

www.peuplesmediterraneens.com

Varia

Peuples Méditerranéens N° 81
MEDITERRANEAN PEOPLES

MAI 2021

Varia

Peuples Méditerranéens N° 81

MEDITERRANEAN PEOPLES

MAI 2021

COMITÉ DE PATRONAGE – COMMITTEE OF PATRONAGE

Adonis, Sadeq Jalal Al'Azem, Samir Amin, Jamel Eddine Bencheikh, Jacques Berquet, Carmel Camillerit, Alberto Caracciolo, René Dumont, Fernand Etti, Bernard Kayser, Henri Lefebvret, Abdelkebir Khatibi, Raymond Ledrutt, Mouloud Mammerif, Pierre Marthelot, Maurice Parodi, Maxime Rodinson, Leopold Sedar Senghor, Paolo Sprianof, Rudi Supek, Pierre Vilar, Saadallah Wannous.

COLLECTIF DE RÉDACTION – EDITORIAL COLLECTIVE

Evelyne Accad, Souheil Al Kache, Percy Allum, Jacqueline Arnaudf, Edmund Berke III, Serge Demailly, Wanda Dressler-Holohan, Guy Ducatez, Jacky Ducatez, S. El Alami, Didar Fawzy, Jean-Paul Gachet, T. Gallali, Nicole Grandin, Man Halevi, Jean Hannyoy, Rashid Khalidi, Roger Nabaa, Paul Pasconf, Laura Pisano, Jean-Pierre Poly, Elias Sanbar, Abdelmalek Sayadt, Marlène Shamay, Frej Stambouli, Michel Seuratt, Joe Stork, Habib Tengour.

COMITÉ DE DIRECTION – MANAGING COMMITTEE

Evelyne Accad, Nicole Beaurain, Najib El Bernoussi, Charles Bonn, Victor Borgogno, Abdallah Bounfour, Zouhaïer Dhaouadi, Nirou Eftekhari, Monique Gadantt, Burhan Ghalioun, Gilbert Grandguillaume, Abdallah Hammoudi, Farhad Khosrokhavar, Franck Mermier, Michel Oriol, Michel Peraldi, Alain Roussillon, Eléni Varikas, Paul Vieille, Khalil Zamitti, Jean-Pierre Zirotti.

Numéro ISSN

0399-1253

Mai 2021

www.peuplesmediterraneens.com

SOMMAIRE

Evelyne ACCAD

Andrée Chedid : Amour, Vision et Réconciliation 04

Georges CORM

Le paradoxe du Wahhabisme : une doctrine hérétique devenue hégémonique. 14

Pirouz EFTÉKHARI

La poésie persane et l'esthétique de l'instant poétique
Lire la poésie / Écrire l'Autre 19

Marc FENOLI

De l'humour philosophique au "socle dur de l'être" :
Umberto Eco, l'injonction du réalisme en politique 51

John IRELAND

Terreur et théologie : Paulhan, Scarry, Novarina 70

Carole MEDAWAR

L'obsession du nostos dans "Seuls" de Wajdi Mouawad 83

Brinda MEHTA

Negotiating Arab-Muslim Identity, Contested Citizenship, and Gender Ideologies in the Parisian Housing Projects; Faïza Guène's Kiffe-Kiffe Demain. 100

Edgar MORIN

Eduquer à la paix pour résister à l'esprit de guerre 141

Roger NABA'A

L'enracinement entre mondialisation et nostalgie 145

Andrée Chedid : Amour, Vision et Réconciliation

Par Evelyne ACCAD

« Kalya avance comme si elle marchait depuis toujours. Elle avance, pas à pas, depuis des éternités, au fond d'un immense vide ... Une marche immémoriale et si brève cependant ... Rien n'est encore dit. Les colères peuvent encore s'éteindre. Le jour peut encore s'éclairer ... Des corps douloureux, venus de tous les siècles, de tous les coins de la terre, surgissent autour d'elle ... Les hommes convoitent la mort. Kalya ne cesse de marcher, se raccrochant à chaque lueur pour tromper l'angoisse, pour franchir cette dernière distance... Son regard revient vers ces deux jeunes femmes dont elle partage pensées et sensations.... Elle arrivera jusqu'au bout. Elle y arrivera. Il y a tant de force en chaque créature humaine, tant de force en elle. »

Andrée Chedid, *La maison sans racines*.

Cet extrait de l'un des plus beaux romans d'Andrée Chedid, caractérise bien cette femme et cet auteur d'une force et d'une grandeur remarquables. Romancière, poète, auteur de théâtre, Andrée Chedid est une figure éminente de la littérature internationale. D'origine égypto-libanaise, elle est née au Caire en 1920, a été élevée dans des pensionnats au Caire et à Paris, obtenu son doctorat de l'Université américaine du Caire, épousé à 21 ans, Louis Chedid, alors étudiant en médecine. Ils vivent les trois années suivantes (1942-1945) au Liban, puis s'établissent à Paris.

Andrée Chedid est un écrivain prolifique, elle a publié plus d'une quinzaine de romans, sept recueils de poésie, plusieurs recueils de nouvelles, deux pièces de théâtre, de nombreux récits et deux essais. Son œuvre a été adaptée au cinéma, à la télévision, à la radio, au théâtre. Elle a été traduite dans plusieurs langues, et est au programme dans les lycées et les universités du monde entier. Elle a reçu plus de six prix importants dont le Goncourt de la nouvelle, le Mallarmé, et le Louise Labé ; malgré son succès, elle est demeurée très simple. Elle peint également et a exposé des collages. Elle a en outre élevé deux enfants et six petits-enfants.

Dans toute l'œuvre d'Andrée Chedid, se retrouve le mélange d'Orient et d'Occident, la recherche sur le sens de la vie, de la mort, de l'amour. Le langage, les images, les symboles qu'elle utilise plongent leurs racines dans les pays auxquels elle appartient : Égypte, Liban, France et désormais aussi États-Unis. La quête poursuivie au travers de ses thèmes est universelle et archétypique, c'est un heureux mélange de spiritualité et de sensualité. Son style et son œuvre dans les différents

genres attestent beaucoup de talent, de capacité d'innovation, de rythme et d'humour. D'ailleurs, Bettina Knapp, critique littéraire et professeur américaine, dit de Andrée Chedid qu'elle est « sensuelle et luxuriante, dénudée et forte » (1984, 80).

Ayant côtoyé dès son plus jeune âge « les contrastes qui font mal », d'un côté « sa grande maison au bord du Nil, les réceptions, les bals, le monde clinquant, féerique et factice » de la société dorée du Caire des années 30 et, de l'autre, « la rue avec ses îlots de misère, ses mendiants sur les trottoirs, ses femmes voilées », Andrée Chedid, être sensible et tourmenté, ne pouvait qu'être marquée pour le reste de sa vie par ces injustices qui feront appel à son sens de la justice.

L'œuvre d'Andrée Chedid est marquée par les paysages méditerranéens, auxquels elle donne une dimension universelle. Ainsi la mer qu'elle décrit est une « Mer sans visage, Aux cent visages de noyés ». Des images de villes, de fleuves, de soleils, d'oiseaux apparaissent constamment et reflètent le désir d'explosion, d'envol, de liberté, de vie et de mort :

« L'hirondelle pour mourir

Se jette contre les voûtes. » (1987, 45).

Avec mon sang aux mille oiseaux

J'ai marché tout au long de la terre. J'ai renié le temps.

J'ai ri de l'argile

J'ai su parler à l'étranger. » (1987, 102)

La terre est une image mêlée à celle de l'aimé. Elle compare l'amour à la poésie qui est aussi la délivrance, la consolation, la fuite devant la mort et l'acceptation de la vie. La passion n'est pas l'amour. Elle la compare à l'écume des vagues qui disparaît. Ce n'est que lorsque l'écume se mêle aux paysages de la rive, qu'elle dure. L'amour est au centre de tout. C'est le noyau des choses :

« L'amour est toute la vie, il est vain de prétendre qu'il y a d'autres équilibres.

Le dénué d'amour trace partout des cercles dont le centre n'est pas. » (1987, 142).

L'amour prend la forme du corps : « Souvent d'être mon corps, j'ai vécu, et je vis. ». La sensualité est mêlée de tendresse :

« Tu auras pour survivre des collines de tendresse

Les barques d'un ailleurs

Le delta de l'amour. » (1987, 32.).

La condition de la femme en général et de ses pays d'origine en particulier préoccupe Andrée Chedid. Ainsi son premier roman *Le sommeil délivré* (Stock, 1952, réédité par Flammarion 1976) raconte l'histoire d'une femme, Samya, vivant en Egypte, forcée dans un mariage malheureux, emprisonnée dans des coutumes qui l'asphyxient petit à petit. Elle se délivre en aidant une petite fille Ammal à réaliser son potentiel créateur – elle fait des figurines en argile. Finalement, elle tue son mari dans un geste dramatique et désespéré, geste inattendu et rare dans une société où les femmes ont plutôt tendance à retourner l'arme contre elles-mêmes. Elle crie pour que d'autres voient la vie : « Si je crie, je crie un peu pour elles. Et s'il n'y en a qu'une seule qui me comprenne, c'est pour celle-là que je crie, que je crie au fond de moi, aussi fort que je peux. » (1976, 215).

Dans ses poèmes, Chedid décrit la femme arabe, la femme opprimée :

« Dans les sèves

Dans sa fièvre

Ecartant ses voiles

Craquant ses carapaces

Glissant hors de ses peaux

La femme des longues patiences

se met

lentement

au monde. » (1976, 12).

« Elle montre des sœurs ennemies qui se réconcilient pour donner à leurs enfants un avenir :

Elles vont

Elles iront

dans le futur qu'elles portent
les femmes des deux frontières
au présent martelé. » (1976, 68).

La tragédie de la guerre du Liban bouleverse Andrée Chedid et l'amène à une prise de position pour la non-violence et la paix, loin du fanatisme et des clans, ainsi qu'à une grande sympathie pour ceux qui souffrent victimes de la violence de l'homme. Deux recueils de poèmes datant de cette époque soulignent les préoccupations de Chedid et son engagement vis-à-vis de ces problèmes.

Les corps du Liban sont décrits et nommés :

« Corps mutilés

Corps mitraillés

Corps pendus

Quelle angoisse annonça votre fin ?

Corps étranglés

Corps brûlés

Corps traînés

Corps rompus,

Quelles frayeurs ouvraient sur votre dernier sommeil ?

Vos faces d'épouvante

Étreignent nos jours à vivre... » (1987, 22).

Parmi ses derniers romans, *La maison sans racines* (1985), *L'enfant multiple* (1989) et *Le message* (2000) traitent de la guerre du Liban. Bien qu'Andrée Chedid vive loin de son pays d'origine, son éloignement l'a beaucoup sensibilisée au drame du Liban et la distance lui a donné une lecture des événements qu'elle n'aurait peut-être pas pu faire si elle était restée.

La maison sans racines est particulièrement intéressant au regard de mon thème, parce qu'il montre le rôle positif des femmes dans la guerre, leur effort pour la paix et la réconciliation des clans ennemis. Leurs initiatives vont de pair avec leur révolte contre les rôles traditionnels que la société leur assigne. Andrée Chedid vit éloignée du Liban, mais cet éloignement même et l'inquiétude qu'elle éprouve lui permettent une lecture visionnaire des événements. Ce sont des femmes de l'un et l'autre côté de la ville divisée, de l'Est et de l'Ouest, qui, à différents moments de la guerre, ont été à l'origine de marches pour la paix.

Le roman innove par sa technique. Trois histoires différentes se déroulent en différents moments et en différents lieux ; elles sont organisées autour d'un même événement : la marche qu'organisent au sein de la ville déchirée par la guerre, deux jeunes femmes appartenant à des communautés opposées. Une technique quasi-cinématographique présente les événements des trois histoires. Avec lyrisme et humour, ces histoires expriment le désir de vie, d'amour, de réconciliation au milieu de la tragédie de la guerre. Andrée Chedid, dans ce roman, atteint la perfection. La marche pour la paix, trame du roman, dans son appel éloquent, est traitée avec une précision d'horloger.

