique, il le regagne immédiatement en prise sensible et intellectuelle sur le réel. Œil et cerveau de cette « grosse araignée faisant le guet » (*OT*, p. 106) qu'est la caméra, il est également le centre de ce kaléidoscope social et affectif de la société cinématographique, qui, c'est le cas de le dire, tourne autour de lui.

Il faut toutefois nuancer une chose : en dépit de ce que peut sans doute suggérer une première lecture de l'œuvre, *On tourne* n'est pas seulement un simple constat pessimiste de la mécanique de la vie moderne. Comme Malte, Gubbio n'est pas seulement un personnage victime, il est aussi une sorte de médecin du présent, capable de poser des diagnostics. Sa passivité devant la mort en acte d'une société qui s'automatise est contrebalancée par l'extrême acuité des notes – elles bien vivantes et bien mordantes – de son journal, dont le roman est le compte rendu. Opérateur en apparence impassible derrière sa caméra, Gubbio est pourtant un fin *critique* de la vie moderne alors qu'il troque la machine contre la plume. Sa complexité est égale à celle de l'art cinématographique, qui est à la fois symptôme et remède de la modernité, à la fois moyen d'abrutissement sensoriel et moyen de révélation ontologique du tissu inconscient du réel :

Il est ainsi bien clair que la nature qui parle à la caméra n'est pas celle qui parle à l'œil. Nature autre avant tout parce qu'à un espace tissé par la conscience de l'homme se substitue un espace entrelacé d'inconscient. [...] S'il est plutôt habituel de prendre note, ne serait-ce que très vaguement, de la démarche des gens, on ne sait assurément rien de leur attitude dans la fraction de seconde où le pas s'allonge. [...] C'est ici qu'intervient la caméra, avec ses ressources propres, ses plongées et contre-plongées, ses coupes et plans de détail, ses ralentissements et ses accélérations de l'action, ses agrandissements et ses réductions. À travers elle, pour la première fois, nous faisons l'expérience de l'inconscient optique, comme nous faisons l'expérience, à travers la psychanalyse, de l'inconscient pulsionnel. (Benjamin, 2013, p. 111-112)

Tirées de la dernière version de son article le plus important, ces phrases de Walter Benjamin datent de 1939, soit

une génération après le roman de Pirandello. Le texte sera d'ailleurs évoqué par Benjamin en ce qu'il s'agit du premier texte qui a su différencier la nature de l'acteur de cinéma de celle de l'acteur de théâtre. Il est vrai que le roman insiste beaucoup sur l'idée que l'acteur ne peut découvrir sa vraie nature qu'une fois confronté à la froide mécanique de la caméra et de son opérateur, pièce essentielle du système critique qu'est le cinéma pour Pirandello. Après avoir comparé sa caméra à « une araignée qui suce et absorbe leur réalité vivante pour en faire une ombre évanescence, fugitive, jeu d'illusion mécanique » (*OT*, p. 106), l'opérateur pirandellien inscrit dans ses carnets cette question rhétorique : « Et celui qui les dépouille de leur réalité et la donne en pâture à la machine, celui qui fait de leur corps une ombre, qui est-ce? C'est moi, Gubbio » (*OT*, p. 106-107). Pour les acteurs, d'abord, puis pour les spectateurs, le cinéma vient brouiller les identités. Il transforme le même en quelque chose d'inquiétant, mais de néanmoins familier<sup>5</sup>. Mais, tout en pillant le monde de sa réalité vivante, le cinéma en manifeste les puissances de l'inconscient, tout ce qui se cache derrière la répétition des gestes et des expressions. Ainsi, ce que le cinéma seul peut montrer, ce sont « les actes de la vie tels qu'on les fait sans y penser quand on vit sans savoir qu'une machine les épie en cachette » (*OT*, p. 140). Le paradoxe est qu'il fallait un art machine pour dénoncer la mécanique souvent inconsciente de l'existence.

Texte ambigu, *On tourne* est tout autant une critique sans équivoque de la reproduction cinématographique des images

---

<sup>5</sup> Selon la formule freudienne que l'« étrangement inquiétant = non-familier » (1985, p. 215). Jean-Pierre Sirois-Trahan (2008) a d'ailleurs proposé une première lecture cinématographique de *L'Inquiétante Étrangeté*.

qu'une exploration des mystères propres à ce nouveau type de vision, essentiellement machinique, sur lequel repose une grande part de la vie moderne. Tel un carnet, le cinéma est cette technique qui permet de transcrire le sous-texte, aussi merveilleux qu'inquiétant, du quotidien. Symptôme privilégié de la vie moderne, il incarne ce qui, en son sein, lui résiste. La machination n'est effective qu'à travers son démontage. « Ah, si ma profession n'était destinée qu'à cela! Dans le seul but de présenter aux hommes le spectacle réjouissant de leurs actes impensés, la vue immédiate de leurs passions, de leur vie telle qu'elle est. De cette vie sans repos qui ne conclut rien » (*OT*, p. 141). Ainsi l'empreinte, celle de la lumière sur la pellicule, n'est pas que trace. Il s'y cache aussi une forme de miracle : une révélation, ou, pour revenir sur nos acquis rilkéens, *une instauration*. Il s'agit là non seulement d'un enrichissement de l'univers visuel et sensible, mais aussi d'un approfondissement de notre manière d'être au monde. Le cinéma est cet apprentissage des simulacres et de la mort qui permet au sujet de se révéler à lui-même. La perte de l'individualité que provoquent la caméra et la grande ville va de pair avec la recherche de la vérité inconsciente du réel, de sa poésie ou de ses secrets. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'apprendre la mort pour mieux savoir comment apprécier la vie.

### ***L'esprit du regard***

S'il fallait conclure cette rencontre entre nos deux romanciers, nous dirions seulement que, tel ce liquide qui permet à l'image d'apparaître sur le papier photosensible, la ville dans *Malte* et la caméra-araignée dans *On tourne* sont des procédés

instaureurs d'images et de pensées. Voilà peut-être d'ailleurs le rôle du roman dans la modernité, cette ère d'instantanés et d'intellection machinale : il doit en assurer la consistance spirituelle. Malte et Gubbio sont deux sujets clés des productions romanesques modernes, dans la mesure où leur histoire possède une dimension initiatique. Moderne est le roman qui nous apprend à nous orienter dans le présent.

Ces deux œuvres se rejoignent aussi dans leur tentative de trouver la marge des images, à savoir le hors-champ – lointain ou intérieur – dans lequel se cache une autre forme de vérité, celle précisément que le carnet devra transcrire et que le sujet devra expérimenter, qu'il s'agisse de la généalogie de l'expérience poétique, de la résistance face à la mort que demande la modernité ou de la révélation brutale de l'inconscient qui habite les gestes, les situations et les choses que l'on croyait être les plus ordinaires. Ainsi, les personnages romanesques de Rilke et de Pirandello se sentent trompés par les simulacres de la vie moderne, dont la grande ville et le cinéma restent les producteurs privilégiés ; c'est pour cette raison qu'ils tenteront à leur tour de subvertir ces images en explorant les limites et les failles, mais aussi en étant attentifs aux révélations qui se cachent derrière. Le sujet de l'œuvre tel qu'il se donne à nous par les « carnets » devra ainsi trouver les moyens de *se jouer des images* comme il a été joué par elles, c'est-à-dire de les transformer en vecteurs de vérité et en ébauches de diagnostic. Modernes ou non, les mots ne sont pas des simulacres, mais des possibilités d'existence.

## Bibliographie

- ANDREAZZA, Fabio. (2006), « La conversion de Pirandello au cinéma », traduit de l'italien par Anaïs Bokobza, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 161, p. 32-41.
- BENJAMIN, Walter. (2013 [1939]), *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit de l'allemand par Frédéric Jolly, préface de Antoine de Baecque, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot : Philosophie ».
- FREUD, Sigmund. (1985 [1919]), *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- JONGY, Béatrice. (2011), *L'Invention de soi. Rilke, Kafka, Pessoa*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Comparatisme et société ».
- KLEIN, Christian (dir.). (1996), *Rainer Maria Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge : écriture romanesque et modernité*, Paris, Armand Colin, coll. « U : Langue et civilisation germaniques ».
- NULF, Frank. (1970-1971), « Luigi Pirandello and the Cinema », *Film Quarterly*, vol. 24, n° 2, p. 40-48.
- OCHSNER, Beate. (2008), « Au milieu de l'appareil cinématographique : Notes de Séraphin Gubbio, opérateur (1925) de Luigi Pirandello », *Appareil*, n° 1, <<http://appareil.revues.org/126>>.
- PIRANDELLO, Luigi. (1955 [1915]), *On tourne*, roman traduit de l'italien par Jacqueline Herselin, Paris-Bruxelles-Genève, Les Éditions de la Paix.
- , *Shoot! The Notebooks of Serafino Gubbio, Cinematograph Operator* (2005 [1915]), translated by C. K. Scott Moncrieff, with a contribution by P. Adams Sitney, introduction by Tom Gunning, Chicago, Chicago University Press.

- RILKE, Rainer Maria. (1991 [1910]), *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, traduction nouvelle, préface et notes de Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique ».
- SIMMEL, Georg. (2013 [1902]), *Les Grandes Villes et la vie de l'esprit*, suivi de *Sociologie des sens*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Vieillard-Baron et par Frédéric Joly, préface de Philippe Simay, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot : Philosophie ».
- SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre. (2008), « Le Cinéma et les automates. Inquiétante étrangeté, distraction et arts mécaniques », *Cinémas*, vol. 18, n<sup>os</sup> 2-3, p. 193-214.
- SOURIAU, Étienne. (1939), *L'Instauration philosophique*, Paris, Félix Alcan.

## Résumé

Cette étude entend proposer une lecture comparative de deux romans européens, chronologiquement et thématiquement voisins, que l'on associe au mouvement général du modernisme littéraire : *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* (1910) de Rainer Maria Rilke et *On tourne* (1915) de Luigi Pirandello. Il s'agira essentiellement de montrer en quoi ces textes donnent à voir le monde moderne à travers une série d'images marginales, qui s'agencent et se modulent alors que les personnages du récit progressent vers leur inévitable fin. Plus particulièrement, en portant notre attention sur les représentations de la vie parisienne chez Rilke et du fonctionnement d'un grand studio de cinéma chez Pirandello, nous verrons comment ces romans tentent d'instaurer une critique interne du progrès et de ses avatars.

## Abstract

This study intends to propose a comparative reading of two European novels, chronologically and thematically close, that are often associated with the general movement of literary modernism: *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* (1910) by Rainer Maria Rilke and *Shoot!* (1915) by Luigi Pirandello. The focus will be to show how these texts allow the modern world to be seen through a series of marginal images, which are coordinated and modulated as the characters of the story are progressing towards their inevitable end. In particular, paying attention to the representations of Parisian life in Rilke's opus, and the mechanic of a big film's studio in Pirandello's, we will see how these novels try to establish an internal critique of progress and its avatars.

Marc-Antoine Caillot, *A Company Man:  
The Remarkable French-Atlantic Voyage of a Clerk  
for the Company of the Indies*  
édité et présenté par Erin M. Greenwald,  
traduit du français par Teri F. Chalmers,  
La Nouvelle-Orléans, The Historic New Orleans Collection,  
2013, xlii-182 p., 23 ill.

Sébastien Côté  
Université Carleton

Rarement une aussi belle occasion est-elle offerte aux chercheurs en sciences humaines de contribuer à leur discipline en modifiant ce qui semble immuable : son corpus. C'est pourtant ce qu'a permis l'étonnante apparition d'un manuscrit

inédit du XVIII<sup>e</sup> siècle, *Relation du voyage de la Louisianne ou Nouvelle-France, fait par le Sr. Caillot en l'année 1730*, sur le marché des enchères en 2004. Acquis d'un vendeur anonyme par l'Historic New Orleans Collection au terme de presque 300 ans d'errance entre la France et la ville de Québec, le tout ponctué de zones d'ombres et de mystérieuses disparitions (p. xxxiv-xxxviii), le manuscrit illustré de Marc-Antoine Caillot s'ajoute à un ensemble de textes issus de l'Amérique coloniale française qui, comme le *Codex canadensis* de Louis Nicolas<sup>1</sup>, bouleversent le canon par intervalles depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Selon son éditrice, Erin M. Greenwald, « *Relation du voyage* represents an important new source for students of colonial Louisiana history and may be the field's most significant find in well over a century », et ce, notamment parce que le manuscrit fut « likely prepared for an intimate circle of friends ». Par conséquent, « [it] was never subjected to censorship by the company [of the Indies] or king ». Ainsi, comme elle le montre tout au long de sa présentation limpide et rigoureuse, cette relation constitue « an exceptional example of a fully narrative account, unhindered by the literary conventions of polite society » (p. xiii). De ces conditions de production découlent des épisodes rarement lus ailleurs, du récit détaillé de sa traversée de l'Atlantique au célèbre Mardi Gras louisianais. En raison de son format inhabituel, cette recension se fera en deux temps. Je traiterai d'abord brièvement du contenu et du travail éditorial,

---

<sup>1</sup> Louis Nicolas, *The Codex Canadensis and the Writings of Louis Nicolas : The Natural History of the New World / Histoire Naturelle des Indes Occidentales*, François-Marc Gagnon (éd.), Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2011.

avant de céder la parole à l'historienne, avec laquelle je me suis entretenu<sup>2</sup>.

Bien qu'il se présente sous la forme d'un journal, le contenu d'*A Company Man* consiste plutôt en un récit rétrospectif des aventures d'un employé de la Compagnie des Indes, entre le moment où il quitte Paris le 19 février 1729 et son départ définitif de la Louisiane, le 4 mai 1731. Entre ces deux dates, les rebondissements abondent. Tantôt Caillot reprend les lieux communs des relations de voyage de son époque, tantôt il se distingue de ses contemporains en dépassant les attentes, tant pour la narration que la description. Par exemple, là où les voyageurs ordinaires restent généralement fort évasifs, Caillot fait de son voyage de Paris à Lorient un véritable roman (17 pages !): humour, anecdotes galantes, beuveries, mésaventures équestres, états d'âme et recommandations touristiques, rien ne manque à ce préambule haut en couleur. Quant à la traversée, elle occupe une portion considérable de la première partie (p. 18-50), faisant la part belle aux figures imposées que sont le mal de mer, les poissons volants, les monstrueuses tempêtes qui incitent à la prière, les requins, la faim, la soif, le scorbut, les pirates et, bien sûr, le baptême en mer. Au final, l'ensemble dénote une maîtrise certaine du genre viatique, doublée d'une inclination naturelle pour le divertissement. En route, leur navire croise la Martinique, la Guadeloupe et Saint-Domingue, où l'équipage séjourne assez longtemps pour que Caillot soit mêlé à une histoire d'échange de coups de feu. Une fois libéré, le voyageur

---

<sup>2</sup> Entretien réalisé le 18 février 2014 à La Nouvelle-Orléans, dans les bureaux de l'Historic New Orleans Collection, grâce à une bourse de mobilité octroyée par le Centre de la Francophonie des Amériques (Québec).

aperçoit finalement le pays du Mississippi (p. 65-75), avant de décrire l'éprouvante navigation entre La Balize, point d'entrée du delta, et La Nouvelle-Orléans (16 juin-13 juillet 1729).

