

## REMERCIEMENTS

Tous nos remerciements vont à M. Hichem Hlioui, directeur de l'ISLN, à M. Souheil Souilem, secrétaire général de l'ISLN, ainsi qu'à l'équipe technique de l'ISLN, qui ont tous veillé à la bonne organisation et au bon déroulement de notre journée d'études.

Nos remerciements vont aussi à M. Mohamed Harmel, qui nous a honorés par sa présence et sa participation enrichissante, malgré ses engagements ; aux collègues intervenants, qui ont fait montre d'un grand sérieux et d'une véritable maîtrise dans leurs communications ; à Mme Olfa Abdelli, qui a pris l'initiative de lancer cette journée et d'en proposer le thème ; aux collègues et aux étudiants présents qui, par leur participation aux discussions, ont contribué à la réussite de notre journée.

## AVANT-PROPOS

A l'heure où prolifèrent un peu partout dans le monde les tendances nationalistes et toutes sortes d'extrémismes, il est sans doute bien indiqué d'organiser une journée d'études autour du thème de l'altérité culturelle avec, comme axe de recherche la littérature maghrébine, laquelle représente sans contexte le meilleur terrain d'investigation pour rechercher des traces d'altérité culturelle. En effet, c'est une littérature écrite en langue française, mais dont le contenu est d'expression nord-africaine, ou maghrébine. A cause de la colonisation, les sociétés nord-africaines se sont retrouvées en contact direct avec la langue et la culture françaises, et la terre d'Afrique est devenue, par la force des choses, un espace où deux univers culturels se rencontrent, se confrontent et s'enrichissent. La littérature qui naît de cette confrontation ne peut que s'inscrire sur un fond de métissage culturel et de dialogisme. Cette littérature, que l'on appelle maghrébine, réunit ainsi deux cultures en un seul style d'écriture.

Malgré leurs origines diverses et leurs grandes dissemblances, les auteurs maghrébins soulèvent généralement les mêmes thèmes : rencontre des cultures ; rapports entre les Nord-Africains et la France, parfois conflictuels, parfois passionnés, mais souvent ambigus ; quête d'identité ; départ ; voyage initiatique... La rencontre avec autrui pousse les auteurs maghrébins à s'interroger sur leur propre identité, tout en portant un regard à la fois lucide et critique sur leur société d'origine.

Tous ces thèmes ont été évoqués par les différents intervenants qui ont pris la parole au cours de notre journée d'études.

A partir de *La Mémoire tatouée* et *Amour bilingue* d'Abdelkébir Khatibi, Chedlia Jedidi montre que

l'entrecroisement de cultures différentes produit diverses réactions qui passent par le dialogue, le choc et le conflit. Et c'est à travers ces réactions que l'auteur tente de définir sa propre identité, mais il s'aperçoit que, pour s'affirmer, il est nécessaire d'assimiler et même de s'approprier la langue et la culture de l'autre.

Le thème du départ et du voyage est présent dans plusieurs écrits maghrébins. A partir de l'ensemble de l'œuvre du même Abdelkébir Khatibi, Olfa Abdelli montre que le départ à la rencontre de l'autre peut engendrer un dédoublement de la personnalité, ce qui donne lieu à une double vie, une double écriture et une double lecture. Mais dans son étude de *Partir* de Tahar Ben Jelloun, Zeïneb Salaani montre que le départ pour la quête de l'autre représente en même temps une quête de liberté, qui est aussi une quête du texte, d'une nouvelle forme d'écriture.

Dans le même sens, dans *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf, étudié par Raouia Haddad, la quête de l'autre se transforme en quête d'un idéal universel. En même temps, le voyage est fondateur de l'écriture littéraire, et aussi d'une identité plurielle qui balaie le concept de racines et d'origines.

A partir de l'étude des nouvelles de Tahar Ben Jelloun, Syrine Bahri montre que le dialogue avec l'autre peut être purement littéraire : les livres se font écho, aboutissant à des récits universels, et donc à une culture universelle.

Une culture universelle, c'était déjà le rêve des souverains abbassides qui, au cours des VIII<sup>ème</sup> et IX<sup>ème</sup> siècles, s'étaient attelés à la traduction de toutes sortes d'ouvrages étrangers, en quête d'un autre savoir. Dans son intervention, intitulée "Le mouvement de traduction à Bagdad : une représentation culturelle de l'altérité", Amel Fatnassi montre que l'objectif de ce mouvement de traduction était la découverte et l'assimilation de

nouvelles cultures, et que la quête de l'autre faisait partie des principes les plus anciens de la culture arabo-musulmane.

La découverte d'une autre culture passe nécessairement par l'apprentissage de la langue de l'autre, et dans son intervention intitulée "L'interférence linguistique : le cas du calque français/arabe", Abdelatif Chkir montre que l'entrecroisement de cultures différentes donne toujours lieu à des emprunts réciproques qui s'opèrent entre les deux langues dans lesquelles s'expriment ces cultures. Ces emprunts contribuent ainsi à l'enrichissement des deux langues.

Enfin, présentant son premier roman, *Sculpteur de masques*, le jeune écrivain tunisien Mohamed Harmel explique pourquoi il a choisi des personnages peaux-rouges et la culture amérindienne comme cadre pour son roman. Dans son intervention, Mohamed Harmel montre que, ce que l'on désigne par "notre identité", ne peut être qu'une identité universelle, formée des divers fragments qu'elle a appris sur les autres cultures, quelque éloignées qu'elles soient dans le temps et l'espace.

Ils sont loin les temps où la littérature maghrébine était considérée comme un simple sursaut de nationalisme ou de lutte contre la colonisation française, les études présentées au cours de cette journée montrent bien la richesse et le caractère d'universalité de la littérature maghrébine moderne, qui peut désormais être classée parmi les grandes littératures universelles.

MOHAMED HABIB BEN SLIMANE

# **Partance et altérité chez Abdelkébir Khatibi**

*Olfa ABDELLI*

## **Introduction**

« S'en aller dans la fascination, épars dans l'univers : tout voir et connaître, disparaître d'avance dans la notion de son voyage. [Il] aurai[t] été loin dans d'étranges pays et [il] aurai[t] tout aimé dans cette partition en errance » (p. 91), une errance en se « dédoublant ouvertement » (p. 85)... L'extrait nomme une partance-quête qui se conçoit par le moyen de l'écriture et de la lecture. Le livre est alors selon Khatibi « un commencement sans commencement, temps de l'écriture, et dont le livre – ouvert ou pas – n'est qu'une traversée, une sorte de halte, marquée, démarquée et emportée par l'écriture... ». La langue française, qui est sa langue d'écriture, et celle où il effectue un voyage en quittant à la fois sa langue maternelle et sa diglossie, « n'est pas la langue française : elle est toutes les langues internes et externes qui la font et la défont »<sup>1</sup>, et c'est le voyage de la langue pour s'enrichir, et s'alimenter et se nourrir des différences.

## **I – La partance chez Khatibi**

Partir, chez Khatibi, est d'ores et déjà une traversée vers l'anamorphose, vers la transformation des espaces.

---

<sup>1</sup> Abdelkébir Khatibi, *Maghreb Pluriel*, Editions Denoël, 1983.

L'écriture khatibienne est un processus de « bricolage littéraire [qui] déplace ce regard fasciné sur soi, vers un choc de doubles, partis d'une illusion et comme entraînés en une complexité géométrique – l'écriture. » (p. 113) Cette complexité géométrique, celle de l'étude de l'espace et des plans traduit la complexité de l'écriture où la page devient un plan et un document topographique. C'est ici l'espace du « diversel » dans ce qu'il y a de plus universel, puisque comme l'affirme Khatibi, « l'univers est notre demeure ». (p. 112)

On retrouve alors tout au long de ces textes la métaphore de la partance qui nous brosse le portrait d'un Khatibi « étranger professionnel », parce que *Gharib* (et *gharib*, ce seul mot en arabe, possède « un double sens en majeur »<sup>1</sup> français : étrange et étranger) et « intellectuel colonisé-décolonisé » qui avoue :

« Voyages ou danse ? Mon errance chez tous ces peuples, dont je reprendrai un jour les interférences, face à face, interminable fascination dont je dénonce les signes, et quelle fable racontera mon mouvement ? Furtif échange, une fantaisie, une équation de visions qui me font flotter, à la croisée des différences, vers ma propre divination. » (p.102)

Aussi devant le salut à « l'amitié des livres » et « aux fraternités littéraires », le narrateur se nourrissait de la lecture des œuvres françaises et s'alimentait de romans et de poèmes arabes. Il écrivait en français et « bifurquai[t] un moment vers le roman arabe moderne » pour écrire ses premiers poèmes dans sa langue mère.

---

<sup>1</sup> *Ibid.* (p. 215)

Double vie, double « je », jeu dédoublé : nombreux sont les signes du double qui permettent au personnage-personne de relever comme des signes... Ces signes sont ceux de sa destinée marquée par la partance et par le perpétuel départ vers d'autres lieux, mondes et cultures, vers une altérité, un autre différent et qui de par sa différence définit et détermine l'identité du « je » en l'enrichissant, la modifiant et dessinant davantage ses marques, celles de la différence.

La partance de notre sujet actant n'est pas seulement géométrique et géographique. Il est à l'image des siens et « aurai[t] appris par clin d'œil, ficellement du corps, à lire dans un mort, et écrire pour les survivants de [son] déracinement – sa génération –, rivé à un double langage » (p. 46). C'est à la fois une partance-lecture, départ au moyen des livres, et une partance-écriture, accomplie par le biais de la littérature.

## **II– La partance-lecture et l'autre texte (et l'altérité)**

Chez Abdelkébir Khatibi, on retrouve cette même tendance à la référence et à l'évocation des arts et des lettres qui renvoient aussi bien aux origines maghrébines et à la littérature arabe, qu'au monde occidental et aux littératures et arts étrangers. Dans *La mémoire tatouée*, on relève les références suivantes :

- « La nymphe Calypso » qui, au risque d'arrêter la quête et le voyage, promet l'immortalité à Ulysse dans l'*Odyssee*, épisode qui a inspiré un grand nombre d'œuvres littéraires et artistiques au cours des siècles. Le terme désigne alors un nom commun référant au récit de voyage : « Ulysse » (p. 17), « le récit premier de l'errance ». Le Maroc fut

ainsi chanté par l'Europe... comme une contrée lointaine rêvée dans l'éclat du mythe »<sup>1</sup>.

- « le Coran » qui signifie *lecture* (« el qor'en » ; p. 18).
- « *Cosmos* de Gombrowicz » (p. 21) qui nous fournit :

« [...] des représentations de plus en plus claires (processus de molairisation ?), avant de s'installer physiquement dans le monde réel. Gombrowicz y décrit également des processus de capture de codes, nous éclairant peut-être un peu mieux sur des phénomènes aussi insensés que l'accouplement pervers « d'une guêpe et d'une orchidée. »<sup>2</sup>

- « la calligraphie » (p. 25). Le mot est formé à partir des termes grecs « kallos », la beauté et « graphein », écrire. La calligraphie est donc l'art de la belle écriture où « la racine s'écarte d'elle-même pour vibrer dans le vent »<sup>3</sup>.
- « le poète maudit » (p. 34) évoqué ici avec l'article défini « le », nous installe dans la détermination qui permet à Khatibi de pointer du doigt ce poète qui n'est autre que tous les autres écrivains incompris dont la malédiction littéraire constitue une sorte de topique, voire un mythe.
- « Médor » l'infidèle devenu par la force et l'usure du temps symbole de la fidélité.
- « Tartarin » et son voyage vers l'Atlas : cette histoire inspirée à Daudet par les voyages de son cousin lors de son retour d'Afrique (p. 41).

---

<sup>1</sup> Abdelkébir Khatibi, *Maghreb Pluriel*, Editions Denoël, 1983, p. 215.

<sup>2</sup> <http://gmpg.org/xfn/11>

<sup>3</sup> Abdelkébir Khatibi, *Maghreb Pluriel*, Editions Denoël, 1983, p 216.

- « Delacroix » (p. 43) et la conception globale qu'il offre de la création artistique, conception où la philosophie esthétique cohabite et coopère avec les diverses palettes de l'art pour conclure à la prééminence de la peinture et la musique et ce comme chez « Cherkaoui », peintre marocain dont la technique « prend appui sur la culture populaire marocaine : tatouages. »<sup>1</sup>
- « Baudelaire » (p. 51) et le renouvellement des motifs poétiques, cet « Albatros » qui l'emporte sur « La charogne » au moyen de l'art et c'est alors « Baudelaire de [sa] préférence » .
- « la poésie bédouine » de la tradition orale qui accompagne la vie quotidienne et qui évoque le sable et l'immensité où la voix du poète et les mots profonds qu'il déclame sont une sublimation de cet univers bédouin.
- « Imrou Al Qais et sa tendre incantation » ainsi que l'ampleur de ses désirs et ses longues litanies dévoilant une profonde inspiration poétique (p. 53) et traduisant sa disparition dans « l'envolée des rimes » ayant perdu sa bien-aimée dans le désert, double partance !
- « Julien Sorel » (p. 54) : le parcours initiatique et sa fougue romantique ne sont autres qu'un départ, une partance vers d'autres expériences et aventures qui seront déterminantes comme celles de « tout adolescent rencontré dans la littérature » (p. 54)
- « Jibrane » et *Le Prophète* en exil qui, encore sur le point de partir, nous livre des enseignements et des questions avec quelques réponses sur la vie et les thèmes universels.

---

<sup>1</sup> Ibid. p. 218.

- « Zarathoustra », poème philosophique de Nietzsche qu'il présente comme un « 5<sup>ème</sup> évangile » où il introduit des réflexions philosophiques sur la chose et son autre, sur la dualité du bien et du mal.
- « *Cinna* », « *Le Cid* », « Racine », « Curiace », « Horace » (p. 56) représentent des références à la tragédie, au théâtre où figurent des personnages voués à l'échec, au déchirement et au malheur.
- « Hugo » (p. 57), « Prévert » et la magie des mots.
- « Marx » et son engagement (p/ 62).
- « Sartre » et ses dualités : existentialisme et humanisme, *L'Être et le Néant* (p. 67).
- « Segalen » et son amour pour la navigation, le voyage et la découverte.
- « Laforgue » et son invention du vers libre, traduction de son aspiration à la liberté.
- « Mallarmé » et sa poésie nouvelle qui reflète le pouvoir du verbe.
- « Valéry » et ses profondes réflexions sur le monde.
- « Eluard » (p. 71) et le dadaïste aux actions artistiques engagées.
- « le drame de Gurvitch » ou « la discontinuité sociale » (p. 75).
- « Régis Debray ou des écrivains obscurs » et son engagement politique et spirituel.
- « Narcisse comblé » et les voies de l'établissement de « soi » resté sans repères autres que ceux de son environnement.
- « Vian » (p. 78) et ses œuvres où humour et mélancolie se mêlent et se confondent.

- « Sénac » (p. 79), le révolutionnaire à la recherche de son identité profonde, l'identité individuelle, personnelle et culturelle et sa volonté de créer un monde de fraternité.
- « Kateb », son œuvre « Nedjma » et le monde mythique qu'il cherche à peindre.
- « Chagall » (p. 80) peintre-poète yiddish.
- « Hamlet »
- « Antar » (p. 100) le poète arabe préislamique, sa bravoure et son esprit chevaleresque, ce « barde arabe » qui « trancha mille têtes pour que s'enracinât le désir » (p. 100).
- « *Les Mille et Une Nuits* », ces contes arabes enchâssés et leurs personnages en miroir reflétant le monde persan et indien, transmis à l'Europe comme une œuvre de l'orientalisme. Contes en lien avec le voyage, voués à la propagation qui n'est autre qu'une partance dans le monde.
- « *Le Livre des Chants* » (p. 104).

Avec toutes ces lectures Khatibi semble s'incliner vers une théorie du Divers que Patrick Chamoiseau, héritier de Glissant, définit ainsi :

« Détester tout abandon. Tenter la mise à jour des influences actives. Garder cette posture-là qui se veut créatrice. Se soustraire aux dominations demande une intelligence des accélérations, aller par l'intime faisant socle aux échanges. Ni clos, ni ouvert, mais clos-et-ouvert, son moteur en soi-même, toutes labiles références construites par soi-même dans ce vent des partages du Divers. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Patrick Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, Editions Gallimard, 1997, p. 342.

C'est alors la « *Sentimenthèque* » khatibienne.

Outre toutes ces références introduites dans le roman autobiographique, références qui nous révèlent les lectures et la formation livresque de Khatibi, il faudrait s'arrêter sur le titre de son livre autobiographique, qui est très révélateur de la pertinence de cette métaphore de la partance et ce, en s'inscrivant dans les origines et les racines propres à l'auteur. Un auteur maghrébin marocain qui prend appui sur sa culture originelle comme pour souligner l'émergence de ses racines et la vibration des voix de son sol natal. Tout un contexte social et culturel nous est alors révélé. Ainsi l'image du tatouage, porteuse d'« une symbolique tribale : rites, guérison, marquage guerrier »<sup>1</sup>, sans oublier le fait que, selon Khatibi, « ce qui circule dans la trace du tatouage c'est l'être subtil du désir »<sup>2</sup>. La découverte de la différence dans chacun des départs fait vibrer ce tatouage et lui attribue « sa parole au corps ». Ainsi la lecture est l'autre nom de la partance, de ce voyage effectué dans l'espace des livres, dans l'espace du monde « scripturaire ».

Notre auteur maghrébin du « *maghrib al aqsa* », issu du Maroc, ce pays qui « se loge en un site rotatif, et qu'ainsi enchâssé à la mer (au nord et à l'ouest), le Maroc [qui] se trouve conduit au désert par le sud et l'est [...] » communique au lecteur le transport émotionnel qu'il vit, sa transe et la transmutation qu'il effectue inlassablement dans des mouvements évasifs parfois déroutants qui sont vécus et considérés comme une souffrance nécessaire et un véritable enchantement. Ainsi, il déclare : « Je tatoue sur ton sexe ; Occident, le graphe de notre infidélité, un feu au bout de chaque doigt. Point nodal, crac ! » (p. 105). « Ce point nodal » et ce mouvement rotatif rejoignent ici l'expression

---

<sup>1</sup> Abdelkébir Khatibi, *Maghreb Pluriel*, Editions Denoël, 1983, p 218.

<sup>2</sup> Ibid.

récurrente et redondante dont use le narrateur dans le troisième chapitre du roman intitulé « Ainsi Tourne la Culture », la « sainte culture » (p. 103), comme pour traduire davantage « la croisée des différences », « la vague ressemblance » (p. 41), le flottement « au dessus de l'univers et de la langue » (p. 277) et ce, par le biais de l'écriture également.

### III– La partance-écriture

« Écrire était une manière de survivre au souvenir, de flotter dans le temps, feuille hasardeuse et trouble ». L'écriture chez Khatibi n'est autre que l'acte de partir, un parcours permettant de découvrir des lieux et des frontières et considérant les frontières comme garants de vie et de survie et dans ce sens il déclare : « Je suis moi-même un étranger professionnel dans la mesure où l'écriture ne me préoccupe maintenant que comme exercice d'altérité cosmopolite, capable de parcourir les différences. »<sup>1</sup>

L'espace typographique, l'espace de l'écriture est une étendue d'ouverture et d'accueil mais aussi de départ et de voyage où Khatibi arpente les frontières, les limites et les différences pour aller vers l'autre, rentrer dans son monde et le ramener au sien. La partance est aussi celle effectuée vers d'autres rives, d'autres contrées pour d'autres aventures : « Rien que cela : c'est là – en un sens – toute la question de l'art arabe situé entre l'Orient et l'Occident »<sup>2</sup>, et il ajoute « Le mot *maghrib* : lieu où le soleil se couche, occident. Par extension, extrême éloignement. Toujours un horizon qui appelle le voyage, l'exil, la séparation avec le lieu natal. »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Figures de l'étranger de la littérature française*,

<sup>2</sup> Abdelkébir Khatibi, *Maghreb Pluriel*, Editions Denoël, 1983, p 214.