La marche de cette femme rappelle beaucoup d'autres marches de femmes au cours des temps : « Kalya avance comme si elle marchait depuis toujours. Elle avance, pas à pas, depuis des éternités, au fond d'un immense vide ... Une marche immémoriale et si brève cependant. » (1985, 117). Elle avance vers la place de vérité, « des corps douloureux, venus de tous les siècles, de tous les coins de la terre, surgissent autour d'elle. Vagues courtes et continues, cortège d'espoir qui se brise contre un mur de ciment. Les hommes convoitent la mort » (1985, 117). Au travers de la vie des deux jeunes femmes qu'elle s'efforce de sauver, elle pense à la survie de tout le pays et, avec lui, au salut de la terre. Cette femme qui marche au travers d'une ville déjà déchirée par la guerre est véritablement forte et convaincante.

Beyrouth devient la somme de toutes les villes détruites par la guerre au cours de l'histoire, de tous les prisonniers, de tous les champs couverts de corps, de tout ce malheur que Kalya refuse. « La terre n'en finira-t-elle jamais d'endurer ces tortures ? ... Kalya avance à l'intérieur d'un cauchemar.... Elle pourrait, elle voudrait être ailleurs. Dans un autre pays, un autre monde, sur un autre chemin. La mort est-elle au bout de celui-ci ? » (1985, 161-162). Un seul coup de feu a tout renversé. Le franc-tireur, « tueur sans cause » (1985, 225) a fait ce sale travail. Cet acte soulève

des questions essentielles. « Pourquoi abrégé cette étincelle ? ... Qu'est-ce qui compose la chair de l'homme, la texture de son âme, la densité de son cœur ? Au milieu de tant de mots, d'actes, d'écaillés, où respire la vie ? » (1985, 226).

Cette longue marche de Kalya permet à Andrée Chedid de poser les questions clés sur le Liban, la guerre, la violence. Deux pages sans ponctuation, dont chaque ligne commence par le mot *avant*, font ressortir quelques-unes des horreurs de la guerre : les divisions de la ville, les milices, la diversité des armes, les francs-tireurs, les massacres, les corps calcinés, les mères qui hurlent de douleur. Toutes ces évocations commencent comme un vœu par le même mot : « Avant que le pire devienne le pain de chaque jour avant que le barrage de toutes les fraternités de tous les dialogues se brise que l'horreur dévaste submerge avant que avant que avant que. ... » (215-216). Ce long passage sans ponctuation est la marche, haletante qui oppose l'espoir à tout ce qui est contre lui. Mais « avant » est déjà devenu « après » et la mare de sang s'étend.

Ammal et Myriam croient dans l'action non-violente positive. Mais d'une façon différente de Kalya. Elles choisissent une marche pour la paix, des mains tendues, un baiser symbolique, une écharpe au vent, l'annonce d'un mouvement de masse qui va s'engager. Dans les deux cas, le résultat est la mort. Pouvait-il en être autrement, à la veille de la guerre du Liban ? Comment pouvaient-elles s'opposer à toutes les forces liguées pour ouvrir la tragédie ? Que pouvaient-elles faire contre les kalachnikovs pointées sur le cœur de leur initiative de paix ? Tous ceux qui au Liban, ont eu recours à une tactique non-violente agressive pour empêcher la guerre, marches pour la paix, grèves de la faim, sit-in, traversée quotidienne de la ligne de démarcation, savaient que leur foi dans la paix et l'unité triompherait un jour des forces de destruction, même si sur le moment, tout paraissait terriblement lugubre.

Dans ce roman, le désir de paix et sa mise en pratique vont de pair avec le désir et le besoin de libération des femmes. Toutes les femmes fortes et résolues du roman veulent être libres, et ne pas laisser d'autres choisir à leur place. Elles se dressent contre les injustices, elles sont professionnelles et donc aussi économiquement indépendantes. Elles refusent le rôle que la société leur assigne, et répondent aux hommes de leurs familles quand elles estiment qu'ils empiètent sur leur droit de vivre comme elles l'entendent.

Les femmes de *La maison sans racines* sont vraiment visionnaires et révolutionnaires. Elles ont compris qu'il était important d'incorporer la révolution sexuelle dans le changement politique.

Leur marche symbolise leur force. Même si, dans la pratique, la marche est un échec, symboliquement elle continue à vivre. Son esprit peut se répandre et engendrer les changements si nécessaires. De nombreuses marches pour la paix, et d'autres initiatives ont exprimé au Liban cet espoir. Tous ceux qui, dans ce pays, ont cru que la justice et la paix triompheraient de la violence et de la destruction, et œuvrèrent silencieusement et courageusement à la réunification de leur pays, ont récolté un jour les fruits de leur patience.

L'enfant multiple est un livre magnifique sur fond de guerre au Liban : l'histoire d'un enfant beau et aux identités multiples. Il interpelle pour sa réflexion sur les cicatrices de la guerre qui blessent le corps, et la possibilité de les maquiller par des prothèses. Omar-Jo est l'enfant multiple, issu d'un père musulman d'Égypte et d'une mère chrétienne libanaise. L'enfant a perdu un bras dans la guerre du Liban. Il porte son amputation, moignon tuméfié, avec fierté. Venu à Paris pour trouver refuge, on lui offre plusieurs prothèses pour remplacer ce bras qui manque et retrouver son habileté. Omar-Jo refuse :

« L'enfant s'était, peu à peu, habitué à son moignon. Fondus sous la blessure close, même les points de suture en faisaient partie. Ainsi avait-il l'impression que l'image de son vrai bras pouvait continuer à l'habiter ; d'autant plus présente, d'autant plus irremplaçable, que ce bras gisait, au loin, mêlé à la terre de son pays, faisant partie de cette même poussière qui recouvrait Omar et Annette. Ce membre, qu'il oubliait par moments pour exister et mieux se mouvoir, il fallait en même temps que sa représentation demeure en lui comme une amputation, comme un cri permanent. On ne pouvait troquer ce bras, ni trahir son image. Son absence était un rappel de toutes les absences, de toutes les morts, de toutes les meurtrissures. » (1989, 217-218).

Andrée Chedid exprime les sentiments que pose une amputation, les questions de reconstruction et de prothèse, la relation établie avec le pays mutilé, l'importance de la mémoire vivante pour ne pas répéter la violence, les guerres et tout ce qui peut entraîner le malheur des peuples.

Dans ses poèmes, son théâtre et ses romans, Andrée Chedid exprime les problèmes de la région du monde où elle est née et qui la préoccupent. Mais ces conflits reflètent des questions globales, une vision universelle et un amour de l'humain où qu'il (elle) se trouve. Elle sait mettre le doigt sur les blessures pour les cautériser, les panser et les guérir. Elle nous donne un souffle d'espoir, une fenêtre ouverte sur un horizon de lumière, si seulement nous étions prêts à écouter cette voix et à accepter de vivre différemment dans des actes transformant le personnel et le politique.

Pourtant Andrée Chedid ne prêche pas, loin de là. Ses personnages sont complexes et profonds. Sa vision du monde est toute en nuances et en délicatesse. Elle nous donne une image du beau et du laid, du sublime et du bas, dans un langage qu'elle crée et manie à la perfection. L'enfant et le clown sont des personnages qui reviennent souvent et se rejoignent dans une expression d'amour et de vie :

« La joie est une tête de clown

L'amour s'effrite à la pointe des heures

L'enfant

A déjà son visage de demain. » (1987, p. 29).

C'est un long itinéraire de patience, d'endurance, de foi, de vision et d'amour qu'Andrée Chedid nous trace dans les mots, les lignes, les pages, les livres de son œuvre si riche et tellement importante pour que l'(a)(f)humanité (j'utilise ici ce terme pour combiner le côté femme / homme exprimant le sens complet de ce qu'Andrée Chedid nous dit) retrouve son visage perdu et atteigne la réconciliation.

Je terminerai par quelques remarques que j'ai faites à la suite de mes rencontres avec Andrée Chedid. C'est à la rue de Seine que je me suis rendue, un après-midi du 13 juin 1995, pour l'un des entretiens que j'ai eu le bonheur d'avoir avec Andrée Chedid, dialogue qui m'a permis d'aller plus loin dans mon analyse de l'écriture de cette femme écrivain remarquable. Je l'enseigne aux États-Unis depuis de nombreuses années déjà, elle ne cesse de m'inspirer, de m'aider à regarder plus loin pour aller de l'avant, comme elle le fait, elle, tel ce long fleuve qui ressurgit partout dans son œuvre :

« ... Fleuve... Métamorphoses perpétuelles en nous ; et pourtant unicité, simplicité de l'image donnée. Fleuve mythique et réel. Image porteuse multipliant nos sensations, renouvelant l'appétit de vivre lorsque celle-ci se trouve menacée. Le Nil dans ma mémoire contient tous les fleuves du monde. Il est aussi présent. Il est la Seine. Il est fleuve. Eau. Mobilité. Saisons. Vie. » (1993, 25).

C'était à la rue de Seine que j'avais rencontré Andrée Chedid pour la première fois, il y a de cela plus de quinze ans maintenant, et j'associerai toujours cette rue avec elle, avec son écriture, avec son sourire et ses gestes généreux, larges, avec son ouverture, sa spontanéité et profondeur, son

équilibre harmonieux, tant de belles qualités humaines qu'elle porte en elle et dans son œuvre qui font que, lorsqu'on a le bonheur de la retrouver ou de la lire, on se sent mieux après, renouvelé, fort de cette amitié, riche de ces images, qui aident à traverser les zones difficiles de la vie.

Bibliographie

Accad, Evelyne. *Contemporary Arab Women Writers and Poets* (With Rose Ghurayyib). Beirut: Institute for Women's Studies in the Arab World, 1965.

———. *Coquelicot du massacre*. Paris : L'Harmattan, 1988.

———. « Entre deux », *Contes et Nouvelles de Langue Française*. Sherbrooke : Cosmos, 1976.

———. *L'Excisée*. Paris : L'Harmattan, 1982.

———. *Des femmes, des hommes et la guerre : fiction et réalité au Proche-Orient*. Paris: Côté-Femmes, 1993.

———. *Veil of Shame: The Role of Women in the Contemporary Fiction of North Africa and the Arab World*. Sherbrooke: Naaman, 1978.

Ahmed, Leila. *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*. New Haven & London: Yale University Press, 1992.

Altomah, Salih. « The Contemporary Arabic Novel. » *The Cry of Home*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1972.

———. « Westernization and Islam in Modern Arabic Fiction ». *Yearbook of Comparative and General Literature*, 20, 1971.

Beck, Lois and Keddie, Nikki. *Women in the Muslim World*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978.

Boullata, Kamal. *Women of the Fertile Crescent*. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1978.

Chedid, Andrée. *Cérémonial de la violence*. Paris : Flammarion, 1976.

———. *Épreuve du vivant*. Paris : Flammarion, 1983.

———. *Liban*. Paris : Seuil (Petite Planète), 1974.

———. *La femme de Job*. Paris : Calmann-Lévy, 1993.

———. *La maison sans racines*. Paris : Flammarion, 1985.

———. *Le message*. Paris : Flammarion, 2000.

———. *L'enfant multiple*. Paris : Flammarion, 1989.

———. *Le sommeil délivré*. Paris : Stock, 1952, reedited by Flammarion in 1976.

———. *Mondes Miroirs Magies*. Paris : Flammarion, 1988.

———. *Rencontrer l'inespéré*. Vénissieux : Paroles D'Aube, 1993.

———. *Textes pour un poème*. (1949-1970). Paris : Flammarion, 1987.

Cooke, Miriam. *War's Other Voices: Women Writers on the Lebanese Civil War*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Mikhail, Mona. *Images of Arab Women*. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1979.