Quant à la seconde partie de la relation, elle se compose de descriptions relativement convenues des lieux (La Nouvelle-Orléans, fondée tout juste dix ans plus tôt par le Canadien Jean-Baptiste Le Moyne de Bienville, et les plantations des environs), des habitants (colons, dont plusieurs Canadiens, et Amérindiens), de la faune (alligators et maringouins) et de la flore (cyprès et laurier). Ces pages recourent les récits canoniques de la Louisiane coloniale et, malgré une apparence de déjà vu, les complètent parfois. Deux épisodes rapportés par Caillot occupent cependant une place unique dans le corpus louisianais, tant par leur sujet que par leur ampleur, à savoir le récit détaillé de la révolte des Natchez (p. 122-157) et la plus ancienne description connue du carnaval en Louisiane (p. 134 *sqq.*), à l'occasion duquel le narrateur se déguise en coquette. Mieux encore, à la recherche d'une véritable fête, ses camarades et lui s'invitent même à un mariage, où Caillot tombe encore une fois amoureux, cette fois d'une pensionnaire du couvent des ursulines de La Nouvelle-Orléans. Il va sans dire que la position centrale qu'occupe le narrateur dans le récit de ses aventures contribue à le rendre sympathique au lecteur, qui lui pardonne aisément ses faiblesses.

Tout au long de la traduction de Teri F. Chalmers, la lecture est enrichie par le travail éditorial d'Erin M. Greenwald, dont les 341 notes encyclopédiques éclairent le texte de Caillot en l'inscrivant d'emblée dans l'historiographie louisianaise. En raison de l'orientation de cette branche surtout états-unienne des études de l'Amérique coloniale française, les spécialistes

canadiens de la Nouvelle-France y trouveront une formidable mine d'érudition au sujet de la Louisiane. Enfin, on se réjouira de l'inclusion de nombreuses illustrations en couleurs, y compris des reproductions de pages manuscrites particulièrement spectaculaires extraites de la *Relation du voyage*. Bref, il s'agit là d'un ouvrage exemplaire pour tous les chercheurs de la discipline qui souhaitent faire le pont, sans compromis majeur, entre l'édition savante et le grand public cultivé.

### **Entretien avec Erin M. Greenwald**

**Sébastien Côté** - *Dans votre introduction, vous décrivez assez bien l'état général du manuscrit (p. xxxvi-xxxviii). Y a-t-il d'autres détails que vous auriez pu y inclure ou alors des faits récemment mis en lumière ?*

**Erin Greenwald** - Je crois que les informations essentielles s'y trouvent, du moins en ce qui concerne les aspects matériels. Bien sûr, comme dans tout manuscrit de cet âge, on y a trouvé des notes au crayon, de légères déchirures, des taches d'eau mineures ainsi que des traces de colle témoignant de tentatives de conservation antérieures. De plus, il nous est parvenu relié en un volume, qu'il partageait cependant avec un imprimé du XVIII<sup>e</sup> siècle, soit *Alticchiero* de Giustiniana Wynne, comtesse de Rosenberg, et Bartolomeo Benincasa, dans une édition française de 1797 dédiée à Monsieur Huber, de Genève. Heureusement, le manuscrit a pu être restauré par le Conservation Center for Art and Historic Artifacts de Philadelphie, qui lui a rendu toute la grâce de sa jeunesse. En somme, il faut convenir qu'il s'agit là d'un document exceptionnel, sans la moindre page manquante, qui se démarque notamment par son écriture très assurée,

rendue par une calligraphie élégante et, surtout, lisible sans effort. Autre qualité frappante, l'ensemble se révèle d'une constance remarquable. Il est donc exclu que ce soit un brouillon ou une version intermédiaire. Bref, que le manuscrit soit de la main de Caillot ou d'un autre commis de la Compagnie des Indes, ce que je n'ai pu établir hors de tout doute malgré cinq années de recherches, il fut assurément mis au propre par un professionnel pour être lu par les proches de Caillot.

**S.C.** - *En comparaison des autres manuscrits du XVIII<sup>e</sup> siècle conservés à la Historic New Orleans Collection (HNOC), où se classe-t-il ?*

**E.G.** - Notre collection possède effectivement d'autres manuscrits du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais rien de comparable à la relation de Caillot. La qualité du papier (le même que celui privilégié par la Compagnie des Indes), constante du début à la fin, le soin apporté à la calligraphie, la beauté des aquarelles, bref l'aspect luxueux de l'ensemble le place au sommet. Je voudrais rappeler que, dans les circonstances, son état de conservation est extraordinaire. Il est vrai que nos autres manuscrits du XVIII<sup>e</sup> siècle n'avaient pas la même vocation, d'où leur facture moins soignée, plus conforme aux besoins de communication ordinaires.

**S.C.** - *Vous venez de le dire, Caillot (ou, du moins, son secrétaire) accordait une attention particulière à la calligraphie. D'ailleurs, les reproductions publiées dans votre livre (notamment, les planches 1 à 6) le montrent sans ambiguïté. Dans ce contexte, avant même d'entreprendre la traduction, comment la transcription du texte original s'est-elle déroulée ?*

**E.G.** - À merveille, je dirais. Néanmoins, je dois préciser qu'elle s'est faite en deux temps. C'est-à-dire qu'au moment de l'acquisition en 2004, une transcription accompagnait le manuscrit. Nous ignorons à qui nous la devons, mais elle date fort probablement de l'époque où le document était conservé aux Archives nationales du Québec. Au départ, la traductrice, Teri Chalmers, et moi-même nous sommes fiées à cette transcription, qui de prime abord constituait un outil de travail très utile. Très vite, cependant, nous avons remarqué de petites erreurs, voire des omissions et des incongruités, qui nous ont mis la puce à l'oreille. Si bien que nous avons rapidement dû réviser la transcription d'un bout à l'autre. Cela dit, puisque le manuscrit est de bonne main, l'établissement du texte n'a posé aucune difficulté particulière. Ma traductrice en a affronté de bien plus redoutables, ce qu'elle raconte dans sa note (p. xli-xlii) ! Par exemple, il nous a fallu cinq versions avant d'être pleinement satisfaites de la traduction. C'est-à-dire que nous voulions rendre fidèlement le style et le vocabulaire de Caillot et rester au plus près de son époque, en évitant autant que possible de produire une traduction archaïsante. Ainsi, pour garantir aux lecteurs du XXI<sup>e</sup> siècle une traduction accessible, nous avons choisi de normaliser l'orthographe et la ponctuation (elles ne le sont évidemment pas dans le manuscrit) et d'observer les règles de grammaire de l'anglais moderne.

**S.C.** - *Est-ce que la HNOC a eu l'occasion d'éditer des manuscrits par le passé ? Si oui, a-t-elle procédé de la même façon ?*

**E.G.** - En fait, d'autres manuscrits de la collection ont été édités à divers endroits, mais c'est la première fois qu'un projet de cette envergure est réalisé sous l'égide de notre institution. Bien sûr, nous avons publié *A British Eyewitness at the Battle of*

*New Orleans: The Memoir of Royal Navy Admiral Robert Aitchison, 1808-1827* (éd. Gene A. Smith, 2004), mais ce manuscrit n'impliquait pas de traduction. Comme le musée organise cinq ou six expositions par an et que nous disposons d'une maison d'édition qui publie tant des catalogues que des beaux livres qui mettent en valeur nos fonds, nous avons jusqu'ici privilégié cette vocation muséale. Je pense ici à *Common Routes: St. Domingue-Louisiana* (2006), un catalogue d'exposition, mais aussi à d'ambitieux ouvrages de référence comme *Charting Louisiana: Five Hundred Years of Maps* (2003) ou *Furnishing Louisiana: Creole and Acadian Furniture, 1735-1835* (2010). Avec l'acquisition du manuscrit de Caillot, il a fallu penser autrement. En effet, il ne s'agissait pas de publier un catalogue reproduisant des tableaux et des cartes anciennes, mais bien de ramener à la vie un texte oublié, voire perdu, depuis près de trois cents ans. Tout cela à l'aide d'une traduction contemporaine. Disons que c'était un très beau défi !

**S.C.** - *Je vous le concède. Vous êtes historienne, qui plus est spécialisée dans un domaine parfaitement adapté à la relation de Caillot. Cela dit (et cette question est à prendre avec humour !), aviez-vous pensé que vous feriez un jour ce genre de travail, que les littéraires préfèrent normalement garder pour eux ?*

**EG** : Absolument pas ! En fait, j'avais déjà commencé à rédiger une thèse de doctorat en histoire sur un sujet vaguement apparenté lorsque le projet s'est présenté à moi. On peut dire que j'ai eu le coup de foudre pour le manuscrit ! Blague à part, ce travail d'édition reflète assez bien ma formation : baccalauréat et maîtrise en français (littérature francophone), puis maîtrise et doctorat en histoire. Le changement de discipline m'a permis d'aborder autrement des sujets qui

m'étaient chers, sans jamais oublier mon récent passé de littéraire ! En fin de compte, et j'espère que vous serez d'accord avec moi, l'édition d'un manuscrit comme celui de Caillot (ou tout autre de la même époque) se situe au croisement des études littéraires et de l'histoire.

**S.C.** - *Je suis tout à fait d'accord ! D'ailleurs, comme vous connaissez maintenant le texte sur le bout de vos doigts, je voudrais m'adresser à la littéraire en vous. Ma question sera aussi moins factuelle, c'est-à-dire plus près de votre expérience de lecture. L'importance historique de la relation de Caillot pour la Louisiane saute aux yeux. Bien qu'il ne fasse pas œuvre d'historien, sa relation s'inscrit, par sa nature, dans l'histoire coloniale de la Louisiane. Je ne doute pas qu'il soit lu pour cette raison. Or, il faut avouer que Caillot a le sens du récit ! Sur cette base, croyez-vous que les qualités narratives de ce livre font qu'il aurait sa place dans un cours de littérature (du XVIII<sup>e</sup> siècle français, de la Louisiane, etc.) ?*

**EG** : Oui, bien sûr, quel conteur il est ! J'aime beaucoup les romans, mais je ne jugerais pas déplacé qu'on mette la relation de Caillot au programme d'un séminaire de littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle, aux côtés de *Manon Lescaut*, par exemple. Ou alors, qu'on en intègre les extraits les plus clairement narratifs à une anthologie thématique. De toute façon, les qualités de séducteur de Caillot, tant auprès des femmes qu'il croise que de son public, rendent ses aventures des plus palpitantes !

**S.C.** - *Dans les écrits de cette époque en Nouvelle-France, imprimés ou manuscrits, les auteurs ont souvent recours à la compilation (aujourd'hui, on parlerait de plagiat). Par exemple, la description de la ville de Québec de Lahontan (1702-1703) se retrouve à peine altérée chez Charlevoix, quoi qu'il en dise, de*

*même que dans certaines encyclopédies du XVIII<sup>e</sup> siècle. Vous avez relevé certains parallèles avec des auteurs contemporains, mais y avait-il d'autres passages dans la relation de Caillot qui vous semblaient étrangement familiers, sans que vous puissiez en identifier la source ?*

**E.G.** - Oui, surtout dans la deuxième partie. Par exemple, on retrouve aux pages 90 à 94 des passages qui ressemblent étrangement à certaines remarques de Le Page du Pratz<sup>3</sup>, sans que l'on puisse toutefois parler de plagiat proprement dit, ne serait-ce que pour des raisons de chronologie. Toutefois, une section en particulier rappelle de manière frappante à la fois Le Page du Pratz et Dumont de Montigny<sup>4</sup>, à savoir sa description des vêtements et coutumes amérindiennes (p. 110-113 ; voir note 236). Peut-être ont-ils puisé à des sources antérieures restées manuscrites, comme c'est souvent le cas dans les relations de voyage. Quant à la première partie, Caillot n'a pas tellement le choix de raconter, comme bien d'autres avant lui, une traversée de l'Atlantique.

**S.C.** - *Mais il arrive à le faire en multipliant les détails, qui sont souvent absents des relations françaises contemporaines. La traversée occupe, au final, la moitié de son récit.*

**E.G.** - Justement ! C'est là qu'il se démarque, à mon avis. Par exemple, tout au long du manuscrit, c'est dans ses relations interpersonnelles que Caillot se révèle le plus. L'une de mes scènes préférées est celle où, à bord de la *Durance*, il simule un

---

<sup>3</sup> Antoine-Simon Le Page du Pratz, *Histoire de la Louisiane*, 3 vol., Paris, De Bure l'aîné, 1758.

<sup>4</sup> Jean-François-Benjamin Dumont de Montigny, *Regards sur le monde atlantique (1715-1747)*, Carla Zecher, Gordon M. Sayre, Shannon Lee Dawdy et al. (éd.), Québec, Éditions du Septentrion, 2008 [1753].

mariage avec une passagère (p. 35-39). Son attitude à l'égard des femmes, les pauvres en particulier, est parfaitement saillante dans cet épisode quelque peu cruel.

**S.C.** - *Cette relation de Caillot appartient au corpus colonial français des Amériques (Canada, Acadie, Terre-Neuve, Louisiane, Pays-d'en-Haut, Floride, Antilles, Brésil), mais s'adresse aujourd'hui, en premier lieu, à un lectorat des États-Unis. Avez-vous hésité au départ avant de choisir le format idéal, bref de publier une traduction sans fournir l'original ? Y a-t-il (eu) un projet en ce sens ?*

**E.G.** : Oui, à l'étape de la planification, nous avons pesé le pour et le contre des trois possibilités qui s'offraient à nous. Mis à part la solution retenue, nous avons aussi considéré une édition française dans l'esprit des *Regards sur le monde atlantique* de Dumont de Montigny, vite écartée (ou du moins différée) pour des raisons de lectorat, de même qu'une édition bilingue dotée d'un appareil critique en anglais.

**S.C.** - C'est d'ailleurs la solution adoptée par François-Marc Gagnon pour le magnifique *Codex canadensis* de Louis Nicolas<sup>5</sup>.