<sup>3</sup> *Ibid.*

L'écriture est vécue aussi comme une tricherie que le narrateur définit ainsi :

« [...] tricherie mienne et grosses taches sur cahiers, la main s'habituant, par peur, à courir dans le désordre. Comme inceste miroitant, cette peur devant l'écriture, peur d'être dévoré par elle, le plus loin possible, et de mourir en conspirateur à la fin d'un interminable monologue. »

L'écriture est un moyen de parcourir et de coloniser le monde, de régner sur les lettres et les êtres :

« Nous régnions sur la littérature. Écrire bien écrire, devenait notre technique terroriste, notre lien secret. Et nous traversions les années, portés par une fascination inexorable. Je devins écrivain public [...]. Entouré de mes dictionnaires, j'étais exalté, multiple à travers ces passions épistolaires. Je gérais ainsi, jusqu'à midi, la sensibilité du monde. » (p. 53)

Khatibi considère ainsi que l' « Écrire » est un moyen de vivre dans un perpétuel départ, d'être partout et d'embrasser l'éternité :

« J'écrivais, acte sans désespoir et qui devait subjuguier mon sommeil, mon errance. J'écrivais puisque c'était le seul moyen de disparaître du monde, de me retrancher du chaos, de m'affûter à la solitude. Je croyais au destin des morts, pourquoi ne pas épouser le cycle de mon éternité ? » (p. 57)

La feuille blanche qui se présente à Khatibi ne cherche qu'à entreprendre une relation occulte, et le « je » épris de cette page immaculée déclare alors :

« Et que la rime s'étoilât filante, en moins de rien, j'attendais tranquillement que puissent bégayer d'autres merveilles, sur ma

plume souvent à moitié brisée. Ça, c'était du souffle ! Le mot, esthétiquement incluait un signe graphique, résumé émotif de ma fascination devant la feuille blanche. Qui aurait osé m'empêcher de faire rimer foi avec froid en tremblant d'audace, qui ? (p 58)

L'écriture est dès lors une partance vers un monde de l'émerveillement et de la fascination, celui de la poésie que Khatibi se plaît à nommer « Douce Colombe », et il soliloque en ordonnant : « Détends-toi, délie ta langue, car voltigeront entre vous deux quelques phrases dégrisées, fines et touchées... » (p. 58) et en se déplaçant vers elle, cette poésie « va au-delà » de [lui]... et il « voyagera une deuxième fois à sa rencontre »... vainement... alors l'écrivain-poète arrangera « [son] cœur mignon dans [sa] poésie défunte, il n' y aura que le corps souverain à conquérir, sur [lui], sur les autres », et ayant une « tête pensante », il « sera »... il sera cet « étranger professionnel » dont l'écriture est la profession...

## **Conclusion**

« Écrivain évasif », Khatibi effectue « une fugue sur la différence » qui constitue une fuite des premières représentations de son environnement, certes tatouées dans sa mémoire. Cette partance est vécue comme une destinée et un sort pour l'emporter sur l'évanouissement mutuel où l'absence de toute différence est un non-sens notoire.

« Voyageur invertébré », Khatibi devient « soi-même dans sa double identité » qu'il cherche à « basculer dans un terrain vague » : « Londres », « Paris », « l'Inde », « Berlin », « New Delhi », « Delhi », « Stockholm ». Son cheminement est entre les villes, entre une langue et une autre, entre « une altérité

irréductible » et « l'impossible retour au même ». Et l'identité n'est autre qu'« une ligne à tracer dans la pensée entre identité et différence, simplement ligne à faire voyager dans le souffle... entre notre interchangeabilité et le cri à venir. »

## **La quête de l'identité entre rejet et assimilation dans *La Mémoire tatouée* et *Amour bilingue* d'Abdelkébir Khatibi**

Chedlia JEDIDI

« [...] cette rencontre avec l'Occident me ramène à la même image ondoyante de l'Autre, contradiction d'agression et d'amour [...] »<sup>1</sup>

Abdelkébir Khatibi appartient à cette nouvelle génération d'écrivains maghrébins qui inaugurent le dépassement de la relation de violence à la langue. Ce rapport généré autrefois par un sentiment de soumission et de dépossession est révolu. L'auteur adopte une approche identitaire et linguistique plus sereine qui a pour but de camper l'écriture de l'œuvre dans un espace irrémédiablement ouvert sur soi et sur le monde, tout en transcrivant les tensions qui travaillent cette relation entre le sujet et l'altérité.

Notre auteur fait également partie de ces écrivains qui essaient de (re)penser, de (re)créer et de (ré)investir la langue dans cet espace nouveau de « l'entre-deux ». Or, penser à (re)territorialiser son identité dans ce mi-lieu d'ambivalence entre l'ici et l'ailleurs est extrêmement difficile. Cela exige d'abord de l'auteur de circonscrire, par l'intermédiaire de son œuvre, l'impact qu'a eu le passage de la (dé)colonisation à la postcolonisation sur la structure intime de la subjectivité.

---

<sup>1</sup> Abdelkébir Khatibi: *La mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971 p.15.

La colonisation a constitué le cadre socioculturel dans lequel a grandi toute une génération maghrébine. Le « natif colonisé » se voit donc imposer, dès son plus jeune âge, une langue autre que sa langue d'origine et l'enseignement d'une culture étrangère qui vient se superposer à son appartenance première. Dans *La mémoire tatouée*, l'entrée à l'école française, imposée par l'autorité du père, est vécue comme un arrachement à son origine et à son mode d'appartenance :

« [...] je devins la conscience dégradée, donnée à la mécréance. »<sup>1</sup>.

« Mon père m'envoya à l'école franco-musulmane [...]. À l'école, un enseignement laïc, imposé à ma religion ; je devins triglotte, lisant le français sans le parler, jouant avec quelques bribes de l'arabe écrit, et parlant le dialecte comme quotidien. Où, dans ce chassé-croisé, la cohérence et la continuité ? »<sup>2</sup>.

C'est ainsi que naissent ces effets de duplicité linguistique et culturelle intrinsèques au colonisé maghrébin qui se retrouve de fait doublement étranger, d'un côté à sa culture souche qu'il ne reconnaît plus, et de l'autre à celle du colonisateur, qui ne lui appartient pas. Le dispositif colonial s'est ainsi lancé dans un mécanisme de néantisation des racines culturelles de l'individu colonisé en essayant de lui confisquer son histoire et de dénaturer la légitimité de son identité culturelle. C'est dans ce sens que dans *Maghreb pluriel*, Khatibi explique :

« [...] cet intime de notre être est frappé et tourmenté par la volonté de puissance dite occidentale [...] halluciné par l'humiliation, la domination brutale et abrutissante [...] »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p.18.

<sup>2</sup> *Ibid*, p.54.

<sup>3</sup> Abdelkebir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983. pp. 11-12.

En effet, afin d'assurer une supériorité garante de sa domination, le système colonial place le colonisé dans un espace identitaire vidé de toute mémoire culturelle. Dès lors, n'ayant aucun groupe d'appartenance par rapport auquel il pourrait se définir, le colonisé se retrouve contraint de se contenter de miettes de culture, d'une histoire usurpée et d'une identité bafouée.

L'école constitue d'ailleurs pour le colonisateur le moyen ultime de domination. Elle contribue à remplacer l'appartenance identitaire première du colonisé, que l'opresseur travaille à éjecter, par des données culturelles qui lui sont propres. L'unité identitaire se retrouve alors en proie à une dualité irréversible, privée d'un ordre identitaire archétypal et intelligible, car située par l'histoire aux confins de deux mondes.

Mais le personnage se retrouve pris dans les mailles d'une situation paradoxale. Parallèlement à cette acculturation vécue comme une mutilation de l'identité, l'école introduit le jeune personnage dans un univers qui va fortement l'influencer malgré la résistance première qu'il manifesterà. L'attrait que la langue française exerce sur l'adolescent fait découvrir à ce dernier un monde fascinant : celui de la littérature.

Nous observons de fait deux attitudes foncièrement antinomiques. D'un côté, la fascination qu'exerce la langue française sur le personnage et qui est d'ailleurs vécue dans une souffrance générée par un sentiment de trahison envers ses racines culturelles, et de l'autre, les réactions de rejet que ce même personnage manifeste et qui découlent d'un sentiment d'autoprotection et de révolte contre le joug colonial.

Mais si le narrateur dénonce ce sentiment de dépossession auquel le condamne la colonisation, il reste néanmoins dépendant d'une double condition culturelle déroutante et dans laquelle il peine à se situer : « [...] *tu errais dans cette ville qui te refuse*

*maintenant, tu avais deux mères et du lait artificiel [...] »*<sup>1</sup>. Ainsi, qu'il soit présent ou absent sur le territoire, le colonisateur a inscrit l'identité de l'individu maghrébin de sa présence. L'aliénation coloniale laisse de fait place à une sorte d'aliénation décoloniale, une subordination inextricable à l'ancien oppresseur.

En fait, la crise identitaire du sujet est générée par cette inadéquation entre le Moi et l'image de soi, entre ce que le personnage veut être et ce qu'il est réduit à être réellement. L'image de l'autre altère donc et régule l'image de soi. À cet effet, la lecture des romans et des poèmes déclenche chez l'adolescent une tentative d'appropriation et d'intégration de l'autre comme une sorte de « pastiche corporel » généré par l'image attractive que renvoie l'autre au personnage et qui active le processus d'identification :

*« Le soir où j'étais Julien Sorel, comme tout adolescent rencontré dans la littérature, je troquais mon ennui contre de l'orgueil, je flottais, immortel du tout au tout [...]. J'étais un autre, durée fantasque et animée de ferveur [...]. Vivre, le jour et la nuit, de rêves empruntés, était l'image absente d'un corps déréalisé, comme traversé par une simple divagation d'un désir contourné, vibratoire et jamais nommé. »*<sup>2</sup>

À travers ce miroir déformant qui le fait paraître dans sa brillance et sa force dominatrice, l'« autre » se manifeste comme une identité idéale à recouvrir. Or, cette assimilation de l'autre en soi porte en elle les germes de la révolte à venir. Le pastiche qui a baptisé l'activité scripturale de l'auteur en devenir sert dans un premier temps à maîtriser la langue de l'autre et à se l'approprier. Par la suite, en réécrivant les textes et en les détournant de leur sens premier, souvent à des fins ludiques, la parodie permet au

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p.51.

<sup>2</sup> *Ibid*, pp.82-83.

colonisé de prendre, en un sens, sa revanche sur le colonisateur : « *Nous régnions sur la littérature. Ecrire, bien écrire, devenait notre technique terroriste, notre secret.* »<sup>1</sup> La langue française était alors impliquée dans un processus de décolonisation puisqu'il s'agissait d'utiliser l'idiome de l'autre contre lui-même, d'abord en le neutralisant, pour par la suite lui infliger toutes sortes de torsions afin de le remodeler et de le dompter en vue de se débarrasser de ce sentiment de soumission.

Dans *La Langue de l'autre*, Khatibi rappelle une parole du prophète Mohammed fort significative : « *Celui qui apprend la langue d'une nation a conjuré le sort maléfique de cette dernière* »<sup>2</sup>, l'auteur déclare :

« *Cette langue de l'autre [...] rien ne m'empêchait de la revendiquer à ma manière, disons comme un étranger professionnel, ne fût-ce que pour me faire reconnaître par autrui, m'accorder un titre, une signature, un statut...* »<sup>3</sup>

Le pastiche et la parodie représentaient ce qui était pour le personnage un acte de résistance. En maîtrisant la langue de l'autre et en tournant ses « dieux officiels »<sup>4</sup> (emblèmes de la culture) en ridicule, le narrateur obtenait sa revanche sur cet « autre » en le dominant à son tour grâce au pouvoir de la langue : « *J'apprenais aux autres à écrire leur propre langue. On applaudissait, sans plus. Je souhaitais une victoire*

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p.79.

<sup>2</sup> Abdelkébir Khatibi, *La Langue de l'autre*, Les Mains Secrètes, New York-Tunis, 1999, p.32

<sup>3</sup> Abdeljalil Lahjomri, *Hommage posthume à Abdelkebir Khatibi : Nous sommes tous des étrangers professionnels*, conférence présentée par l'auteur au colloque international organisé les 16 et 17 mars 2010 à l'université Ibn Tofail de Kénitra.

URL : <http://www.libe.ma/a10772.html?print=1>

<sup>4</sup> *La mémoire tatouée*, pp.86-87.

*irréversible* »<sup>1</sup>. La langue française devenait donc un moyen pour signifier un revirement du rapport de force instaurée par l'ancienne puissance coloniale.

L'expression de ce double rapport à l'autre est aussi valable pour *Amour bilingue*.

Dans l'espace d'une pensée purement post-coloniale, ce récit préfigure déjà, avec le titre, la trajectoire nouvelle que l'écriture de l'auteur va adopter. Si *La mémoire tatouée* s'ouvre sur une rupture historique et sur la brisure de l'unité personnelle du sujet, *Amour bilingue* annonce, dès le début, la topique amoureuse. Il n'en demeure pas moins que l'«*alliance amoureuse*»<sup>2</sup>, que l'œuvre présente, procède, elle aussi, d'une «*duplicité antinomique*»<sup>3</sup>. L'œuvre avance effectivement par une opposition dualiste qui reflète bien l'ambiguïté du rapport à l'autre dans la bi-langue qu'il décrit comme à la fois: «*[...] une chance et un gouffre*»<sup>4</sup>, ou encore comme ayant un «*charme dévastateur*»<sup>5</sup>.

Mais la liaison amoureuse du couple que forment le Récitant et l'étrangère est représentative du désir d'amour de l'autre et de la langue de l'autre. Le récit met en scène cette relation diglossique du couple et l'osmose amoureuse qu'elle dégage : «*Deux pays se faisaient l'amour en nous [...] comme si ton passé avait épousé le mien, accouchant d'un enfant – notre amour [...]*»<sup>6</sup>. Or, si la relation du Récitant bilingue et de la femme étrangère se solde par

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p.114.

<sup>2</sup> Hassan Wahbi, *Abdelkebir Khatibi : La fable de l'aimance*, l'Harmattan, Paris, 2009, p.114.

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Galilée, 1966, p.23.

<sup>4</sup> *Amour bilingue*, p.208.

<sup>5</sup> *Ibid*, p.213.

<sup>6</sup> *Ibid*, p.218.

la « déliaison » du couple, c'est qu'au début, la mémoire de cette dernière était pour ainsi dire déracinée<sup>1</sup>.

Contrairement au roman *La mémoire tatouée*, où c'est le personnage qui se retrouve enrôlé de force sur un espace culturel étranger, dans *Amour bilingue* c'est l'étrangère amnésique qui, faute de se souvenir de ses racines culturelles, aménage l'espace de son appartenance identitaire dans le territoire individuel de son amant. Néanmoins, en s'implantant dans l'espace bifide du Récitant, l'étrangère transpose les lieux de sa mémoire d'un espace vide à un autre où tout lui était incompréhensible, et dès lors tout aussi vide.

D'un côté, l'étrangère était maintenue dans une abstraction à laquelle l'ambiguïté du bilinguisme la condamnait :

« [...] c'était déroutant. Autour d'elle, on parlait tantôt dans une langue, tantôt dans l'autre, et parfois on les mélangeait si fébrilement. En fait, aucune langue ne se décidait à s'imposer [...]. Elle s'habitua à osciller dans ce mouvement, à y assurer des replis de solitude, d'absence et de rêverie. »<sup>2</sup>

De l'autre, ce brassage constant des langues que le bilinguisme implique, fausse la communication entre les deux amants. Le Récitant était alors à son tour rejeté dans une solitude due à l'incommunicabilité de sa duplicité linguistique :

« Tu m'entends ? – Oui, répondait-elle. Réponse qui me bouleversait chaque fois : ce oui infini de ta langue. Ah, si m'entendais de ta troisième oreille, je ne me perdrais pas dans la magie de l'enfance, enfance dédoublée dans la tienne, dans un perpétuel exil. »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> L'amante du Récitant souffrait d'une amnésie rétrograde, d'où le double sens que recouvre l'appellation d' « étrangère ».

<sup>2</sup> *Amour bilingue*, pp.245-246.

<sup>3</sup> *Ibid*, p.234.

Ni le Récitant, ni son amante n'étaient donc « eux-mêmes » dans cette relation où la langue prend les commandes de la liaison. Si le Récitant souffre de ce qu'il appelle la « *frigidité linguistique* »<sup>1</sup> de sa compagne, celle-ci était tiraillée entre un univers qui se refusait à elle et un monde enfoui dans une mémoire défaillante. Au final, aucun des deux amants ne pouvait se comprendre et s'accepter dans leurs différences mutuelles :

« *Oui, je te voyais souffrir de n'avoir pas été totalement acceptée [...] Chacun de nous souffrait de sa langue maternelle [...]* »<sup>2</sup>

En revanche, une fois que l'étrangère recouvre la mémoire, elle se rend à son exigence de l'unique et sombre dans ce que Khatibi appelle « *la différence sauvage* » et qu'il définit comme étant « *l'illusion d'une altérité absolue* »<sup>3</sup> : « *Son altérité devenait obsédante, et son identité, autrefois détournée, était l'absolu même [...]* »<sup>4</sup>. C'est à partir de ce moment que le récitant redevient, au sein même de son couple, un colonisé sombrant de nouveau dans les souvenirs de l'aliénation et de la domination coloniale passée. En effet, l'amante tente dès lors non seulement de déposséder ce dernier de la double référence inhérente à son identité, en éjectant cette autre partie de lui qui lui est inaccessible, mais aussi de le dominer par le truchement de la langue. Cette *altérité absolue* que l'amante recherche implique l'idée de la mort comme dessaisissement d'une part de soi.

*La différence sauvage* de l'étrangère est responsable d'une identité prédatrice qui replace le Récitant dans son passé de colonisé en se servant de la langue comme moyen d'oppression.

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p.247.

<sup>2</sup> *Ibid*, p.240.

<sup>3</sup> Abdelkebir Khatibi, « *Pour une véritable pensée de différence* », *Lamatif*, n°85, janvier 1977.

<sup>4</sup> *Amour Bilingue*, p.276.

C'est ce que ce dernier raconte dans un épisode, central dans le récit, où l'étrangère, faisant généralement usage du « vous », tutoie, exceptionnellement, une domestique marocaine d'une façon méprisante :

« [...] *ce fut si sauvage que je me sentis rabaisé dans mon dialecte. Ce qui était terriblement humilié en mon enfance lui faisait face [...] Ce que je souffrais, ce que je payais pour mon passé et pour les miens, lui échappait dangereusement. Et elle-même se nourrissait de cette humiliation [...]* »<sup>1</sup>.

Les deux œuvres montrent bien ce déchirement que subit le personnage khatibien. D'un côté, le désir de la rencontre avec l'autre est motivé par l'hégémonie que la langue occidentale colporte, de l'autre, le personnage rejette cette même langue et culture car elles sont relatives à un système colonial responsable de l'altération de sa mémoire culturelle et identitaire.

Le personnage suit donc un itinéraire engendré par ce sentiment de déperdition dans cet « entre-deux » vacillant qui représente bien l'identité tiraillée entre sa fascination et son rejet de l'Occident.

Néanmoins, cet « entre-deux » permet à l'auteur de transcender le champ de la dualité afin de désenclaver les frontières du monde et en faire un espace habitable pour un « *destin intercontinental* »<sup>2</sup>. La rupture même du Récitant et de l'étrangère dans *Amour bilingue* apparaît comme l'acte primal qui a permis au personnage d'entamer un voyage le livrant aux travers du monde dans une éternelle déambulation.

Khatibi a réussi à montrer que la voie de l'« aimance » et de la « pensée-autre », pensée même de la relation, est une construction à partir d'un principe de compréhension de l'altérité de soi et de

---

<sup>1</sup> *Ibid*, p.247.

<sup>2</sup> *Ibid*, p.250.

l'autre en véhiculant le principe de «*fixation de la disponibilité amoureuse*»<sup>1</sup>. Ainsi cette transcendance<sup>2</sup>, permet de penser l'identité comme pure liberté dans une volonté de vivre la relation à l'autre autrement que dans le conflit mais dans et par l'aimance comme présence au monde qui redéfinit l'identité par la différence.

---

<sup>1</sup> Hassan Wahbi, «*Abdelkebir Khatibi : La fable de l'aimance*», *Op.cit.*, p.117.

<sup>2</sup> La transcendance est concrétisée dans le dernier chapitre de *La mémoire tatouée* qui illustre la désintégration de l'être en deux contaminé par la rupture linguistique et culturelle qu'il a vécu.

## Bibliographie

### 1. Œuvres étudiées :

- *Abdelkébir Khatibi, La mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971.
- *Abdelkébir Khatibi, Amour bilingue*, Œuvres de Abdelkébir Khatibi, Tome I : Romans et récits, Tome II: Poésie de l'Amance, Tome III: Essais, Paris, Editions de La Différence, 2008.