Yetiv, Isaac. *Le thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française*. Sherbrooke, Québec : C.E.L.E.F., 1972.

Le paradoxe du Wahhabisme : une doctrine hérétique devenue hégémonique

Par Georges CORM

L'opinion publique ignore tout en général du Wahhabisme. Ceci est dû à plusieurs facteurs dont le plus important réside dans l'extraordinaire fortune pétrolière du royaume et, en conséquence, sa capacité à « séduire », entendez corrompre journalistes ou chercheurs. Rares ont été parmi eux ceux qui se sont préoccupés de décrire avec objectivité la nature de royaume qui porte le nom d'une famille, celle des Saoud, phénomène vraisemblablement unique au monde. Plus étonnant encore, le drapeau de cet État à caractère féodal et tribal qui porte une épée au-dessous de la formule de la foi musulmane, « il n'y a de Dieu que Dieu », et qui n'est pas sans rappeler celui de l'organisation terroriste appelée Daech.

Mentionnons toutefois l'ouvrage d'un diplomate français, écrivant sous le pseudonyme de Jean-Michel Foulquié, intitulé *La dictature protégée*, paru chez Albin Michel en 1995. On ne peut manquer non plus de rappeler que l'éminent orientaliste Henri Laoust (1905-1983) dans son ouvrage devenu classique, *Les schismes en Islam*, y mentionnait de façon appuyée le Wahhabisme. Ce sera aussi le fait d'un éminent cheikh de l'Azhar, Ahmad Amin (1886-1954), qui dénoncera très fermement la pratique de la violence chez les Wahhabites. On pourrait aussi évoquer le beau livre de Fred Halliday (aujourd'hui décédé) qui écrivit en 1974 un ouvrage resté célèbre *Arabia without Sultan*. Sans oublier un ouvrage non moins célèbre, celui d'un journaliste palestinien de talent, Saïd Aburish, aujourd'hui décédé qui écrivit lui aussi en 1994 un ouvrage devenu un classique sous le titre de « *The Rise, Corruption and Coming Fall of the House of Saud* » (*Le développement, la corruption et la chute prochaine de la famille des Saoud*). Plus près de nous, Alain Chouet, ancien chef du renseignement en France, a aussi évoqué en détail et sans compromission le cas de l'Arabie saoudite dans son ouvrage *Au cœur des services spéciaux* (2013). On pourra se reporter aussi au livre magnifiquement documenté de Richard Labévière intitulé *les dollars de la terreur. Les États Unis et les islamistes*, paru en aux éditions Grasset en 1999. Dans cet ouvrage, cet analyste politique de haut vol montre les très nombreux liens entre groupes terroristes se réclamant de l'Islam et le royaume d'Arabie saoudite.

Mais nous avons aussi un nombre d'ouvrages vantant le royaume souvent de façon scandaleuse. Tel a été le cas d'Olivier Carré, aujourd'hui décédé, un admirateur vibrant de la monarchie saoudienne, qu'il qualifiait de « force de modération » dans un monde arabe livré aux idéologies nationalistes laïques qu'il vomissait, ainsi qu'en témoigne son ouvrage *Le nationalisme arabe* (1994). Cet ouvrage constitue une charge au vitriol contre divers auteurs arabes ayant prôné le développement de l'unité arabe, le reste de sa production étant consacré à vanter l'idéologie des Frères musulmans.

On rappellera ici l'ouvrage fort bien informé écrit en langue arabe d'un opposant à la dynastie saoudienne, Ahmad Saïd, qui fut enlevé à Beyrouth où il résidait et assassiné en le jetant d'un avion en plein désert arabe.

Mais disons tout de suite que l'Arabie saoudite ne fut pas toujours ce royaume soumis à la volonté britannique qui l'avait créée en 1928, l'année même où en Égypte naissait l'organisation des Frères musulmans, ce qui ne peut pas être une simple coïncidence. En effet, la population saoudienne ne pouvait rester indifférente à l'attrait de Gamal Abdel Nasser. L'un des premiers rois des Saoud au XX^e siècle résidait au Caire. Mais on peut surtout penser que le roi Faysal Ibn Saoud (1906-1975) était animé de sentiments nationalistes arabes. Il avait nommé comme représentant de l'Arabie saoudite aux Nations-Unies un de ses amis libanais chrétien rencontré à Londres avec qui il partageait une passion pour les timbres, Jamil Baroudi. Ce qui aujourd'hui serait tout à fait impensable.

Le roi Faysal avait aussi fait participer son pays à un embargo partiel sur les exportations de pétrole à l'endroit des pays occidentaux ayant appuyé l'État d'Israël dans la guerre arabo-israélienne de 1973, notamment les États-Unis et la Hollande. Ceci ne lui sera apparemment pas pardonné par les États-Unis qui sont fort probablement à l'origine de son assassinat en Arabie, même par un très jeune membre de la famille royale.

On le voit, l'histoire de l'Arabie saoudite est loin d'être simple. On ne peut ici manquer de rappeler que les Anglais avaient promis à la famille des Hachémites, gardienne depuis des siècles des lieux-saints de la Mecque et Médine et de la province du Hedjaz la constitution d'un royaume arabe unifié. Cette promesse était conforme aux vœux des populations exprimés devant une commission d'enquête américaine en 1920 (la Commission King Crane). Ils trahirent cependant leur engagement en armant les guerriers wahhabites qui vont chasser les Hachémites du Hedjaz et

des lieux saints de la Mecque et Médine. Ces guerriers voudront pousser leurs conquêtes en entrant en Transjordanie, ce qui obligera l'armée anglaise à faire le coup de feu contre les guerriers wahhabites en envoyant leur aviation les arrêter après le passage de la frontière.

Mais ce qui peut être reproché ici au royaume saoudien, c'est son expansionnisme territorial qui l'amena à annexer des parties du Yémen, ce qui explique l'antagonisme qui peut encore exister aujourd'hui entre les deux pays ; ou plus récemment de mener une guerre dans le nord du pays aux mains d'une partie de l'armée yéménite sous influence des Houthis. Ces derniers sont les héritiers de l'ancien Imam Yehia qui gouvernait le Yémen en le maintenant dans le sous-développement. Suite à un coup d'État pronassérien survenu en 1962, ce dernier fut renversé et pris refuge en Arabie saoudite. Le président Nasser envoya alors un contingent de troupes égyptiennes pour épauler le nouveau régime, ce qui amena l'Arabie saoudite à venir en aide aux partisans royalistes de l'Imam détrôné. Le Yémen fut un temps coupé en deux entre le Nord sous influence saoudienne et le sud sous influence nassérienne progressiste.

C'est après la défaite des trois armées arabes (jordanienne, syrienne, égyptienne) face à Israël au cours de la guerre de juin 1967 qu'au Sommet des chefs d'États arabes tenu à Khartoum, capitale du Soudan, intervient une réconciliation entre l'Arabie saoudite et l'Égypte qui accepte de retirer ses contingents militaires du Yémen.

L'Arabie saoudite devient alors une puissance de plus en plus agissante au Moyen-Orient. Bientôt, suite à la nouvelle guerre israélo-arabe de 1973 et à la signature de la paix entre Israël et l'Égypte par les accords de Camp David de 1979/1980, c'est l'Arabie saoudite qui aura désormais le leadership du monde arabe. Celle-ci avait déjà créé une série d'institutions islamiques, telle la Banque de développement islamique à Djeddah, une Unesco islamique (ISISCO), une zone de libre-échange islamique : autant d'institutions qui sont venues concurrencer celles plus anciennes établies par la Ligue des États arabes, tels le Fonds de développement économique et social arabe, ou l'ALECSO (Unesco arabe).

Ce sera surtout l'Arabie saoudite qui pour faire plaisir aux États-Unis enverra des milliers de jeunes combattants saoudiens, dont Oussama Ben Laden, et d'autres nationalités arabes se battre en Afghanistan contre le régime pro-soviétique de ce pays. Cette internationale de « jihadistes » islamistes sera ensuite envoyée en Bosnie, puis en Tchétchénie, puis au Caucase. Elle continue

jusqu'aujourd'hui de se développer. On la trouve au Sri Lanka et aux Philippines par exemple, mais aussi en Indonésie et au Pakistan.

C'est à partir de la grande révolution populaire iranienne de 1979, confisquée par les religieux et vantée par le philosophe Michel Foucault comme « révolution religieuse » que la domination saoudienne sur le monde arabe et musulman reculera. Le gouvernement français permettra d'ailleurs à l'Imam Khomeini de s'installer en France à Neauphle-le-Château, pensant probablement avoir à faire à un frère musulman classique, instrumentalisé par les États-Unis et les puissances occidentales dans le cadre de la Guerre froide contre l'URSS.

En Iran où la santé du Chah est chancelante, le pouvoir est à prendre. Khomeini sera ramené triomphalement en Iran par les autorités françaises et confisquera la grandiose révolution populaire qui y a lieu. Il y installe un régime politique nouveau dit de la « wilaya faquih », c'est à dire de la tutelle d'un guide religieux sur le pays et la politique à mener dans tous les domaines. Il devient en même temps un grand défenseur des droits des palestiniens.

Désormais, l'Arabie saoudite se doit elle-même de faire preuve d'un plus grand rigorisme religieux et d'appliquer encore plus durement la version wahhabite de la charia islamique. Elle lancera une « sahoua » (réveil) islamique. La région de l'Est de la Méditerranée et du golfe arabo-persique devient une zone de tension majeure. L'Irak se lancera bien imprudemment en 1980 dans une guerre contre l'Iran qu'elle tente d'envahir, guerre qui dura huit années et épuisera les deux pays. L'invasion américaine de l'Irak en 2003 viendra beaucoup compliquer les tensions déjà grandes, ce malheureux pays étant rendu à l'âge de pierre comme l'avait voulu le président américain George Bush père et organisé suivant des critères communautaires, notamment en chiites et sunnites. L'Arabie saoudite et le Qatar deviendront le siège des principales bases américaines dans la région. Pour compliquer encore plus l'état des choses, ces deux pays deviendront antagonistes et le sont jusqu'aujourd'hui.

Même le petit Liban ploie aujourd'hui sous le poids de cette confrontation.

En réalité, les États-Unis sous l'influence de Donald Trump ont pour politique de vouloir liquider l'existence palestinienne, ce qui va à l'encontre non seulement du droit international sur la question palestinienne, notamment du droit au retour, mais aussi d'un nombre grandissant d'organisations, dont certaines juives aux États-Unis, qui plaident pour la fin du régime d'apartheid

en Palestine. Le fait que les royautes et principautés de la Péninsule arabe soient prêtes à normaliser leurs relations avec l'État d'Israël ne donnera pas plus de légitimité à l'apartheid. De même que la position du Président Macron qui rejette la distinction fondamentale entre judaïsme et sionisme.

En tous cas, pour en terminer avec le radicalisme islamique, il convient d'œuvrer à déwahhabiser l'Islam. Il est évidemment intéressant de suivre ce que fait le prince héritier saoudien en termes de « libéralisation » relative du régime, ce qui n'enlève rien à l'horreur du crime commis contre le brillant journaliste Jamal Khashoggi à Istanbul. Il faut aussi savoir qu'une importante communauté chiite saoudienne vit sur la côte Est du pays. Elle est malheureusement fortement opprimée par le pouvoir et nombreux sont les emprisonnements arbitraires. Enfin, on signalera les décapitations de condamnés à mort qui ont lieu en public, spectacle repoussant d'un autre âge.

La poésie persane et l'esthétique de l'instant poétique

Lire la poésie / Écrire l'Autre

Par Pirouz EFTÉKHARI

1- Création et circulation d'une civilité

Saisir les caractères d'une civilisation implique une approche transversale de ses représentations collectives, celles du discours poétique parmi d'autres. Même lorsqu'elles adoptent une telle perspective, les analyses poétiques pourtant mesurent en général mal, voire nient, les implications et le sens des représentations. Ainsi, Jean-Claude Vadet¹, après l'avoir explicitement évoqué, hésite à reconnaître le rapport entre la poésie « courtoise » arabe et le devenir de la poésie « courtoise » en Occident, à partir de l'Espagne, grâce aux jongleurs et troubadours.