**EG** : Exactement, mais nous ne le savions pas encore à l'époque. Plus concrètement, nous sentions bien qu'une telle édition serait sans doute la plus satisfaisante sur le plan scientifique et qu'elle en aurait donné davantage aux chercheurs francophiles, sans pour autant sacrifier quoi que ce soit. Cependant, nous avons conclu qu'il ne s'agirait plus du même livre, qu'il ne

---

<sup>5</sup> Louis Nicolas, *The Codex Canadensis and the Writings of Louis Nicolas: The Natural History of the New World / Histoire Naturelle des Indes Occidentales*, François-Marc Gagnon (éd.), Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2011.

s'adresserait plus vraiment au même lectorat. Puisque la HNOC s'inscrit dans l'espace louisianais et que le public visé se trouve d'abord aux États-Unis, il fallait que nos choix reflètent cette réalité de manière évidente. Or, nos premiers lecteurs sont essentiellement anglophones. De plus, l'option bilingue faisait grimper les coûts de production, ce qui aurait eu une incidence congrue sur le prix de vente. Bref, nous avons opté pour une édition rigoureuse, mais destinée au grand public, sans exclure la possibilité d'une édition française dans les prochaines années.

**S.C.** - *Existe-t-il d'autres manuscrits inédits de la Louisiane coloniale française (ou espagnole) que la HNOC aimerait éditer ?*

**E.G.** - Oui, nous aimerions répéter l'expérience, mais vous savez qu'en ce domaine, il faut beaucoup de patience et, disons-le, un peu de chance. Par exemple, on nous a récemment légué des papiers de famille, dont les plus anciens sont écrits en français et remontent à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le nouveau projet porte donc sur la correspondance commerciale et personnelle d'un jeune Marseillais, Hiacinthe Bernard, qui fut marchand d'esclaves à La Nouvelle-Orléans dans les années 1780. Sa correspondance met en évidence la nature des liens qui unissaient La Nouvelle-Orléans à l'espace caraïbe jusqu'à l'aube de la révolution de Saint-Domingue (1804). Par la suite, sa famille a fondé des scieries et des plantations de canne à sucre dans la région d'Attakapas, située dans le sud-ouest de la Louisiane. Bien sûr, par rapport au manuscrit de Caillot, la qualité du papier est moindre, l'encre plus ferreuse, l'état de conservation moyen (taches d'eau, passages illisibles en apparence). Par contre, en raison de l'éclairage qu'il fournit sur cette période mouvementée, son contenu mérite d'être publié.

**S.C.** - *En guise de conclusion, pourriez-vous nous dire comment votre édition est accueillie dans le milieu ?*

**E.G.** - Très bien, voire au-delà de nos espérances. C'est-à-dire que l'ouvrage est bien reçu non seulement par les historiens, mais aussi dans la presse à grand tirage. Par exemple, nous avons appris avec bonheur qu'il figurait parmi les dix meilleurs livres de 2013 (catégorie Nouvelle-Orléans) selon le quotidien *The Times-Pecayune*, ce qui ne l'a pas empêché de remporter tout récemment, *ex aequo*, le prix du *Humanities Book of the Year 2014* décerné par le *Louisiana Endowment for the Humanities*. Si ce sont principalement les aventures de Caillot qui fascinent les lecteurs, Teri Chalmers et moi sommes évidemment heureuses d'avoir contribué à cette rencontre trop longtemps différée avec le public.

G. Romeyer Dherbey, *La Pensée de Marcel Proust*  
Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne »,  
2015, 174 p.

Thomas Carrier-Lafleur  
Université de Montréal

La Vérité arrive toujours la dernière, et fort  
tard, parce qu'elle a pour guide un boiteux,  
qui est le Temps.

— Baltasar Gracián, « Regarder au-  
dedans » (*L'homme de cour*)

On pourrait presque dire qu'en ce qu'elle a  
de plus intime, toute l'histoire du roman  
n'est qu'un combat contre les puissances  
du temps.

— Georg Lukács, *Théorie du roman*

« Marcel devient écrivain », « Marcel finit par devenir écrivain », « Marcel devient un grand écrivain », « Marcel finit quand même, malgré tout, par devenir écrivain », écrivent respectivement Gérard Genette (*Discours du récit et Palimpsestes*), Vincent Descombes (*Proust : philosophie du roman*) et Pierre Macherey (*Proust : entre littérature et philosophie*), phrases toutes bien connues des proustiens en ce qu'elles abritent une logique des plus sûres, offerte dès le titre même de l'ouvrage : *À la recherche du temps perdu*<sup>1</sup> est un roman sur le devenir, sur ses chemins, parfois sinueux, sur ses renversements, souvent violents, ses rétroactions, continuellement inquiétantes, ses errances, toujours fascinantes, mais essentielles. Cette histoire est celle d'une vérité trouvée au dernier moment, alors que l'on s'y attendait le moins, mais qui en même temps n'avait d'autre choix que d'arriver à ce moment-là. À moins que l'intérêt paradoxal de cette entreprise soit plutôt que la vérité cherchée conjointement par le héros et le lecteur – le narrateur, lui, la connaît, c'est pour cette raison qu'il a beau jeu de tirer les ficelles et de les donner à voir – leur est précisément offerte d'emblée, presque sur un plateau d'argent. Un passage comme celui de la madeleine où a bel et bien lieu une révélation, certes pénible, mais néanmoins quasi instantanée et sans équivoque par rapport à son résultat, ne saurait en effet être plus clair sur l'objet de cette « recherche », dont le roman sera la somme et la chronique. Or, étant essentiellement une vérité d'ordre temporel – *ce n'est qu'en perdant le temps qu'il nous sera rendu au décuple*, « retour » qui est le propre de l'art –, il est normal

---

<sup>1</sup> Les renvois se feront à partir de la seconde édition du roman dans la Bibliothèque de la Pléiade, entre parenthèses, avec le numéro de tome suivi de la page.

que celle-ci prenne un certain temps avant de se réaliser, c'est-à-dire avant que nous soyons prêts à la recevoir. Mais, comme la vérité elle-même, sa réception n'est jamais unique. La révélation de la madeleine ne sera pas suffisante pour que le héros – d'ailleurs, ce personnage qui trempe un biscuit dans une infusion de tilleul est-il réellement celui dont nous lisons l'histoire ? – trouve d'emblée la vérité. Ce qu'il voit, c'est un astre scintillant dans la nuit, pas un chemin. Il faudra bien d'autres moments de ce genre, certains plus fugaces et entremêlés dans le tissage des intrigues amoureuses, sociales et psychologiques, d'autres plus explicatifs et ouvertement théoriques, pour que, à coup de juxtapositions et d'insistances, se dévoile comme en surimpression le chemin parcouru. Le roman proustien est celui de *la recherche de la coïncidence temporelle entre une vérité et le chemin qui permet de l'atteindre*, chemin qui, pour une bonne part, a lieu en nous. Heureusement, il existe un mot clair pour désigner ce processus : la correspondance d'une vérité et de son chemin se nomme *la pensée*. La pensée n'est pas elle-même la vérité, pas plus qu'elle n'en incarne le guide. Elle n'est que montage. La pensée est ce lieu – idéal sans être abstrait, comme le dirait Proust lui-même – où les vérités se transforment et où les chemins se croisent, où se conjuguent expérience intérieure et expérience des sens, jusqu'à ce que l'harmonie désirée soit atteinte. En cela, le roman est à son image. Il en permet la réflexion.

« Pensée » est d'ailleurs le mot significatif qui revient le plus souvent dans les premières pages du roman : « La pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait » (I, 3) ; « [cette croyance] commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure » (*ibid.*) ; « Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle

imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elle » ; « ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes » (I, 6) ; « la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil » (*ibid.*) ; « ma pensée, s'efforçant pendant des heures de se disloquer, de s'étirer en hauteur pour prendre exactement la forme de la chambre et arriver à remplir jusqu'en haut son gigantesque entonnoir, avait souffert bien de dures nuits, tandis que j'étais étendu dans mon lit, les yeux levés, l'oreille anxieuse, la narine rétive, le cœur battant » (I, 10). L'ouverture de la *Recherche* est celle d'une pensée qui s'éveille, se perd, se disloque, s'allonge, se retrouve et se dédouble. Dans la nuit, elle ne trouve pas le sommeil, toute tendue qu'elle est vers la lumière du matin, qui s'avérera finalement être celle d'un domestique allant se coucher (Proust désamorce souvent de cette manière les symboles trop évidents). Ce sont là les efforts que doit effectuer la pensée pour figurer la coïncidence de la vérité et du chemin, se révélant ainsi à elle-même. Aussi le roman de Proust nous apprend-il que la pensée est mouvement. N'étant pas en mesure de comprendre la vérité pour elle-même et dans l'instant, la pensée a donc pour tâche de lui donner un élan, de lui faire emprunter des voies qui lui sont étrangères, mais qui sont les seules à mener à bon port. Et comment prend-on conscience du chemin parcouru ? Sous quelle forme se livrent aux sens les nouvelles coïncidences entre la vérité de l'instant et le chemin de la vérité ? À ces questions, Proust apporte la réponse la plus romanesque possible : c'est par l'apparition d'une *transformation* que l'on constate le mouvement de la vérité sur le chemin. Cet édifice d'analyses qu'est la *Recherche* est construit sur l'étude de ces transformations.

« Les pensées du *Temps retrouvé* n'ont jamais été de véritables conclusions », écrit avec raison Vincent Descombes

au tout début de son *Proust*. Et si elles ne le sont pas, ce n'est pas seulement en raison de la nature posthume de la publication de l'ouvrage, dont l'essentiel de la rédaction, comme on le sait, est contemporain de l'écriture de *Du côté de chez Swann*, ce qui laisse entendre les nombreuses modifications que Proust y aurait apportées (ce qu'il faisait d'ailleurs, la veille de sa mort, pour le manuscrit de *La Prisonnière*). Non, si les conclusions du *Temps retrouvé* ne sauraient être finales, c'est plutôt en vertu du principe de transformation qui soutient tout le projet romanesque. Les vérités que l'on découvre dans l'œuvre de Proust ont toutes pour fonction d'être modulables, soit d'être agencées à d'autres, d'emprunter de nouveaux chemins. « Je prenais conscience de mes propres transformations en les confrontant à l'identité des choses » (III, 510), se dit le narrateur, mais qui n'est pas dupe pour autant : au fond, l'identité des choses n'est pas plus immuable que celle des êtres. Dans le moindre objet se cache une Gilberte. Dans tout lieu, une Albertine. À la recherche de la vérité d'Albertine, le narrateur pensera plus tard que

comme la constitution de l'imagination, restée rudimentaire, simpliste (n'ayant pas passé par les innombrables transformations qui remédient aux modèles primitifs des inventions humaines, à peine reconnaissables, qu'il s'agisse de baromètre, de ballon, de téléphone, etc., dans leurs perfectionnements ultérieurs), ne nous permet de voir que fort peu de choses à la fois, le souvenir de l'établissement de douches occupait tout le champ de ma vision intérieure. (IV, 73)

Roman des transformations qu'effectue la pensée sur elle-même pour identifier l'emplacement de la vérité et la nature du chemin à parcourir pour l'atteindre, la *Recherche* comporte également ceci d'intéressant qu'elle cible certaines limites de la pensée. Comme le montre ce passage, une de ces limites de la

pensée humaine est celle de la vitesse. Il faut un outil pour arriver à en tenir le compte, un embrayeur qui puisse pallier son inertie temporaire. Préfigurant ce que l'on nomme aujourd'hui l'« archéologie des médias », Proust – ou, à tout le moins, son narrateur – regrette qu'il n'existe pas dans le monde une version améliorée de l'imagination. Non seulement il est nécessaire de perfectionner la pensée en en élargissant le spectre, mais il faut aussi lui permettre de creuser la réalité pour faire la lumière sur les différents chemins qu'a pu emprunter une vérité. Les objets et les êtres sont riches de toutes leurs transformations antérieures, même si celles-ci sont pour la plupart inconnues de nous. C'est la tâche de la pensée que d'en faire l'histoire. Le roman est pour Proust cette invention humaine qui permet de faire l'histoire de sa propre pensée, multipliant les vérités, les chemins et les coïncidences. La pensée est à la fois le sujet du roman, mais aussi ce vers quoi le roman est parti à la recherche. Elle en est la forme et le fond, la méthode et le résultat. À l'instar des « inventions humaines » évoquées par Proust, chaque nouvelle manifestation de la pensée dans le roman est riche de ses existences précédentes. Pour en retracer le devenir, le lecteur doit aussi en faire l'archéologie, comme on remonte de l'image de synthèse jusqu'aux jouets optiques baudelairiens. Faire l'histoire de la pensée dans un roman revient à esquisser une théorie générale de l'invention.

\*

À travers « la question de la philosophie » (p. 14), c'est à une telle histoire de la pensée proustienne que nous convie le récent ouvrage de Gilbert Romeyer Dherbey, publié dans la « Bibliothèque proustienne » des Classiques Garnier. Professeur

émérite des Universités, spécialiste de Maine de Biran, enseignant longtemps la philosophie grecque antique à la Sorbonne (Paris IV), G. Romeyer Dherbey signe, avec *La Pensée de Marcel Proust*, son premier livre sur l'écrivain, mais aussi son premier livre sur un auteur littéraire, un romancier. Faut-il s'en surprendre ? Quels sont les liens de ce nouvel ouvrage avec *Maine de Biran ou le Penseur de l'immanence radicale* (1974), *Les Choses mêmes : la pensée du réel chez Aristote* (1983), *La Parole archaïque* (1998) ou *Aristote théologien, et autres études de philosophie grecque* (2009) ? On ne peut donc s'abstenir de remarquer que, dans l'œuvre de G. Romeyer Dherbey, Proust vient incarner à lui seul toute la littérature. Il est le maître d'œuvre d'un irréductible roman qui résiste entouré de traités. Comment expliquer ce choix ? Qu'est-ce qui justifie un tel décalage ? « Dans les analyses qui suivront, il s'agit de prendre Proust *au sérieux*, au sérieux comme penseur, sans écraser pour cela par de lourdes références techniques les pages si ruisselantes de poésie de *Jean Santeuil* et de la *Recherche* » (p. 17), écrit et souligne l'auteur. Or, cette phrase est elle-même à prendre au sérieux. En 2016, nous sommes beaucoup plus avancés sur les rapports entre l'œuvre de Proust et la philosophie que depuis la première publication de *Proust et les signes* en 1964 (ouvrage avec lequel il faut noter que G. Romeyer Dherbey prend souvent ses distances, non sans quelques injustices), alors que Deleuze utilise le roman proustien pour projeter sa propre pensée différentielle du réel et de la création. Ainsi Deleuze, philosophe, utilise le roman pour faire avancer sa propre philosophie, tentant de rendre indiscernable ce qui provient de la pensée de Proust ou de la sienne. Si cette façon de procéder n'est peut-être pas complètement proustienne dans les résultats, elle ne saurait

l'être davantage dans les moyens. Pour s'en convaincre, on rappellera cette phrase célèbre du *Temps retrouvé*, alors que le héros, de malade et dépressif, a su faire le saut dans l'existence en raison de la découverte de sa vocation d'écrivain, qui nous a par ailleurs été expliquée pendant une cinquantaine de pages : « ils ne seraient pas, comme je l'ai déjà montré, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray, mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes » (IV, 610). La découverte du livre à venir par le héros n'est donc pas celle d'une implacable doctrine, tout au contraire. Concept ici presque mallarméen, ce livre dont parle le narrateur est une machine bien spéciale en ce qu'elle permet de révéler – de grossir, dit Proust – ce que l'on voudra bien y mettre de soi-même. Voilà donc une première manière, pour reprendre la formule de G. Romeyer Dherbey, de « prendre Proust au sérieux ». Mais celle-ci n'est pas exclusive. Car à cette image de Proust produisant un livre qui ne serait que miroir pour le désir du lecteur se juxtapose celle d'un ouvrage qui, selon les mots du héros, « pu[i]sse faire tenir une signification philosophique infinie » (I, 177), passage sur lequel d'ailleurs s'ouvre *La Pensée de Marcel Proust*. De ces deux citations se dégagent deux visions de l'infini : le premier est celui que chaque lecteur est à même de projeter dans l'ouvrage (et que le livre lui reflète ensuite) ; le second est fait de la somme de tous les sujets que le roman recueille, développe, met en relation et, par le fait même, renouvelle. C'est à ce second infini qu'est consacrée l'étude de G. Romeyer Dherbey.