### 2. Études critiques sur Abdelkébir Khatibi :

- [Ahnouch](#) (F), *Abdelkébir Khatibi, la langue, la mémoire et le corps*, *Critiques littéraires*, Harmattan, 2004, 287p.
- Chikhi (B), *Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*.- Paris, L'Harmattan, 1996, 244 p. Essai (1<sup>er</sup> volet de la thèse de doctorat d'Etat).
- Derrida (J), *Le monolinguisme de l'Autre*.-Galilée, Paris, 1995.
- Gontard (M), *Le Moi Etrange* (Littérature marocaine de langue française).-Paris, L'Harmattan, 1993, 220 p. Essai. (Coll. Critiques littéraires). (Ch.2 : ‘‘Abdelkébir Khatibi. Sur Par-dessus l'épaule et Un été à Stockholm’’ , pp.47-72).
- [Memmes](#) (A), *Abdelkébir Khatibi: l'écriture de la dualité*, *Critiques littéraires*, Harmattan, 1994, 142p.
- Salha (H), *Poétique maghrébine et intertextualité*.-Tunis, 1992, 422p. (Publications de la faculté des Lettres de la Manouba, série : Lettres, volume : XVII) (cf.notamment : ‘‘Poétique Khatibienne ‘’, pp.129-155).

- [Wahbi](#) (h), *Abdelkébir Khatibi: la fable de l'aimance*, Harmattan, 2009, 217p.

## 1. Études d'ordre général :

### a. Littérature Maghrébine de langue française :

- Abassi (A), *chemin Francophones : langue, civilisation, littérature*-Tunis : Sahar, 2006
- Abdeljalil (L), *l'image du Maroc dans la littérature Française* , Alger : SNED, 1973.
- Affaya (N-E), *L'interculturel au Maroc : Arts, Langues, Littératures et Traditions populaires*-Rabat : Afrique Orient, 1994.
- Arnaud (J), *la littérature maghrébine de langue française : Origines et perspectives.-P : T2 le cas de KATEB YACINE.* Paris : Publisud ,1986-733P.
- Chemain (R), *Imaginaires francophones/R.CHE*, Arlette CHEMAIN DEGRANG.-C.IP, 1996.-465P.
- Chemain-degrange(A), *Imaginaire et littérature II*, recherches francophones/Arlette CHEMAIN-DEGRANGE et CHEMAIN.-Nice : université de Nice, 1998.-346P.
- Dakhli (J), *Trame des langues, Usage et métissage linguistique dans l'histoire du Maghreb*, coll. Connaissance du Maghreb, Maisonneuve & Larose, 2004, 561p.
- Dejeux (J), *Littérature maghrébine de la langue française.* Ottawa : Naaman, 1973.
- Gauvin (L), *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Éditions Karthala, 1997.
- Joubert (J –L), *Les littératures francophones depuis 1945.-P : Bordas*, 1986.

- Schopfel (M), *Les écrivains francophones du Maghreb*. Paris : Ellipses, 2000.

## **b. Ouvrages psychanalytiques et littéraires :**

- Altounian (J), *De la cure à l'écriture. L'élaboration d'un héritage traumatique*, PUF. (2012).
- Butler (J), *Le Récit de soi*, traduit de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier (*Giving an Account of Oneself. A Critique of Ethical Violence*), Paris, Puf, 2007.
- Cahn (R) (1997). "Le processus de subjectivation à l'adolescence", Perret Catipovic, M., et Ladame, F., (dir) *Adolescence et psychanalyse : une histoire*. Delachaux et Niestlé, Lausanne.
- Chikhi (B), « Le texte maghrébin entre la trace et l'effacement », *Expressions et créations françaises et francophones*, New York, SPFA - Société des Professeurs de Français d'Amérique, 1993. (Article).
- [Clouard \(C\)](#), *Décentrement de soi et désir de reconstruction: écriture et traversée de la maladie grave chez les adolescents*, colloque : écriture de soi, écriture des limites, Centre culturel international de Cerisy, Direction : Jean-François Chiantaretto, 2013.
- De Certeau (M), *L'Étranger ou l'union dans la différence*, Paris, 1969, coll. « Foi vivante » (n° 116) ; nouvelle éd. établie et présentée par Luce Giard, 1991.
- Glissant(E), *Philosophie de la relation* Paris: Gallimard, [2009](#).
- Hamad (N), *La Langue et la Frontière : double culture et polyglottisme*, Denoël, 2004.

- James (W), "*Psychology. The briefer course*" (1892), *Précis de psychologie*, traduction de Nathalie Ferron, Paris, édition : Les [Empêcheurs](#) de [penser](#) en [rond](#), 2003.

**Le chant d'Amphitrite<sup>(1)</sup>**  
**dans *Partir* de Tahar ben Jelloun**

*Zeïneb SALAANI*

*"Partir. Renaître ailleurs.  
Partir par tous les moyens.  
Se sentir pousser des ailes.  
Courir sur le sable en criant sa liberté."  
(Partir, p 50)*

Lu en 2006, *Partir* éveille encore en nous des résonnances profondes. C'est l'histoire chenu de l'âme aptère qui, voulant fuir une friche de lésine et d'humiliations, tombe, une astérie écorchée, dans l'océan étale des malheurs.

A *Tanger* l'algidité perdure. Sur les oscillations isochrones du pendule, *Toutia* s'adonne à sa danse chaloupée. Au *café Hafa*, *Azel* voit céder les tristes rais de l'espérance. Du remugle qui s'exhale de son quartier flétri, de la ville fourbue, de ce Maroc aveuli, frappé de la gangrène de corruption, *Azel*, comme ses cousins, apprend à aimer la fragrance stipendiée de l'Espagne. Alors, pour sauver les feuilles marcescentes de sa jeunesse décatie, il doit partir.

*Azel* veut partir, loin du visage taillé à coups de serpe d'*Al Afia*, le nautonier dont le fauchard a moissonné tant de pieds qui ont rêvé de fouler un jour le sol de l'Europe, "*la terre de la liberté et de la prospérité*"<sup>(2)</sup>. Oui, *Azel* va partir, pour oublier tous les

visages chavirés de dénuement, de deuil. Il va partir s'emmitoufler dans une peau flavescente, se tailler une identité extasiée, loin des yeux patibulaires d'*Al Hdaj*, ce "*zamel*"<sup>(3)</sup> qui veut faire de lui un choéphore muet pour les fêtes carillonnées de la chair inassouvie.

*Azel* part, malgré toutes les admonestations de Poséidon<sup>(4)</sup>, par un temps bruineux, à la dextre un contrat de travail, au cœur le rêve d'"*une vie meilleure*"<sup>(5)</sup>. *Amphitrite* le prend par la main pour lui faire traverser le détroit. Elle fredonne la vieille chanson des bannis, et l'ire des flots calmit.

*Azel* est parti. Chez *Miguel*, son employeur, il découvre que *Spania* est mère de la perdition. Pour y vivre, il faut oser se faufiler dans une identité bigarrée, une identité avachie, et se perdre dans les essaims de fourvoyés. Et la *djellaba* de son père, le *caftan de mariée* de *Kenza* sa sœur, et son pays, son "*soleil et [sa] tristesse*"<sup>(6)</sup>, comment peut-il leur apprendre qu'enfin, pour survivre, il a étouffé sa conscience et laissé violer sa virilité ?

En quarante chapitres balancés, et dans un français ténu, entrelardé de ce chatouillant parler marocain, Ben Jelloun décrit les jours claudicants d'*Azel*, broyé entre un passé noyé dans les pleurs de *Toutia* et un présent barbouillé du sourire chafouin de *Miguel*. Or, ce que nous trouvons si caractérisé dans ces chapitres, c'est que leurs titres participent pleinement et de l'aventure du héros, qui quitte la terre aride de ses mânes en quête de quelque champ arable où il peut se réaliser, s'accomplir, et de l'aventure de l'écriture qui se défait de tous les oripeaux des discours aseptisés où sont souvent langées les idées les plus éculées, les plus capiteuses, et s'élançe émoustillante, heureuse à caracouler. En effet, sur ces quarante chapitres, trente-sept portent comme titres des noms propres, les noms des personnages de l'histoire. Quant aux chapitres premier, huitième et dernier, ils dessinent les

linéaments des deux quêtes : celle du héros et celle du texte. En fait, le chapitre premier s'intitule "*Toutia*", une façon de désigner la mort à Tanger, le huitième a pour titre "*Le pays*" et le dernier "*Revenir*". Entre la Mort et la Vie, entre l'oubli désemparé et des aspirations rêches est ancré le "*Pays*" de Ben Jelloun, l'écrivain francophone, le pays d'Azal et ses compagnons de fiction, Siham, Malika, Noureddine, Mounir... Dans la mythologie grecque, le chiffre 8 évoque l'idée de l'éternel retour, aussi le chapitre huitième est-il intitulé : "*Revenir*", revenir au "*pays des racines*", à "*la terre des origines*", dans un "*bateau magique baptisé Toutia*"<sup>(7)</sup>! *Partir* est ainsi un rêve poétique de retour, retour de l'être à son terroir, retour des lettres à leur tiroir.

Dans les huit premiers chapitres du roman, et dans le dernier aussi, l'imagination du départ et du retour se cristallise à travers une constellation d'images qui disent l'angoisse humaine devant le changement, devant le départ sans retour et la mort. A la lumière du "*régime diurne de l'image*"<sup>(8)</sup>, que Gilbert Durand étudie, dans toute sa complexité, dans le *Livre premier* de ses *Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, nous allons analyser ces images tout en colligeant les *symboles thériomorphes*, *nyctomorphes* et *catamorphes* qui les travaillent. Notre objectif est de démontrer que, bien qu'elles soient disparates et que les unes soient du côté de la lumière alors que les autres soient du côté des ténèbres, ces images sont isomorphes. Elles sont toutes les *armes contendantes* dont l'écrivain se sert pour écraser les *Visages du Temps* et s'assurer ainsi une victoire sur la menace nocturne, sur l'infinitude des estocades du destin et la finitude de la vie.

### ***1- Partir ou... mourir***

## *L'imagination aquatique et un baroud d'honneur devant les Visages du Temps*

Au Maroc, à Tanger, au café Hafa, deux mains "*préparent minutieusement la potion qui ouvre les portes du voyage*"<sup>(9)</sup> et les yeux, perdus depuis des siècles dans les brumes du haschich, se délassent dans la morgue de l'attente. Silencieux, Azel darde son regard sur ces laquais de la dégradation qui ne vivent que pour partir un jour. Il compulse dans ces livres ouverts à la contrition la tragédie de partir ou.... mourir. L'hiver, la nuit, "*tout le monde se tait, tout le monde prête l'oreille.*"<sup>(10)</sup> Depuis quelque temps, *Toutia* menace de faire apparition. Elle viendra vomir sur la terre les vies que la mer a moissonnées à la noirceur. Qui est *Toutia* ? Elle est la gardienne intraitable des eaux profondes. En elle, s'enlacent spectaculairement *l'imaginaire thériomorphe*, qui découle du symbolisme animal<sup>(11)</sup>, *l'imaginaire nyctomorphe*, que tamisent des symboles de la nuit et des ténèbres<sup>(12)</sup> et *l'imaginaire catamorphe*, que véhiculent les images dynamiques de la chute<sup>(13)</sup>. Dans la pensée des Tangéens, *Toutia* est "*l'araignée dévoreuse de chair humaine*"<sup>(14)</sup>, le maïa des ondes mortuaires. Gilbert Durand, dans ses *Régimes anthropologique de l'Imaginaire*, voit que l'araignée est un petit animal qui condense de grandes forces maléfiques. "*Caché dans le noir, féroce et agile, il lie ses proies d'un lien mortel*"<sup>(15)</sup>. Ainsi, pour nous apprendre la mort, Ben Jelloun recourt au symbole arachnéen, à la métaphore consacrée de "*l'araignée menaçante au centre de sa toile.*"<sup>(16)</sup> Puis, pour nous désapprendre les affres de ce départ sans retour, il offre Azel aux ondes. Courageux, Azel ferme les yeux et voit son corps nu "*dans une barque peinte en blanc et en bleu, une barque de pêcheur s'éloignant avec une lenteur démesurée vers le milieu de la mer, car Azel a décidé que la mer qu'il voit*

*face à lui a un centre, et ce centre est un cercle vert, un cimetière où le courant s'empare des cadavres violentés pour les mener au fond, les déposer sur un banc d'algues.*"<sup>(17)</sup>

Le romancier édifie ainsi son héros, et ses lecteurs, sur la tragédie humaine ici-bas. Depuis la nuit du temps, la mort livre à la vie une guerre d'usure. Des hommes, d'impuissance, cèdent à la léthargie, des hommes, d'impatience, s'adonnent à un baroud d'honneur dans le landerneau du mal infini. Noureddine, le cousin d'Azal et le fiancé de sa sœur Kenza, est parti, pour toujours, parce qu'il a rêvé de marcher sur les brisées de quelques mentors éclairés. Il a rêvé de partir, devenir un homme debout, loin de son Maroc qui gît dans les ténèbres de la déchéance. Azal, qui a enterré le cadavre de Noureddine, et tous les secrets de la traversée nocturne au cours de laquelle il a péri, voit encore des "yeux blancs" et une main "fermée sur une clé"<sup>(18)</sup>. Il entend encore les prières des "Tolbas, les lecteurs du Coran", et une voix cuivrée qui crie, en arabe, le deuil du quartier à mesure que le cortège s'arrête à la mosquée : "Janâzatou Rajoul, funérailles d'un homme !" <sup>(19)</sup>

Toujours est-il que, de ce Maroc dégénéré, de ce Tanger meurtri, les tentatives de "brûler l'océan" sont exemplairement punies. Sous des yeux indifférents qui se prélassent au café Hafa, *Toutia* engloutit ceux qui veulent traverser le détroit. "L'eau violente, explique Bachelard dans *L'Eau et les Rêves, est bientôt l'eau qu'on violente. Un duel de méchanceté commence entre l'homme et les flots. L'eau prend une rancune, elle change de sexe. En devenant méchante, elle devient masculine*"<sup>(20)</sup>. Aussitôt, Azal change lui aussi de sexe pour calmer la colère des flots, et panser la plaie de la perte de Noureddine. Emasculé, il se jette au centre de l'humanité songeuse. "Il faut se jeter au centre, au cœur, au rond-point où tout prend sa source et son sens: et voilà que se

retrouve le mot oublié, ou réprouvé, l'âme"<sup>(21)</sup>, comme l'affirme Bachelard dans *La Poétique de l'Espace*.

Toutefois, dans la maison somptueuse d'Al Hadj, une maison de tolérance pavoisée au cœur de la luxure qui fait rêver, Azel ne retrouve guère son âme. Aussi perd-il son identité et sa virilité, imaginant qu'il est plus tolérable de se vendre la nuit à un Espagnol que mendier un visa le jour, sous les yeux vairons des Marocains. Au bout de quelques semaines, la honte de la perte accourt. Azel ne peut plus souffrir le regard douloureux de sa mère. S'il peut s'arracher à cette lie de vils qui le jette chaque nuit, comme l'ancre, dans le gouffre du déshonneur... S'il peut partir loin, et mourir inconnu...

## ***2- Partir et mourir...***

### ***L'imagination aérienne et le songe expiatoire d'une vision béatifique***

Ben Jelloun commande aux événements et, à son insu, le texte devient un palimpseste ! L'imagination aquatique, membrue et pesante s'évapore, et, dans le dernier chapitre du roman, une imagination aérienne, preste et efficace, vient à tire d'aile rosir les pensées suicidaires d'Azel, nuer quelques rais d'espoir dans le reste de son histoire. Alors, lui qui a quitté Siham pour ce Miguel rongé par *le démon de midi*, lui qui s'est empêtré des années dans la ronceria du mal innommable, veut mener à la fin une vie édifiante. Il n'a alors qu'à l'imaginer. "*Toujours imaginer sera plus grand que vivre*"<sup>(22)</sup>, nous avoue Bachelard. Azel rêve et le poème du retour commence.

"*Depuis plusieurs jours déjà, ils sont plusieurs à s'être mis en route*"<sup>(23)</sup>. Bravant les intempéries, ils marchent de jour et de nuit sur les traces de ceux qui l'ont devancés, ceux qui ont regagné

leur pays parce qu'ils n'ont pas trouvé leur place dans cette Espagne chaleureuse pour ses enfants, pernicieuse aux étrangers. Au port, un bateau baptisé *Toutia* les attend. En Espagne, la terre de la perdition, ils ont oublié leurs noms, ils ont perdu leurs visages et pourtant *Toutia-la-Sublime*, la femme du capitaine, les reconnaît tous. Graves et pensifs, ils montent par petits groupes et viennent se reposer à l'ombre de cet arbre altier, "*un oranger ou un citronnier*"<sup>(24)</sup>, qui fait toute la fierté de la traversée. "*Comme l'imagination dynamique l'adore, cet être toujours droit, cet être qui ne se couche jamais*"<sup>(25)</sup>, écrit Bachelard dans *L'Air et les Songes*. Assurée et confiante, la belle *Toutia* ferme les yeux et entonne solennellement un air arabo-andalou. Miguel est lui aussi au rendez-vous. Devenu musulman, il veut revenir au Maroc, à Tanger, au cimetière des "*Moudjahidines*"<sup>(26)</sup>, à sa tombe qui l'attend, sous un arbre qui veille sur la Montagne, sur la mer et la vieille ville. Soumaya arrive la dernière, toute enveloppée dans un haïk blanc, le linceul de sa grand-mère morte à la Mecque. Il est temps d'appareiller. Mais Soumaya, inquiète, prie le capitaine d'attendre encore un passager. Soudain, deux hommes en tenue militaire déposent sur le quai "*une grande caisse qui a tout l'air d'un cercueil*"<sup>(27)</sup>, puis, ils partent sans se retourner. La caisse se mue en arbre, l'arbre devient homme, l'homme s'apprête à sauter dans le bateau quand deux agents de la *Guardia civil* l'arrêtent et lui demandent ses papiers. Alors l'homme redevient arbre, l'arbre secoue ses branches et ses feuilles tombent, encore vertes, se muent en cartes d'identité de plusieurs pays, en des passeports, des papiers administratif et quelques pages détachées d'un livre écrit en une langue inconnue. Les lettres quittent les feuilles du grimoire, volent en direction des deux agents, puis s'arrangent, forment la phrase : "*La Liberté est notre métier*"<sup>(28)</sup>, s'élancent furieusement sur les deux agents ahuris, leur crèvent les yeux.

Alors, l'arbre-homme saute dans le bateau, salue *Toutia*, le capitaine et les passagers émerveillés. Enfin, le bateau quitte le port.

Le voyage de retour, poésie de l'attrition... Rien qu'avec des lettres voisées, l'imagination aquatique s'incurve à la fin du roman et, sous un *arbre sans racines dans la terre*, des êtres libres, et purs, se reposent le temps de revenir à leur monde d'origine. Nous assistons ainsi à un renversement radical des valeurs de *l'imaginaire diurne*. Nous passons de "*l'araignée aquatique*" à "*l'arbre aérien*". L'angoisse des profondeurs est dissipée par la clarté triomphante des hauteurs. En définitive, *Partir* est, à tout le moins, une tentative poétique de maîtriser le Temps et de s'assurer imaginativement une victoire sur la menace nocturne et sur la Mort.

## Notes

- 1- *Amphitrite* : (myth. gr.) Néréide, fille du dieu marin Nérée ; épouse de Poséidon, dieu des Mers.
- 2- Jelloun, Tahar (ben). *Partir*. Paris : Gallimard, février 2006, p.39.
- 3- Jelloun, T. (b.). *Partir*. Paris : Gallimard, février 2006, p.21.
- 4- *Poséidon* : (myth. gr.) dieu des Mers, fils de Cronos et de Rhéa, frère de Zeus et de Hadès. Il épousa *Amphitrite* et eut plus de quatre-vingt amantes, dont Déméter et Méduse.
- 5- Jelloun, T. (b.). *Partir*. Paris : Gallimard, février 2006, p.14.
- 6- Jelloun, T. (b.). *Partir*. Paris : Gallimard, février 2006, p.74.
- 7- Jelloun, T. (b.). *Partir*. Paris : Gallimard, février 2006, p.256.
- 8-Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris : DUNOD, 1992, p.p.67- 215.
- 9- Jelloun, Tahar (ben). *Partir*. Paris : Gallimard, février 2006, p.11.
- 10- *Ibid.* p.1.
- 11- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris : DUNOD, 1992, p.71.
- 12- *Ibid.*, p.96.
- 13- *Ibid.*, p.122.
- 14- Jelloun, T. (b.). *Partir*. Paris : Gallimard, février 2006, p.12.
- 15- Durand, G., *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris : DUNOD, 1992, p.115.
- 16- *Ibid.*
- 17- Jelloun, T. (b.). *Partir*. Paris : Gallimard, février 2006, p.13.
- 18- *Ibid.*

- 19- *Ibid.*, p.29.
- 20- Bachelard, Gaston. *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 1947, p.21.
- 21- Bachelard, G. *La Poétique de l'Espace*. Paris : P.U.F., 1961, p.5.
- 22- *Ibid.*, p.90.
- 23- Jelloun, T. (b.). *Partir*. Paris : Gallimard, février 2006, p.255.
- 24- *Ibid.*, p.256.
- 25- Bachelard, G. *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Librairie José Corti, 1943, p.235.
- 26- Jelloun, T. (b.). *Partir*. Paris : Gallimard, février 2006, p.258.
- 27- *Ibid.*, p.265.
- 28- *Ibid.*, p.266.