Jean-Claude Vadet étudie le discours poétique amoureux arabe, en fait l'étymologie et l'analyse érudite, mais n'en mesure pas la portée quant à la civilité et à sa circulation. Par civilité, j'entends les rapports émotionnels et affectifs, le rapport à l'Autre, la transcendance de soi et de l'Autre par la parole poétique et / ou amoureuse, et leur reproduction.

Quant à de Fouchécour, à propos duquel je reviendrai, il prend le discours des poètes lyriques persans du XI^e siècle comme de la rhétorique, alors que – je vais essayer de le montrer – leur poésie a plutôt une visée et des implications *trans-sémiques et para-sémiques*, créatrices de sens : leur position dans la situation historique et sociale qui est la leur, crée de la civilité, assouplit la rudesse des mœurs des occupants turcs qu'ils "iranisent" peu à peu.

Quant au rôle de la culture persane dans la création de la civilité, Jean-Claude Vadet consacre plusieurs pages à l'influence et à la présence des poètes, chanteurs et musiciens iraniens dans le Hedjaz et à Bagdad. Saïd Boustany, de son côté, dans une présentation méthodique du contexte dans lequel apparaît Ibn Ar-Rûmi, consacre de longs développements aux courants idéels et culturels qui traversent Bagdad, et décrit en détail la présence et le rôle des *mavâlis* (convertis

¹ Jean-Claude Vadet, *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1968.

non arabes) iraniens, byzantins et autres¹. Le centre du nouvel empire absorbe alors toutes sortes de richesses, dont celles du monde intellectuel.

Tout porte à croire qu'au cours du développement urbain en Arabie, face au discours religieux, et au travers de la poésie d'amour arabe inspirée de la poésie persane, se manifeste une aspiration à des mœurs moins rigides que celles de la société bédouine pré-islamique ; avènement donc d'une transgression multidimensionnelle, désir d'une société plus ouverte, qui s'expriment esthétiquement dans la poésie d'amour.

Dès le premier siècle d'Hégire, les *madjlèsses* (salons littéraires et musicaux) d'hommes mais aussi de femmes, comptent essentiellement sur les musiciens et poètes marginaux et Mavâlis. Le rôle des poètes-chanteurs et d'un certain nombre de femmes s'avère ainsi primordial dans l'épanouissement du lyrisme amoureux qui progresse dans la ville, et y crée de la civilité. Par l'imaginaire-poétique dans la poésie d'amour, les milieux marginaux tentent de concevoir et construire l'Autre dans une civilité.

Tel est en grande part le sens de la « courtoisie ». Mal à l'aise devant cette notion, Jean-Claude Vadet la met entre parenthèses sous sa forme espagnole de « *cortezia* », la réduit avant tout à « l'amour poli à la persane » : il n'en mesure ni le sens, ni la portée, ni le mouvement.

La nouvelle écriture poétique sous forme de poésie d'amour est alors révélatrice du processus de détribalisation de l'Arabie, elle débouche sur la civilité et sur une nouvelle manière d'être dans la cité. Ce processus doit être explicité dans le texte de Jean-Claude Vadet qui oppose « l'individuation de l'amour » naissant en Arabie dans les villes, aux « conceptions tribales pour lesquelles la vraie parenté est collective ». Conséquence quant au genre poétique, le *tasbib*, poésie tribale, évolue alors vers le *tachbib*, le *qazal*, lyrisme propre aux *chabâbe* (jeunesse). Les jeunes *fétyân* particulièrement – « la jeunesse dorée... amis de la boisson, des beaux chants et, quelquefois, selon le cas, des aventures humoristiques ou des mauvais coups » – se soucient de « galanterie au bon sens du mot », qui symbolise un désir d'ouverture du mouvement urbain laïc.

¹ Le *Cancioneiro* de Galice et du Portugal, et, surtout, les *Cantigas de amigo* du roi *trovador* Dom Dinis (XIII-XIV^e siècles) s'inscrivent dans la même tradition d'urbanité.

L'islam est l'une des manifestations de ce mouvement culturel urbain. Mais alors qu'il devient instrument du pouvoir et d'expansion d'un nouvel ordre, le mouvement urbain s'épanouit dans la *poéti-cité*, dans la poésie d'amour, surtout. Cette poéticité a parcouru le monde¹.

L'épanouissement urbain induit « l'espoir de tout régler par la connaissance exacte de la réalité, (ce qui conduit) les savants musulmans à chercher dans la science et la philosophie des certitudes capables d'orienter l'individu dans sa vie morale et matérielle et dans sa vie sociale et politique »². Ainsi, grâce au progrès des humanités et des sciences, naît un mouvement civilisationnel laïc.

Plus profondément, les études de Jean-Claude Vadet conduisent à penser que la « courtoisie » constitue le nouveau paradigme qui, à partir de la tradition persane de poésie d'amour (1968, 92), s'oppose au discours théologique et devient l'expression d'une nouvelle classe intellectuelle dans les villes. On est en présence d'un mouvement d'ouverture culturelle, d'ouverture du monde et d'ouverture sur le monde ; plusieurs poésies le composent et se font écho, qui reproduisent et amplifient des représentations sociales et culturelles dans les pays méditerranéens³.

Cette circulation s'inscrit, on le sait, dans une tradition millénaire, et se construit à partir de différentes formes civilisationnelles et esthétiques – le théâtre, par exemple (osmose entre l'Iran et l'Inde)⁴, ou l'ornementation graphique mésopotamienne et moyen-orientale qui influence l'art hakhâmanéchi (hachéménide) et évolue en Perse au cours de la période hellénique, les premières formes de miniature surgissant en Iran et au Liban pendant la période sassanide⁵.

L'ouverture culturelle et poétique reprend à partir de l'islam, parallèlement et en opposition à la religion savante⁶ ; le courant de poéticité se développe, il valorise la femme, paradigme opposé à celui du pouvoir (masculin) qui contrecarre le statut assigné à la femme dans l'islam après la

¹ Saïd Boustany, *Ibn Ar-Rûmî, sa vie et son œuvre*, Beyrouth, Publications de l'Université Libanaise, Section des Études Littéraires, 1967.

² « L'élément persan, précise Saïd Boustany, n'avait pas attendu l'encouragement officiel pour faire son apparition dans la prose arabe. Dès le premier quart du VIII^e siècle, les non-Arabs et les semi-Arabs constituaient la majorité de ceux qui produisaient dans le domaine de la littérature. Parmi eux, les plus actifs et les plus nombreux étaient d'origine iranienne ». *Ibid.*, p. 86.

³ *Ibidem*.

⁴ Cf., entre autres, Fernand Braudel, *O Méditerranée, o espaço e a História*, Lisboa, Editora Teorema, 1987.

⁵ Voir à ce sujet Medjid Rezvani, *Le théâtre et la danse en Iran*, Maisonneuve et Larose, 1962.

⁶ Cf. Gaston Migeon, *Manuel d'art musulman*, Ed. Auguste Picard, 2 volumes, 1927 ; également *Histoire universelle des arts*, G. Conteau et V. Chapot, sous la direction de Louis Réau, *L'Art antique*, vol. 1, Armand Colin, 1930 ; et *Arts musulmans et Extrême-Orient*, sous la direction de Louis Réau, vol. IV, Armand Colin, 1939. Plus particulièrement, à propos de la formation de la civilisation perse, voir Roman Ghirshman, *L'Iran, des origines à l'Islam*, Albin Michel, 1976 ; et Edith Porada, *Iran ancien*, Albin Michel, 1963.

mort du prophète¹. Comme Jean-Claude Vadet le suggère, sans aller jusqu'au bout de l'argument, ce courant se retrouve dans la Renaissance², et, au travers des Lumières, débouche finalement sur la laïcité moderne.

2- Orientalisme et linguistique, des cousins germains

La lecture occidentale de la poésie persane ou arabe en ignore bien souvent la musicalité, et, avec elle, l'"incantatoire mallarméen", fondé sur ce qu'on peut appeler le *cantatoire*, le chant. Les poètes véhiculent et cherchent un sens dans l'architecture sonore, à partir d'une stratégie énonciative qu'ils produisent à partir de leur position propre. Par position, j'entends ce que le poète adopte dans des conditions sociales concrètes face au langage utilitaire, et par laquelle il s'engage dans la construction d'un sens autre. Par définition, l'aspiration poétique voit le jour dans la transgression, dans un désir d'ouverture du monde par l'ouverture de soi à l'Autre, invitant soi et l'Autre à devenir autres ; en un mot, dans le désir de concevoir et de construire une civilité élargie dans la lutte contre le blocage institutionnel et la violence du pouvoir. Ignorer le projet poétique, c'est réduire la poésie aux structures de la signification ou à une érudition figée³.

La lecture d'un poème est un échange ; elle consiste à en séculariser le projet esthétique. C'est l'appréhender de l'intérieur de sa visée utopique. Pour ce qui est des poèmes persans, c'est les vivre dans ce qu'ils proposent d'emblée comme esthétique de l'instant poétique. Les meilleures lectures occidentales de la poésie persane ou arabe campent, il faut le souligner, dans le recensement ou l'approfondissement thématique.

La rhétorique de la scientificité tend soit à restreindre la poésie au classement, soit à la diluer par l'érudition orientaliste, voire par les structures que la linguistique propose depuis un siècle. La linguistique est née, on ne peut l'oublier, parmi les pierres du pouvoir, du décodage archéologique de sa propagande ; et de la philologie des feuilles mortes, exégèse des papyrus religieux. La

¹ Sur la civilisation islamique, voir le grand ouvrage orientaliste, *Le Monde de l'Islam*, sous la direction de Bernard Lewis, Bruxelles, Elsevier Séquoia, 1976. Voir Germaine Tillion, *Le harem et les cousins*, Paris, Seuil, 1966. Martine Gozlan, *Le sexe d'Allah*, Grasset, 2004. Cf. également, J.-Cl. Vadet, op. cit., à propos du rôle des femmes d'Arabie (entre autres, de la nièce de l'Imam 'Ali) dans la construction de la civilité, au lendemain de la mort du prophète.

² J.-Cl. Vadet, op. cit., rappelle encore que les Cathares apparaissent comme « les précurseurs de l'humanisme de la Renaissance ».

³ Voir ma critique des procédés orientalistes, « A necessidade e a validade dos estudos Orientais, hoje », *Biblos*, Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Coimbra, II, 2, 2004.

linguistique s'origine, comme le disait Edward Saïd¹, à la même tradition que l'orientalisme : « tout ramener au texte ».

La grande erreur des sciences du langage est de ne pas distinguer le sens de la signification, comme combinatoire de signifiés, d'occulter le premier derrière la seconde². Elles ont voulu tout ramener au système fermé des signes, alors que l'univers du sens est aussi large et ouvert que l'imaginaire. Elles ont sous-estimé cette question : comment, dans une situation donnée, un nouveau sens surgit par nécessité, qu'est-ce qui motive sa quête ? Elles se sont peu préoccupées du sens dans une société donnée, à un moment donné, qui débouche sur une quête esthétique (au sens large, en particulier donc, sur la poésie).