Mais qu'est-ce qui distingue *La Pensée de Marcel Proust* des autres ouvrages (plus ou moins) récents qui abordent un sujet

analogue ? Si le projet de G. Romeyer Dherbey n'a pas grand-chose à voir avec celui de Deleuze, il est également étranger avec la « trilogie » d'Anne Henry *Proust : Théories pour une esthétique* (1981), *Proust romancier : le tombeau égyptien* (1983) et *La Tentation de Marcel Proust* (1986) ? « Prendre Proust au sérieux », comme le répète G. Romeyer Dherbey à quelques reprises dans son ouvrage, cela ne revient pas, comme chez Henry, à le « réduire » à certaines de ses lectures – même si cette réduction est bien souvent fascinante, car savamment orchestrée –, à l'assimiler à un penseur plutôt qu'à un autre, à faire de sa *pensée* la copie d'une autre. C'est avec des ouvrages davantage contemporains, tous deux publiés en 2013, que dialogue *La Pensée de Marcel Proust*, soit *Proust : entre littérature et philosophie* de Pierre Macherey et *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust* de Luc Fraisse<sup>2</sup>. Avec P. Macherey, G. Romeyer Dherbey partage surtout cette idée que la *Recherche* est une œuvre qui donne à penser et avec laquelle il faut penser. Suivre la pensée de Proust dans sa complémentarité, mais aussi avec ce qu'elle peut avoir de vertigineux, cela revient à reconnaître que, dans le roman, se trace une légitime théorie de la connaissance, dont la valeur n'est pas seulement subjective, mais qui repose sur plusieurs niveaux de construction (de tous les commentateurs philosophiques de l'œuvre de Proust, Deleuze inclus, Macherey est d'ailleurs le seul qui a poussé aussi loin l'idée que notre lecture de la *Recherche*, à l'instar de celle de l'*Éthique* de Spinoza, rend possible une nouvelle réflexion sur les processus de la connaissance humaine). Avec L. Fraisse, dont le travail

---

<sup>2</sup> On trouvera ici notre recension pour cet ouvrage, des plus intéressants : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/issue/view/201>.

d'étude des sources dans *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust* est tout simplement époustouflant, G. Romeyer Dherbey insiste sur la formation philosophique du romancier et, surtout, sur l'originalité avec laquelle il a su se l'approprier. L. Fraisse s'est en effet donné pour tâche de tout lire, dans les éditions de l'époque disponibles pour le romancier, tous les ouvrages philosophiques que Proust a certainement lus, qu'il a sans doute lus, qu'il est probable qu'il ait lus, qu'il n'est pas impossible qu'il ait lus, qu'il n'a peut-être pas lus mais aussi dont la lecture n'est pas aussi improbable. Depuis les enjeux les plus divers, L. Fraisse a su montrer comment Proust, en tant que romancier, est capable de transformer des *idées brèves* en *expériences longues*, celles, bien sûr, de la durée immersive propre au roman. *La Pensée de Marcel Proust*, qui reconnaît par ailleurs ses dettes à l'égard de *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, accorde une importance aussi grande à la formation philosophique de l'écrivain et, de manière générale, à l'héritage de la philosophie occidentale dans sa vie et dans son œuvre. « Ce que la philosophie apporte au jeune lycéen, c'est un contenu ; sans lui, son goût de l'introspection aurait pu tourner au narcissisme stérile » (p. 14). De *Jean Santeuil* à la *Recherche*, en passant par les carnets, les brouillons et la correspondance, mais toujours avec une concision et une économie exemplaires, l'ouvrage de G. Romeyer Dherbey sera consacré à la manière dont Proust développe ce contenu : comment il fait œuvre de pensée avec le répertoire de la philosophie.

Il faut ainsi accorder à Proust lui-même, sans le biais des sources ou des influences – sans toute la hiérarchie entre philosophie et littérature –, une pensée essentiellement philosophique, pensée que le roman affirme tout autant qu'il l'expérimente et la transforme. Contrairement à Deleuze,

G. Romeyer Dherbey accorde une finalité intrinsèque au roman proustien, un savoir tout à fait concret que lui seul est à même de nous communiquer petit à petit (même si, puisqu'il s'agit d'une fiction, les modes de cette communication sont bien souvent indirects). « Ainsi donc, selon la remarque souvent reprise par Proust, on doit lire la *Recherche* non pas au microscope, mais au télescope. Ce qui signifie qu'il faut, lorsqu'on en commence la lecture, voir loin, c'est-à-dire avoir en vue la fin de l'ouvrage, qui d'ailleurs a été écrite très tôt, tout de suite après *Swann*, affirme Proust » (p. 25). Ce à quoi nous convie *La Pensée de Marcel Proust*, c'est au chemin de la pensée dans le roman. En ce sens, G. Romeyer Dherbey propose une authentique *lecture philosophique* de la *Recherche* : l'auteur est attentif aux concepts qui y naissent, mais aussi à leur agencement et à leur évolution. Même si elle repose essentiellement sur la découverte de la vocation d'écrire à la fin du *Temps retrouvé* – découverte qui, sans être finale, oriente une bonne part des aventures du roman –, la pensée de Proust se déploie en plusieurs thèmes, elle se projette dans le temps, s'égrène dans l'espace, s'incarne au travers des différentes sensibilités. Ce parcours philosophique original demande à être schématisé, son système à être explicité (ce qui est tout le contraire de le réduire), ses horizons à être contextualisés et replacés dans une histoire générale de la pensée. De manière méthodique et généreuse, G. Romeyer Dherbey présente aussi bien les concepts que Proust théorise lui-même, mais aussi – et c'est sans doute là où l'ouvrage tire son plus grand intérêt –, ceux qu'il ne théorise pas directement. *La Pensée de Marcel Proust* nous donne à lire simultanément un Proust que nous connaissons et un autre qui, sans être complètement étranger, a la faculté d'apparaître sous un jour nouveau. C'est ce que l'on

essaiera de montrer d'ici la fin de cette recension, en portant notre lanterne sur certains des aspects de la pensée de Proust tels que décrits et classés par G. Romeyer Dherbey. Notre lecture portera essentiellement sur les concepts de la première partie de l'ouvrage, en insistant sur la manière – aussi naturelle que judicieuse – dont ceux-ci apparaissent et se complètent. De cet échantillon, nécessairement incomplet, on aura une idée de la pensée propre à *La Pensée de Marcel Proust*.

\*

« La vie entière de Proust, tout comme son œuvre, fut hantée par le *pathos* de la temporalité. Or, “le temps est en soi plutôt cause de destruction”, disait Aristote, et le temps propre à l'homme introduit une souffrance, un *pathos*, parce que le temps dépouille. On dit d'une lettre perdue qu'elle est “en souffrance” ; le temps perdu est lui aussi en souffrance, et pour faire cesser cette souffrance, il faut retrouver le temps qui est resté en nous, tout comme on retrouve la lettre perdue » (p. 29). Au même titre que la *Recherche*, *La Pensée de Marcel Proust* s'ouvre sur une mort et une résurrection, celle du temps – et, par conséquent, celle de notre vie, puisque Proust ne cesse de rappeler que nous habitons le temps et que nous en modulons les contours à partir de la somme de nos souvenirs, de nos pensées. Dans ce chapitre inaugural, nommé « La mort et la résurrection », l'auteur arrive à cerner la question centrale de l'œuvre de Proust, et ce, grâce à l'apport de la culture philosophique : « Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? À cette question de Leibniz Proust substitue une autre question, tout aussi radicale : pourquoi y a-t-il du temps ? Du temps, c'est-à-dire ni rien ni quelque chose, un maître absolu qui est un maître invisible. Ne serait-il pas en fin de compte, dans la vie, cette ombre de la mort qui n'est rien d'assignable,

mais qui doit bien avoir quelque réalité, puisque, à la fin, elle tue » (p. 31). Si, pour Proust, le temps qui passe est vecteur de mort, cela n'a pourtant rien de tragique. La *Recherche* n'est pas l'histoire de petits êtres qui luttent contre des puissances divines, même s'il est toutefois indéniable que la *Recherche* est un roman reposant sur des lois, dont celles de l'hérédité, de l'amour et de la création, mais, contrairement aux tragiques, celles-ci ne sont jamais absolues. Ainsi l'ombre de la mort qui plane dans le temps nous rappelle plutôt le perpétuel devenir dont la *Recherche* tente de faire l'histoire : mourir, pour Proust, ce n'est que se transformer, devenir quelqu'un d'autre. Traversé par lui de bord en bord, plongé dans le temps, soit dans un organisme vivant où circulent les flux et les intensités, l'homme proustien est voué, souvent malgré lui, à perdre son identité pour mieux en regagner une autre, à l'instar du héros qui se métamorphose face à une nouvelle femme aimée (voire devant *chaque nouvelle transformation* de chaque femme aimée). « Comment faut-il comprendre au juste cette thèse des "morts successives" ? », demande non sans génie G. Romeyer Dherbey, reformulant de manière originale le socle de la pensée proustienne. La réponse de l'auteur sera tout aussi fine : « la thèse proustienne des "morts successives" implique [...] une conception originale de l'ego, celle d'un *moi feuilleté* dont les strates se superposent sans se compénétrer » (p. 32 ; l'auteur souligne). La seule manière de faire de cette *juxtaposition* douloureuse des « moi » (donc des morts) dans le temps une *coexistence* sera d'écrire un roman. Il est le seul dispositif de pensée qui puisse donner une perspective en profondeur sur la réalité dont la vie ne nous permet de découvrir les thèses que par fragment.

« L'origine de cette conception d'un moi multiple et foisonnant, dont les éléments dans une certaine mesure s'ignorent, est incontestablement l'empirisme anglais » (p. 33). Mais, nuance aussitôt G. Romeyer Dherbey, « cette conception empiriste du moi, comme nous le verrons, n'est chez Proust qu'un moment de sa réflexion » (p. 34). Se dessine ici le mouvement du livre : *La Pensée de Marcel Proust* est un instrument qui permet de contextualiser les thèses de Proust dans le vaste héritage philosophique occidental, mais sans jamais s'y restreindre, et toujours pour mieux revenir vers la *Recherche* et souligner l'originalité du romancier et la qualité évolutive de sa pensée. « Moi composite, moi feuilleté, tout est en place pour assurer le soubassement de la grande pensée des intermittences du cœur [...]. L'intermittence est un axiome de la pensée proustienne » (*ibid.*). Et quelques lignes plus loin : « On voit que ce qui est à l'œuvre dans tous les thèmes que nous venons d'évoquer, c'est le principe de la *discontinuité* » (*ibid.* ; l'auteur souligne). Axiomes, principes, thèmes : la pensée de Proust ne se donne pas d'un seul coup, elle est ce chemin que le lecteur doit parcourir. La force indéniable du livre de G. Romeyer Dherbey est d'insister sur la qualité évolutive de ce chemin, mais sans pour autant nous donner l'impression que celui-ci sera particulièrement difficile à parcourir. Le temps rend possible le passage de la mort, qui elle-même souligne les différentes strates de l'individualité, sa construction toujours imparfaite, car reposant sur une juxtaposition improbable d'états et de désirs, ce qui enfin révèle la qualité discontinue de la vie et, en creux, la tâche du roman qui est de lui donner un sens, ou à tout le moins d'incarner cet espace à la fois tangible et fluctuant qui pourrait lui en offrir un. Après avoir expliqué les différences entre le temps aristotélien et le temps proustien, G. Romeyer Dherbey va maintenant déplier la biographie de l'écrivain, en proposant que « ce sentiment d'une

présence de la mort au sein même de la vie au jour le jour prend ses racines, chez Proust, dans la maladie qui sera la croix de toute son existence, à savoir son asthme » (*ibid.*). Si bien que « Proust, secoué par les crises d'asthme, cherche son souffle. Il cherche *l'inspiration* » (p. 35 ; l'auteur souligne). Il cherche *la continuité*, pourrait-on dire en suivant les traces de l'auteur. « Il la trouve et il écrit. Il écrit du fond de la nuit, dans le silence et l'obscurité. Il écrit du seuil indéfiniment approché, jamais encore franchi, de la mort. Il écrit pour *revivre* » (p. 35-36 ; l'auteur souligne). Or, ajoute G. Romeyer Dherbey, l'asthme a également ceci de proustien qu'il est une maladie discontinue dont on souffre la plupart du temps seul. Les autres ne sont pas témoins de ses crises, ils ne prennent pas conscience de cette nouvelle fissure qui se crée dans la discontinuité de la vie. « Le rôle de l'asthme, cette *meditatio mortis*, [est] donc fondamental dans l'élaboration d'une partie de la pensée de Proust » (p. 36), pensée qui, on le voit, est montrée progressivement par l'auteur.