## L'idéal interculturel dans *Léon l'Africain* d'Amin Maalouf

Raouia HADDAD

La littérature qui a pour objet la Méditerranée n'est jamais aussi vivante et créative que lorsqu'elle s'attache à nous associer aux secrets de l'Autre et à faire pâlir les origines et les racines face à un monde divisé par la violence et les marasmes. En effet, Amin Maalouf déteste le concept « racines » et déclare ouvertement, dans son livre *Origine* que : « *d'autres que [lui] auraient parlé de « racines ». Ce n'est pas [son] vocabulaire. [II] n'aime pas le mot « racines », et l'image encore moins.* »<sup>1</sup>.

Amin Maalouf se place à l'encontre de la poétique créole, et plus précisément à la poétique glissantienne. Les textes d'Édouard Glissant se basent sur une production métaphorique qui célèbre le contraste entre les deux termes : « racine » et « rhizome », dont les études francophones et postcoloniales accordent une importance non négligeable.

Prônant la représentation de l'enracinement, Édouard Glissant applique au concept d'identité l'image de l'arbre qui porte une seule tige mais plusieurs enracinements. Dans son livre intitulé *Le Quatrième Siècle*<sup>2</sup>, Glissant justifie les dérives racialisantes par ce manque d'enracinement. Cependant, Amin Maalouf nous empêche de nous retrancher derrière un discours de « l'origine », puisque, d'après lui, celle-ci dispose de cette possibilité d'être riche et multiple. Et pour contredire la métaphore de

---

<sup>1</sup>Maalouf (Amin), *Origines*, Edition Grasset, 2004, 507 p.

<sup>2</sup>GLISSANT [Édouard](#), [Le Quatrième Siècle](#), Editions Gallimard, 1997, 330p.

l'enracinement représentée par Glissant, Maalouf dépeint cette image d'une manière différente, pour lui les racines : « *s'enfouissent dans le sol, se contorsionnent dans la boue, s'épanouissent dans les ténèbres, elles retiennent l'arbre captif dès sa naissance, et le nourrissent aux prix d'un chantage : "tu te libères, tu meurs !"* »<sup>1</sup>

En se déracinant et en voyageant, l'individu découvre la multitude, s'arrache et se débarrasse de toutes les « *identités meurtrières* » qui le hantent. Il entame une recherche de valeurs universelles, dans le seul but de maintenir la différence et surtout d'éviter le conformisme affaiblissant. Le but est d'aborder le contact des cultures d'un point de vue renouvelé. On ne veut pas d'une vision qui amène à une conception manichéenne comme base des dynamiques identitaires.

Le sentiment d'appartenance ne doit jamais être exclusivement géographique, il doit être aussi humain. Léon L'Africain dépend des deux rives de la Méditerranée, les antipodes lui ont révélé son étrangeté qui fait sa diversité et sa richesse. Homme de l'Orient et de l'Occident, il se mobilise contre la grande « *fracture sismique qui envahit la Méditerranée* »<sup>2</sup>. Son but est de réunir, d'attacher, de redonner la primauté à ce qui est collectif, pour enfin arriver à restituer une identité communautaire dans la diversité et l'échange.

Toutes les identités méditerranéennes se sont réunies en lui pour ainsi forger une identité plurielle, riche et complexe. Très jeune, l'éternel voyageur a compris que la différence des langues conditionne des visions différentes du monde. C'est ainsi qu'il a

---

<sup>1</sup> *Origines. (Ibid)*

<sup>2</sup> MORIN Edgar, *Alerte en Méditerranée*. Extrait du discours de Barcelone. Agence de presse, Episthèmes, (Courrier Nord-Sud 1994), (discours prononcé à Barcelone lors de la remise à l'auteur du prix international Catalunya 1994).

appris à parler le latin, l'arabe, l'hébreu, l'italien, le grec, le français et bien d'autres langues.

Pour Hassan El Wazzan, l'identité est une quête qui se construit grâce à l'errance : « *Dieu n'a pas voulu que mon destin s'écrive tout entier en un seul livre, [écrit Hassan, en se confessant à son fils], mais qu'il se déroule, vague après vague, au rythme des mers.* »<sup>1</sup>. Illustrant un type d'existence en mouvement perpétuel, Hassan El Wazzan n'a eu d'autres patries que la route. D'ailleurs, dès les premières lignes, le narrateur se présente à son fils et au lecteur, comme un homme hybride, portant en lui une identité métisse et polyculturelle. Il déclare :

*« Moi, Hassan fils de Mohamed le peseur, moi, Jean-Léon de Médicis, circoncis de la main d'un barbier et baptisé de la main d'un pape, on me nomme aujourd'hui l'Africain, mais d'Afrique ne suis, ni d'Europe, ni d'Arabie. On m'appelle aussi le Grenadin, le Fassi, le Zayyati, mais je ne viens d'aucun pays, d'aucune cité, d'aucune tribu. Je suis le fils de la route, ma patrie est caravane, et ma vie la plus inattendue des traversées.[...] De ma bouche, tu entendras l'arabe, le turc, le castillan, le berbère, l'hébreu, le latin et l'italien vulgaire, car toutes les langues, toutes les prières m'appartiennent. Mais je n'appartiens à aucune. »*<sup>2</sup>

Toutes les péripéties aventureuses qui ont jalonné la vie de Hassan, sont à lire comme une longue et profonde initiation à la tolérance et au respect mutuel, fondé sur la reconnaissance de la valeur intrinsèque de toutes les cultures. C'est un parcours d'absorption de la connaissance au bout duquel il a acquis une personnalité universelle devenue une composante de son être.

---

<sup>1</sup> Maalouf, Amin, *Léon L'Africain*, Jean-Claude Lattès, 1986, p: 87.

<sup>2</sup> Ibid. p : 9

Il a toujours refusé de fusionner dans « *un moule homogène* »<sup>1</sup> imposé. Son seul projet est d'inciter la multitude à « *déplacer [ses] horizons vers des mélanges nouveaux* »<sup>2</sup>, pour ainsi élargir le sentiment d'identité et concevoir, ce que le philosophe Charles Taylor appelle, un « *mariage* » entre les cultures, construisant ainsi « *une société à dessins collectifs* »<sup>3</sup>.

Puisque « *l'identité individuelle est partiellement constituée par les dialogues collectifs.* »<sup>4</sup>, Léon L'Africain n'avait qu'un seul souhait : celui de jeter un pont entre l'Occident et l'Orient, entre les différentes cultures, dans le but d'établir un dialogue entre les musulmans, les chrétiens et les juifs afin de parvenir à une entente générale « *pour que naisse un jour, à partir des nombreuses patries ethniques, une patrie éthique.* »<sup>5</sup>

Pour mieux protéger les différences, il faudrait s'ouvrir au grand large transculturel méditerranéen. Les contacts culturels sont sources de diversité et de savoir : « *L'identité méditerranéenne ne s'hérite pas, elle se conquiert. C'est une appartenance volontaire et non une descendance obligée. Identité-relation, elle se construit par les multiples interactions qui ont fait l'histoire de la Méditerranée, par les emprunts et les échanges.* »<sup>6</sup>

Amin Maalouf a montré, à partir de son œuvre *Léon L'Africain*, que le brassage des langues, des traditions, des

---

<sup>1</sup> TAYLOR Charles, *Multiculturalisme, différence et démocratie*. Flammarion, 1999. P. 63.

<sup>2</sup> Op. Cit. p : 98.

<sup>3</sup> Op. Cit. p : 80.

<sup>4</sup> Op. Cit. p : 18

<sup>5</sup> Maalouf Amin, *Le dérèglement du monde*, Edition Grasset, 2009. p : 310.

<sup>6</sup> FABRE Thierry, *A propos de la Méditerranée*, in *Méditerranées*, p : 11

civilisations, des savoirs, mais aussi des religions n'aboutissait pas nécessairement à un désastre littéraire. Au contraire, il a prouvé que le voyage est fondateur de la littérature, que l'identité s'exprimait aussi par l'écriture et que l'écriture avait le pouvoir de décoloniser l'identité.

Amin Maalouf joue avec les frontières et présente au lecteur une nouvelle forme de pensée, selon laquelle tout n'est pas forcément perceptible d'une manière manichéenne, catégorique et précise. Il use d'une écriture marquée par le mélange des genres. Nous sommes devant un style littéraire qui a déconstruit les frontières traditionnelles, en combinant le roman, la poésie et l'autobiographie, pour enfin créer un nouvel espace communicationnel transculturel.

Cette hybridation au niveau de la forme narrative traduit aussi l'ancrage de cette écriture dans un espace culturel métissé qui entraîne aussi bien, le lecteur occidental qu'oriental, dans des univers communicationnels jusqu'ici non exploités à cause de l'égoïsme de l'un et la misanthropie de l'autre.

Tout cela nous permet de comprendre que cette structure textuelle hybride puise sa richesse dans la polyphonie de l'espace culturel, aboutie entre deux civilisations différentes qui sont désormais devenues grâce à Léon L'Africain indissociables, étant donné que la culture occidentale ainsi que la culture orientale sont omniprésentes dans l'œuvre. Tout cela nous amène alors à déclarer que le métissage se manifeste, dans le cadre de la littérature, au niveau des échos créés entre des imaginaires et des espaces culturels différents.

Chez Amin Maalouf, l'écriture devient symboliquement cette passerelle qui réussit à faire rejoindre les deux rives de la Méditerranée. Et sur cette même voie, s'achemine aussi l'idée de l'universalité recherchée par l'écrivain. Ce dernier s'est basé sur

l'intertextualité, tout en prônant une mémoire collective susceptible de réunifier les deux civilisations antagonistes, afin d'offrir au lecteur un espace culturel hybride enrichissant.

L'écriture chez Amin Maalouf ne se limite pas à un champ « territorial » prédéfini, c'est-à-dire que l'écrivain ne privilégie pas une culture par rapport à une autre. Ce n'est pas parce qu'il s'exprime en français qu'il ôte à ses écrits toutes les empreintes de l'écriture ou de la culture orientale. Loin de là, avec lui, ces deux mondes sont tissés et imbriqués, dans le but de former une nouvelle entité où se côtoient deux Histoires et deux imaginaires a priori contradictoires.

C'est ainsi que l'écrivain réussit à nous présenter une réalité mouvante qui se reflète derrière l'image de son héros, toujours en quête de repères et de stabilité. Toute son écriture révèle sa tendance à vouloir réconcilier les deux frontières de la Méditerranée pour ainsi créer un nouvel espace créatif, malléable et mouvant.

On pourrait évoquer à ce sujet l'idée de « l'idéal interculturel », défini par Diana Pinto en ces termes :

*« Il ne faut pas que l'interculturel soit un brassage d'identités profondément vides, qui donnent souvent lieu à la création d'identités crispées et intolérantes. La solution idéale se trouve dans la création d'une identité hybride aux allégeances multiples, qui permettrait à chaque individu de composer son identité en prenant le meilleur de ses cultures. »<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> PINTO Diana, « Forces et faiblesses de l'interculturel », in *L'interculturel : réflexion pluridisciplinaire*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp.14-19.

Dans ce sens, on alors peut dire que « l'idéal culturel » chez Amin Maalouf réside dans ce brassage entre ces cultures doubles, dans cette capacité de voir les choses à travers deux langages différents. Et c'est ainsi que l'écriture se redéfinit comme une manière différente de rendre compte d'une même réalité.

Dans son œuvre *La Pensée métisse*<sup>1</sup>, l'historien Serge Gruzinski explique qu'il n'existe pas de cultures « authentiques », « pures » ou « fixes », puisque le mélange et l'hybridation ont toujours marqué l'Histoire. C'est dans cette perspective qu'Amin Maalouf réussit à réunir dans la même œuvre deux cultures qui ont perpétuellement été considérées comme antagonistes.

Si on s'attarde sur l'aspect textuel, on note que plusieurs indices valorisent la cohabitation des identités et des cultures. D'abord, la narration offre différentes focalisations, donnant à l'occasion accès aux pensées des personnages, qu'ils soient Grenadins, Castillans ou Romains. L'effet de rapprochement de chaque identité est significatif du fait qu'il accorde un point de vue privilégié de chaque individualité tout en illustrant la multiplicité des identités en relation. De même, l'acceptation des étrangers est renforcée par leur intégration marquée au niveau de la narration.

Mise à part la manière linguistique qui permet à l'auteur de manifester, d'une part ses appartenances orientales, et d'autre part sa maîtrise des traditions de la civilisation occidentale, Amin Maalouf évoque les rites propres à l'Islam qui peuvent, pour un lecteur non averti, sembler incompréhensibles. Ainsi est décrite, la cérémonie de la circoncision de Hassan El Wazzan avec force

---

<sup>1</sup> GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, « Mélanges et métissages », pp.33-57.

détails nécessaires pour rendre compte de ce rituel religieux et des traditions arabo-musulmanes.

On peut encore penser à une autre coutume initiatique, celle qui a marqué symboliquement le passage de Hassan El Wazzan de l'enfance à l'âge adulte : la Grande Récitation<sup>1</sup>. Cet extrait nécessite, pour un lecteur méconnaissant la culture islamique, un certain effort pour la compréhension du texte. L'occidental se trouve alors, devant l'obligation d'effectuer une lecture transculturelle pour pouvoir assimiler cette culture différente de la sienne, afin de saisir le sens de ce rite.

De plus, si la culture arabo-musulmane est omniprésente dans *Léon l'Africain*, la lecture nous amène pareillement à mettre en lumière l'empreinte de la culture occidentale dans l'œuvre. Dans ce sens, on pourrait citer le dernier livre de l'œuvre : « le livre de Rome », à travers lequel l'auteur nous transporte dans le monde occidental et ses traditions.

On constate aussi que Hassan El Wazzan attribue une certaine importance au fait de dater les années de son parcours en fonction de la naissance du Christ, mais aussi en fonction de l'Hégire. Tout au long de ses voyages, il a réussi à parler des juifs, des chrétiens et des musulmans avec un remarquable détachement, montrant ainsi que le mal ou le bien n'ont ni race, ni nationalité, ni ethnie, ni territoire, ni identité, ni religion. Il s'évertuait à faire passer le sens humain avant le sens religieux et racial.

C'est en 1520 que Hassan al-Wazzan est catéché et reçoit le baptême chrétien à la basilique Saint-Pierre. Ce rituel, typiquement occidental, nous renvoie à de nouveaux représentants religieux comme : le cardinal, l'évêque et le pape. On ne saurait donc occulter l'importance rhétorique des oppositions dans le

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p : 132.

roman de Maalouf, oppositions qui mettent en parallèle deux modes de vie divergents et présentés comme inconciliables.

Sans doute, faut-il également préciser que, mises à part les différences au niveau des traditions et des rituels religieux, il conviendra aussi de signaler les dissemblances entre les deux civilisations concernant l'art architectural et pictural. Hassan El Wazzan n'a pas visité Rome à n'importe quelle époque. C'est à l'apogée de la Renaissance qu'il y a vécu. Il a côtoyé Raphaël d'Urbino, les Médicis, les peintres et les poètes les plus célèbres de Rome. Léon L'Africain a ainsi permis au lecteur méconnaissant de la civilisation occidentale de se promener au château Saint-Ange, à la basilique Saint-Pierre et dans les rues de Rome.

Ces quelques exemples de transferts culturels qui favorisent le renouvellement de l'identité de Hassan illustrent la positivité du métissage et des échanges culturels que propose le roman. Le lecteur, quelles que soient son appartenance, ses origines ou bien sa nationalité, se trouve, avec Amin Maalouf, dans l'obligation de s'approprier, de cerner et d'investir une culture autre, différente de la sienne pour ainsi contribuer à un mélange de cultures désigné par le terme : métissage.

Ainsi, aux dires de François Laplantine, chercheur français du vingtième siècle :

*« Le métissage est un processus délicat qui se produit rarement car il est l'acceptation de l'autre non pas à l'extérieur de soi mais en soi-même. »*<sup>1</sup>

Le concept de « métissage culturel » est devenu à la mode dans les années quatre-vingt-dix. Amin Maalouf s'est approprié sa

---

<sup>1</sup> Propos recueillis par Henri Vaugrand et Nathalie Vialaneix, « Entretien avec François Laplantine : Le métissage, moment improbable d'une connaissance vibratoire », (*X-Acta*, n° 2/3, Multiculturalisme., novembre 1999, p. 35-48).

signification pour réussir à le mettre en œuvre dans ses écrits. Son but est d'imbriquer deux imaginaires artistiques pour en former un autre plus riche et multiculturel. L'objectif premier de l'écrivain est d'inciter les sociétés xénophobes à renouveler leurs expériences grâce à un dialogue interculturel. En effet, selon l'écrivain Natalie Zemon Davis :

*« Le métissage porte [...] un certain type de connaissance à franchir les frontières ; il aide au chevauchement des valeurs et au « patchwork des identités » ; il engendre des conflits dont l'effet de trouble est aussi une force de transformation. »*<sup>1</sup>

En effet, nous savons très bien qu'Amin Maalouf dispose lui aussi, à l'image de son personnage, d'une identité culturelle hybride puisqu'il se réclame en tant qu'arabe, chrétien et libanais à la fois. Il explicite sa pensée auprès de Thomas Flamerion disant :

*« J'insiste toujours pour dire que je suis français et libanais, même si cela est difficile à accepter d'un côté ou de l'autre. »*<sup>2</sup>

Cela nous fait comprendre encore mieux que cet écrivain franco-libanais à identité plurielle, exige que ses textes soient placés aussi sous le signe de la mixité et de la mobilité. C'est ce qui vise à justifier, dans un certain sens, le parcours riche de Hassan El Wazzan. Il est le récit d'un métissage culturel. Il illustre ce va-et-vient entre l'Islam et la Chrétienté, entre l'Europe et l'Afrique.

L'ouverture du récit paraît alors comme une stratégie permettant l'interchangeabilité des identités. L'auteur porte un nouveau regard sur les violences, la xénophobie, l'intolérance

---

<sup>1</sup> ZEMON DAVIS Natalie, « Métissage culturel et méditation historique », *Conférences Marc Bloch*, 1995, [en ligne], mis en ligne le 11 juillet 2006. URL : <http://cmb.ehess.fr/document114.html>. Consulté le 10 juin 2010.

<sup>2</sup> Propos recueillis par Thomas Falamerion, « *conflits d'identité* », Grasset, juin 2007.

entre les civilisations, afin de transformer cette conscience en un métissage culturel, dépassant de la sorte toutes les contradictions. L'écrivain montre à travers ses œuvres qu'il est constamment à la recherche d'une position impartiale avec un remarquable détachement.

La culture métisse est ainsi un art qui emprunte à la fois à l'art andalous et à l'art occidental pour former un nouvel art multiculturel. On pourrait évoquer, à ce sujet, l'idée de Natalie Zemon Davis qui, dans une conférence, affirme que :

*« Les métissages nous éloignent des autels impurs du nationalisme et des races, ils nous pressent de penser par-delà les frontières, ils nous rappellent le métis qui est en nous-mêmes. Et Babel vaut mieux qu'une langue unique, car les peuples divers dispersés sur la terre ne font pas que se combattre ; ils se rencontrent, ils se mélangent, ils échangent, ils se traduisent. »<sup>1</sup>*

Amin Maalouf part de deux cultures, de deux forces marquées par la haine, la peur, le mépris, pour en produire une troisième culture : une « littérature métisse » dont le résultat découle d'un échange et d'une interactivité entre les frontières culturelles.