Les atomisations progressives brouillent progressivement l'esthétique, dispersent par des cloisonnements émotivité, aspirations, contestations, transformations, tentatives de renouveau des formes, recherche d'une vie nouvelle et d'une nouvelle beauté. Il est vain de prêcher l'interdisciplinarité tant que l'écriture est enfermée dans les structures significatives, alors qu'elle est créatrice et quête du sens³. Hâfèz, le grand poète amoureux du XIV^e siècle iranien disait :

« D'ici, nous nous dirigerons au galop vers la taverne ;
Il est vital de s'éloigner de ceux qui ne savent que discourir. »

Avec la problématique de l'énonciation, Emile Benveniste⁴ a ouvert une brèche dans la linguistique immanentiste. L'analyse énonciative a été explorée et systématisée par Dominique Maingueneau⁵. L'énonciation souligne l'importance du statut de l'énonciateur en tant que sujet, cherche les diverses marques de sa présence dans le temps et l'espace de l'énoncé, établit les

¹ Edward Saïd, *L'orientalisme*. Voir sa critique des orientalistes-linguistes. Le sens est réduit à l'immanence du signe, ce qui est occulter la « subjectivité désirante » (Deleuze) de l'énonciateur, négliger l'éthique poétique, se contenter du concept saussurien de « parole » (mal formulé et mal développé par la suite), an-historiciser, a-socialiser le monde du sujet parlant, structuraliser son intention destructurante, en un mot, évacuer son imaginaire qui cherche des réponses dans le contingent, enfermer la poéti-cité dans l'institution-langage.

² La rhétorique aristotélicienne est prise comme une sorte de « catéchisme » par Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002. *La Poétique* (édition en portugais de la Fondation Gulbenkian en 2004), se caractérise par une taxinomie essentialiste. Ces deux ouvrages, par leur essentialisme, confortent dans son structuralisme la linguistique qui s'en inspire et s'en réclame.

³ Avec la globalisation, les citoyens de la cité-monde sont assoiffés de sens dans un monde du non-sens ; la cité-monde aspire à un renouveau de l'esthétique. Ce renouveau implique une approche interdisciplinaire de la poésie prenant en compte l'émotif et le cognitif, le mythique et l'historique, l'énonciatif et le poétique, le rapport au sacré, à l'Autre, à l'éthique, à l'imaginaire.

⁴ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2 volumes, Paris, Gallimard, 1974 ; voir aussi les considérations des philosophes du langage, ainsi que les fonctions du langage et l'embrayage chez Roman Jakobson.

⁵ Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1981, et *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, parmi d'autres ouvrages.

modalités de la prise en charge de celui-ci par l'énonciateur, explicite la présence de l'énonciataire (destinataire).

La prise en compte de la situation par l'énonciation est cependant rudimentaire, son application dans la lecture de l'écriture poétique est timide, elle est esthétiquement conditionnée par le structuralisme ; à son tour, elle ramène tout au signe. Dans la problématique énonciative, en effet, la stratégie discursive de l'énonciateur, sa position dans sa situation, ne reçoivent pas l'attention qu'elles méritent. Les conditions, les aspirations, les motivations (affectives, sociales, culturelles) et l'univers des représentations de l'énonciateur est relégué au rang de laissés-pour-compte. S'éloignant des discoureurs, Hâfèz nous invite à chercher le sens ailleurs :

« Les rationalistes sont certes la pointe du compas de l'existence,
L'amour sait pourtant combien ils s'égarerent dans ce cercle. ».

L'orientalisme enfermant tout « objet d'étude » dans le code de l'érudition, s'avère incapable de lire le sens poétique. Comme si, en peinture, la critique voulait appréhender un tableau impressionniste par l'identification encyclopédique du motif. Le sens d'une création artistique est ailleurs... Dans ce vers de Racine : « Mon cœur faisait serment | de vous aimer sans cesse », seules les intensifications rythmiques et les résonances font sentir les battements du cœur¹.

Dans ce vers de Hafez :

[(M) byâ tâ gol | (D) bar afchânîm o | (M) mèt | (D) dar sâqar andâzîm]
[(M) falak râ | (D) saqf | béchkâfîm o | (M) tarhi now | (D) dar andâzîm]

« Viens, éparpillons partout des fleurs, versons du vin dans la coupe !
Viens, fendons le plafond du ciel, formons un projet nouveau ! »

L'inventaire lexical (fleurs, vin, coupe, ciel, projet nouveau, etc.) permet certes d'inventorier les éléments isotopes de la poésie de Hâfèz pour restituer la signification du vers, encore qu'il faille l'approfondir dans son élan amoureux², mais le sens du vers est, avant tout, dans sa musicalité, heureusement mariée à la transcendance amoureuse.

¹ Dans *Sur Racine*, examinant les différentes dictions théâtrales de Phèdre, Roland Barthes lance : « Dire ou ne pas dire ? Telle est la question [...] car l'enjeu est ici beaucoup moins le sens de la parole que son apparition... ».

² Dans son *Anthologie du vin et de l'ivresse en Islam*, Malek Chebel ignore la subjectivité des poètes ; il ne s'appuie que sur la jurisprudence, les prescriptions et la tradition des doctes.

Après d'extraordinaires détours au niveau de la signification, parce qu'il méconnaît la stratégie énonciative des poètes amoureux arabes, Jean-Claude Vadet insiste plus d'une fois sur leur "mensonge". C'est qu'il réduit la parole poétique à la dimension rhétorique ; le chercheur ne retient que la thématique associée au langage utilitaire et, par conséquent, rejette le sens (la poéticité) au nom de la "modernité". Ce choix peut paraître incohérent, chez un érudit de la littérature classique arabe : tout en parlant de la « *cortezia* », Jean-Claude Vadet ne parvient pas à valoriser la visée de la poésie d'amour arabe, à savoir la tentative de créer à travers elle la civilité.

Les orientalistes se contentent *mécaniquement* de la polysémie, la ramènent systématiquement à un code d'érudition, parfois conçu à des fins exhibitionnistes, voire destiné à se faire passer pour disciples des grands maîtres de l'érudition musulmane. Ils ferment alors les yeux sur le particulier du discours poétique, ignorent l'univers du sens reflété dans ce qu'il convient d'appeler la *para-sémie* associée à la *trans-sémie*.

Ces deux notions renvoient à la poéticité que le poète crée à partir de sa position, et, à partir d'elle, à une symbolique de transgression, à un code esthétique nouveau qu'il invente, à son désir d'un discours autre, aspirant à réinventer l'Autre, en un mot, à la recherche d'un sens autre, à partir de l'architecture sonore de la langue dans laquelle il compose. Les orientalistes excluent systématiquement deux niveaux de sens trans-sémique et para-sémique primordiaux dans l'examen d'un poème :

- l'énonciation poétique (la présence de l'énonciateur, son rapport aussi bien à son énoncé qu'au poétique, à l'énonciataire et au lecteur) ;
- la stratégie énonciative du poète (son rapport, en tant que subjectivité, à l'Autre, ainsi que le rapport du poème au contexte social dans lequel il naît et à partir duquel l'imaginaire ouvre ses ailes).

Le sens d'un poème d'amour ne s'épuise pas dans les liaisons paradigmatiques des signes et de la signification primaire. C'est là, pour le moins, de la mauvaise ethnographie !

Les incohérences et insuffisances de la stratégie discursive des orientalistes les enferment dans une nébuleuse où se brouillent les niveaux de sens ; ils n'en tiennent compte que dans la signification érudite parfois pédantesque, traduisent par conséquent mal pour eux-mêmes et pour le lecteur.

Ainsi, au début d'un poème de Hâfèz, [tork é chirâz i] le « Turc » / la « Turque » de « Chiraz » (le genre n'est pas marqué en persan), cette expression est, contextuellement, la parabole trans-sémique de l'amante. Si elle est traduite au seul niveau de la signification, l'incohérence ronge le poème. Voici la traduction qu'en propose Reuben Levy¹ :

« Ce turc de Chiraz, s'il me prend mon cœur de ces mains là,
J'offrirai pour sa mouche hindoue et Samarqand et Bokhara ! ».

La traduction n'est guère différente chez Vincent Mansour Monteil². Abstraction est faite ici non seulement de la trans-sémie, mais tout simplement du contexte ; on ne sait donc trop au nom de quelle signification, puisque le genre n'est pas marqué en persan et que le poème permet de comprendre l'expression au féminin.

Les deux traducteurs n'ont de toute façon pas visé le sens. Ils se sont contentés d'une signification primaire. En outre, ils ont choisi la fausse solution d'assurer à tout prix la rime, alors que le recours à l'architecture sonore française aurait pu proposer une meilleure traduction (sans nier qu'en français, il est impossible de rendre mélodieux tous les vers d'un poème persan, sans les déformer totalement). En outre, les deux traducteurs ont mécaniquement accepté l'idée que l'homosexualité est poétiquement admise en poésie arabe ou persane. Certes, elle se pratiquait au temps de Hâfèz à Chiraz³, mais leur adhésion au code savant a empêché les traducteurs de se demander ce que cette idée pouvait impliquer, ils n'ont pas traduit pour leurs contemporains.

Qui plus est, dans le poème en question, Hafez parle aussi des « Turcs pilleurs » en signification première, et ailleurs, du « Turc de Samarqainde », dans un sens trans-sémique, cette dernière expression étant, selon Z. Safâ⁴, une allusion aussi bien au poète Roudaki (X^e siècle) qu'à l'aimée. Dans le vers ci-dessus, [tork] ne renvoie donc pas directement à son signifié non trans-sémique, mais à la ruse, à la finesse maligne (celle d'un poète comme Roudaki, ou de la bien-aimée).

La même démarche caractérise le code orientaliste. Ainsi, le vin relèverait impérativement du spirituel. La signification première de l'amant(e) et de l'aimé(e) (non grammaticalement marquée

¹ Reuben Lévy, *Introduction à la Littérature Persane*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1973.

² Vincent Mansour Monteil, Hafez Chirazi, *L'amour, l'amant, l'aimé*, Sindbad / Unesco, Actes Sud, 1989. L'attitude de V.M. Monteil, traducteur orientaliste relève des ravages culturels infligés aux pays dominés, par une démarche perversément érudite qui participe idéologiquement de la destruction et du pillage des pays dominés.

Sur la vie amoureuse de Hâfèz, voir le point de vue de Nimet Arzik face aux orientalistes ; *Anthologie de la poésie turque* (XIII-XXe siècles), Gallimard, 1968.

³ Voir Abdol-Hossèyne Zarrine Koub, *De la rue des libertins. À propos de la vie et de la pensée de Hâfèz*, 1970 (en persan).

⁴ Z. Safâ, *Histoire de la littérature persane* ; en persan.

en persan, donc) serait par ailleurs convertie par les soufis en sens divin, au travers de l'expression profane de l'amour. Cette attitude a conduit les orientalistes à faire abstraction du poète amoureux. Ils ne retiennent que le statut du rhéteur parlant d'amour ou d'Amour mystique. Reuben Levy et V. M. Monteil, fidèles à l'appareil traditionnel de l'orientalisme, oublient que Hafez se situe après les mystiques du XII^e et XIII^e siècles, qu'il inverse le discours mystique et redéploie l'imaginaire dans le monde concret, proposant une autre poésie, à partir de son amour pour une femme¹. C'est dans cette attitude paradigmatique de Hâfèz que se trouvent les implications trans-sémiques et para-sémiques du choix de [tork è chirâzi], signifiant de bien-aimée comme paradigme. À partir de ce paradigme, Hafez crée un sens par la mise en cause d'autres paradigmes et d'autres discours (scientifique, philosophique, mystique, religieux, etc.). La traduction suivante paraît alors plus proche de l'esprit malicieux de Hâfèz :

[(M) agar ân tork é chirâzî | bédast ârad dèl è mâ râ]

[(M) bé xâl é hénduach | (D) baxcham | samarqand o boxârâ râ]

« La belle de Chirâz, la maligne ! Si elle prend mon cœur,

Pour son grain de beauté hindou, j'offrirai Samarqainde et Bokhârâ ! »

Le problème devient beaucoup plus grave avec la traduction que Vincent Mansour Monteil propose des poèmes de Hâfèz. Contre-sens, déformations, thèmes rendus anodins, voire censures (lorsque Hâfèz dénonce les religieux). Au lieu de proposer : « Les Turcs pillent les richesses infinies », il traduit sans aucune explication : « les Turcs volent les plats »² !