« Le moi miné par la mort est un moi non substantiel, incertain de son être ; mais qu'en est-il d'autre ? » (p. 37). À nouveau, G. Romeyer Dherbey est scrupuleusement méthodique et sait maximiser les concepts qu'il est lui-même en train d'éclairer (contrairement à d'autres études qui, trop enclines, voire trop pressées à faire de Proust un penseur, n'arrivent pas à rendre compte de la profonde cohérence de cette pensée). « Ce qui correspond à ce que nous avons nommé le *moi feuilleté*, c'est la donation d'autrui par *profils* » (*ibid.*). Dans la *Recherche*, l'autre est une façade. Mieux, il est un écran sur lequel sont projetées des différences, celles-là mêmes que le héros-narrateur tentera de faire tenir ensemble pour restituer l'unité, tâche impossible dans la vie, mais qui, grâce à l'art, deviendra réalisable. Le drame d'autrui rejoint celui du moi : il est presque

impossible d'en faire la synthèse. Le roman proustien est un récit d'apprentissage qui dénote les limites de la connaissance humaine, non pas pour cause de misérabilisme ou d'absurdisme généralisés, mais en raison de l'extraordinaire densité de la vie dont « cette phénoménologie de l'existence d'autrui » (p. 38) que mène le héros-narrateur face à l'être aimé constitue l'un des sommets. Une fois percée l'opacité de l'écran, alors que l'on croit être arrivé au cœur des choses, ne se déploie alors qu'une autre série de *paraîtres*. On ne pourrait mieux le dire que G. Romeyer Dherbey : pour le moi proustien, l'autre n'est qu'une série de profils. En soi, cette idée n'est pas proprement philosophique. Mais, comme le montre l'auteur, elle le devient une fois remise dans son système, c'est-à-dire si le parcours menant d'un principe à l'autre est pris au sérieux. Révolutionnant le roman de l'intérieur, *La Pensée de Marcel Proust* est un ouvrage sur les vertus de la cohérence et sur l'importance de croire en son chemin :

Tout au long des analyses proustiennes que nous venons d'évoquer court un fil qui assure leur cohérence : au moi miné par la mort correspond la personne d'autrui masquée par l'Esquive, ou plutôt déconstruite par une multitude de profils d'elle-même qu'il faut « rentoiler » comme les multiples vues d'un paysage à traverser. Mais Proust n'en reste pas là. À ce chant lugubre répond aussitôt un contre-chant, dont une formule célèbre de Spinoza donne le ton : « La sagesse est apprentissage non de la mort, mais de la vie ». (p. 41)

Chant et contre-chant. Tel que rendu sensible par G. Romeyer Dherbey, le système philosophique de Proust est une complémentarité faite de renversements, dont l'histoire est tout aussi captivante que celle des amours du héros dont la vie en constitue la matière. Roman écrit pour lutter contre la mort, la *Recherche* sera un hymne à la vie. Saurait-il y avoir plus belle

image de la philosophie ? Le moi est discontinu, l'autre est fuyant, la mort rôde, mais malgré tout, *la vie insiste*. Une continuité tente de s'établir. C'est elle qui justifie tout l'édifice romanesque. « C'est bien ce désir d'échapper à la mort par la restauration d'une continuité qui amènera Proust à privilégier les expériences de la mémoire involontaire » (p. 43), en ce qu'elle est précisément une résurrection du passé dans le présent, une vie nouvelle du temps. Dans les lois du monde proustien, tout est transformation. Rien ne perdure, pas même et surtout pas l'identité. L'espace n'est jamais le même. Les gestes sont toujours porteurs de nouvelles menaces. Les regards se font de plus en plus évasifs. Univers en transformation, univers de morts successives de la permanence, la *Recherche* n'en est pourtant pas moins une quête de permanence, d'autant plus touchante qu'elle est retrouvée au dernier moment et jamais reconnue d'emblée. Si les transformations de la mort représentent une grande part du roman – ce que le texte, dans une visée quasi pédagogique, nous donne à penser –, la résurrection est au final ce qui triomphe. « Aussi le grand rêve de Proust est-il celui de retrouvailles entre tous les êtres qui, sur terre, s'aimaient » (p. 45). Dans la vie, ce triomphe absolu de la vie sur la mort – triomphe des formes de vies sur les différents avatars de la mort –, ce grand rassemblement aussi grandiose qu'improbable répond de l'involontaire, alors que, dans l'art, il est l'urgente volonté propulsant la création. « La résurrection des morts, elle se fait dans la pensée de ceux qui restent ; la résurrection du moi, elle se fait dans les livres » (p. 49). Celui de G. Romeyer Dherbey a cette faculté de triompher de la complexité du roman proustien pour en faire ressortir tout le système, la vitalité de la pensée. Ce projet – certainement grand – est celui des retrouvailles de

tous les concepts que le lecteur de la *Recherche* retrouve ici et là dans son parcours et que l'auteur nous traduit ici en une seule pensée. C'est cette finalité vers laquelle il tend.

\*

« C'est dans un rose d'aurore que, pour se construire progressivement devant moi, cet univers inconnu était tiré du silence et de la nuit » (III, 754) écrit non pas G. Romeyer Dherbey, mais Proust lui-même, à propos de la découverte du septuor de Vinteuil par le héros. Joué chez les Verdurin, lors de cette fatidique soirée organisée par Charlus en l'honneur de son protégé Morel, ce morceau de musique constitue une des grandes intrigues du roman, une de ses évolutions les plus marquantes. Il sera d'abord découvert indirectement par Swann et Odette, puis repris par le héros, qui le confiera précieusement à Albertine, avant de découvrir avec horreur les possibles liens qui unissent la jeune femme avec la fille du compositeur, avec son amie aussi, voire avec cette actrice non fréquentable du nom de Léa, chez qui une relation clandestine avec Morel n'est d'ailleurs pas une piste à écarter. Tout le système est perverti, mais c'est tout de même celui-là qui pourra nous sauver, car il est le seul à travailler autant la pensée, la rendre vivante. Phrase, sonate, septuor, joie, douleur, jalousie, la musique de Vinteuil est à l'image du roman et de ses transformations, des tristes vérités que la mort y dépose, mais de l'extase finale que la vie y adjoindra.

*La Pensée de Marcel Proust*, duquel nous n'avons analysé en détail que le premier chapitre, est un ouvrage tout entier consacré à l'explication de ce système de pensée, évitant de trop se restreindre aux situations romanesques d'où il est né, et aussi refusant de le réduire à telle ou telle doctrine. La

philosophie y est à la fois un point de départ et un horizon, un héritage et un principe d'orientation. La « question de la philosophie » montre que les réflexions de Proust ne naissent pas du néant, qu'elles ont des précédents dans l'histoire de la pensée, mais, dans le même temps, elle souligne également la légitimité et l'autonomie du projet romanesque proustien, qu'il faut réellement « prendre au sérieux ». Sans se restreindre à la progression de l'ouvrage – qui, de toute façon, est circulaire –, mais en construisant un chemin qui permet de relier de manière originale tous les thèmes fédérateurs de la *Recherche*, *La Pensée de Marcel Proust*, en moins de 200 pages, réalise cet exploit de faire tenir ensemble la somme réflexive du roman. Sans dénaturer le texte, et sans vouloir y injecter une dose forcée de philosophie, G. Romeyer Dherbey a su révéler de manière nouvelle le potentiel philosophique de la *Recherche*, ce qui a pour effet d'en rendre l'intrigue encore plus fascinante. À la fin de l'ouvrage, alors qu'un fil invisible est venu relier tous les concepts, alors que tous les thèmes se sont agencés en une seule pensée dont rayonnent les mille facettes, le lecteur a un sentiment analogue à celui du héros-narrateur qui, à la fin du *Temps retrouvé*, alors qu'il possède maintenant l'image de la pensée qui devra investir son œuvre, réfléchit à toutes ces relations que le temps a tissées autour du moindre objet de l'existence : « je voyais que la vie n'avait pas cessé de tisser autour de lui des fils différents qui finissaient par le feutrer de ce beau velours pareil à celui qui, dans les vieux parcs, enveloppe une simple conduite d'eau d'un fourreau d'émeraude » (IV, 551). Ce velours particulier, ce nouveau voile, à la fois transparent, mais si riche, G. Romeyer Dherbey a su l'offrir à la pensée de Marcel Proust. En vérité, on ne pourra plus lire la *Recherche* exactement de la même manière.

Annick Jauer & Karine Germoni (dir.),  
*La Pensée ininterrompue du Mexique dans l'œuvre  
de Le Clézio*

Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, 124 p.

Bauvarie Mounga  
Université de Yaoundé I

Le Clézio découvre le Mexique en 1968 et, depuis lors, ses textes vont être émaillés de la culture et des espaces géographiques de ce pays. C'est du moins ce qu'essaie de montrer l'ouvrage dirigé par Annick Jauer et Karine Germoni. En effet, les sept contributions qui le composent s'intéressent à l'omniprésence de la pensée du Mexique dans l'œuvre leclézienne et s'attèlent à analyser comment le jugement de l'écrivain français a été façonné par cette pensée.

Ainsi, Nicolas Pien explique pourquoi et comment le Mexique a permis à Le Clézio de mieux comprendre le temps. L'auteur fait remarquer que le projet de l'écrivain était confronté à une voie sans issue avant que celui-ci vienne au Mexique. S'inspirant du surréalisme, Le Clézio prône une écriture qui doit aboutir à la réalité. Toutefois, cette approche de la réalité par le langage s'avère inaccessible, et ce, surtout à cause du temps. Ainsi, pour ses personnages comme pour lui, la réalité est un véritable problème. Celle-ci se manifeste parce qu'ils en ont conscience, mais ils n'y sont pas intégrés. C'est dans cette situation que le Mexique présente une échappée salvatrice pour Le Clézio, car celui-ci va lire, dans les textes anciens rédigés durant la période de la conquête espagnole, des réponses à ses propres interrogations : « il va pouvoir reprendre des postulats de son étude qui s'articulent autour de trois notions essentielles pour l'auteur : la communauté, le langage et le temps » (p. 22). C'est ainsi que le langage se transforme et devient non pas sens, mais *signe*, autrement dit une présence physique susceptible de résister au temps. Dans cette perspective, les leçons mexicaines ont influencé la temporalité et la poétique des textes de Le Clézio. On le voit par exemple dans *Onitsha* (1991), où la grande question concerne le recommencement du temps. C'est la question qui hante Geoffrey, puisqu'il veut retrouver les marques de l'établissement de la reine Méroë sur les rives du Niger. *Révolutions* (2003) est sans doute le texte de Le Clézio où l'inspiration maya est la plus prononcée. C'est un montage autour d'un récit central autobiographique, celui de Jean Eudes, de divers documents, inventés ou réels, qui multiplie les lieux, les origines et les voix.

Orphée Goré nourrit dans sa contribution un double objectif : d'une part dégager l'ancrage du texte leclézien dans le réel mexicain et, d'autre part, faire voir cette spatialité générée par ses fantasmes en empruntant aux principes de la géocritique westphalienne. Dans cette optique, l'auteur indique que Le Clézio puise ses idées dans l'espace mexicain parce que l'écriture et le voyage sont indéfiniment liés chez lui. Cette alchimie va, du reste, engendrer pas moins de huit livres, dont le dénominateur commun demeure les rencontres et les expériences dans le monde amérindien. Goré souligne que c'est sans doute pourquoi plusieurs critiques qualifient Le Clézio de « grand voyageur », d'« explorateur », de « déambulateur », de « promeneur », d'« écrivain-voyageur » ou encore de « voyageur-écrivain » » (p. 39) Cette faculté de mouvement et de déplacement est aussi visible chez ses personnages. C'est par exemple le cas de Jean Marro dans *Révolutions* (2003), qui part à la rencontre de Mexico. Sur un tout autre plan, le Mexique apparaît dans la subjectivité et dans la sensibilité de Le Clézio. C'est la raison pour laquelle Le Clézio re-présente une terre mexicaine qu'il n'a jamais vue, pratiquant par déduction une description spatiale. C'est le cas dans *Ouranía* (2003), qui décrit un pays que l'écrivain français a inventé.

Dans son article, Bruno Thibault confronte *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue* (1988) et *La Fête chantée et autres essais de thème amérindien* (1997) de Le Clézio avec *Nous et les autres* (1989) de Tzvetan Todorov et avec *Le Destin brisé de l'empire aztèque* (1988) et *La Pensée métisse* (1999) de Serge Gruzinski. De fait, Todorov montre que la « lecture » de la culture amérindienne par les dominicains et les franciscains n'est pas du tout la même et que celle-ci évolue sensiblement au fil des années. Le Clézio, quant à lui, cherche surtout à montrer

la contamination du « récit » des chroniqueurs espagnols fascinés par le « rêve » chamanique amérindien. Dans *Le Rêve mexicain*, il confronte sans cesse la conquête coloniale et la quête chamanique, la pensée rationaliste et la pensée magique. Toutefois, il demeure silencieux au sujet de la question du métissage, contrairement à Serge Gruzinski. Ce dernier souligne, en effet, qu'en se concentrant surtout sur l'épisode de la conquête, on oublie de parler du groupe homogène que formaient les protagonistes de cette histoire. En outre, Le Clézio, Gruzinski et Todorov mettent en évidence que les sociétés amérindiennes de la Renaissance sont menacées sur tous les fronts : sur le plan de la disparition physique, de leur identité sociale, de leur organisation religieuse ainsi que sur le plan économique. Le point de vue de ces trois auteurs convergent également à propos de la conquête et de la colonisation espagnoles du Nouveau Monde : c'est un débat qui pose une question très importante et contemporaine, celle de l'altérité. Il est nécessaire, selon eux, de définir une nouvelle façon de vivre ensemble à l'heure de la mondialisation et des migrations massives à travers la planète.

Dominique Lanni, lui, se penche sur la poétique, les aspects et les significations de l'histoire dans la vision leclézienne du Mexique. L'auteur révèle, dans cette optique, que *Hai* (1971) est une réflexion moins sur l'histoire que sur la perception que les sociétés occidentales et amérindiennes ont de l'histoire et, principalement, de leur fin à venir. Lanni note qu'au vacarme des cités occidentales, Le Clézio « oppose le silence des mondes amérindiens. Et à l'inaptitude des Européens à comprendre leur monde, il oppose les milliers d'années de connaissance des Indiens. » (p. 62) Toutefois, l'histoire des sociétés mexicaines n'a pas pour unique fin, pour

Le Clézio, de proposer à l'Occident les moyens de sa sauvegarde, elle constitue aussi un moyen d'envisager différemment son histoire. Dans ce sens, à travers *Diego et Frida* (1993), c'est au muralisme, art permettant aux modestes et aux analphabètes d'accéder à l'histoire, à leur histoire et de se la réapproprier que se consacre Le Clézio, ainsi qu'à la façon dont cet art s'inscrit dans la Révolution pour participer à la construction d'une société nouvelle.