L'écrivain a pris assise dans l'Histoire, faisant de Hassan El Wazzan un guide pour reconstruire notre mémoire collective. Ainsi, on pourra aisément définir *Léon L'africain* comme étant un texte à voix plurielle, qui rend compte d'un regard démultiplié et donc collectif. L'écriture d'Amin Maalouf serait alors une réécriture de la mémoire.

L'essayiste français Hervé Marchal affirme qu'« *il faut donc en finir avec ce mythe d'une substance identitaire liée indissociablement à une culture close et stable, constituée de*

---

<sup>1</sup> ZEMON DAVIS Natalie, « Métissage culturel et méditation historique », *Conférences Marc Bloch*, 1995, [en ligne], mis en ligne le 11 juillet 2006. URL : <http://cmb.ehess.fr/document114.html>. Consulté le 10 juin 2010.

*représentations, de croyances, de symboles qui détermineraient les manières de penser, d'agir et de sentir des individus. »<sup>1</sup>*

Cette propension à ne juger l'Autre qu'à travers ses appartenances religieuses ou ethniques, cette tendance à classer les gens selon la couleur de leurs peaux, leurs origines ou encore leurs accents, contribue à figer les personnes dans leurs appartenances, et à les enfermer dans leurs « clans » respectifs. L'idéal est, tout d'abord, de traiter chacun en faisant abstraction de son origine, de ses appartenances et de sa religion, ensuite de glorifier la diversité, tout en examinant et aussi en appréciant l'origine et la culture de chacun.

---

<sup>1</sup> MARCHAL Hervé, *L'identité en question*. (Editions ellipses, 2006. p : 115.)

## Bibliographie

- FABRE Thierry, *A propos de la Méditerranée*, in Méditerranées, p : 11.
- GLISSANT Édouard, *Le Quatrième Siècle*, Editions Gallimard, 1997, 330p.
- GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, « Mélanges et métissages », p.33-57.
- MARCHAL Hervé, *L'identité en question*. Editions ellipses, 2006, 149p.
- Maalouf Amin, *Le dérèglement du monde*, Edition Grasset, 2009.314p.
- Maalouf Amin, *Léon L'Africain*, Jean-Claude Lattès, 1986, 347p.
- Maalouf Amin, *Origines*, Edition Grasset, 2004, 507 p.
- Morin Edgar, *Alerte en Méditerranée*. Extrait du discours de Barcelone. Agence de presse, Episthèmes, (Courrier Nord-Sud 1994), (discours prononcé à Barcelone lors de la remise à l'auteur du prix international Catalunya 1994). Maalouf (Amin), *Origines*, Edition Grasset, 2004, 507 p.
- PINTO Diana, « Forces et faiblesses de l'interculturel », in *L'interculturel : réflexion pluridisciplinaire*, Paris, L'Harmattan, 1995, pp.14-19.
- Propos recueillis par Henri Vaugrand et Nathalie Vialaneix, « Entretien avec François Laplantine : Le métissage, moment improbable d'une connaissance vibratoire », *X-Alta*, n° 2/3, Multiculturalisme., novembre 1999, p. 35-48.

- Propos recueillis par Thomas Falamerion, « *conflits d'identité* », Grasset, juin 2007.
- TAYLOR Charles, *Multiculturalisme, différence et démocratie*, Flammarion, 1999. 144p.
- ZEMON DAVIS Natalie, « Métissage culturel et méditation historique », *Conférences Marc Bloch*, 1995, [en ligne], mis en ligne le 11 juillet 2006. URL : <http://cmb.ehess.fr/document114.html>. Consulté le 10 juin 2010.

## Trace et Altérité dans les nouvelles de Taher Ben Jelloun

Syrine BAHRI

Avant de commencer, je voudrais m'attarder sur la citation qui résume le thème de cette journée : « *Qu'il faille s'implanter dans une culture étrangère, contempler le monde à travers son regard soit ! C'est une phrase indispensable dans la procédure de compréhension d'une culture* ».

A. BAKHTINE, « Les études littéraires aujourd'hui »  
(in *Esthétique de la création verbale*, p. 341.)

Lorsqu'on veut aborder la littérature francophone et approfondir le concept de l'altérité avec Tahar Ben Jelloun, nous constatons que ce dernier nous plonge dans le cœur même de la société arabo-musulmane et de la culture maghrébine en particulier. Ces textes sont par excellence dialogiques et représentent l'aboutissement d'un travail de mémoire assimilant l'ensemble des lectures qui l'ont certainement marqué. On constate dès lors que ces textes sont souvent nourris de références culturelles et issues d'autres livres ou d'autres époques portant la trace de ses lectures. Les nouvelles composant *Le Premier amour est toujours le dernier* et *Amours sorcières* sont souvent nourries par les contes des *Milles et Une Nuits*, par le réel et l'imaginaire maghrébins. Ce sont des histoires à la fois simples sans structures complexes ni légendaires, des faits divers d'amour qui nous parlent des difficultés de communiquer, du plaisir des souffrances

et des malentendus qui opposent encore l'homme et la femme arabes.

L'allusion à tous ces textes laisse entendre des échos lointains et nous offre l'opportunité d'associer, dans ces nouvelles, la voix du présent à celle du passé, de mélanger l'ancien au nouveau. Nous avons l'impression que chaque livre est l'écho des livres qui le précèdent. Ainsi, ces nouvelles contiennent les traces des « matrices originaires », selon l'expression de Habib Salha.

### **1. L'univers des *Mille et Une Nuits* :**

Les contes des *Mille et Une Nuits* ont connu un très grand succès dans le monde occidental. C'est en réalité une œuvre dynamique qui a soulevé des problèmes de tout ordre et de tout temps. Elle est donc intemporelle. Ce recueil primitif, de même que les contes oraux, seront ensuite diffusés et répandus dans le monde arabe grâce entre autres aux marchands avides qui récitaient ces récits pour briser la monotonie de leurs voyages. Tahar Ben Jelloun ne cache pas sa fascination pour la littérature arabe et en particulier les *Mille et Une Nuits*, l'œuvre la plus ancrée dans l'imaginaire collectif du monde occidental.

Voyons maintenant où réside la trace de cet œuvre grandiose dans ces récits ?

Sur le plan formel, les deux récits ont presque la même structure narrative. Ce vaste recueil de contes rédigés dès le XI<sup>ème</sup> siècle maintient la curiosité du lecteur même aujourd'hui grâce aux conteurs qui inséraient des histoires selon leur propre désir et leur propre plaisir en adoptant la structure de l'enchâssement. En effet, le lecteur rencontre dans les deux cas un narrateur qui relate le cadre préalable, l'histoire de Shéhérazade, qui, elle-même prend l'initiative de raconter les histoires des *Mille et Une nuits*.

Tel est le cas de l'histoire du barbier. Shéhérazade relate l'aventure de ce jeune homme et dans le même récit, se juxtaposent d'autres contes. Les nouvelles de Ben Jelloun, comme *Les Filles de Tétouan*, recourent à la même structure de l'enchâssement. Les récits enchâssés dans les deux recueils font en quelque sorte découvrir l'univers dans lequel baignent les personnages, et révèlent les intentions du narrateur ainsi que ses relations avec le narrataire. En inventant plusieurs histoires, le narrateur maintient de la sorte la curiosité du narrataire. Les deux ouvrages sont composés d'un récit servant de cadre dans lequel sont insérés des récits hétérogènes. Ils permettent à Shéhérazade de tenir en haleine la curiosité du roi et de lui faire oublier son funeste projet. De la même manière, les récits brefs permettent aux femmes d'affaiblir la puissance des hommes. Dans les deux cas, plusieurs histoires se superposent, ce qui permet aux narrateurs de mieux retenir l'attention du narrataire.

Un autre trait distinctif permet de reconnaître toujours sur le plan formel les traces des *Mille et Une nuits* dans les textes benjallouniens, c'est sans doute la phrase : « *Raconte-moi une histoire ou je te quitte !* » qui revient comme un leitmotiv dans la plupart des nouvelles, et qui nous rappelle la célèbre phrase des *Mille et Une nuits* : « *Raconte-moi une histoire ou je te tue !* »

« *Raconte-moi une histoire ou je te tue !* », phrase qui se répète dans presque tous les récits des *Mille et Une Nuits* formant à chaque fois une histoire, mais pour aborder le même thème. L'écrivain marocain, comme à l'accoutumée, ne cache pas le tracé de ces lectures. La lecture et l'écriture restent pour lui les deux activités essentielles de la production littéraire, elles procèdent l'une de l'autre.

En outre, au niveau du contenu, les deux textes comportent des histoires extraordinaires, au centre desquelles la magie, les

sorcières et les talismans insistent entre autres sur la puissance, l'audace, voire le cynisme féminin, comme la femme qui se transforme en vipère<sup>1</sup>. Fasciné par le pouvoir quasi-absolu et démoniaque des femmes dans *Les Mille et Une Nuits*, Tahar Ben Jelloun attribue à ses personnages féminins les mêmes traits de caractère et les mêmes actes. Ainsi, l'amour qui était le principal thème abordé dans les récits de Shéhérazade, demeurera l'obsession première des femmes dans les courts récits. Les deux ouvrages baignent de ce fait dans une atmosphère de plaisir charnel. On se rend compte que l'amour et la sexualité organisent le fonctionnement des deux recueils en redonnant à la femme la place qu'elle n'occupe guère dans la société. Il s'agit dans ce cas de l'amour-passion qui provoque des troubles dans les existences et l'agitation dans l'âme. La passion sera donc un besoin car elle se laisse définir comme une reconnaissance et une raison d'être. Elle provoque souvent un changement radical dans les comportements et dans les attitudes des êtres, dans la mesure où l'on est en présence d'un « *affrontement entre le désir et la loi, l'ordre et le tournant amoureux* »<sup>2</sup>. Cet attrait irrésistible peut conduire à l'aveuglement de la raison, et parfois à des actes incontrôlables. L'amour tel qu'il est connu, à l'instar de tous les sentiments, n'est pas soumis à la volonté. Il est le destin de tous les personnages féminins des *Mille et Une Nuits* et des courts récits benjellouniens.

## 2. L'univers féminin / Shéhérazade :

---

<sup>1</sup> *La vipère bleue*, in *Le premier amour est toujours le dernier*. (Seuil, p.45)

<sup>2</sup> J.E. BENCHEIKH, CL BREMOND, et A. MIQUEL, *Mille et un contes de la nuit*, Gallimard p. 315

Pendant longtemps, la littérature a présenté la femme comme un objet. Son existence se limitait à servir un maître et à satisfaire ses besoins et ses désirs. Nous sommes loin de ce contexte dans les nouvelles de Ben Jelloun. On rencontre des femmes émancipées qui possèdent un pouvoir qui les rapproche par son entreprise, d'un autre visage féminin très symbolique, celui du pouvoir, de la ruse et de la séduction. Cette figure est celle de Shéhérazade. Si cette princesse a recouru à toutes les armes dont elle disposait : le verbe, l'intelligence, la séduction et la méchanceté, les femmes benjallouniennes adoptent la même stratégie de la reine afin d'ébranler et de retenir leurs maris. Par la parole et par les actes, les femmes deviennent de véritables manipulatrices. Sur le plan physique, elles sont à la fois belles et gracieuses. On peut ajouter une autre caractéristique positive, à savoir l'habileté. Elles sont donc symbole de la beauté et de fatalité, du bien et du mal. Elles sont mi-anges, mi-démons, selon le constat de Hamza, le héros de l'amour sorcier<sup>1</sup>, qui était pris par le charme de Najat, il affirme à ce propos : « *Sa volonté est devenue la mienne, je suis dépossédé de ma détermination. Je tourne en rond et je n'arrive pas à la chasser de mon esprit. Quand elle est là, mon désir est violent, je ne redeviens moi-même qu'après avoir assouvi ce désir, c'est infernal ! c'est ça l'amour* »<sup>2</sup>. L'homme succombe ainsi à son charme. Il reconnaît en elle une personnalité puissante et un pouvoir de séduction irrésistible, c'est ce qui fait d'elle, selon Hamza, une femme fatale. Najat, la brune et la blonde<sup>3</sup>, la femme de l'ami de Montaigne<sup>4</sup>, Kenza<sup>1</sup>, etc. transgressent souvent l'ordre, et par là

---

<sup>1</sup> *Amour sorcier*, in *Amours sorcières*, seuil, mars, 2003, p. 9

<sup>2</sup> Ibid. p.9

<sup>3</sup> *Ruses de femmes*, op.cit. p. 35

<sup>4</sup> *La femme de l'ami de Montaigne*, op.cit. p.112

même, le rôle traditionnel de la femme. Elles réclament, en effet, leur liberté, et leurs corps refusent d'être emprisonnés dans une maison à « portes barricadées et fenêtres grillagées »<sup>2</sup>. L'homme devient ainsi sa propre victime et joue le rôle d'un objet. Pour Shéhérazade et ces femmes, c'est le corps qui se rebelle, qui cherche d'autres moyens pour s'exprimer. Ce sont seulement leurs attributs féminins qui leur donnent de la force et les rattachent à la vie. Le corps devient pour chacune d'elles, le langage qui marque leur présence active et les éloigne du statut de femmes passives et soumises.

### **3. Les modèles arabes : formes courtes et oralité :**

L'influence des contes est indéniable dans les nouvelles, tant au niveau de la forme que dans le contenu. L'art de conter, écrit A. Bouhdiba : « a été élevé parfois à la hauteur d'une véritable institution, conter était jouer un rôle social »<sup>3</sup>. Comment se traduit le passage vers les contes oraux dans les nouvelles ?

Les contes oraux jouent un rôle prépondérant dans la vie quotidienne des maghrébins et particulièrement des marocains. Tahar Ben Jelloun souligne dans ses textes cette importance. Il « exploite les possibilités qu'offre le genre court par sa proximité avec le conte auquel la nouvelle est liée historiquement »<sup>4</sup>. Sur le plan formel, dans l'ensemble des recueils étudiés, des formules

---

<sup>1</sup> *La femme de Salem*, Ibid. p.127

<sup>2</sup> Driss Chraïbi, *Le passé simple*, Seuil, p.143

<sup>3</sup> BOUHDIBA A., *L'imaginaire maghrébin : Etude de six contes pour enfants*, Ed. Cérès 1994, p.10

<sup>4</sup> FILI Touria, *La nouvelle marocaine d'expression arabe et française dans la dernière décennie du XX<sup>ème</sup> siècle*, mémoire de D.E.A. sous la direction de Charles Bonn, Université de Lyon 2, année universitaire 2000-2001.

comme « racontait », ou encore « écoutez »<sup>1</sup>, sont récurrentes, mettant en scène l'acte même de la transmission de la parole. On peut les rapprocher des récits arabes classiques se référant à une longue chaîne de transmission de la narration avec le fameux verbe « haddathanâ » (il nous a raconté). Shéhérazade attire l'attention du roi et éveille en lui sa curiosité, sa soif et son désir. Elle le domine par les histoires qu'elle lui raconte chaque nuit. Le roi devient ainsi captif. Les femmes benjellouniennes, quant à elles, s'expriment à travers la parole et leurs corps.

De plus, la célèbre formule « *il était une fois* » nous rappelle les contes merveilleux qui présentent un univers agréable où se déroule une histoire dont la fin est toujours heureuse. Les deux nouvelles, *La Vipère bleue* et *La Haine*, nous baignent dans un monde merveilleux. Or, dans ces deux récits, le narrateur n'a pas employé la célèbre formule « *il était une fois* » pour créer cet effet, mais pour nous tromper. Ainsi, contrairement à nos attentes, il conduit ses personnages à une fin mystérieusement tragique : la mort.

A travers le glissement vers le conte, l'auteur nous montre que le personnage féminin brise toute une tradition faite de soumissions et de sacrifices. Son corps refuse d'être relégué au deuxième rang. Il se laisse voir comme pour susciter une envie de renaissance et de résurrection.

Cette atmosphère de plaisir charnel dans laquelle baignent les nouvelles de Ben Jelloun nous rappelle les *Contes et Nouvelles* en vers de Jean de La Fontaine (1665). Ce recueil, qui date du XVII<sup>ème</sup> siècle, moins connu du lecteur, évoque des thèmes traditionnels comme l'amour, l'initiation sensuelle, en faisant l'éloge du désir et du plaisir. Les aventures de la brune et la

---

<sup>1</sup> L'homme qui racontait des histoires d'amour.

blonde, et de Najat, font-elles allusion aux contes de la Fontaine, *La Courtisane amoureuse* et *Comment l'esprit vient aux filles*<sup>1</sup> ? Ainsi, l'auteur ne se contente pas de pasticher le conte arabe, oriental, il garde aussi la trace de l'imaginaire arabo-musulman.

#### 4. L'imaginaire arabo-musulman :

##### a. *La mémoire des ancêtres bédouins :*

Les nouvelles évoquées nous plongent d'emblée dans un monde caractérisé par le réel et l'imaginaire. On retrouve la magie du monde arabe-maghrébin entre les pratiques sociales, le mode de vie et surtout les croyances. A travers cette orientation, l'auteur conjugue plusieurs thèmes souvent considérés comme tabous, par exemple l'érotisme, la violence des rapports entre l'homme et la femme, la difficulté d'aimer dans un cadre à la fois réel et imaginaire. L'auteur aborde des problèmes réels qui hantent la société marocaine dans un imaginaire à la fois légendaire et banal, et essaye de répondre aux attentes légitimes de son lecteur.

Dans *La Vipère bleue*, par exemple, le personnage principal, Brahim, a été maudit par une vipère jeune et ardente, qui « *lui fut amenée d'un village réputé pour ses reptiles* »<sup>2</sup>. Dans ce récit, l'imaginaire réside dans le fait que l'auteur attribue au reptile les caractéristiques de l'être humain en lui accordant la parole à deux reprises pour avertir le protagoniste de ne pas se servir d'elle : « *N'essaie pas de m'expliquer ton problème, s'écria la vipère, et d'obtenir ma pitié. Renonce à moi et tu auras la paix. J'ai trop à faire. C'est la saison des moissons, je dois retourner sous les*

---

<sup>1</sup> Jean de LA FONTAINE, *Contes et nouvelles en vers*, Gallimard, 1982, p.200 et 235.

<sup>2</sup> Op.cit, p.46

*pierres. J'aime les mains fraîches des jeunes filles qui se baissent pour ramasser le blé. Tes touristes m'écœurent. Ils ne sont pas beaux ; et toi tu te contentes de leurs pourboires dérisoires. Aie un peu de dignité (...) Mais si tu veux avoir la paix, rends-moi ma liberté »<sup>1</sup>.*

En somme, on peut constater que cet animal était la voix de toutes les femmes opprimées et asservies, qui souffrent de l'incompréhension de l'homme. L'imaginaire réécrit ainsi le réel. Ce récit bref qui ne dépasse pas deux pages nous permet de pénétrer dans l'univers masculin afin d'y détruire toutes les valeurs pénibles et oppressantes. Pour ce faire, la vipère aurait servi à détruire le mythe de la puissance masculine, destruction nécessaire à l'instauration de ces rapports de reconnaissance et d'affirmation de soi et de toutes les femmes. La vipère déclare à la fin de la nouvelle : « *Il faut se méfier des vipères, surtout quand elles ont été maudites par la lune, un soir où elle était pleine d'amertume et de dégoût* »<sup>2</sup>. Ainsi, la vipère incarne l'esprit de conscience féminine qui se rebelle en renversant la situation avilissante et humiliante qu'elle supporte.