Il en est malheureusement ainsi de chacun des vers – ou presque – des cents qazals (sorte de sonnets amoureux-argumentatifs inventés par Hâfèz) traduits par Vincent Mansour Monteil. L'énonciateur et l'énonciataire explicites y sont effacés, le poétique et l'amour ternis. Le traducteur a fait preuve de l'amitié de l'ours pour l'une des plus belles poésies dissidentes. Les poèmes de

¹ Sur la vie amoureuse de Hâfèz, voir le point de vue de Nimet Arzik face aux orientalistes ; *Anthologie de la poésie turque (XIII-XX^e siècles)*, Gallimard, 1968.

² Selon Parviz Khânlari, Présentation, *Divân è Hâfèz*, 2 volumes, en persan, 1983, Hâfèz fait ici allusion à un rituel courant dans les armées turques, occupant l'Iran ; elles pillaient l'argenterie à la fin de la fête à laquelle elles étaient invitées. Dans la traduction, on doit ou choisir l'incohérence signalée, ou ajouter des notes à propos des multiples allusions trans-sémiques du poète de Chirâz, ce qui priverait les poèmes de leur charme. La solution peut être, à mon sens, une traduction sécularisée, destinée aux contemporains.

l'un des plus grands lyriques amoureux, qu'admirait Goethe et dont il s'est inspiré pour écrire en allemand un *divan*, se sont évanouis dans la platitude ou la bigoterie.

Dans l'étude de la poésie, réduite à l'exégèse érudite, la rhétorique orientaliste soumet tout à l'idéologie doctorale, parfois faussement savante. L'individu – son vécu et sa subjectivité – est éclipsé, sa position dans la spécificité de sa situation culturelle, sociale, politique, cesse d'exister face à un discours dominant (religieux, institutionnel ou doctrinaire). Plus significativement, son rapport spécifique au poétique, face au langage utilitaire, est simplement ignoré. Tout doit être cousu sur mesure pour le savoir orientaliste ; la subjectivité des poètes est ensevelie dans une signification textuelle primaire, renvoyée aux références des doctes de la tradition. Comme si l'imaginaire n'investissait pas le désir dans une aspiration qui travaille le contingent.

L'orientalisme n'en traite qu'en termes d'une vague conjoncture historique et s'en débarrasse rapidement. Dans sa critique de la représentation de la spiritualité islamique chez Henri Corbin, Paul Vieille souligne la spécificité historique d'une culture; l'histoire sociologique pourrait mieux la comprendre, elle « permettrait véritablement de saisir la multiplicité des sens, jusqu'au plus spirituel, en rapportant les textes à l'époque, aux circonstances, à l'intention dans lesquelles ils furent écrits »¹.

En un mot, les orientalistes nient et méprisent ce qui est toujours en mouvement dans une société, sont aveugles aux manifestations culturelles, ignorent ce qui est dans l'air, le temps désir-imaginaire. De cet air du temps, la poéticité assure le souffle ; le poétique ne peut être réduit aux idées d'un code savant enfoui.

Aux frustrations de ce monde que poètes persans ou arabes chantent, la rhétorique orientaliste ajoute la momification, alors que les gens simples, charmés par les sonorités des poètes, les portent dans leur cœur, les font à l'occasion résonner par leur bouche :

[(M) bâq è Fèrdows (D) latîf ast | (M) valâkèn zènhâr]
[(D) tâ qanimat chomorî | sâyè yè bîd o lab è kècht] (Hafez)

« Rien de plus beau, certes, que le jardin du Paradis, mais saisis-toi !
Profite de l'ombre du saule et du coin de verdure ! ».

¹ Paul Vieille, *La féodalité et l'État en Iran*, Paris, Éditions Anthropos, 1975, p. 18.

3- Trans-sémie et para-sémie

Les orientalistes nourrissent un préjugé à l'égard des poètes classiques persans et arabes, et utilisent ensuite ce préjugé à leur avantage : ils affirment d'abord que les poèmes manquent d'unité, pour, ensuite, la leur reconnaître partiellement : les subtilités du sens doivent être reconstituées, et seule l'érudition peut le faire. Le préjugé s'origine dans un eurocentrisme imprégné de prescriptivisme qui ignore la variété des modes narratifs culturels – ainsi, dans *Les Fleurs du Mal*, il existe une grande variété de modes narratifs. Baudelaire propose, dans ses sonnets-tableaux, un schéma pictural original : « La vie antérieure », « Le parfum exotique », « Les bijoux sonores » ; chez Rimbaud, les modes narratifs relèvent d'un autre discours récitatif, etc.

Le poème persan est un collier, constitué de perles sonores polies en distiques et blocs thématiques – chez Hafez par exemple, un seul, deux ou trois blocs ; davantage dans la description de la nature chez les lyriques du XI^e siècle dont le regard aime à saisir de vastes paysages. La clé de lecture se trouve ici dans la dimension trans-sémique et parasémique du poème. Tout iranien la saisit facilement, de l'intérieur des modes narratifs culturels qui sont les siens. Le rythme du poème et la rime plate, revenant à la fin de chaque vers, contribuent à l'unité formelle et, par conséquent, à l'unité de sens auquel tend le poème.

J'entends par *trans-sémie* la potentialité sémique révélée par les signes, de déborder la signification dans le symbole d'autre chose, dans une nouvelle idée ou le renouvellement du concept-signifié, en un mot, dans la suggestion d'un sens renouvelé de la vie. Elle est proche du symbole tel que l'entend la linguistique (29). La trans-sémie est une pratique linguistique persane courante dans le langage quotidien et la poésie ; elle est systématique chez Hafez. La trans-sémie se distingue de la polysémie. Elle ne relève qu'en partie de la métaphore ou de la métonymie, parce qu'elle est indissociable de la para-sémie.

Ces deux notions renvoient à la poéticité que le poète crée à partir de sa position, et, à partir d'elle, à une symbolique de transgression, à un code esthétique nouveau qu'il invente. Il ne s'agit pas simplement d'un degré secondaire de la signification, ni d'un codage ésotérique « à double ou à triple clefs », stéréotype repris par Vincent Mansour Monteil dans son introduction aux traductions de Hafez. Elle recourt à un corps lexical collectivement codé, une sorte de langage allusif, dépassant les tabous imposés par les pouvoirs (communautaire, religieux, politique, machiste). Cette conduite langagière se comprend face à la censure imposée par le despotisme

(dans cette perspective, elle est proche de la formation de l'argot). La trans-sémie transgresse la répression de la critique et les interdits verbaux.

Toute création poétique se fonde sur les jeux langagiers¹ ; la poésie persane recourt à la trans-sémie, joue systématiquement de l'équivoque, et d'abord du genre qui n'est pas marqué (possibilité qui n'existe pas en arabe). Ainsi, les termes [dust] « ami(e) », [yâr], [âchèq] ou [ma'chuq] « amoureux(se) » ou « amant(e) » (ces deux derniers venant de [‘èchq] « amour », d'origine arabe) permettent de ne pas parler directement de la femme aimée. De plus, à partir du discours soufi, ces mots servent à désigner l'amour pour Dieu, dans un langage amoureux équivoque, associant par trans-sémie amour divin et amour pour l'aimé(e). À son tour, Hafez recourt à la trans-sémie pour inverser le paradigme mystique et parler directement de l'amour profane. La trans-sémie est ainsi associée à la para-sémie : elle est intervention, à travers la parole, de l'imaginaire qui transgresse le langage frontal (le réglementé, l'institutionnel, l'interdit, la communication utilitaire), face à (aux) l'idéologie(s) dominante(s), pour rénover le sens. À ce titre, elle englobe et transgresse l'univers connotatif collectif.

La trans-sémie a favorisé, grâce au potentiel sémique créateur du sens, la survie du rituel de l'interprétation poétique ; Hafez lui-même : « J'ai auguré des présages, un sauveur viendra ». Ce rituel alimente le désir caché, l'aspiration à un sort meilleur. Les Iraniens le perpétuent, cherchant justement dans les poèmes de Hafez des réponses aux problèmes de leur vie. Un vœu est formulé avant d'ouvrir le divan du grand poète ; on déchiffre trans-sémiquement, entre les lignes, dans le poème qui tombe sous le regard.

La trans-sémie est le paradigme des jeux poétiques ; elle définit le rapport des poètes au poétique, au sens, à partir de l'architecture sonore construite. Elle correspond, en particulier, à la transgression de la norme religieuse et du langage utilitaire ou conventionnel. Le vin et l'ivresse sont des interdits religieux, de même que l'amour non réglementé par la tradition et la jurisprudence. Ils font pourtant partie des pratiques concrètes (dans les maisons des puissants aussi bien qu'ailleurs). Sur ces transgressions, la poésie tend à créer une civilité autre, face à celle que propose l'institution religieuse.

¹ En linguistique, le symbole relève d'une convention menant à dire « balance » pour « justice » (soit « un rudiment de lien naturel entre signifiant et signifié », du point de vue saussurien).

La trans-sémie est en même temps utilisée par les clercs pour faire respecter les interdits rituels. Dès les débuts de l'islam, décrets, traités religieux et savants tentent constamment de récupérer et contrôler discours et pratiques considérés comme illicites ou déviants¹. L'ivresse due au vin est alors traduite par le code doctoral en symbole de l'extase divine ; une opération trans-sémique transforme l'amour et l'amant en langage mystique. À partir de là, tout poète se vante de ses jeux trans-sémiques ambigus, et la scolastique fonde le royaume de ses idées dans le corps lexical qu'elle code (voir l'étendue du corpus des docteurs en mysticisme). Par provocation trans-sémique et dissidence, la poésie de Hafez, prenant à la lettre le langage soufi, fait de la taverne un lieu de réunion des illuminés et des vrais croyants. Partant de la tradition de la poésie d'amour iranienne, il rénove et sécularise le langage amoureux arabe des premiers siècles de l'hégire, dont Jean-Claude Vadet traite amplement. Lecture et traduction sont fidèles à Hafez lorsqu'aujourd'hui elles sécularisent les jeux trans-sémiques poétiques, font peu de cas du discours doctoral et orientaliste, et rendent sa dimension profane à la poésie persane.

M'appuyant sur la problématique énonciative, je désigne par para-sémie la mise en valeur du sens qu'implique socialement un poème, ou la recherche d'un sens nouveau à partir du discours poétique et du renouveau esthétique. La para-sémie conduit à distinguer, sans les séparer, la signification (linguistique) et le sens (ses niveaux en rapport avec l'imaginaire), et permet, ainsi, d'explicitier l'univers des représentations et la position choisie par l'énonciateur-poète.

Les mystiques construisent par para-sémie un discours sur le vin, l'amour et l'amant – soulignons au passage qu'en persan et en arabe, on ne peut pour ces termes utiliser une majuscule qui n'existe pas, grâce à laquelle pourtant, les orientalistes prétendent rendre l'institutionnalisation entreprise par les docteurs en mystique.

Les orientalistes attribuent aux soufis une vision néo-platonicienne². Or, chez les poètes soufis, le sens ne se réduit pas à une telle vision. Dans le défi lancé aux clercs et au pouvoir, pour exprimer un rapport direct à Dieu, ils se libèrent du discours religieux savant par le recours à la trans-sémie. Ils fondent par là une nouvelle interprétation métaphysique au centre de laquelle se trouve le rapport à l'Autre et au temps vécu ; ils placent à distance l'institution temporelle et spirituelle, se font temps, affirmant leur subjectivité dans un rapport amoureux qui reproduit le sacré.

¹ Voir Marina Yaguello, *Alice au pays du langage*, Paris, Seuil, 1981.

² Voir les documents accumulés par Malek Chebel et les rappels de J.-Cl. Vadet, *op.cit.*

La poésie d'amour arabe avait depuis quelques siècles travaillé les sentiments ; le discours qu'elle avait forgé favorise l'avènement du mysticisme dans l'islam. Plus profondément, elle contribue à la naissance d'une civilisation traversant le monde et le temps, à l'origine de la civilisation moderne. Dans les sociétés islamiques elles-mêmes, elle a été l'objet d'une réappropriation doctrinale par l'institution religieuse ; les constructions idéologiques bien pensantes des orientalistes reprendront plus tard cette réappropriation.