Pour sa part, Isabelle Roussel-Gillet montre que Le Clézio nous met à l'écoute de voix de l'imaginaire et du secret dans des textes consacrés à l'architecture, à la statuaire et à la littérature mexicaines. À ce propos, l'auteure estime que la rêverie leclézienne s'appuie sur une fine connaissance des mythes et des réalités des habitants de la terre amérindienne, dont il multiplie les indices. Le Clézio valorise des pratiques culturelles en nommant des architectures liées à la vie communautaire et dessine là une archéologie de l'architecture. Par ailleurs, Roussel-Gillet pense que le Mexique est lui-même une présence en mouvement dans l'œuvre leclézienne. Les traces de la pensée mexicaine semées dans la fiction, d'abord comme des indices, puis comme des objets de réflexion, sont l'objet d'un discours sans équivoque dans les paratextes ou textes de commandes signés par Le Clézio.

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz s'intéresse à l'exposition réalisée au musée du Louvre du 5 novembre 2011 au 6 février 2012 sous le titre « le Louvre invite J.M.G. Le Clézio – les musées sont des mondes ». Plus exactement, l'auteure analyse l'image que Le Clézio restitue des divers peuples et, en particulier, du Mexique dans ses composantes multiples, en cohérence harmonieuse avec l'approche personnelle que l'écrivain

manifeste dans ses textes. L'exposition se place d'emblée sous le signe de la modernité par l'installation d'une Buick et d'une Chevrolet aux couleurs vives. Mimoso-Ruiz précise que si, « pour les surréalistes, il s'agissait avant tout de se confronter à un nouvel hermétisme, pour Le Clézio il est question de rétablir une intégralité de l'art et du peuple mexicains au-delà des stéréotypes forgés par le temps » (p. 90). Les choix personnels de l'écrivain dans cette exposition ouvrent un monde fait de divers mondes, dans lequel l'art exprime la mémoire de l'Histoire conjuguée avec l'imaginaire.

La contribution d'Annick Jauer vise à explorer le masculin et le féminin dans la pensée de la création dans *Diego et Frida* (1993). L'auteure insiste sur le fait que cette œuvre illustre à merveille la double orientation du discours prononcé par Le Clézio à l'occasion de son prix Nobel et qui pense le rapport de l'écrivain à son art : « sentiment et aveu d'impuissance, d'un côté, mais, de l'autre, nécessité de l'écriture quand même, malgré tout » (p. 103). Dans ce récit, le personnage central est Frida. C'est à partir d'elle, incarnation d'une force primitive et surnaturelle, que rayonne la puissance mythique qui est finalement l'enjeu de cette évocation. Elle est également le porte-parole de l'oppression des femmes dans la société moderne. Elle n'a que ses pinceaux pour s'exprimer et est obligée de garder le silence. Jauer indique toutefois que Diego et Frida se partagent véritablement le masculin et le féminin. C'est une confirmation de ce que l'androgynie n'est pas la négation du masculin et du féminin, mais l'affirmation de chacun de ces deux principes et de leur complémentarité. Cette insistance du narrateur sur le caractère interchangeable des caractères masculin et féminin est aussi, à en croire Jauer, « une réflexion sur l'amour comme échange et circulation, réelle attention

portée à l'autre par une vraie considération, à la fois de son identité (au sens de singularité) et de son altérité (l'autre n'est pas seulement alter ego – auquel cas l'altérité est identité) » (p. 109).

Consacré à la pensée ininterrompue dans l'œuvre leclézienne, cet ouvrage est salubre à plus d'un titre. Il permet de mieux comprendre les œuvres de Le Clézio, de se rendre compte de l'importance du Mexique dans la conception de ses textes. Il constitue aussi un atout indéniable pour appréhender le fonctionnement de la culture mexicaine. Écrit dans un style sobre et simple, il a le mérite de proposer des arguments profonds et étayés.

William Marx, *La Haine de la littérature*,  
Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2015, 224 p.

David Bélanger

Université du Québec à Montréal

L'idée est devenue célèbre, et elle n'a pas attendu les déconstructivistes pour pointer le nez ; de *la crise de concept de la littérature* avancée par Jacques Rivière à *la trahison des clercs* de Julien Benda, en passant par une myriade de penseurs négatifs de la littérature, qui l'ont définie par son silence et sa pureté – Blanchot en première instance, et toute la compagnie des *bartleby*<sup>1</sup> –, cela fait maintenant plus d'un gros siècle qu'on

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos l'essai de Patrick Tillard, *De Bartleby aux écrivains négatifs. Une approche de la négation*, Montréal, Quartanier, coll. « Erres essais », 2011. Le bartleby est entendu comme étant cet écrivain qui fait du silence – de la pureté de ce silence – le propre de son écriture, le choix de sa poétique. Il n'est pas inutile de mentionner que Tillard cite abondamment le livre le plus

remet en question ou qu'on morcelle la littérature, ce concept qui lui-même n'a pas tout à fait trois siècles. William Marx vient, avec *La Haine de la littérature*, ajouter sa voix au chœur des oraisons funèbres qu'on se plaît à entonner à tue-tête depuis les années 1980<sup>2</sup>.

Il serait néanmoins injuste de réduire le livre de Marx à ce contexte discursif, même s'il n'y est pas étranger : depuis 2005 avec *L'Adieu à la littérature*, puis avec sa *Vie du lettré* (2009), l'auteur érige les vastes charpentes d'un chantier de réflexions qui développe une manière de dire la littérature, une véritable poétique même, de livre en livre. *La Haine de la littérature* résonne néanmoins comme un aboutissement, là où la manière William Marx trouve sa plus convaincante expression.

Le sujet s'avère simple : *La Haine de la littérature* nous raconte tous les procès et, en deçà, toutes les accusations dont la littérature fit l'objet. En d'autres mots, il fait le portrait de l'antilittérature : « On nomme *antilittérature* tout discours qui s'oppose à la littérature et la définit en s'y opposant. » (p. 9) Cette antilittérature, on s'en doute, n'est pas seulement guerre

---

célèbre de William Marx pour appuyer sa réflexion : *L'Adieu à la littérature*, en effet, y occupe la belle place.

<sup>2</sup> Une bibliographie exhaustive des essais publiés sur le sujet serait pénible à édifier ; il y aurait un essai à écrire sur ces essais crépusculaires. Notons néanmoins Henri Raczymow et sa *Mort du grand écrivain* (1991) ; le *Contre Saint-Proust* de Dominique Maingueneau (2006) ; les (et le pluriel amuse, ici) *Fins de la littérature*, deux tomes d'essais réunis et présentés par Dominique Viart et Laurent Demanze (2012) ; même pluriel pour le dossier, publié sur Fabula, judicieusement nommé *Tombeaux de la littérature* (2009). Si elle n'est pas morte, au moins, la littérature est enterrée. C'est le constat qu'exprime Terry Eagleton à la fin de *Critiques et théories littéraires* (1994 [1983]) : « Le seul espoir que la théorie littéraire ait de se distinguer – en s'accrochant à un objet nommé littérature – est vain. Nous voilà forcé de conclure que ce livre est moins une introduction qu'un cimetière et que nous terminons en brûlant l'objet que nous cherchions à éclairer. » (p. 201)

totale contre une idée dangereuse ; elle est pour beaucoup compétition de discours, car tous ne voient pas d'un bon œil la « place de choix » que la littérature occupa dans l'histoire : « Tous les discours antilittéraires ne visent pas la mort de leur adversaire : ils se contentent souvent de l'écraser pour jouir à leur tour de l'existence. Si la littérature n'était pas là, l'antilittérature finirait par l'inventer. » (p. 12)

Afin d'organiser les accusations – diverses et souvent violentes – adressées à la littérature, Marx trouve une typologie des plus efficaces, capable, et cela s'observe dans son essai, de faire la synthèse des idées affûtées qu'on opposa aux lettrés. Comme de raison, le premier procès, peut-être le plus évident sur le plan des motivations, est celui de l'autorité : la littérature occupe une telle place dans la société qu'il faut lui enlever sa légitimité, sa valeur. À ce premier procès s'adjoint, naturellement, le second ; il s'avère en effet des plus complémentaires : c'est celui de la vérité :

Il y eut un temps avant les procès. Un temps mythique et mythifié par l'antilittérature elle-même, dans la Grèce la plus lointaine, où les poètes avaient des pouvoirs propres, où ils apparaissaient en serviteurs d'une transcendance, porteurs d'un discours prodigieux, qui en imposait : discours d'autorité et de vérité ; littérature d'avant l'antilittérature, à partir de laquelle se déterminèrent en chaîne toutes les réactions ultérieures, et sans la connaissance de laquelle les quatre procès à venir resteraient incompréhensibles. (p. 13)

Cet idéal justifie chez Marx les attaques : attaquer la littérature, à une époque, consiste à attaquer le pouvoir et la prétention de vérité qui anime ce pouvoir. On peut se demander, cela dit, pourquoi Marx part des Grecs. On peut toujours partir des Grecs, certes — les Grecs ont été le commencement et la fin de tout —, mais dans l'historiographie littéraire, on s'entend

généralement pour concevoir la gloire de la littérature au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, sur les friches de la Révolution française et des Lumières qui l'insufflait. Paul Bénichou n'écrivait-il pas, dans son bien nommé *Sacre de l'écrivain (1750-1830)* :

Le littérateur inspiré a remplacé, comme successeur du prêtre, le Philosophe de l'âge précédent. Les lettres romantiques ont proposé un nouveau substitut de la foi religieuse, plus proche d'elle : un substitut incertain, privé de sanction doctrinale officielle, ouvert aux doutes et aux blasphèmes, mais dont les défauts mêmes étaient, dans l'état des esprits, autant de mérites. [...] Ainsi la révolution romantique a moins consisté dans la transformation de la littérature que dans son étonnante promotion. (p. 275-276)

Du prêtre au philosophe puis au lettré, il y aurait, dans ce début du XIX<sup>e</sup> siècle, une heure de gloire de la littérature ; mais deux raisons peuvent motiver Marx de ne pas trop s'y arrêter. La première est intrinsèque au phénomène, c'est-à-dire que le sacre dont parlait Bénichou avait quelque chose de factice, de bringuebalant : on ne pouvait qu'avec mesure y voir une heure heureuse. Loin de la mythification de la littérature en soi, on travaille plutôt à cette époque à réinventer le mythe de la littérature et à structurer, comme Marx le décrivait dans son *Adieu à la littérature*, un pouvoir éminemment problématique, toujours sur le point de s'effondrer : « Le temps des adieux correspond à une phase de transition entre deux mondes : celui où la littérature aspirait à la totalité et celui où elle réduit ses ambitions au minimum. » (p. 38) Car dès lors que la littérature occupe du pouvoir, elle modifie sa propre définition : c'est la crise de son concept. Son pouvoir dit son autonomie, son autonomie mène à l'art pour l'art, l'art pour l'art sape toute prétention au pouvoir : « Toute situation d'énonciation qui

supposait une communication directe et forte entre le poète et le lecteur tendit à devenir impensable [...]. La littérature se fonda désormais sur un écart de plus en plus grand avec le réel. » (p. 122). Ainsi, conscient de l'ambiguïté de ce sacre, Marx ne peut en faire, une nouvelle fois – puisqu'il voyait dans ce sacre le début de la fin de la littérature – le sommet de l'art littéraire. L'idylle doit être trouvée ailleurs.

Et voici la deuxième raison pour laquelle revenir aux Grecs s'avère avisé : le mythe qu'il lui permet de penser est aussi complet que confus, il est idéal au sens fort du terme – au sens platonicien du terme ! – dépourvu de fondement textuel, simple induction. Cette induction permet à Marx de montrer un phénomène pour le moins fascinant : la littérature aurait été fondée par ses ennemis. La boutade d'introduction gagne tout son sens. Il fallait en effet l'antilittérature pour que les lettres existent :

Ainsi en alla-t-il des poètes : ils racontaient le monde, les dieux, les héros [...], mais par l'effet d'une science infuse, une science sans conscience et sans preuve, celle que sans compter prodiguent les Muses à leurs serviteurs fidèles. Puis vint le philosophe, qui, quant à lui, savait véritablement, c'est-à-dire savait qu'il savait ou savait même qu'il ne savait pas [...]. Par la même occasion, il savait aussi que les poètes, eux, ne savaient pas d'un savoir authentique et n'en produisaient que l'apparence. (p. 32-33)

La leçon de la philosophie, premier discours antilittéraire, est claire : « ce quelque chose que font les poètes, ce n'est pas de la philosophie. Ah, la bonne leçon ! Ils en ont encore la joue toute chaude. Mais alors, si ce n'est pas de la philosophie qu'ils font, que font-ils ? » (p. 33) Il faut définir les poètes et Platon les définit dans sa *République* pour les condamner à l'exil. Or, ajoute Marx, c'est précisément parce que ces poètes étaient

audibles dans ce moment idéal qu'est la Cité grecque qu'il fallait prendre la peine de les mettre à la porte ; ils représentaient un ordre de discours puissant contre lequel la philosophie a acquis sa propre puissance. Cette réflexion des plus nietzschéennes donne d'ailleurs l'élan à Marx pour aborder le second procès, celui de la Vérité. Mais le philosophe n'est pas ici le procureur : à la place vient le scientifique.

Pour bien montrer que les ennemis de la littérature ne sont pas du même calibre, le chapitre sur le procès de la vérité s'ouvre sur une conférence de sir Charles Percy Snow pompeusement intitulée « Les deux cultures et la révolution scientifique ». L'essentiel de cette conférence renvoie dos à dos littérature et science, déplorant d'une part que celles-ci ne se parlent guère, comme irrémédiablement séparées et, d'autre part, sans en avoir l'air, que la science est bonne, grande, puissante, capable d'atteindre la vérité et que la littérature ne peut rien à rien : ultimement, montre bien Marx, la littérature est efféminée, et la science, virile. Entre raison et émotion, le même ravin, mais des acteurs différents. Or, Marx, qui déplorait avec un certain ton « fin de siècle », dans *L'Adieu à la littérature*, qui déplorait les écarts et égarements des lettres, n'hésite pas à les défendre contre cette *Haine de la littérature*, d'autant quand l'ennemi prête le flanc. Aussi Marx écrit-il, sur ce triste sir(e) Snow :

En quelques mois, le texte de la conférence fut reproduit, traduit et commenté sur toute la planète [...]. Quand on lit aujourd'hui ce texte non seulement insoucieux de la moindre élégance stylistique – quoique son auteur se délectât du titre d'écrivain –, mais rédigé dans une prose vulgaire que ne rachètent ni l'enfilade de platitudes bon enfant et de prétentieux souvenirs personnels [...] ni surtout l'incapacité à donner une signification précise aux principaux termes

employés, et moins qu'à tout autre à celui de culture, curieusement doté de la vertu de changer de sens d'une page à la suivante, on a bien du mal à s'expliquer le retentissement prodigieux dont bénéficia un tel discours, à moins au contraire que sa banalité même n'ait servi son succès international. (p. 67-68)

Ce chapitre sur la Vérité est sans doute le plus riche et le plus étonnant de l'essai ; les anecdotes y sont pénétrantes de sens : la querelle suivant la conférence de Snow, qui trouve comme pugiliste le grand critique anglais de l'époque, Leavis, paraît vite primordiale pour penser la littérature et son développement comme concept au milieu du XX<sup>e</sup> siècle ; de même, les anecdotes autour de la conversion de Renan, de lettré à scientifique antilittéraire, ou encore les arguments vaseux contre la littérature proposés par Grégory Currie, sont tout simplement délectables. Les deux autres procès déçoivent moins qu'ils semblent un peu contraints : il s'agit des procès de moralité et de société. Après tout, ces procès sont pétris d'évidences, de *Madame Bovary* à l'engagement sartrien. Toutefois, s'il doit faire son pèlerinage de ce côté-là, Marx se garde bien de s'y alourdir et préfère l'angle inusité. Pour parler de la moralité, il choisit de présenter un brûlot de Tanneguy Le Fèvre intitulé *Futilité de la poésie* (1667). Marx montre avec limpidité que se joue dans l'attaque contre la littérature qu'effectue cet illustre inconnu l'accusation la plus cruelle :

En son principe le texte de Tanneguy Le Fèvre fils propose l'une des plus fortes diatribes antilittéraires qui soient et l'une des plus audibles aujourd'hui, et je ne le tire pas sans scrupule de l'oubli où il était à peu près tombé depuis plus de trois siècles, comme un biologiste exhumant des glaces le virus de la peste qui y était resté enfoui pendant des millénaires. Il me faut juste espérer qu'il ne reprenne pas vigueur à cette occasion. (p. 122)

Cette accusation, on l'aura deviné, c'est la futilité. La littérature ne brouille pas les mœurs, ne pervertit pas les âmes, non, la littérature est futile. Peut-on se permettre de perdre du temps, et d'en faire perdre à toute l'humanité, en lui donnant quelque place que ce soit dans nos sociétés ? L'argument porte, en effet, et fait mouche bien davantage que les froufroutements de soutanes.