#### *b. Ruses de femmes :*

Dans les récits de l'écrivain marocain, le personnage masculin démontre que la ruse est une qualité propre à la femme : « *Lorsqu'une femme d'entre nous désire quelque chose, rien ne saurait la vaincre* »<sup>3</sup> répète sans cesse Najat. A la suite du Coran (XII, 28 « *inna kaïdahonna'adhîm : leur ruse est énorme !* »), l'imaginaire arabo-musulman, ne cesse de présenter la femme

---

<sup>1</sup> Op.cit, p. 52

<sup>2</sup> Op.cit p. 52

<sup>3</sup> *Amour sorcier*, Op.cit, p. 13

comme un personnage diabolique qui possède le charme puéril et pervers d'une véritable sorcière. Un conte maghrébin, *Rayon de soleil*, fait dire à l'une des femmes : « *Il n'est de ruse (al-kayd) que celles des femmes. Quant aux hommes, de quelle ruse peuvent-ils se prévaloir ?* »<sup>1</sup> Al Baghdadi, par exemple, explique pourquoi il consacre tout un livre à ce sujet. Pour Ibn Al Jawzi, « *La beauté féminine est une manifestation diabolique* ». La femme toute entière est un mal, comme le fait remarquer le banquier dans la nouvelle intitulée *La beauté est une fatalité supérieure à celle de la mort*. Ce dernier finit par mourir de chagrin sous l'emprise du charme de la bibliothécaire. Dans tous ces cas, la ruse est un moyen d'échapper au système d'emprisonnement dans lequel la femme arabe musulmane est placée depuis des siècles ; c'est aussi un moyen pour s'affirmer petit à petit dans une société qui refuse de lui donner la liberté de s'exprimer, où la maitre mot est accordé à la gent masculine. Stipulons, la femme utilise la séduction et la ruse pour soumettre ainsi l'homme. Dans *Amour sorcier*, Najat n'a-t-elle pas essayé de soumettre Hamza à ses désirs et à ses fins au point qu'« *elle lui prenait toute son énergie, occupait ses pensées. Il n'avait pas l'habitude de ce genre de relation dévorante, envahissante et assez surprenante* »<sup>2</sup>, affirme le narrateur. En effet, cette femme maîtrise bien le pouvoir magique hérité de sa mère. Il est fréquent au Maroc de voir les gens recourir à cette fameuse phrase : « Si tu connais ces femmes sorcières ». Au Maroc, la femme apparaît comme la cliente la plus fidèle des marabouts. D'ailleurs, Hamza finit ainsi par conclure à un véritable envoûtement.

---

<sup>1</sup> Al Baghdadi, *Les fleurs éclatantes dans tes baisers et l'accolement*, trad. REN Khawam, Paris, Albin Michel, 1973, p.30

<sup>2</sup> Op.cit, p. 20

Comment se fait-il que la femme, depuis longtemps considérée dans l'inconscient de l'homme comme un être faible, démunie de tout pouvoir, soit tant diabolisée et surtout rusée dans les récits brefs de Ben Jelloun ? Qu'est-ce qui fait que la femme présentée comme une démonsse dans le patrimoine culturel universel puisse paraître dans les fantasmes de l'homme comme celle qui possède les clés du désir et du plaisir ?

On peut dire que le changement du statut de la femme de son espace humain à l'espace inhumain la fait sortir de son aspect négatif, lui assure sa revanche. La séduction diabolique de la femme entraîne certainement l'homme dans une descente aux enfers ? A ce propos, un poète iraquien affirme : « *Ruse de femme, cette femme qui est comme un ouragan, comme une tempête qui engloutit la pensée... Qui est toute proche du diable... Qui est trompeuse et ingrate. O femme, cyclone des mers, qui vient engloutir la pensée* »<sup>1</sup>.

Lisons et percevons l'image significative exprimée par les vers du célèbre poète contemporain Nizar Kabbani, qui nous rappelle l'image de la femme donnée par Tahar Ben Jelloun dans ses nouvelles :

« Entre tes seins sont des villages brûlés  
Et des millions de tranchées...  
Et des débris de vaisseaux naufragés  
Et des armures d'hommes tués...  
Dont jamais aucune nouvelle n'est parvenue,  
Tous ceux qui sont passés par tes seins ont disparu  
Et celui qui est resté jusqu'au matin s'est suicidé... »<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> J. BERQUES, *Les Arabes d'hier à demain*, Paris, Seuil, 1969, p. 203

<sup>2</sup> Nizar KABBANI, *Femmes*, trad. Oudaimah, Paris, Arfuyen, 1988, p. 10-11

L'homme est ainsi condamné à mener une guerre contre le corps féminin. Sa violence prend le sens d'un véritable combat. On peut poser à cet égard la question suivante : comment peut-il échapper à cette attirance fatale ?

Ce qui paraît évident, c'est que l'homme dans les nouvelles est perdu dans son système. Il est devenu impuissant devant la femme séductrice. Dans les courts récits, la femme renverse sa situation d'infériorité physique, par le fait qu'on la traite de rusée et de manipulatrice.

*c. L'irrationnel collectif arabo-musulman :*

Les nouvelles de Ben Jelloun témoignent de la permanence d'une culture, voire d'une vision du monde depuis longtemps ancrée, et qui structure la vie sociale, mentale et affective des personnages.

Pour résoudre leurs problèmes, souvent affectifs, les personnages ont recours aux marabouts et aux frimeurs de leur pays. Anwar les présente comme des « *ignorants prétendant donner des réponses aux questions les plus difficiles dans un monde insondable, ils sont en outre dangereux, utilisant l'islam à des fins inavouables ; le fanatisme et l'intolérance viennent de cette banalisation de l'ignorance* »<sup>1</sup>. Cependant, il n'a pas cessé de suivre leurs conseils, et l'un d'eux va être son compagnon pendant son voyage en Amérique.

Il convient donc de parler du culte des saints, essentiellement maghrébin, avant de passer aux significations données par notre auteur dans ces courts récits. Le cheikh, qu'il soit « *marabout ou imam, voire instituteur à l'école coranique* »<sup>2</sup>, joue un rôle

---

<sup>1</sup> *Amour sorcier*, op.cit, p. 9

<sup>2</sup> Malek CHEBEL, op.cit, p. 80

prépondérant dans la vie des Marocains. Il sera le symbole vivant de l'attachement au passé et aux mœurs du pays.

Ainsi tous les saints présents dans les nouvelles de Ben Jelloun n'ont pas le même statut, ni la même présence. Certains ne sont que des charlatans ou des illuminés qui manipulent leurs victimes en leur promettant un avenir radieux, comme la mère de Najat, qui a consulté un cheikh pour l'aider à retenir son amant de crainte qu'elle ne devienne une « hebourra », c'est-à-dire une vieille fille ; mais ce dernier a fini par rompre le charme mis en branle par la mère de Najat, aidé lui aussi par un autre cheikh. A la fin de la nouvelle, la femme s'adresse à lui en disant : « *Ton sorcier est bien plus fort que le mien ! peux-tu me donner son adresse ?* »<sup>1</sup>

C'est souvent la femme qui a recours à ces charlatans. Ces vieux hommes apparaissent dans leurs rêves comme les porteurs de solutions à tous les problèmes de la vie quotidienne. Ainsi, ils portent tous une assistance diabolique dans la vie de tous les jours, ou bien elle a recours à une femme plus ou moins âgée, considérée comme excellente pour dévoiler les points faibles des hommes. De plus, elle est la meilleure « connaisseuse » des artifices féminins. Sous ces images qu'on représente dans le patrimoine culturel, la vieille femme, est montrée dans la vie réelle comme la plus grande complice de la femme dans sa stratégie défensive et offensive contre l'homme.

Selon l'auteur, on ne peut pas expliquer l'amour, alors quand on le rencontre, on le retient par des moyens irrationnels et mystérieux pour ne pas le perdre. La femme est le destin de l'homme. Il est donc condamné à mener une guerre contre les démons femelles.

---

<sup>1</sup> Op.cit

## **Conclusion :**

La société arabe d'aujourd'hui hésite entre plusieurs chemins. Comment, avec toutes ses contradictions, s'engager dans la voie de la modernité sans trahir définitivement la tradition ? Comment cultiver la mémoire du passé sans hypothéquer durablement celle du futur ? Notre écrivain se retrouve entre ces deux facettes. Il a eu l'avantage d'associer dans ses courts récits la voix du présent et celle du passé, et surtout de produire une œuvre d'art sous l'éclairage des textes antérieurs. Les deux recueils sont riches en références culturelles et esthétiques. Richesse qui fait coexister le conte, le fait divers, l'imaginaire arabo-musulman. Nous avons essayé de relever les plus évidentes et nous avons laissé la lecture ouverte. Un travail qui pourrait s'approfondir dans le cadre d'un colloque international prochainement.

## Bibliographie

### A. Corpus :

- Tahar ben Jelloun, *Le Premier amour est toujours le dernier*, Paris, Seuil,(1995).

Les nouvelles étudiées de ce recueil sont :

- *Ruses de femmes*, p. 35
- *La Vipère bleue*, p.45
- *L'Homme qui écrivait des histoires d'amour*, p. 79

- Tahar ben Jelloun, *Amours sorcières* ( 2004), Paris, Seuil.

Les nouvelles étudiées de ce recueil sont :

- *L'Amour sorcier*, p. 9
- *La Femme de l'ami de Montaigne*, p.123
- *La Femme de Salem*, p. 141

### B. Œuvres citées

- Al Baghdadi, *Les Fleurs éclatantes dans tes baisers et l'accolement*, trad. REN2 Khawam, Paris, Albin Michel, 1973
- BENCHEIKH J.E., CL BREMOND CL. et MIQUEL A., *Mille et un contes de la nuit*, Gallimard
- CHRAIBI Driss, (1954), *Le Passé simple*, Paris , Gallimard
- De LA FONTAINE Jean, *Contes et nouvelles en vers*, Gallimard
- KABBANI Nizar, *Femmes*, trad. Oudaimah, Paris, Arfuyen, 1988

### **C. Références :**

- BAKHTINE A., « Les études littéraires aujourd'hui » in *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984
- BERQUES J., *Les Arabes d'hier à demain*, Paris, Seuil, 1969
- BOUHDIBA A., *L'Imaginaire maghrébin : Etude de six contes pour enfants*, Ed. Cérès, 1994
- FILI Touria, *La nouvelle marocaine d'expression arabe et française dans la dernière décennie du XX<sup>ème</sup> siècle*, mémoire de D.E.A. sous la direction de Charles Bonn, Université de Lyon 2, année universitaire 2000-2001.

***Le mouvement de traduction à Bagdad :  
une représentation culturelle de l'altérité***

Amel FATNASSI

« La nature fait les hommes semblables, la vie les rend  
différents. »  
Confucius<sup>1</sup>

L'altérité suppose autant l'identité que la différence. L'autre, en effet, n'est autre que mon semblable, celui qui me ressemble tellement du fait de notre appartenance à l'espèce humaine, mais qui demeure cependant dissemblable pour moi à plus d'un titre. Ce rapport à l'autre, qui suppose autant l'identité que la différence, se trouve parfaitement traduit par Claude Lévi-Strauss, dans *Le totémisme aujourd'hui* (p. 111) qui dit que « seuls ceux qui se ressemblent diffèrent », admettant ainsi que l'identité est une condition logique de la différence.

Ce rapport devient problématique lorsque la différence, condition naturelle, devient contradiction, opposition, rejet. Ce même rapport est au contraire fécond lorsqu'il s'avère source d'enrichissement mutuel, d'interdépendance, de progrès. Montaigne conseille de « frotter et limer sa cervelle contre celle

---

<sup>1</sup> Né en 551av. J-C et mort en 479 av. J-C, considéré comme le 1<sup>er</sup> éducateur de la Chine.

d'autrui »<sup>1</sup>, ce frottement étant un élément décisif de renouveau, de créativité.

Nous pouvons dire que l'altérité comme rapport organique entre deux sujets, qu'ils soient groupes ou individus, l'altérité comme influence réciproque, trouva pleinement sa place dans la Bagdad abbasside, notamment à travers le mouvement de traduction qui fut tellement encouragé par le calife al-Ma'mûn en particulier. Notre exposé tentera de montrer que la traduction fut un vecteur décisif dans la connaissance de l'autre. Ce fut l'occasion pour les Arabes, et pour les Musulmans en général, d'acquérir autant le génie que les faiblesses des peuples qui les entouraient. Ainsi parvinrent-ils à formuler tant les éloges que les critiques à l'égard d'illustres auteurs grecs, latins, perses, syriaques, adeptes du christianisme, du judaïsme, ou des religions de l'Iran antique ou médiéval.

Commençons d'abord par mieux connaître la maison de la sagesse, *Beyt al-hikma*, fondée par al-Ma'moun, fils de Haroun ar-Rashid. Elle était perçue par les intellectuels de l'époque comme une association de bibliothèque, de centre de traduction et de lieu de réunion. D'autres estimaient que le lieu était une espèce d'université dans la lignée de la bibliothèque d'Alexandrie de l'époque hellénistique, ou qu'elle ressemblait à l'antique académie de *Gundishapour* des Sassanides, ou bien encore à l'école de *Dayr Qonnâ*, une école de scribes nestoriens de culture syriaque. Cette maison de la sagesse a joué un rôle important dans la transmission de l'héritage des civilisations antérieures, les

---

<sup>1</sup> Montaigne, *Les Essais*, III, P. 9.

connaissances et le savoir-faire du Moyen-Orient, de la Grèce, de la Perse, de l'Inde et de la Chine.

Un bref aperçu historique sur la situation de Bagdad lors de l'épanouissement de la traduction au sein de la maison de la sagesse est indispensable pour pouvoir comprendre le contexte général qui favorisa cette mixité de races, de religions, bref cette richesse multiculturelle.

Les premiers temps du califat abbasside apparaissent comme une période de relative stabilité, où les califes successifs parviennent à maintenir les frontières établies par les Omeyyades et à conserver un pouvoir réel sur l'ensemble de l'empire, du moins jusqu'à ce que le pouvoir passe aux mains des iraniens avec les Buyides d'abord, et aux mains des turcs Seldjoukides par la suite. L'empire conserve ainsi son intégrité territoriale. De plus, l'efficacité administrative, particulièrement pour le prélèvement des impôts et le développement d'une économie agraire performante permettent la prospérité économique et financière de l'empire. Cet épanouissement économique était accompagné par une époque florissante sur le plan culturel, littéraire et artistique. Bagdad, la capitale de l'empire, est devenue une ville cosmopolite qui brasse de nombreuses cultures très diverses<sup>1</sup>.

C'est dans cette ambiance que le deuxième calife abbasside al-Mansour (136-158 h), amateur d'astronomie, fait venir de la Perse le plus brillant astronome de son temps Nawbakht ; le fils de ce dernier, Abû Sahl b. Nawbakht, succèdera à son père comme l'astronome principal du roi. Ainsi, plusieurs livres d'astronomie furent traduits, du temps d'al-Mansour déjà. Le même calife témoigna un grand intérêt pour la médecine, pour des raisons plus

---

<sup>1</sup> Pour plus d'informations sur Bagdad, voir : « Bagdad », *E. I.* <sup>2</sup> par Duri, A.

subjectives. Comme il tomba malade en 148h et que les médecins de sa cour ne réussirent pas à lui trouver un remède efficace, il fit venir Jorjis b. Bakhtishou, d'origine syriaque, qui devint le médecin en chef de (l'université) de Gundishapour. Il fut le médecin et l'ami personnel du calife. Jorjîs b. Bakhtishou connaissait plusieurs langues, notamment le grec, le syriaque, le persan et l'arabe. Il a pu traduire plusieurs livres de médecine pour al-Mansour. Pendant le règne de ce dernier, ce sont les livres d'astronomie, de médecine et de géométrie qui ont été favorisés pour la traduction. Le troisième calife abbasside al-Mahdî (775/785) initie à son tour une grande entreprise de traduction de textes de sagesse grecque, indienne, iranienne et même chinoise en arabe via le syriaque, le pehlevi et le sanskrit. Cette entreprise est relayée par son successeur al-Rachid (786-809) et atteint son apogée avec le calife al-Ma'mûn (813-836).

Il est utile de rappeler que le projet de traduction répondait à des besoins pratiques. En effet, les ouvrages traduits portaient particulièrement sur la médecine, la physique, les mathématiques, l'astronomie et surtout la logique. Au cours des deux premiers siècles de l'ère abbasside, la religion musulmane était encore au stade d'élaboration, et les contacts avec des peuples et des religions et croyances diverses, du manichéisme au mazdéisme, en passant par le judaïsme en Irak, à Alexandrie ou à Ispahan, et le christianisme, à Antioche, à Edesse, à Nicibe, en Séleucie ou à Gundishpûr. Ce contact fut donc le produit des premières conquêtes. Le domaine de l'islam était en fait large et hétérogène en matière de religion et de pratiques sociales.

Des auteurs musulmans s'efforcèrent de défendre l'islam face à ces religions qui prétendaient au même titre que lui à la vérité aussi bien céleste que terrestre. Pour cela, ils eurent besoin d'un arsenal logique pour pouvoir réfuter les arguments de leurs

adversaires par le biais de l'art de la dialectique théologique. La logique grecque fut d'un précieux secours pour les théologiens musulmans, surtout après la reconnaissance du mu'tazilisme<sup>1</sup> comme doctrine officielle de l'empire par le calife al-Ma'mûn en 827. Ce fut le motif aux traductions des traités de logique d'Aristote, *Les topiques* et *la Physique* de l'auteur entre autres ouvrages.

Cette diversité religieuse<sup>2</sup>, et surtout cet élan culturel à vouloir traduire le génie de la Grèce antique, traduit une réelle ouverture d'esprit de quelques califes musulmans qui ont su ouvrir à l'Islam les portes de l'universel en intégrant dans cette civilisation tout esprit éveillé susceptible de l'enrichir. Ibn Abî Uṣaybi'a dans son '*Uyun al-anba' fî Tabaqât al-attibbâ'* nous permet d'apprendre que le calife al-Ma'mûn a envoyé un cortège des lettrés de la maison de la sagesse parmi lesquels on cite al-Hajjâj b. Matar, Ibn al-Batrîq et Salamâ à l'empereur romain portant une missive dans laquelle le calife al-Ma'mûn lui demandait la permission de sauver les sciences et les livres anciens qu'il possédait et que Byzance avait hérités des Grecs. L'empereur formula des réserves mais finit par accepter. Al-Ma'mûn fait la même chose avec tous les rois et les souverains de son époque. C'est ainsi qu'il a pu constituer un immense fond de livres anciens. Une fois les livres rangés à la maison de la sagesse, al-Ma'mûn ordonna immédiatement de les traduire, et il mobilisa des sommes colossales pour encourager les traducteurs. On apprend même

---

<sup>1</sup> C'est un mouvement religieux qui justifie la religion par la raison et qui essaie de créer une certaine harmonie entre raison et religion.

<sup>2</sup> Pour plus d'information sur la diversité religieuse dans la cour du calife al-Ma'mun, voir : Ibn Bâbûye, '*Uyûn akhbâr al-Ridâ*', Najaf, 1970, pp. 130, 131.

qu'il a donné l'équivalent en or au poids du livre traduit<sup>1</sup>. Les traducteurs étaient originaires d'Irak, de Syrie, et de la Perse. Des Nestoriens, des Jacobéens, des sabéens, des mazdéens, des brâhmanes traduisaient du Grec, du persan, du syriaque, du sanskrit, du nabatéen et du latin. Al-Ma'moun avait en outre nommé un responsable pour chaque langue, dont la mission était de contrôler la justesse du travail des traducteurs ; ils recevaient eux aussi un très bon salaire.

Le métier de traducteur fut hérité de père en fils. Pour la traduction du grec à l'arabe, se spécialisèrent la famille Bakhtishû', des syriaques nestoriens, la famille Hunayn, des chrétiens du Hîra. Hunayn a traduit la *Politique* de Platon, *L'organon* d'Aristote, le *Sermon* d'Hippocrate. On apprend que le fils de Hunayn, Ishâq, est devenu à l'époque du calife al-Mutawakkil (calife dès 233 h.) le traducteur en chef de la maison de la sagesse (*ri'âsata al-tarjamati*). Il eut sous ses commandes plusieurs traducteurs, comme Istifân b. Bâsîl et Mûsâ b. khâlid. C'est lui qui supervisait leurs traductions.

Quant à la traduction du syriaque en arabe, elle fut assurée par la famille de Masarjawayh. Ce dernier était juif de confession, syriaque d'origine. La famille karkhî, ainsi que la famille Thâbith, joua également ce rôle. On trouve aussi des traducteurs individuels tels que Ibn Nâ'ima al-Hîmsî, Mûsâ b. Khâlid, Abû Bishr Mattâ b. Yûnus, Yaḥyâ b. 'Adiyy etc.

Pour les traducteurs de la langue persane, on cite Ibn al-Mouqaffa', la famille Nawbakht, ainsi que Mûsâ et Yûsuf, les fils de Khâlid, Moḥammad al-Jahm al-barmakî, etc.

Du Sanskrit, on cite Mankah al-Hindî, Ibn Dahn al-hindî. Du nabatéen ou Chaldéen, on cite Ibn Waḥshiyya.

---

<sup>1</sup> Ibn Abî Uṣaybi'a, *Ṭabaqât al-Attibbâ'*, t.1, p. 138.