4- L'architecture sonore en poésie persane

En musicalité poétique, un ensemble de notions permet de recourir à la métaphore de l'architecture sonore, pour en expliciter les constructions et la transcendance monumentale¹.

Dans la lecture d'un poème persan, la construction sonore frappe d'abord ; elle conduit à dire qu'en elles-mêmes, les structures d'une langue constituent un projet poétique particulier, favorisant une géométrie musicale à plusieurs dimensions :

- Harmonie : sensations et conceptions rythmiques du temps – temps-poète, temps-poème.
- Dans l'espace des représentations, des sentiments et des idées.
- Orchestration : les structures ouvertes de la mélodie de la parole, modulées par les résonances (la rime, l'intonation montante ou descendante, les assonances, les allitérations, etc.), les correspondances entre volumes sonores, à travers le sériel et les constructions ornementales, dans la symétrie et sa transgression permanente (comme la peinture figurative transgresse constamment, en Orient et Occident, les lois de la perspective).

L'architecture sonore de la poésie persane entre à son tour en résonance avec les principes d'une esthétique régissant les arts iconiques et graphiques : voir les bas-reliefs et les ornements architecturaux (à partir de l'époque hellénique surtout), la tapisserie, l'enluminure, les vases et la céramique ; plus tard, à partir des Safavides, les arts turcs et mongols rénovent la tapisserie et la miniature. La miniature persane, en particulier, dans sa stylisation architectonique, paraît fortement marquée par le lyrisme poétique persan, dont la stylisation constitue le caractère principal au sein

¹ Johann Christoph Bürgel, *Drei Hafis-Studien*, Lang GmbH, Frankfurt, 1975 ; traduit en persan par Couroche Safavi, 1991.

d'une esthétique de l'instant poétique, perpétuant l'éphémère à travers les formes sensibles du monde¹.

Lorsqu'ils parlent des origines de la poésie classique persane, les chercheurs évoquent les hymnes et chants zoroastriens, les chants d'amour de Suse et de la « Perse païenne »². La mise en musique de la poésie est une pratique millénaire en Iran, comme plus tard dans la civilisation du Hédjâz (Makkè et Madinè, avant et surtout après l'avènement de l'islam) et à Bagdad pendant le califat 'abbâsside.

Durant plusieurs siècles, poètes et musiciens iraniens y sont invités ; des chanteuses d'origine iranienne y sont de vraies stars, pour lesquelles se ruinent des admirateurs. La courtoisie arabe et la poésie d'amour prennent forme parmi les *mavâlis* et autres marginaux, transgresseurs de l'ordre religieux et politique qui se met en place. Manifestement, la poéticité, à travers le discours amoureux, engendre à l'époque la libre pensée.

Des auteurs contemporains ont étudié les relations entre poésie et musique iraniennes – parmi d'autres, Hossèyne Déhlavi³, et avant lui, Méhdi Forouq⁴. Ils décrivent cependant le système linguistique persan de façon rudimentaire, et, davantage, du point de vue de la mise en musique de la poésie. Aussi, bien qu'ils en reconstituent la dimension mélodique et rythmique, le cadre de la notation musicale occidentale qu'ils adoptent, les conduit-il à une présentation musicalement trop régulière, trop symétrique, des poèmes persans ; ils tiennent peu compte du rapport premier entre groupes rythmiques et groupes syntagmatiques. Le vers persan utilise plusieurs procédés de transgression rythmique :

– la hauteur (en caractères gras dans la transcription phonétique que je propose) ; selon Parviz Khânleri⁵, la hauteur se fond dans l'accentuation ;

¹ Pour une méthode classique de l'analyse poétique, voir Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1998. Afin d'établir le sens de l'écriture, cette méthode a été reprise, théoriquement renouvelée et appliquée à divers corpus et domaines par Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Nathan, 2003.

² Voir Pirouz Eftékhari, « A Semiótica da Arte Persa », communication au colloque « Oriente e Ocidente : diálogos culturais », Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisbonne, 13-15 mars 2002, non publié ; voir également, E. Yarshater, «Some common Characteristics of Persian Poetry and Art», in *Studia Islamica*, 16, Paris, 1962, cité par C.H. de Fouchécour, *La description de la nature dans la poésie lyrique persane du XI^e siècle*, Librairie Klincksieck, Paris, 1969. Cf. M.J. Darmesteter, *Les origines de la poésie persane*, Paris, Ernest Leroux, 1887.

³ Hossèyne Déhlavi, *Liaisons entre la poésie et la musique vocale* (en persan), 2000.

⁴ Méhdi Forouq, *Poésie et Musique* (en persan), 1984.

⁵ Parviz Khânleri, *Mètre dans la poésie persane persane*, (en persan) ; cité par H. Déhlavi, *op.cit.*

– la durée (en caractères gras également), qui touche les voyelles courtes ou longues, est favorisée par la présence des fricatives (f, v, ch, j, s, z, x, q), surtout à la frontière des césures ;

– l’intonation : montée (M) et descente (D) de la voix selon la structure syntaxique de l’énoncé et le nombre de ses groupes syntagmatiques ; elle est variable selon la longueur des énoncés et créatrice de scansion ;

– la scansion : césures (notées par des barres verticales, souvent marquées en persan par [o] « et »), et coupures originales par rapport aux règles du système métrique, les poètes iraniens créant à tout moment de nouveaux rythmes, transgressant ainsi les règles, à l’instar de l’improvisation dans la musique iranienne¹.

– la rime (en persan, plate et se répétant à la fin de chaque deuxième demi vers ; un vers étant symétriquement divisé en deux « distiques »).

En poésie classique persane, 19 mètres ont été recensés ; ils se sont construits au cours d’un périple arabo-persan (de l’Iran à l’Arabie et à Bagdad, et de retour en Iran, à travers la poésie arabe). Ces schémas sont pourtant souvent transgressés dans les poèmes iraniens, grâce à la variabilité des combinaisons syntagmatiques et mélodiques. La particularité poétique réside ici dans la langue persane elle-même, à plusieurs niveaux.

– Au niveau du système vocal, l’existence même de la voyelle antérieure [â], selon Parviz Khânleri, révèle que la poésie iranienne est strictement liée à la musique vocale, en raison du degré d’ouverture et du passage de l’air dans sa réalisation, sans qu’elle rencontre d’obstacles.

L’alternance des voyelles courtes et longues, ainsi que la fermeture-ouverture vocalique dans les combinaisons syllabiques (les phonèmes a, é, o vs â, î, û) ; et les variations phonétiques (é / è) créent de la musicalité.

– Au niveau supra-segmental (accentuation, hauteur et durée – les premières se fondant souvent en persan), les schémas syllabiques consonnes (C) / voyelles (V) sont à leur tour créateurs de mélodie et de rythme. En voici quelques exemples : CVC / CV : [garmâ] « chaleur » ; ou CV / CV [xânè] « maison » ; CV / CV / CV [divânè] « fou » ; le schéma CVCC implique une durée pour favoriser la réalisation des consonnes finales : [garm] « chaud », [chè'r] « poésie, poème ». La

¹ Nelly Caron et Dariouche Safvate, *Iran, les traditions musicales*, Paris, Buchet / Castel, 1966.

plupart des mots persans étant constitués, d'après Méhdi Forouq (*op.cit.*), sur le schéma VCC, ou CVCC, celui-ci apporte une richesse particulière à l'architecture sonore persane sur le plan du *tempo* (vitesse et temps), du fait qu'il implique prolongement supplémentaire (durée) de la voyelle (courte ou longue).

La notation phonétique suprasegmentale (caractères gras, et barre verticale, pour indiquer la hauteur, la durée et les scansion) est ici simplifiée, et ne donne qu'une idée de la musicalité du vers persan. Comme dans ce premier vers du recueil de Hafez :

[(M) kè èchq (D) âsân nomûd avval | valî oftâd | mochkèl hâ]
« Car l'amour parut facile d'abord, mais surgirent des difficultés ».

Dans chaque demi-vers d'un poème (en général de 11, 12, 14 ou 16 syllabes), l'absence d'un ou même de deux pieds est compensée par la durée prêtée aux syllabes, surtout à la frontière des césures (dans le vers ci-dessus, la durée de [âd] crée un huitième pied, pour faire pendant au premier bloc octosyllabique). La durée introduit une tension déclamatoire par la syncope et l'accentuation.

Pas de poème persan sans tension. Mais quelle poésie n'en engendre pas ? La poésie arabe n'est-elle pas l'une des plus monumentales en architecture sonore ? Le vers persan, quant à lui, résulte de la combinaison de diverses longueurs, durées et hauteurs, ainsi que de résonances et de ruptures du flux verbal (syncope), créatrices du rythme musical.

5- L'esthétique de l'instant poétique

Se démarquant du code d'érudition orientaliste, la savante étude de de Fouchécour, *La description de la nature dans la poésie lyrique persane du XI^e siècle*, est malheureusement entachée par l'esprit de classification. Le chercheur qui maîtrise admirablement le persan, poursuit une approche limitée du sens, néglige entièrement le sens phonique et rythmique, énonciatif ou socio-anthropologique. Il ne prête aucune attention à la para-sémie. En outre, les classements sont étrangers au contexte des poèmes. De façon symptomatique, aucun vers n'est présenté.

De Fouchécour relève une foule d'associations d'images dans une combinatoire qui relève de la comparaison plus que de la métaphore ; il utilise une classification générale, celle des « trois règnes animal, végétal et minéral », de moments du jour et des saisons (surtout le printemps), des

manifestations végétales (fleurs, fruits, branches), des variations du climat, de l'atmosphère (métamorphoses de l'aube, du matin, de la nuit, rosée, vents et pluies, etc.), de décors festifs, fastueux et fantastiques, de tout un bestiaire (que reprennent les arts iconiques et la miniature).

Toute cette minutie dans un classement quasi-botanique des éléments de la nature rencontrés dans la poésie lyrique persane du XI^e siècle, pour conclure : le temps du poète est *Nowrouz* (le nouvel an, le premier jour du printemps), l'œil du poète perçoit un « monde décoré » (*sic* – sans chercher à reconnaître le sens de ce regard), sa « perception [est] portée par l'étonnement admiratif », la « poésie [est] destinée à un auditoire de courtisans pressés à la fête du prince, dont on fait l'éloge ; la nature décrite est idéale, elle est conforme à la meilleure idée que puisse s'en faire un esprit porté à l'admiration » ...

Les recensements lexicographiques scrupuleux de l'auteur permettent de mieux cerner les représentations collectives iraniennes de l'époque ; les classifications méticuleuses peuvent conduire qui veut les approfondir, à discerner les constituants de l'imaginaire iranien, à mieux saisir l'esthétique de l'instant poétique. Quant au parcours de l'imaginaire au travers de la très ancienne projection de la culture sur la nature qui trouve sa source en Chine¹, il peut être mieux appréhendé à travers les combinaisons lyriques du XI^e siècle.

L'absence de lecture énonciative débouche cependant sur des affirmations insoutenables : « dans la nature telle que nos poètes le voient, il y a un grand absent : l'homme » (!) Contresens amplifié par la récurrence, lorsque l'auteur insiste : « Toute l'œuvre de la nature est le fait des éléments naturels ; l'homme n'y intervient pas ». Alors que l'énonciateur-poète, donnant toute son ampleur au code conventionnel adopté, n'a pas l'intention de décrire des agriculteurs ou des jardiniers, mais de souligner sa présence par une énonciation qui transforme le trivial en poétique !