De là, le dernier procès : la fonction sociale de la littérature. Ou, pour mieux dire : la littérature n'aurait aucune fonction au sein de la société. Reprise des procès précédents, mais ici traités de front, cet ultime procès consiste à voir comment on argua que la littérature ne servait à rien. L'exemple le plus parlant, et Marx le traite longuement et avec faconde, se trouve en France contemporaine, en ce symbole qu'est la *Princesse de Clèves*. On se souviendra de la polémique l'entourant, alors que Nicolas Sarkozy l'avait prise à partie : « Mais mettez-vous à la place de cette femme ou cet homme de 40 ans qui travaille, qui a une famille et qui doit en plus préparer des examens pour passer au grade supérieur, imaginez-vous qu'il [a] le temps [de lire ce livre] ? », demandait le président de la République. Le commentaire de Marx grince :

Il y a en effet de quoi faire pleurer Margot avec ce tableau pathétique au dernier degré : la mère de famille de quarante ans lisant madame de La Fayette d'une main et préparant de l'autre le repas pour ses enfants – version XXI<sup>e</sup> siècle des *Pauvres Gens* de Victor Hugo. Le temps n'est pas loin où la lecture obligatoire des chefs-d'œuvre sera bannie par les conventions internationales comme traitement inhumain et dégradant. (p. 155)

*La Princesse de Clèves* comme symbole (plus tard, accompagnée de *La Recherche* de Proust) d'une littérature

perçue comme inutile par les utilitaristes de la société, cette médiocratie<sup>3</sup> dont on parle ces derniers temps, gagne en amplitude grâce à la démonstration de Marx, résonnant avec les discours du XVIII<sup>e</sup> siècle en Italie et les *Cultural studies* anglaises. Et finalement, on s'aperçoit que cet ultime procès, englobant tous les autres, s'avère le plus pernicieux, le plus actuel. La littérature n'a pas cessé d'avouer son inutilité depuis le *livre sur rien* et le *coup de dés* de Mallarmé ; c'était l'exposé de Marx dans *L'Adieu à la littérature*. L'argument porte d'autant : la littérature se veut inutile, peut-on se permettre l'inutile ? Les départements japonais qui ferment, les programmes qu'on rationne un peu partout : il semble que la réponse se fasse entendre.

On voit par ce ton que Marx se refuse à l'écriture universitaire ; il joue volontiers du quolibet, de l'insulte, gonfle ses phrases de soupirs exaspérés ou de sarcasmes bien sentis. Cette manière de dire la littérature et son combat parle beaucoup, en soi : Marx travaille en passeur à narrer la vie littéraire, la vie du lettré, ajoutant anecdotes sur analyses ; il juge plus souvent qu'il ne dissèque, ce qui permet de faire œuvre, contre précisément le discours de la raison socratique. Quelque chose dans ces lignes de *La Haine de la littérature* prend le parti de l'art contre le parti de la science, même si cette science peut être la supposée science des études littéraires. On ne s'étonnera pas de voir apparaître, d'ailleurs, au gré des pages, citations et propositions du *Démon de la théorie*.

---

<sup>3</sup> Selon le titre d'Alain Deneault, *La Médiocratie*, Montréal, Lux Éditeur, 2015.

## ***La manière***

Si Marx défend ici la littérature, il faut s'entendre sur la littérature dont il parle. On ne s'attend pas à une conversion de celui qui, durement, reprochait à la littérature, dans son *Adieu*, d'avoir succombé à son ambition : « grisée par les pouvoirs qui lui étaient attribués, la littérature succomba à la tentation de revendiquer son autonomie. Elle fit brutalement sécession d'un corps social qui lui avait tout donné. » (p. 13). Succomber et trahir : à trop vouloir être soi-même, on s'éloigne de ceux – le peuple, la masse démocratique, le grand public – qui comptent vraiment dans la structuration sociale de la littérature. Cette thèse de la « contradiction » intrinsèque à la littérature, chère à Jacques Rancière, a deux conséquences en études littéraires, et Marx les embrasse toutes deux. La première consiste à préférer un objet d'analyse à un autre. José-Luis Diaz, dans sa contribution à l'histoire critique intitulée *L'Homme et l'œuvre* (2011), montre bien que le structuralisme et la Nouvelle Critique plus généralement ont, en s'éloignant de la figure de l'auteur, compliqué le rapport que la critique pouvait entretenir avec la littérature, en conséquence de quoi le grand public ne pouvait plus rien comprendre à ce discours abscons, détaché de la réalité des *persona* :

De là un clivage très marqué, conséquence du processus d'autonomisation de la littérature commencé au milieu du siècle précédent, entre "grand public" et élite : le premier, friand de révélations sur l'"homme", en trouve pâture grâce aux médias, nouveau moteur de la machine biographique ; la seconde propose par réaction une mystique de l'œuvre sans auteur. (p. 219)

Le discours scientifique du structuralisme, plus près de Socrate que du Poète idéal, pose des problèmes, en effet : le

lecteur moyen n'aura pas le bonheur cathartique, fait de passion et d'émotion, de voir l'écrivain à l'œuvre, dans sa vie qui l'insufflé. Ce refus biographique, que dénonce également Dominique Maingueneau dans son bien nommé *Contre Saint-Proust* (2006), paraît absurde pour les nouveaux critiques littéraires en ce qu'il est doctrinaire et sert à retirer la littérature du réel. Revenir d'une certaine manière, plus prudemment qu'on ne le fit certes, à la biographie d'écrivains et à son ancrage dans le réel permettrait de renouer avec une littérature transitive, non plus techniciste – et en son sens, sans portée –, mais humaniste, sociologisée, à proximité du lecteur et, par-là, touchante. William Marx écrit dans cet esprit ; sa *Vie du lettré* en ouvrait la voie et, avec *La Haine de la littérature*, on voit bien comment cette méthode porte fruit : il n'hésite pas à personnaliser ses descriptions des acteurs en place, à dramatiser ses analyses, bref, à renouer avec une critique littéraire que le public non universitaire saurait apprécier, multipliant boutades et anecdotes. Et, faut-il le mentionner, cela se fait de façon efficace, structurée et convaincante.

La seconde conséquence semblera bien proche de la précédente. Dans *Critique de la critique* (1984), Tzvetan Todorov poursuit sa conversion de la science littéraire vers la littérature humaniste ; pour ce faire, il traîne un peu dans la boue la vulgate formaliste et structuraliste pour en venir à des penseurs moins rigides que sont Bakhtine, Nortrop Frye et, oui, Paul Bénichou, auquel il donne la parole. Bénichou a des mots très durs sur la Nouvelle Critique :

Ce qui frappe davantage, et établit un air de parenté entre toutes les variétés de la nouvelle critique, c'est d'une part le peu de souci qu'elles semblent avoir, dans certaines de leurs interprétations, de la signification manifeste des textes et,

d'autre part, leur prédilection pour un langage de spécialité impénétrable au lecteur ordinaire ! (p. 161)

On vient de traiter de ce lecteur ordinaire ; mais ce lecteur ordinaire n'est seulement sourd à l'objet d'analyse de la nouvelle critique – le texte plutôt que l'auteur –, il l'est aussi à la manière, à l'écriture spécialisante qui semble même, comprend-on, se suffire à elle-même. Car voici où mène cette charge de Paul Bénichou : la manière de la nouvelle critique n'a que faire de la vérité (signification manifeste) ou de la compréhension (langage impénétrable), et ces deux indifférences sont intimement liées. Elles disent l'autotélisme du discours littéraire (ou du discours sur la littérature), discours qui n'aurait de vérité qu'en lui-même et de lecteur que l'initié. Ce que dénonce Bénichou, Georg Simmel en faisait le fondement de la tragédie de la culture. L'analyse de la culture, qui passait à l'époque par la philologie, écrivait Simmel, fonde un « savoir superflu » « n'obéissant plus qu'à sa propre logique objective » :

la technique déploie raffinement sur raffinement, mais ce sont seulement ses perfectionnements à elle, et non plus ceux du sens culturel de l'art. Cette spécialisation abusive [...], impitoyable et démoniaque, impose sa propre loi à leur développement, n'est qu'une forme spécifique de cette fatalité universelle qui pèse sur les éléments culturels : le développement des objets est soumis à sa propre logique [...] et dans la conséquence de cette logique, ils s'écartent de la direction dans laquelle ils pourraient s'intégrer à l'évolution psychique individuelle des êtres humains. (p. 210)

L'évolution des êtres humains n'a que faire de la technique littéraire et de sa pseudo-science, dit Simmel. Mais tout cela semble tenir Marx et son livre à l'écart. Après tout, il ne serait pas le premier essayiste à parler de la littérature librement, et cette écriture libre, cette méthodologie de

l'anecdote, peut aussi bien s'expliquer pragmatiquement ; publier dans la collection « Paradoxe » des Éditions de Minuit, ce n'est tout de même pas comme publier aux Presses universitaires de France. Pourtant, il faut insister : Marx place, dans tous les procès contre la littérature, un discours raisonné (la philosophie dans le procès d'autorité), scientifique (Snow dans le procès de la vérité) et utilitariste (pour les procès de moralité et de société). En contestant que la littérature ne sait rien, ne trouve rien, ne sert à rien et aussi bien qu'elle n'intéresse personne (voilà résumés les quatre procès), Marx conçoit un essai pénétrant sur l'histoire des idées en Occident, capable de captiver les néophytes, de stimuler les spécialistes. Voilà un essai, en ce sens, des plus performatifs. Un essai qu'on pourra accuser d'humanisme, de trahison envers la critique et ses exigences, peut-être bien. On sait cependant que, chez Marx, la littérature a trahi la première. Trahir la littérature et son discours autonomiste institue le naturel retour du transitif.

### **Bibliographie**

- BÉNICHOU, Paul. (1985 [1973]), *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti.
- DIAZ, José-Luis. (2011), *L'Homme et l'œuvre. Contribution à une histoire critique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littéraires ».
- EAGLETON, Terry. (1994 [1983]), *Critique et théories littéraires. Une introduction*, traduit de l'anglais par Maryse Souchard, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques ».

- MAINGUENEAU, Dominique. (2006), *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin.
- MARX, William. (2005), *L'Adieu à la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».
- . (2009), *Vie du lettré*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».
- SIMMEL, Georg. (1988 [1914]), *La Tragédie de la culture*, traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque ».
- TODOROV, Tzvetan. (1984), *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil.

Hervé Tchumkam, *State Power, Stigmatization, and Youth Resistance Culture in the French Banlieues*  
Lanham (Maryland), Lexington Books, coll. « After the Empire: The Francophone World & Postcolonial France », 2015, 192 p.

Jean-Blaise Samou  
Ripon College (Wisconsin)

Lorsqu'en réaction à l'exclusion et aux injustices rampantes, les jeunes des cités embrasèrent les banlieues en 2005, les autorités françaises ne trouvèrent pour seules réponses que la force policière et davantage de stigmatisation, mettant en évidence une politique sociale fondée depuis plusieurs décennies sur la démarcation entre les Français dits « de souche » et ceux issus de l'immigration ultra-méditerranéenne. Hervé Tchumkam part de ce constat pour étudier dans la France contemporaine les rapports conflictuels entre l'État et les citoyens qui s'identifient par leur ascendance africaine. Si les débats publics, notamment dans les arènes politiques et dans les médias, ont très souvent éludé les véritables motivations sociales des soulèvements dans les banlieues, son livre, *State Power, Stigmatization, and Youth Resistance Culture in the French Banlieues*, focalise quant à lui l'attention sur le problème de fond, à savoir le traitement de la différence dans la société française. Il s'agit d'une société polarisée autour des problématiques concernant l'identité, la citoyenneté, l'appartenance, l'inclusion et le pouvoir, et où «the notion of Frenchness continues to be highly selective»<sup>1</sup> (p. 1).

Le problème, selon Tchumkam, viendrait d'une discrimination factuelle envers la diaspora africaine, généralement confondue avec l'immigration clandestine, alors même que la majeure partie de cette diaspora, née et élevée en France depuis plusieurs générations, détient la nationalité française. De quoi penser que le passeport français ne consacre plus la citoyenneté des afro-descendants, puisque la question de leur généalogie a pris le pas sur celle de leur nationalité. Cet amalgame justifierait pourquoi les jeunes issus de l'immigration sont entrés en résistance dans les banlieues, « nouveaux espaces de l'exclusion » selon Blanchard et Bancel, « zones de non-droit » devenues « à travers les médias, les films et les discours politiques, une *terra incognita* et un espace quasi ethnique [...] lieux appréhendés comme des enclaves au sein de la république [...], des espaces à reconquérir ou à pacifier » (cités p. 5).