Grâce à cette vaste entreprise de traduction, la langue arabe devint le réceptacle de toutes les sciences de son temps. On remarque également que la plupart des traducteurs viennent de Syrie, d'Irak et de la péninsule arabique. Plusieurs d'entre eux gardèrent leur religion d'origine. Ils étaient proches des califes et furent les conseillers de la cour califale, comme ce fut le cas de Jorjîs b. Bakhtishû' avec le calife al-Mansûr<sup>1</sup>. A travers ces traducteurs encouragés et soutenus par la volonté du calife, des ouvrages d'un grand intérêt ont été traduits, tels que *La politique* de Platon, *Le syllogisme*, la *Dialectique* et *L'éthique* d'Aristote, *Le sermon d'Hippocrate*, *La nature de l'être humain... les seize livres* de Galinos, *Les bases de la géométrie* d'Euclide, *Le livre al-Majistî* de Ptolémée.

Quant aux livres persans, ce sont surtout des mémoires de princes et des livres du savoir-vivre et d'astronomie tels que *kalîla wa dimna*, *khudâyânâmé*, *hazâr afsâné*, *al-adab al-ṣaghîr wa al-adab al-kabîr*... Le livre indien *al-namûdâr fî al-a'maâr*, le *livre des secrets du nouveau-né* du Kankah al-Hindî, le *livre de l'agriculture nabatéenne*, traduit par Ibn Wahshiyya, la traduction de *la Tora* en 330h par Sa'îd al-fayyûmî.

En somme, chaque territoire que les musulmans « ouvraient » par l'épée leur permettait d'ouvrir des milliers d'ouvrages d'intérêts divers. Ils s'attachèrent, avec les Abbassides principalement, à les arabiser en même temps qu'ils arabisaient progressivement l'administration et la société des territoires conquis. Des penseurs comme al-Kindî, al-Farâbî, Ibn Sînâ ou Ibn

---

<sup>1</sup> Voir Jorjî Zaydân, *Târîkh al-tamaddun al-islâmî*, t. 2, sans date, pp. 156-157.

Rushd marièrent Aristotélisme et néoplatonisme avec la pensée apologétique musulmane, fruit des premières spéculations sur Dieu, le monde et les hommes. La littérature philosophique arabe fut à son tour traduite en latin et se retrouva à l'origine de la philosophie européenne moderne.

La différence est aujourd'hui considérée comme un véritable défi à toutes les sociétés. Il n'y a rien de plus efficace que la traduction pour que la différence soit réellement vécue comme une altérité et non comme une contradiction.

## Orientations bibliographiques

- Badawî, ‘Abd arrahmân, *La transmission de la philosophie grecque au monde arabe*, J. Vrin, 1987.
- Balty-Guesdon, « Le bayt al-hikma de Bagdad », *Arabica*, XXXIX, 1992, pp. 131-150.
- Gutas, Dimitris, *Pensée grecque, culture arabe : Le mouvement de traduction gréco-arabe à Bagdad et la société abbasside primitive (II-IV/ VIII-X<sup>e</sup> siècle)*, Londres, 1998, traduit de l’anglais par Abdesslem Cheddadi aux éditions Aubier, 2005, 340 pages.
- Le Coz, Raymond, *Les médecins arabes nestoriens au moyen-âge: les maîtres des arabes*, l’Harmattan.
- Ibn Babuway al-Qummî, ‘*Uyûn akhbâr al-Ridhâ*, al-Najaf, 1970.
- Levinas, Emmanuel, *Altérité et transcendance*, LGF, Fata Morgana, 1995.
- Salama, Myriam-Carr, *La traduction à l’époque Abbasside*, édition Didier 1990.
- Zaydân, Georgî, *Târîkh al-tamaddun al-islâmî*, t. 2, sans date.
- Touati, H., *l’Armoire à sagesse : bibliothèques et collections en islam*, Paris, éd. Aubier, 2003.
- Encyclopédie de l’islam, nouvelle édition, art. *Tarjama, Bayth al-hikma, Mu‘tazila, Hârûn al-rachîd et al-Ma‘mûn*
- Schoeler, Gregor, *Ecrire et transmettre dans les débuts de l’islam*, PUF, 2002.
- Fatnassi, Amel, *La pensée doctrinale imamite à l’époque bouyide (334-447/ 945- 1055)*, 2010, sous presse.



## **Traduction et calque en arabe : des collocations aux expressions figées**

*Abdelatif CHKIR*

### **Introduction**

Les traces de la langue française en arabe peuvent être repérées à travers l'emprunt mais également à travers le calque qui consiste en une traduction littérale de L1 vers L2 d'expressions préfabriquées, c'est-à-dire des collocations et des expressions figées de différentes catégories grammaticales avec leurs contraintes d'emploi et leurs significations dans la langue source. Cette traduction concerne tous les domaines : scientifique, littéraire, juridique, journalistique, etc. Elle résulte de la proximité géographique et de la situation sociolinguistique caractérisée par le multiculturalisme et l'interférence linguistique qui se manifestent entre autres par le recours fréquent chez le locuteur tunisien au code-switching et à l'emprunt. Elle est l'œuvre de personnes qui ont une connaissance approfondie de la langue française et partant qui appréhendent le sens non compositionnel de ces expressions et les transfèrent dans leur propre langue. Elle constitue ainsi une forme de néologie puisqu'elle permet d'enrichir la langue arabe avec de nouvelles expressions qui comblent un vide dénominatif. Bref, c'est un phénomène complexe qui s'inscrit dans un processus relevant à la fois du linguistique et de l'extralinguistique.

Toutefois ces expressions traduites n'accèdent pas toutes au statut de calque et ne sont pas toutes consacrées en tant que telles.

Notre travail s'articule autour de trois axes. Nous discuterons tout d'abord le statut des calques que nous distinguerons des traductions littérales. Nous esquisserons ensuite une typologie de ces expressions préfabriquées calquées. Sur cette base nous réfléchirons sur le sort de ces expressions traduites en arabe en vérifiant leur degré de fidélité par rapport aux expressions de départ. Nous allons étudier ces expressions à partir d'un corpus relevé dans deux quotidiens Tunisiens : *Assabah* et *Al Maghreb*.

## **1. Traduction littérale et calque**

Notre travail traite des expressions préfabriquées et prêtes à l'emploi qui se situent dans un continuum allant des collocations aux expressions figées. Ce sont des séquences idiomatiques qui se distinguent par des caractéristiques spécifiques, et qui sont en principe intraduisibles d'une langue à l'autre, c'est un des critères de leur reconnaissance souligné par la plupart des linguistes. Or, nous constatons que la langue arabe utilisée en Tunisie regorge d'expressions issues principalement du français, traduites littéralement par le procédé du calque, que leur sens soit compositionnel ou non. Ce procédé consiste en une reproduction plus ou moins exacte du modèle étranger. Autrement dit, il s'agit de traduire mot à mot un phraséologisme d'une langue à l'autre tout en essayant de rester le plus proche de l'expression de départ. La part de l'emprunt serait donc le signifié dans la langue source de l'expression et sa structure morphosyntaxique. Mais ce signifié ne peut être compris que par un retour à la langue de départ avec une consultation des dictionnaires de cette langue. Cependant nous ne pouvons pas dire que toutes les traductions littérales sont

des calques, elles ne peuvent le devenir qu'à la suite d'une fréquence d'emploi qui leur permette d'accéder à ce statut. En effet, nous constatons que certaines expressions n'ont pas été baptisées comme calques, elles sont demeurées au stade de la traduction littérale qui constitue en fait la première étape du processus couronné par le statut de calque. C'est l'exemple de *cordon ombilical*, al *ħait* *assorri*, *pieds noirs*, al *ħaqda:m* *assawda:ħ*, *la face cachée de l'iceberg* *ħabaløn* *minal* *ħali:di* *la:* *yura:* *minhu* *ħillal* *qimma*, *Je ne mâche pas mes mots* *ħana:* *la:* *ħamħiðu* *kala:mi*

Ces expressions ne sont pas heureuses, elles sont utilisées rarement à l'oral et à l'écrit journalistique, ce qui les condamne inéluctablement à l'oubli et à la disparition. D'autres expressions traduites littéralement sont au contraire heureuses, elles sont employées fréquemment et adoptées par les locuteurs tunisiens parce qu'elles se sont intégrées naturellement dans le système linguistique arabe ; ce qui leur permet d'accéder au statut de calque.

Ces expressions se situent dans un intervalle allant des collocations aux expressions figées. C'est l'exemple des collocations suivantes :

- jouer un rôle *laħiba* *dawran*,
  - construire une relation *jabni:* *ħala:qatan*
  - assumer une responsabilité *taħammala* *masħu:lijjatan*
  - la bonne gouvernance *al ħawkama* *raħfi:da*,
  - à titre honorifique *bisi:fa* *ħarafijja*,
  - solution de rechange *hallan* *badi:lan*,
  - les valeurs universelles *ħal* *qijam* *ħal* *kawnijja* ;
- et des expressions figées comme :

- Donner un chèque en blanc à quelqu'un : ʔaʕta:hu sakkan ʕala: baja:ð
- Jeter de l'huile sur le feu : jaʕobbuz zajt ʕala: nna:r
- Faire couler beaucoup d'encre ʔasa:la kaəi:ran mina l hibr

Bref, ces expressions figées et ces collocations traduites suivent tout un parcours qui déterminera leur sort : être utilisées rarement et disparaître, avoir une utilisation fréquente pour accéder au statut de calque et être adopté par le système linguistique de la langue d'arrivée, en l'occurrence l'arabe.

Cependant ces expressions calquées sont très variées.

## 2. Typologie

Dans ce corpus qui n'est pas très exhaustif nous avons relevé des collocations formées généralement d'une base et d'un collocatif et différents types d'expressions figées : des phrases figées, des verbes figés et des noms composés figés. Nous n'allons pas nous intéresser à la locution prépositive parce que nous n'en avons repéré que peu d'exemples comme : à la lumière de : ʕala: ðawʔi, dans le cadre de : fi: ʕiṭari, dans le cœur de : fi: qalbi, à la tête de ʕala: raʔsi. Il faudra faire des recherches sur des corpus plus vastes pour déceler ce genre de locutions.

### 2.1. Les expressions figées

#### 2.1.1. Phrases figées

Observons les exemples suivants

-*La goutte qui a fait déborder le vase* Al qoʔratil lati: ʔafa:ðatil kaʔs القطرة التي أفاضت الكأس

-*Le courant ne passe plus entre eux* ʔattajja:ru la : jamoʔru bajnahuma التيار لا يمر بينهما

-Tous les chemins mènent à Rome kollu ttoroq tu?addi ?ila:  
ru:ma كل الطرق تؤدي إلى روما

Dans ces exemples, toute la phrase est figée, et il n'y a pas de possibilité de commutation d'un élément en français et arabe :

\**La goutte qui a fait déborder le verre.*

\*Al qoʿtratil lati : ?afa:ðatil maʃraba

Même si elles sont conformes aux normes syntaxiques de la combinaison, ces deux phrases sont inacceptables parce que la substitution d'un élément leur fait perdre leur sens initial. En effet, dans les phrases obtenues le sens n'est plus opaque mais compositionnel. Nous remarquons également que cette impossibilité de commutation est valable même pour l'exemple arabe ; ce qui confirme que la phrase a été transférée en L2 avec toutes ses caractéristiques acquises en L1.

Notre corpus nous révèle par ailleurs que très peu de phrases figées sont transférées vers l'arabe parce que les locuteurs tunisiens usent fréquemment du code-switching. Autrement dit, ils ne produisent pas un discours dans toute sa totalité en français, mais ils intègrent des mots étrangers en parlant en arabe ou bien ils traduisent des expressions pour les intégrer dans leur discours en arabe.

### 2.1.2. Verbes figés

Les structures à verbe figé sont moins contraintes que les phrases entièrement figées parce qu'elles admettent certaines substitutions en arabe et en français comme nous pouvons l'observer à travers ces exemples :

Il lui adonné le feu vert ?aʃta:hu ððaw?al ?awðara أعطاه الضوء الأخضر

Je mets les points sur les i ʔaḏaʕun niqaṭ ʕalal ḥuru:f أضع النقاط على الحروف

Ils mettent les points sur les i. jaḏaʕu:nan niqaṭ ʕalal ḥuru: يضعون النقاط على الحروف

Ces verbes admettent le changement du sujet en français et en arabe ainsi que les changements de temps comme dans cet exemple :

J'ai mis les points sur les i waḏaʕtun niqaṭ ʕalal ḥuru:f

En effet, nous constatons que dans les deux langues, le passé composé s'est substitué au présent et d'autres tiroirs verbaux sont également possibles. Cependant, à part le sujet et le temps, ces verbes figés résistent à toute forme de commutation en français et en arabe:

\*Je pose les points sur les i ʔaḥṭṭun niqaṭ ʕalal ḥuru:f  
أحط النقاط على الحروف

Comme nous pouvons le remarquer, ces expressions deviennent inacceptables en arabe et en français avec la substitution du verbe.

### 2.1.3. Noms composés figés

Les noms composés sont de loin les expressions figées les plus transférées en arabe par le procédé du calque. Nous en proposons quelques exemples :

Pierre angulaire ḥaʕariz za:wija حجر الزاوية

Matière grise ʔal ma:dda ʕʕaxma المادة الشخمة

Lavage de cerveau ʕaslil mox/ diama:ʕ غسل المخ / الدماغ

Blanchiment de l'argent ʕasli/ tabji:ḏil amwa:l غسل / تبييض الأموال

Arme à double tranchant sila:h ḏu ḥaddajn سلاح ذو حدين

Arme blanche sila:h ʔabjað سلاح أبيض

Nuit blanche lajla bajða:ʔ ليلة بيضاء

Le printemps arabe arrabi:ʕ al ʕarabi الربيع العربي

Dans tous ces exemples, les expressions figées sont formées d'un nom et d'un adjectif ou d'un nom et d'un groupe prépositionnel. Cependant nous constatons que ces noms figés ne fonctionnent pas tous de la même manière. Certaines expressions sont totalement opaques comme *matière grise*, *arme à double tranchant*, *Pierre angulaire*, alors que d'autres sont partiellement figées comme *arme blanche* qui est une arme et *nuit blanche* qui est une nuit. Cela se reflète à travers leur structure. En effet, les expressions partiellement figées fonctionnent comme des « locutions nominales endocentriques »<sup>1</sup> composées d'un substantif-tête qui constitue le pivot et de classificateurs. C'est le cas de *nuit blanche* et *arme blanche* où nuit et arme fonctionnent comme des substantifs-têtes tandis que les autres expressions sont considérées comme des « locutions nominales exocentriques »<sup>2</sup> parce qu'elles ne sont pas structurées autour d'un substantif-tête, *arme à double tranchant* n'étant pas une arme ni *Pierre angulaire* une pierre.

Il est à remarquer cependant que ce transfert élude les processus de glissement et de métaphorisation que ces expressions ont suivi pour devenir figées.

## 2.2. Les collocations

Les collocations ou semi-phrasèmes, selon la terminologie de Mel'cuk, sont des cas de « co-occurrence conventionnelle

---

<sup>1</sup> GROSS G., *Les expressions figées en français : noms composés et locutions*, Ophrys, 1996, 35.

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 35.

résultant d'une forte contrainte sémantique de sélection qui se manifeste dans la valence d'une unité lexicale, et qui a pour effet de restreindre la compatibilité des mots avec l'unité en question »<sup>1</sup>. Mais contrairement aux expressions figées, leur sens est transparent. Ainsi les collocations sont des expressions intermédiaires, à mi-chemin entre les expressions figées dont le sens est opaque comme dans les exemples présentés ci-dessus et les expressions libres dont le sens est compositionnel. Mais le phénomène des collocations reste mal défini et ses contours sont flous. La définition la plus partagée est celle qui considère que « la collocation est une cooccurrence lexicale privilégiée de deux éléments linguistiques entretenant une relation syntaxique »<sup>2</sup>.

Ces expressions se caractérisent en général par une structure binaire, elles sont constituées de deux éléments dont l'un est la base et l'autre le collocatif. Mais il faut remarquer que la base de la collocation n'est pas systématiquement la tête du syntagme. Les collocations prototypiques mettent en jeu des constituants contigus qui forment un syntagme, mais ce n'est pas toujours le cas et plus particulièrement quand la collocation est formée d'un verbe et d'un nom.

Ces expressions que l'on indexe sous l'étiquette de collocation relèvent de patrons très variés. Cependant, nous pouvons procéder à un classement de ces expressions transférées en arabe selon la nature de la base et de celle du collocatif pour présenter les moules les plus fréquents et également pour vérifier, sur cette base, le degré de fidélité des équivalents calqués en arabe. Nous

---

<sup>1</sup> Neveu F. *Dictionnaire des sciences du langage* Armand Colin, Paris, 2004, p. 71.

<sup>2</sup> Tutin A., Grossmann F. « Collocations régulières et irrégulières, esquisse d'une typologie du phénomène collocatif, *Revue française de linguistique appliquée*, 2002/1 Vol. VII, p. 9.

pouvons dégager les modèles suivants, qui sont les plus productifs :

Nom+ adjectif

La bonne gouvernance ?al ĥawkama rrafi:da الحوكمة الرشيدة

Appareil exécutif ?al ?iha:z ittanfi:di الجهاز التنفيذي

La violence extrême ?al ?anf f?adi:d العنف الشديد

Extermination collective ?al ?iba:da l?ama:ʕijja الإبادة الجماعية

Les valeurs universelles ?al qiam ?al kawijja القيم الكونية

La paix sociale ?assilm il?i?tima:ʕijja السلم الإجتماعية

La discrimination raciale ?attamji:z ? al?onsuri التمييز العنصري

Liquidation physique ?attasfia l?ama:ʕijja التصفية الجسدية

Les meilleures salutations fa:?iq taħijja:ti فائق تحياتي

Les meilleurs vœux fa:?iq ittaha:ni فائق التهاني

Ma haute considération fa:?iq iħtira:ma:ti فائق احتراماتي

Nom + SP

Rapports de force mi:za:n alquwa:ميزان القوى

Solution de rechange ĥallan badi:حلا بديلا

Le règlement de comptes tašfiatil hisa:ba:t تصفية الحسابات

La feuille de route waraqata ttari:q ورقة الطريق

En lever de rideau fi: rafʕi ssita:r في رفع الستار

Verbe + Nom

Construire une relation jabni: ʕala:qa يبني علاقة

Joindre la voix jaðommu sawtahu يضم صوته

Contenir, receler des dangers maħfufan bil maħa:tir محفوفاً بالمخاطر

Assumer une responsabilité tahammala masʔulijjatan تحمل مسؤولية

Jouer un rôle jalʕabu dawran يلعب دوراً

Dans toutes ces occurrences, la base est constituée du nom qui sélectionne son collocatif. Mais il faut noter que cette base n'est pas toujours à la tête de la collocation. Il est également à

remarquer que cette liste n'est pas exhaustive, mais ce sont des exemples emblématiques des expressions calquées en arabe et des problèmes qu'elles posent lors de leur transfert en arabe.

### 3. Le transfert vers arabe

Ces expressions figées ont été empruntées en arabe par le procédé du calque qui consiste en une traduction littérale, mais qui transfère le sens de l'expression tel qu'il se présente dans la langue source, sens qui ne peut être compris que par un retour à la langue de départ. Cependant, certaines expressions restent fidèles au modèle de départ alors que d'autres s'en écartent.

#### 3.1. Fidélité

Comme nous l'avons remarqué à travers notre corpus, ces calques restaurent en général, en plus du sens opaque, les tropes et la structure syntaxique de départ lors du transfert de L1 vers L2. De même, ils résistent aux opérations de transformation et de substitution comme les expressions d'origine. C'est le cas des verbes figés et des collocations comme dans ces exemples :

Donner un chèque en blanc  $\text{ʔaʕta sakkan ʕala: baja:ð}$  أعطى صكا على بياض

Donner le feu vert  $\text{ʔaʕta ððawʔal ʔaxðara}$  أعطى الضوء الأخضر

Jeter de l'huile sur le feu  $\text{jasɔbbu zzajt ʕala: nna:r}$  يصب الزيت على النار

Jouer un rôle:  $\text{jalʕabu dawran}$  يلعب دورا

Assumer une responsabilité  $\text{taħammala masʔu:lijja}$  تحمل مسؤولية

Toutes ces expressions qui fonctionnent comme des verbes figés ou des collocations sont fidèles, elles restaurent le patron de départ, à savoir la structure verbe + complément

Noms figés

tableau noir lawħa sawda:ʔ لوحة سوداء

matière grise ma:dda ʃaxma المادة الشخمة

fuite en avant ʔal huru:b ʔilal ʔama:m الهروب إلى الأمام

Ces calques rétablissent également le modèle de départ Nom + adjectif ou nom + syntagme prépositionnel. Nous pouvons donc dire que ces patrons sont les plus proches des expressions sources.