Écrire sur la banlieue revient pour Tchumkam à débattre du déni de citoyenneté à des Français qui réclament leur droit à l'existence dans un pays où ils sont le plus souvent réduits à leurs origines africaines, exclus pour ainsi dire de ce que Jacques Rancière appelle « le partage du sensible ». L'objectif du livre consiste dès lors à évaluer les relations entre l'esthétique et la politique à travers l'imaginaire banlieusard, c'est-à-dire d'analyser, à travers les fictions de la banlieue, les tactiques de transgression du discours dominant et de subversion des politiques ségrégationnistes dans la France contemporaine. Dans cette optique, les questions inhérentes à la crise des banlieues se reformulent de la manière suivante : qu'est-ce qui caractérise aujourd'hui l'existence des Français issus de l'immigration africaine en comparaison non seulement à celle de leurs concitoyens considérés comme « français de souche », mais aussi à celle de leurs parents, immigrants de première génération installés en France depuis les années 1960 et 1970? Quelle relation il y aurait-il entre l'esclavage, la colonisation, la Françafrique et la violence dans les banlieues? Comment analyser le traitement réservé aux jeunes des banlieues à la lumière de

---

<sup>1</sup> Où « la notion de francité continue d'être hautement sélective » (je traduis).

la politique africaine de la France? Quels regards les mouvements littéraires constitués récemment en France portent-ils sur ces réalités? Comment distinguer « littérature de l'immigration », « littérature beur » et « littérature de banlieue » et quelle efficacité critique une telle distinction apporte-t-elle à l'analyse des relations entre le pouvoir, c'est-à-dire l'État souverain, et la minorité altéritaire qu'est la banlieue?

Ces interrogations sont d'autant plus pertinentes que les immigrants en provenance d'autres pays d'Europe de l'Ouest ne sont pas confrontés en France à la même stigmatisation sur la base de leurs origines ethniques. Or, depuis les années 1980, les questions sociales en France sont très souvent justifiées dans certains discours politiques par des problèmes liés à l'immigration (sous-entendue « immigration africaine »). Paradoxalement, d'un point de vue historique, comme le montre bien le livre de Tchumkam, la présence sur le sol français des citoyens issus de cette immigration aujourd'hui présentés comme un danger pour l'identité française a toujours été nécessaire non seulement à la revitalisation de l'économie pendant et après les deux guerres mondiales, mais aussi au renouvellement et à la stabilité des ressources humaines et naturelles ainsi qu'au maintien du statut de « grande puissance » de la France dans les instances internationales. On n'oublie d'ailleurs que, pour fournir la main d'œuvre aux usines après la Seconde Guerre mondiale, cette immigration avait été spécialement invitée au sein de la « mère patrie » française, pays auquel les Africains croyaient eux aussi appartenir, accordant foi aux discours sur la prétendue « mission civilisatrice » dont le but était « to anesthetize the minds of the African people, in order to take control, with impunity and without the least recompense, of the resources of the 'dark continent' »<sup>2</sup> (p. 3). Aussi les jeunes des banlieues, à l'instar des collectifs « La journée sans immigrés » et « Qui fait la France? Nous! », ne cessent de référer à cet argument historique, l'héritage colonial, pour justifier leur droit de cité.

L'hypothèse centrale du livre explique justement la crise des banlieues à partir de ce que l'auteur appelle « l'obsession coloniale » (« the colonial obsession » [p. 2]), de la France, qui croit percevoir dans les cités la résurgence de la colonie, cette fois transposée sur le sol métropolitain, menace à la fois nécessaire mais indésirable. En effet, pareils aux sujets coloniaux jadis destinés à servir la mère patrie française et à retourner dans leurs contrées africaines sans aucune réclamation, les « banlieusards », les habitants des banlieues, font aujourd'hui face à une « injonction contre l'intégration » (« an injunction against integration » [p. 6]) : ils sont indispensables comme force de production, mais leur présence est à peine tolérée au sein de la patrie. D'où les innombrables exactions policières qui caractérisent l'existence dans les cités. Ainsi se définit le rapport entre l'État et la banlieue, un rapport inspiré du modèle colonial et dont on retrouve les ramifications jusque dans les relations françafricaines. Il n'y a qu'à voir, pour s'en convaincre, la projection du désir et de la violence français sur ses anciennes colonies sub-sahariennes, ce qui n'a rien de bien différent du traitement réservé aux jeunes des cités.

*State Power, Stigmatization, and Youth Resistance Culture in the French Banlieues* réfère aux théories d'Agamben sur l'« État d'exception », l'« homo sacer », « la vie nue » et le « biopouvoir » pour analyser l'effet de la violence étatique sur les corps. On découvre qu'au regard du traitement auquel ils sont soumis, les Français d'ascendance maghrébine ou subsaharienne qui constituent la majeure partie des résidents des banlieues sont devenus aux yeux du pouvoir souverain de véritables *homo sacer*, des « corps d'exception » à qui on dénie le statut de citoyen malgré leur appartenance officielle à la nation. « Ennemis de l'intérieur » (« enemy within »

---

<sup>2</sup> D'« anesthésier l'imaginaire des peuples africains dans l'optique de s'emparer, en toute impunité et sans la moindre récompense, des ressources du continent noir » (je traduis).

[p. 20]) vivant en perpétuel état d'exception, ils ne sauraient être mis à mort selon les rituels d'usage ; et pourtant, s'ils venaient à être assassinés, leur mort ne pourrait être considérée comme homicide. La question consiste dès lors à savoir ce qui advient de la dignité humaine lorsque le pouvoir souverain dispose ainsi de leurs corps, niant *de facto* leur droit à l'existence. Que reste-t-il de la devise nationale « Liberté, Égalité, Fraternité » lorsque, pour des raisons d'appartenance ethnique, certains Français sont constamment exclus de la fratrie, que leur liberté est contestée, que leur égalité avec leurs concitoyens blancs n'est que chimère ? Comment parler d'inclusion lorsque leurs contributions au roman national ainsi que l'histoire de leur présence sur la terre paternelle sont oblitérées dans le récit officiel ? Dans cette optique, la promulgation de la loi du 23 février 2005 sur « le rôle positif de la présence française outre-mer » confirme selon Tchumkam l'obsession impériale de la France ainsi que l'inaptitude, sinon le malaise profond de ce pays à confronter son passé colonial africain.

L'auteur observe que le choix du corps – plus particulièrement l'apparence physique, la couleur de peau, la texture des cheveux, etc. – comme critère principal de stigmatisation dans la société française a pour conséquence la relégation des afro-descendants dans une « citoyenneté de seconde zone » (« second-class citizenship » [p. 12]) caractéristique d'un « racisme postcolonial » (« postcolonial racism » [*ibid.*]). Le sous-titre du livre en est d'ailleurs assez révélateur : *Uncanny Citizenship*, « étrange citoyenneté ». En effet, les descendants d'immigrants africains ne sont importants aux yeux du pouvoir souverain que dans la mesure où leurs corps participent au rayonnement de la gloire nationale, et pourtant, ce même pouvoir qui tire sa visibilité de l'usage de leurs corps n'hésite pas à les châtier, souvent au moyen d'impressionnantes mesures répressives : doubles peines, interdiction du voile, création de brigades anticriminelles fonctionnant sur la base du profilage racial, etc.

Dans ces circonstances, la culture de la résistance développée par les jeunes des banlieues consiste simplement, selon Tchumkam, en « une lutte pour le “droit d'exister” » (« a struggle for the “right to exist” » [p. 13]), qui se manifeste à la fois à travers la littérature et dans les actes. Il s'agit d'abord de débusquer les contre-vérités du discours ségrégationniste ancré dans la conscience politique française. De ce point de vue, le perpétuel débat sur l'immigration dans les arènes politiques et dans les médias est perçu par les jeunes des banlieues comme le prétexte pour perpétuer le véritable agenda politique que la France semble avoir mis en pratique depuis des décennies, à savoir la diabolisation puis l'exclusion des communautés afro-descendantes des instances de la vie nationale.

Nourrie par l'exaspération, la révolte des banlieues n'est alors qu'une stratégie d'urgence, la formule d'exception dans cette bataille pour la reconnaissance. Au-delà de la révolte, la littérature au cœur des préoccupations de Tchumkam apparaît quant à elle comme une réponse privilégiée à la discrimination et à la relégation spatiale dont sont victimes les banlieusards.

Pourtant, les mouvements littéraires qui ont pris en charge la situation dans ces « zones de non-droit » (« lawless zones » [p. 1]) ont été dès l'origine victimes de ghettoïsation et de stigmatisation, tour à tour disqualifiés sous de multiples labels péjoratifs tels que « littérature de l'immigration », « littérature beur », et aujourd'hui « littérature de banlieue ». Une telle démarche est d'autant plus absurde que des écrivains chinois récemment exilés en France comme François Cheng et Gao Xingjiang sont acclamés par la critique institutionnelle comme des auteurs français. L'approche critique de Tchumkam consiste à réapproprier et réhabiliter le terme « littérature de banlieue » en mettant en exergue les spécificités thématiques et esthétiques qui la distinguent des mouvements littéraires précédents. Car, pratiquée par les « enfants d'une France

plurielle » (« the children of a plural France » [p. 23]), c'est-à-dire autant par des Français dits « de souche » comme Jean Éric Boulain, que par des Français afro-descendants,

Banlieue or urban literature [...] is no longer concerned with the in-between-ness ('entre-deux culturel') between French and Maghrebi cultures, but instead focuses on themes such as social disqualification, the setting of urban space, the distribution of visibility and speech within that space, social and urban violence, as well as the harassment and stigmatization of the banlieue inhabitants<sup>3</sup> (p. 21).

C'est en définitive une littérature qui dénonce la désintégration, d'autant plus que les jeunes banlieusards ne se définissent plus en termes d'origine ethnique, mais bien plus en tant qu'une entité sociale plurielle en proie à la discrimination et à l'indigénisation. La configuration de cette nouvelle entité sociale correspond à ce que Giorgio Agamben appelle « la communauté qui vient » (*The Coming Community*, 1990), c'est-à-dire une communauté en puissance, constituée de singularités quelconques, réfractaire aux particularismes identitaires et irréductible à toute forme de classification. L'étude des thématiques développées par cette littérature permet à Tchumkam de montrer comment « la diaspora africaine est devenue un défi pour la francité » (« the African Diaspora has become a challenge to Frenchness » [p. 28]). L'auteur affirme en ce sens que « it is from within France itself that there will be, if not her collapse, at least her obligation to rethink her society, which is by definition multiethnic, and to live with difference without wanting to assimilate it at all cost, and even through *force of arms* »<sup>4</sup> (p. 13).

Le livre est structuré en cinq chapitres centrés chacun sur une figure de la stigmatisation. Dans le premier chapitre, qui tient également lieu d'introduction, l'auteur s'appuie sur des travaux aussi variés que ceux d'Agamben, de Foucault, de Nancy, de Rancière, de Lapeyronnie, etc., pour poser les jalons d'une étude de l'altérité banlieusarde fondée sur l'usage des corps. Il révèle des similitudes entre la situation dans les banlieues et les pratiques coloniales françaises en Afrique, avec pour seule différence qu'aujourd'hui, la France est confrontée à cette altérité à l'intérieur de ses propres frontières. L'auteur souligne qu'en tant que mode principal de la résistance, les révoltes urbaines de 2005 constituent le manifeste pour le droit à l'existence des minorités visibles en France. Ces révoltes ont non seulement donné naissance à une nouvelle communauté sociale qui échappe à toute tentative de classification de la part des autorités politiques, mais également conduit à l'émergence de la littérature de banlieue.

Le deuxième chapitre déconstruit, au regard de *Dits violent* (Mohammed Razane, 2006) et *El Hadj* (Mamoud N'Dongo, 2008) l'image de l'immigrant africain communément catalogué comme « violent » et « inassimilable » et montre que la violence juvénile banlieusarde est plutôt la résultante de la violence politique et sociale. Le troisième chapitre s'intéresse à la figure du délinquant à travers le thème de la marginalisation dans *Boumkoeur* (Rachid Djaidani, 1999) et *Dans la peau d'un youv* (Hamid Djemaï, 2007). Usant des théories sociologiques élaborées entre autres par Serge Paugam et François Dubet, l'auteur montre que la délinquance est la manifestation du ressentiment dû à l'exclusion sociale dont sont victimes les jeunes des banlieues. Le quatrième chapitre s'inspire quant à lui des thèses de John Bowen, de Vincent Geisser ou encore d'Anne Norton sur l'islamophobie pour analyser les représentations de la

---

<sup>3</sup> « La littérature de banlieue ou littérature urbaine [...] n'est plus préoccupée par l'entre-deux culturel entre les cultures française et maghrébine, mais se focalise plutôt sur des thèmes tels que la disqualification sociale, la répartition de l'espace urbain, la distribution de la visibilité et de la parole dans cet espace, la violence sociale et urbaine, ainsi que le harcèlement et la stigmatisation des habitants de la banlieue » (je traduis).

<sup>4</sup> « C'est de l'intérieur de la France elle-même qu'advient sinon l'implosion, du moins l'obligation de repenser la société française qui est par définition multi-ethnique, et de vivre avec la différence sans vouloir l'assimiler à tout prix, de surcroît par *la force des armes* » (je traduis).

figure du musulman dans les fictions de la banlieue. À partir d'une lecture critique de *Cités à comparaître* (Karim Amellal, 2006) et de *La guerre des banlieues n'aura pas lieu* (Abd al Malik, 2010), l'auteur met en garde contre les dérives de l'amalgame entre musulman, islamiste radical et terroriste. Enfin, le dernier chapitre propose une analyse du rôle central de la femme dans les banlieues. Les jeunes filles dans *Kiffer sa race* (Habiba Mahany, 2008) ainsi que les mères-rebelles dans *Zone cinglée* (Kaoutar Harchi, 2009) offrent une représentation de la femme comme sujet et actrice sociale, permettant à l'auteur de déconstruire le stéréotype de la banlieue comme site privilégié de la violence contre la femme.

En définitive, en dehors du numéro spécial de *Présence Francophone*<sup>5</sup> consacré au même sujet, le livre de Tchumkam est le tout premier qui étudie de manière systématique le phénomène à la fois surprenant et jusque-là marginalisé qu'est la littérature de banlieue en France. Ancré aussi bien dans les théories sociales que politiques, philosophiques et postcoloniales, le livre expose les dessous, les présupposés et les effets d'une politique sociale pour le moins discriminatoire envers la diaspora africaine en France, sujet hautement sensible que l'auteur aborde pourtant avec courage et perspicacité. Voilà qui justifie en quatrième de couverture la recommandation de Lydie Moudileno, selon laquelle « this study should be mandatory reading for anyone working on the banlieue »<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Voir Hervé Tchumkam (dir.), *Présence Francophone*, numéro spécial 80, « La France face à ses banlieues », 2013.

<sup>6</sup> « Cette étude doit être une lecture obligatoire pour quiconque travaille sur la banlieue. » (je traduis).