### 3.2. Ecart

Certaines expressions ne sont pas fidèles au modèle d'origine sur le plan syntaxique ou sémantique. C'est l'exemple de :

Le compte à rebours ʔal ʕad attana:zuli:/ العكسي /التنازلي ʔal ʕaksi:

A travers cet exemple, nous constatons que le SP à rebours devient adjectif. Mais nous avons trouvé dans notre corpus deux équivalents tana:zuli et ʕaksi. tana:zuli signifie dégressif. ʕaksi paraît donc plus heureux. C'est également le cas de :

solution de rechange ħallan badi:lan حلا بديلا

Langue de bois lu:ħa ħaʃabijja لغة خشبية

où le SP devient adjectif.

Parfois, nous avons le phénomène inverse, comme dans cet exemple :

Pierre angulaire ħaʒariz za:wija حجر الزاوية

En effet, nous constatons à travers cette expression que l'adjectif est devenu nom : za:wija qui signifie *angle*.

Cet écart est également perceptible à travers l'expression *le goulot d'étranglement* ʕoŋq zzuʒa:ʒa عنق الزجاجة qui est un calque de *goulot d'étranglement*. Le complément déterminatif en français met l'accent sur l'effet que donne la partie supérieure de la bouteille, tandis qu'en arabe on focalise sur toute la bouteille.

### 3.2. Ecart qui résulte des spécificités de la langue arabe :

Certains transferts adaptent l'expression traduite aux normes de la langue arabe, et par conséquent ils s'écartent du modèle de départ. C'est l'exemple de :

Mettre les points sur les i waðaʕa nniqa:t ʕalal ħuru:f وضع النقاط على الأحرف

Nous sommes en présence d'un cas d'adaptation d'une expression à la langue arabe. En effet, la langue arabe, même si elle contient des voyelles comme toutes les langues, ne les transcrit pas à l'écrit, alors que certains graphèmes contiennent un, deux, voire trois points, comme le graphème ʃ ou ø. Il fallait donc adapter cette expression à l'arabe en disant littéralement : *mettre les points sur les lettres graphèmes*.

L'adaptation est également perceptible quand il s'agit d'introduire le complément du nom. En effet, contrairement au français où le complément du nom est précédé en général de la préposition *de*, en arabe le complément du nom est d'un emploi direct. C'est ce que nous observons dans la traduction de boule de neige et bouée de sauvetage qui ont pour équivalent kurat øilʒ كرة الثلج et kurat naʒa:t كرة نجاة

Un autre écart s'explique également par les spécificités de la langue arabe qui n'admet pas l'antéposition de l'adjectif par rapport au nom. Nous constatons ce phénomène dans le transfert de *la bonne gouvernance* qui a pour équivalent al ħawkamar raʒi :da. En effet, dans cette expression, l'adjectif raʒi:da est placé après le nom ħawkama conformément à la norme de la langue arabe. A travers cette expression, nous retenons également un écart au niveau sémantique. En effet, *bonne* a été traduit par raʒi:da : *raisonnable*, là où on attendrait ħasana et cette traduction semble heureuse.

Nous avons relevé également quelques expressions problématiques.

### 3.3. Expressions problématiques

Certaines expressions posent problème dans la mesure où la traduction reflète une situation de flottement. C'est l'exemple de blanchiment de l'argent  $\text{rasl /tabji:}\delta \text{ il?amwa:l}$  غسل / الأموال تبييض. Cette expression reprend la confusion chez certains locuteurs entre blanchiment et blanchissement, alors que dans ce cas, l'expression adéquate est blanchiment. Cette confusion est perceptible à travers l'hésitation dans la traduction entre غسل / تبييض. C'est pour cela que nous trouvons dans certains journaux  $\text{الغسل و تبييض الأموال}$ . Le cumul des noms, quand bien même il essaierait de proposer une solution, rend la situation plus confuse. Certains calques ne sont pas heureux, même s'ils sont consacrés. Zones d'ombre  $\text{mana :tiq i}\delta\delta\text{al}$  مناطق الظل est très révélateur en ce sens. En effet, cette traduction littérale ne prend pas en considération les spécificités climatiques et culturelles. L'ombre est négative dans les régions froides alors qu'elle est recherchée chez nous au moment de la chaleur. Il aurait mieux fallu traduire par  $\text{?al mana:tiq ?al maħru:ma}$  المناطق المحرومة équivalent de zones défavorisées.

### 3.4. Extension de sens et libération de la structure

Certaines expressions transférées se sont intégrées dans la langue arabe à tel point qu'elles ne sont plus ressenties comme des calques et qu'elles acquièrent une liberté que l'expression d'origine n'avait pas ; ce qui constitue une forme d'intégration dans le système linguistique arabe. En effet, certaines expressions ont acquis d'autres acceptions par glissement de sens. C'est le cas de blanchiment de l'argent :

Tabji:ð iddawla Blanchiment de l'état تبيض الدولة

Tabji:ð ilʔirha:b Blanchiment du terrorisme تبيض الإرهاب

Tabji:ð ilʔiʕla:m Blanchiment de l'information تبيض الإعلام

Nous constatons également que certaines expressions n'obéissent plus aux mêmes contraintes qu'en français. C'est l'exemple de *langue de bois* qui a pour équivalent lu:ra kaʕʕabijja. En effet, conformément à la nature non concaténative de la langue arabe, nous constatons une libération de la structure de l'expression, qui peut prendre la forme de Taʕʕib ʔal ʕita:b littéralement « boisification » du discours. A travers cette transformation, l'adjectif devient un déverbal (maʕdar).

## Conclusion

Une des caractéristiques des expressions figées est leur caractère idiomatique, elles sont spécifiques à chaque langue, et en principe intraduisibles. Cependant, nous assistons à la transgression des frontières et des obstacles linguistiques parce que nous observons plusieurs calques des expressions françaises en arabe standard utilisé en Tunisie à cause de la proximité des deux pays et de leurs histoires communes.

Les calques sont des emprunts transférés avec leur sens de départ, même s'ils ne révèlent pas leur source. Ce sont des cas de néologie qui permettent de renouveler et d'enrichir la langue arabe. Ils sont le fruit de l'interférence des langues qui semble être une propriété définitoire de toutes les langues.

Certes, cette traduction est intéressante, elle permet d'enrichir la langue arabe avec de nouvelles expressions, mais ces traductions occultent le processus métaphorique qui a présidé à

l'avènement de ces expressions dans la langue source et qui s'est étalé dans le temps.

Toutefois, il est à remarquer que nous ne trouvons aucune trace de ces expressions dans les dictionnaires arabes ; ce qui constitue un réel souci pour les locuteurs arabophones qui cherchent à expliquer ces expressions. L'élaboration d'un dictionnaire des calques français / arabe devient une exigence à laquelle il faudra répondre pour combler un tel manque.

## Références bibliographiques

- BACCOUCHE T., (1994), *L'emprunt en arabe*, Beït Al-Hikma-Carthage, IBLV-Université Tunis I.
- GROSS G., (1996), *Les expressions figées en français : noms composés et locutions*, Ophrys.
- HOBEIKA-CHAKROUN F. (2010), « [Les collocations arabes intensives N+Adj dans deux romans Les Filles de Ryad et l'Immeuble Yacoubian](#) », *Revue Interdisciplinaire "Textes & contextes*, n° 5
- MEJRI S., (1997), *Le figement lexical. Descriptions linguistiques et structuration sémantique*, Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba.
- MEJRI S., GROSS G., BACCOUCHE G. & CLAS A., (dir), (2003), *Traduire la langue, Traduire la culture*, Sud Editions, Maisonneuve & Larose, Tunis, Paris.
- MEJRI S., (2004), « L'idiomaticité, problématique théorique » in MEJRI S., (dir), *L'espace euro-méditerranéen : Une idiomaticité partagée*, Tunis, Ceres, p.231-243.
- NEVEU F., (2004), *Dictionnaire des Sciences du langage*, Armand Colin, Paris.
- TUTIN A., GROSSMANN, (2002), « Collocations régulières et irrégulières : esquisse de typologie du phénomène collocatif, *Revue française de linguistique appliquée* Vol. VII p. 7- 25

## Pourquoi les indiens ?

*Par Mohamed HARMEL*

*(Texte écrit le 8 avril 2013 à l'occasion de la première rencontre euromaghrébine d'écrivains, sous le thème des "identités plurielles", et qui sera publié dans un collectif de cette rencontre)*

Il y a une question qu'on m'a posée tellement de fois depuis la sortie de « *Sculpteur de Masques* », que j'ai fini par me la poser à moi-même, alors que je ne me la suis jamais vraiment posée lorsque j'écrivais ce roman. Cette question c'est : « Pourquoi avez-vous choisi un contexte différent, un contexte qui n'est pas votre Tunisie ? Pourquoi une culture amérindienne qui est si éloignée de la vôtre ? *Pourquoi les indiens ?* ». La question est intéressante. Parce qu'elle soulève la problématique du contexte, de l'identité et de la culture : « Pourquoi avez-vous choisi les indiens, vous qui êtes tunisien ? » D'ailleurs, dans les questions de certains d'entre eux, il y avait un sous-entendu critique, comme si j'étais pareil à un architecte qui construit des bâtiments sans tenir compte du climat, de l'environnement et de tout le contexte dans lequel il doit construire. Parfois aussi, c'était un sous-entendu moralisateur, comme si j'avais trahi ma patrie ou ma culture en me coupant de mes racines.

Dans ma tête pourtant, ce n'était pas très compliqué : j'étais fasciné par cette culture, des scènes se sont imposées à moi dans mon imaginaire, et j'ai éprouvé du plaisir à les dérouler et à les développer, puis je me suis dit que plonger dans ce monde-là était

d'une grande richesse, et me permettait en plus de dire tout ce que je voulais en toute liberté, sans risquer l'inquisition religieuse. Tant que je me cachais derrière les masques indiens, j'étais en sécurité.

Mais après la sortie du roman, au fil des présentations, des rencontres et des débats, plus je me retournais sur cette histoire d'indien sculpteur de Masques et plus j'avais l'impression que ce que j'avais écrit m'échappait en fait complètement. Je me retrouvais, à chaque fois, contraint de me plonger dans une investigation sur ma propre œuvre pour pouvoir élaborer une connaissance de ce processus d'écriture qui, tout compte fait, débordait complètement de mon emprise, comme s'il possédait une richesse qui me dépassait, comme s'il était guidé par un inconscient qui débordait ma conscience.

Et c'est là que j'ai commencé à m'interroger plus profondément sur cette question : *pourquoi les indiens ?* Mais bien plus encore : pourquoi j'ai créé cette connexion, aussi fictive soit-elle avec les indiens ? comment cela se fait-il que je porte en moi cet infime fragment de la culture amérindienne ? Parce que, pour que ces images s'imposent à ma conscience, il faudrait qu'elles soient déjà en moi... Alors, pourquoi au-delà de cette fascination, ai-je désiré être cet indien qui a jeté le masque lors du Rituel et qui est devenu lui-même un sculpteur de masques ?

J'ai puisé dans ma mémoire et fini par me rappeler que, quand j'étais gosse, j'avais un livre illustré que ma mère me lisait souvent. Il contait l'histoire d'un héros indien dont j'ai oublié le nom, et ce héros avait un certain rôle à jouer dans une prophétie où il était question d'un bison blanc. J'avais complètement oublié cette histoire pour ne m'en rappeler que suite aux interrogations soulevées par le "choix" des indiens... Ce que je cherche à vous dire à travers cette anecdote, c'est que ce conte n'est pas

seulement une histoire qu'on m'a racontée, et qui fait partie de mon passé, c'est-à-dire qui s'est logée dans une partie de mes souvenirs. Ce conte représente bien plus : c'est un fragment de culture indienne qui a traversé le temps et l'espace pour venir se loger en moi, pour devenir une partie de moi-même, une partie de mon identité.

De même, la philosophie de Nietzsche, dont le livre porte l'incontestable influence, n'est pas seulement une philosophie que j'ai lue et qui m'a marqué : elle est devenue une partie de moi-même, je me la suis incorporée, et elle a joué un rôle fondamental dans la construction de mon identité à un moment donné de ma vie.

Spinoza a bien parlé du pouvoir du corps d'être affecté.

Et qu'est-ce qui nous affecte ? Nous affecte tout ce qui vient à nous du dehors avec la violence, la véhémence, et la passion de son être, pour s'inscrire dans notre corps, non seulement dans la mémoire qui se rapporte aux simples souvenirs, mais dans la mémoire ontologique, la mémoire géohistorique qui sillonne les territoires et les cultures, parcourt les vies et les peuples, traverse les décennies et les siècles, fragments disparates qui sont le matériau brut de la genèse de nos identités.

Je suis tout ce que j'ai aimé, tout ce que j'ai désiré, tout ce qui est venu à moi, tout ce qui m'a heurté avec violence, je suis toutes ces musiques qui ont déchiré mon âme, et je porte en moi un fragment des auteurs qui les ont composées, des peuples qui les ont chantées et jouées, je suis tous ces films et ces romans dans lesquels j'ai voyagé et erré, et je porte en moi un fragment de la culture de ces mondes imaginaires. Si je suis les *Mille et une nuits*, si je suis Sindbad le marin, alors je suis la Perse des siècles passés, si je suis Janis Joplin ou Jimmy Hendrix, alors je suis aussi Woodstock, si j'ai passé des nuits blanches après avoir vu le

film *The Ring*, et si j'ai été bouleversé en lisant la ballade de l'impossible de Murakami, c'est qu'il y a un souffle du Japon en mon cœur. Si mon grand père a été exilé en Russie alors, je porte en moi un bout de cet exil et un bout de cette Russie... Par ma mère, je suis les îles placides et paresseuses de Djerba, par mon père, les ruelles laborieuses et bourgeoises de la médina. Si d'ailleurs, je cherche une cohérence dans mon identité, je ne la trouve pas. Mes désirs sont éparpillés, j'ai tellement de projets, je n'ai aucune profession fixe, aucun statut bien défini, même si je vois qu'il y a bien là une hiérarchie dans ces moi multiples, même si je suis conscient de cette quête incessante d'un équilibre dans ce complexe identitaire ouvert.

Et c'est tout cela qui fait de nous ce que nous sommes, qui constitue ce que nous appelons notre identité. Une fois enfoncés dans ce tourbillon d'images et de simulacres qui nous fondent, le *je* devient bien plus qu'un autre, le je est un je qui se cherche parmi une multiplicité d'autres. Et c'est quelque part entre cette multiplicité sans cesse confrontée à un dehors, sans cesse brisée et refondée, que nous évoluons.

Nous sommes ouverts sur le monde, branchés en continuité sur une *géohistoire* c'est-à-dire sur des espace-temps qui sillonnent les distances et les âges et nous connectent avec des monstres disparus, des guerres éteintes, des batailles sanglantes, des océans perdus, des peuples et des civilisations dispersés dans les recoins de la terre et du temps ; et cette *ouverture* sur la mémoire géohistorique est en étroite corrélation avec le processus de constitution de notre identité.

Mais qu'est-ce qui fait alors dans ce cas que ce tout processus finit par se cristalliser dans des catégories identitaires normatives bien délimitées, sortes de masques immobiles ? Par

exemple : au-delà de tout cela, je suis quand même tunisien avant tout, au-delà de tout cela, mon identité est arabo-musulmane, etc. Si nous avons parlé de l'identité en tant que processus chaotique guidé par le désir, les passions et le hasard, désormais c'est sous l'angle de la constitution de rapports de pouvoir qu'il faudra l'aborder. Des rapports de pouvoir liés à des sentiments de crainte, à des besoins de sécurité, et d'appartenance à un groupe dominant et avantageux.

Prenons par exemple le rapport de ce qui constitue la culture d'une civilisation telle que la civilisation tunisienne – c'est à dire son langage, ses connaissances, ses productions, et donc la constitution de son identité – avec les invasions ou la colonisation : en Tunisie, l'incorporation d'une culture française est en rapport avec la colonisation et les implantations d'institutions de production et du savoir, que ce soit par ses apports positifs ou détestables. Cependant, lorsqu'on dresse le constat de cette colonisation ou lorsqu'on la juge, on le fait toujours en se référant à une identité qu'on suppose originelle et pure et qui est l'identité arabo-musulmane : mais comment s'est constituée l'identité arabo-musulmane si ce n'est par l'invasion des arabes, qui ont écrasé les berbères puis imposé et sélectionné par la pression et la force une autre forme culturelle avec son langage et ses croyances ? L'identité arabo-musulmane est tout autant liée à des processus d'invasion et de domination. Ainsi l'histoire de l'identité d'un peuple, n'est autre que l'histoire des dominations qui ont accompagné les acculturations, l'histoire des prêtres et des dictateurs qui ont accompagné la fabrication des grands masques immobiles.

L'identité en tant que langage se constitue par la colonisation, l'identité religieuse par l'instauration d'un dispositif de pouvoir religieux, l'identité en tant que rapporté à une patrie, par

l'implantation d'un appareil d'état, l'identité comme profession par l'intégration d'une institution de savoir, l'identité comme coutumes et traditions par des codes de groupe qui peuvent être très cruels, l'identité comme mode universelle vestimentaire et gastronomique par de grosses machines capitalistes de production.

Ainsi, il y a d'un côté l'identité comme étant le disparate existentiel continuellement branché sur une géohistoire universelle, et de l'autre l'identité comme unité rapportée à un foyer de pouvoir.

Toute la tragédie de l'identité survient lorsque l'identité rapportée à un foyer pouvoir, lorsque le masque du dieu ou de la tribu tente d'étouffer, mutiler et réprimer ce processus du disparate identitaire en se référant à elle-même comme étant l'identité véritable et parfaite rapportée soit à une race supérieure, soit à une religion parfaite, à une idéologie définitive, soit encore à des traditions sacrées : elle condamne ces fragments comme étant un extérieur étranger à soi, comme une corruption, une menace. Elle se comporte comme un trou noir qui piège le disparate et la multiplicité en les noyant dans son tourbillon et en les amputant de leur potentiel créateur. Le malheur c'est quand l'identité comme catégorie pour une masse ou un peuple est incapable de porter en son sein le multiple et le disparate, mais n'arrive plus à fonctionner autrement que comme une machine qui *broie* la différence. La forme la plus triste en est l'identité sacrée ou l'identité religieuse : car elle ne peut asseoir son pouvoir que par le biais de mythes situés en dehors de l'histoire et du monde, qui la placent dans une sorte de dimension inaccessible, une métahistoire inaccessible à l'histoire qui lui octroie le statut d'une vérité définitive unique et immobile qui détruit la richesse d'un processus identitaire sans cesse en

devenir. Il est impossible de sculpter le masque d'un dieu, d'en faire une copie ou de la modifier, puisque le mythe dit que le dieu l'a rapporté du ciel et qu'il contient déjà toute la vérité. Pourquoi sommes-nous à chaque reprise ramenés à l'identité religieuse comme référent principal, si ce n'est parce qu'elle constitue un foyer de pouvoir qui piège un processus positif de mélanges et de multiplicités, pourquoi sommes-nous sans cesse ramenés à nos traditions, si ce n'est parce qu'elles constituent un foyer de pouvoir ancré dans l'inconscient de la société et qui ramène chaque acte à elles, pour juger de son adéquation avec la norme identitaire ? La peinture, le cinéma, l'architecture, toutes ces productions se trouvent jugées en se référant à ces catégories d'identités dominantes qui entravent les processus de création.

Qu'est-ce que la sculpture de soi en ce sens ? C'est se libérer du joug des identités mortifères et avoir le courage de sculpter son identité, sculpter son propre masque par un acte de création qui affirme ces fragments disparates de géohistoire que l'on porte en soi en leur donnant une forme et un sens. Et peut-être que l'acte de création se fera dans l'essence même de cette lutte.

C'est cela, se sculpter soi-même. C'est cela « se créer liberté », l'injonction Nietzscheenne « Soyez les sculpteurs de votre propre existence ». Avoir le courage de renverser les perspectives, faire en sorte que ce soit ce disparate peuplé de milliers de cultures, de rencontres et de curiosités qui interroge les limites de l'identité qui nous entravent, aimer ce vertige, ce chaos, ce manquement d'ordre, cette carence du je, inhérents à notre identité, et en faire quelque chose. Et pourquoi pas un conte d'indiens et de masques ?