Une question ici se pose : pourquoi un tel code a-t-il pris forme ? Mais, avant d'y répondre, doit s'examiner l'origine du contresens de de Fouchécour ; son critère de jugement vient d'ailleurs, c'est la présence de l'homme, telle que le code récitatif occidental l'assure, que le stéréotype critique désigne comme « réalisme ». De Fouchécour reproche au poète lyrique persan de ne goûter à rien : « Les fruits ne sont que beaux. Il ne touche à rien, à peine note-t-il que l'on palpe le

¹ Marcel Granet, *La Civilisation chinoise*, Paris, La Renaissance du Livre, 1929 ; et, sous la direction de Paul Demiéville, *Anthologie de la poésie chinoise*, Paris, Gallimard, 1962.

citron ». Il reconnaît pourtant que « la description est toujours stylisation ; [que] c'est dans les schémas mentaux de stylisation qu'il faut chercher la cohésion et l'homogénéité des descriptions, non dans les images seules qui nous sont livrées de la nature ». Il explique lui-même que « tous les lieux perdent les caractères qui les isolaient pour tendre à se fondre sous une beauté uniformisante ».

Pourquoi donc, refuse-t-il de voir dans la poésie lyrique persane la présence de l'énonciateur, de la subjectivité du poète et de son intention ? Par eurocentrisme ? Pourquoi sous-estime-t-il le lieu d'où parle le poète en un moment particulier de l'histoire de la société iranienne, en un moment où les poètes font le choix d'une stratégie discursive ?

Les trois principaux poètes dont il analyse minutieusement les combinaisons thématiques, 'Onsori, Farrokhi et Manoutchèri (tous trois morts en 1040) ont vécu à l'époque où débute une sérieuse mise en cause de la domination du califat de Bagdad sur l'Iran, et où les dynasties locales s'imposent. Le XI^e siècle est plus précisément le moment où, à la suite de l'invasion des turcs qazvnavis (les Ghaznévides), les trois poètes lyriques s'abritent dans les cours de l'occupant. Les iraniens luttent alors politiquement et culturellement contre les occupations étrangères ; ils construisent et reproduisent l'espace de leur culture en usant d'une conduite séculaire face à un pouvoir usurpateur. La résistance, le rejet du pouvoir en tant que le Mal et Autre absolu.

De l'avènement de l'islam à la dynastie des Safavides (XVI^e siècle), la stratégie culturelle, linguistique et littéraire iranienne est en proie à des bouleversements perpétuels qu'induisent plusieurs invasions et destructions massives, au cours d'une très longue période d'instabilité : avec le retour fréquent de hordes rivales – arabes, turques, mongoles – la culture iranienne se heurte constamment au pouvoir éphémère d'occupants parfois extrêmement destructeurs. Cette longue période de tourments induit une profonde crise d'identité :

[(M) gom chodam (D) dar xod | (M) tchonân kaz xîch | (D) nâpèydâ chodam]

« Je me suis perdu en moi-même, si bien que j'ai disparu de moi-même ». (Attâr, poète mystique des XII^e et XIII^e siècles)

Au cours de cette longue lutte culturelle, au sein des cours qui les accueillent, par leur écriture, les poètes consolident et enrichissent le persan, face à la langue de l'occupant. Grâce à la poésie, la langue persane connaît une relative stabilité et continuité, et perdure jusqu'à nos jours.

Les occupants turcs ou mongoles trouvent intérêt au développement, sous leur égide, de la culture et de la langue persanes ; ils se parent du prestige perse, utilisent le persan comme langue administrative, font front à l'influence arabe (de cette visée participe aussi le renouveau technique et thématique d'influence chinoise au temps des Mongols).

La convergence de ces intentions a donné naissance à une esthétique de la permanence dans l'éphémère, marquée par une crise identitaire séculaire, impliquant la mise en cause constante des idées reçues, idéologies, scolastiques et courants religieux. Une très longue période de suspens, donc, au cours de laquelle les individus ne peuvent compter que sur le fonds d'une culture qu'ils reproduisent et consolident en la rénovant.

Au cours de cette longue période, le projet politique des peuples iraniens est l'absorption de l'occupant dans l'occupé, sa domestication, son iranisation, dans la tradition des rapports qui est la leur face à l'État depuis des millénaires.

Ainsi, l'imaginaire iranien, en même temps, travaille progressivement, l'État usurpateur étranger. Les trois grands poètes qu'étudie de Fouchécour héritent en commun d'une longue tradition lyrique. Leurs attitudes et nuances poétiques prennent cependant un sens qui se dégage à partir de la situation de chacun d'entre eux. La stratégie énonciative diffère selon qu'ils ont affaire à Mahmoudé Qaznavi, coléreux et brutal, ou à son fils et successeur Mas'oude Qaznavi (éduqué par les poètes iraniens et écrivant lui-même des poèmes en persan).

D'abord au service du frère de Mahmoudé Qaznavi en Khorâssâne, 'Onsori vit ensuite à la cour de ce dernier puis de son fils Mas'oude. Il excelle en conséquence dans le panégyrique. Porté, comme les deux autres poètes, aux descriptions originales, apte à une rigueur architectonique plus grande, à l'image de Bach, il assure une création lyrique incomparable ; il est pourtant attaché à un code poétique conventionnel. Selon de Fouchécour, il ramène plus souvent « les réalités naturelles » aux « images du beau guerrier ». 'Onsori ne se s'adonne pas ouvertement au plaisir de poétiser la gaieté bachique qui débouche sur la transgression des interdits.

Avant d'être panégyriste officiel de Mahmoudé et de Mas'oude Qaznavi, Farrokhi débute au Séistan : la liberté d'inspiration dont il bénéficie d'abord dans une cour locale favorise un lyrisme effervescent, voire émotionnel, dans une poésie destinée en partie, comme chez les deux autres poètes, à la lecture à l'occasion de fêtes de cour. Comme l'observe Z. Safâ (*Histoire de la*

littérature iranienne), son humour et son audace devant ceux qu'il doit louer, donnent une fraîcheur incomparable à sa poésie. Pour de Fouchécour, par rapport à 'Onsori, Farrokhi « isole mieux ses thèmes de la nature, les traite plus nettement pour eux-mêmes ».

Au service de potentats locaux avant de s'abriter à la cour de Mas'oude Qaznavi, l'imaginaire de Manoutchèhri (à l'instar de celui de Mozart) s'envole gaiement dans l'humour, il fait preuve d'une délicatesse bachique poussée tantôt vers la présentation espiègle de scènes quotidiennes, tantôt vers un pur impressionnisme pictural (comme Monet, il observe les effets du nuage et de l'humidité durant l'aurore, le matin ou le soir). Sur le plan de l'architecture sonore, alors que les deux autres poètes recourent davantage à la comparaison, Manoutchèhri introduit des métaphores. Il est très sensible à la musique. En véritable scénariste, il dessine des éléments de courts récits poétiques fixés en tableaux. Ainsi, les grenadiers et genévriers marchent, sous la neige, comme des sœurs aux bottes noires et voilées, allant aux vignes (ce qui n'est pas sans rappeler le Pissaro d'Auvers sous la neige). Son goût pour les tableaux narratifs est manifestement inspiré de la poésie arabe qu'il connaît bien. Par la suspension syntaxique du rejet, en maintenant la voix mélodique montante, il crée une mélodie phonique ascendante qui reflète la transcendance poétique dont il est le créateur ; satisfaisant son propre narcissisme, il ose comparer plus d'une fois le poète au prince. Il est au service d'un prince lui-même iranisé dans sa sensibilité et ses créations poétiques, « domestiqué », pour ainsi dire. Manoutchèhri, indique Z. Safâ, est un fidèle du vin et de la débauche, surtout, ils se sent libre d'exprimer ouvertement dans les poèmes ses désirs et son goût des plaisirs.

6- Résonances poétiques

Je donnerai ici quelques vers de ces trois poètes lyriques. Les *résonances* – terme emprunté à Paul Valéry – désignent les allitérations et assonances, en alternance ou en symétrie (la mise en relief étant d'abord d'ordre phonétique), ainsi que la chaîne de la mélodie vocalique, les correspondances à travers le parallélisme syntaxique et les reprises syntagmatiques des demis vers (d.v.), leur ensemble enrichissant les ornements rythmiques de l'énoncé poétique.

Le cadre analytique utilisé, assez connu, a l'avantage de souligner l'architecture sonore des poèmes, leur sens premier. Pour rendre celui-ci plus saisissant, je proposerai après le relevé des résonances, une transposition poétique en prose, pour mieux expliciter le sens du poème, seule interprétation-traduction possible de l'intention poétique.

‘Onsori

[...]

- (1) [(M) |bâd é nowrûzî | hamî dar bûstân | (D) botgar chavad]
[(M) |tâ zé son’ ach | har déraxt î | (D) lo’bat î dîgar chavad]
- (2) [(M) bâq | hamtchon kolbè yè bazzâz | (D) por dîbâ chavad]
[(M) bâd | hamtchon tablé yè ‘attâr | (D) por ‘ambar chavad]
- (3) [(M) |sûsan ach | sîm è sépîd | az bâq | (D) bar dârad hamî]
[(M) |bâz | hamtchon |’ârèz è xûbân | zamîn | (D) axzar chavad]
- (4) [(M) rûyband è | har zamîn î | (D) holla yè | tchînî chavad]
[(M) gûchvâr è | har |déraxt î| (D) rasta yè | gowhar chavad]

[...]

- (1) « Le vent de Nowrouz sculptera le jardin
Par son art, chaque arbre deviendra une nouvelle idole.»
- (2) « Le bosquet deviendra boutique de marchand de tissus, plein de brocarts colorés ;
Le vent, comme l’étal des herboristes, se gonflera d’ambre.»
- (3) « Le lis blanc argenté quittera le jardin ;
Et la terre, retrouvera son duvet, comme le visage des belles.»
- (4) « Partout la terre se couvrira d’une longue robe chinoise ;
Et les pendentifs de l’arbre rutileront comme la rue des bijoutiers.»

Résonances :

- (1) bâ / bo ; bād / tân ; âd / ad ; dar / gar ; da / ad ; r | r | r; (rime) gar chavad / gar chavad ;
(Chaîne de la mélodie vocalique :)
â / é / ow / u / î | a / î / a / u / â | o / a / a / a ;
(2ème d.v.) tâ / tí ; ach / cha ; zé / dé ; son’ / lo’b ; har / gar ; dé / ad ;
ra / ar ; axtî / atî ; batî / dîga ; bat / vad ; r / r ; cha / ad ;
â / é / o / a | a / é / a / î | o / a / î / î / a / a / a.
(2) bâ | bé | bâ ; tch / ch ; tcho / ko | po ; az / âz | ad ;
â | a / o / o / é / è / a / â | o / î / â / a / a ;
(2ème d.v.) bād / bar | vad; bâ | ba ; am | am ; ta / at / tâ ; bād | târ ;
â | a / o / a / é / è / a / â | o / a / a / a / a ;
(Parallélismes et répétitions dans les d. v. bâq / bād ; hamtchon ; (...)(bl / lb) é yè (...) a (...) â
– por (...) (bâ/ba) / chavad ;
â | a / o / é / è / a / â | o / a / (i/a) / (â/a) / a / a.
(3) su / sa | sî / sé ; sî / pî; mé | mî; îm / îd ; îm | mî ; ach | az | cha ; bâ | ba ; bar / rad ;
û / a / a | î / è / é / î | a / â | a / â / a / a / î
(2ème d.v.) âz | éz | za ; réz | zar ; zam | zar ; z (...) x / xz ; on | ân | în ;
â | a / o | â / é / è / û / â | a / î | a / a / a / a.
(4) an | în | în; înî | înî ; ha | ho ; uy | yè ; cha / za ; ba / va ;
û / a / è | a / a / î / î | o / a / è | î / î / a / a ;
u / (a / â) / è | a / (a / î / î) / (é / a / î) | (o / a) (a / a) / è | (î / î) / (ow / a) / a / a
(2ème d.v.) gû / gow ; vâr / vad ; ar / ra ; chv | ch...v ; tî / ta ; dé / ad ;
ch / s / ch ; axt | ast ;

(Parallélisme partiel des demi vers (rûy / gûch); (a / â) ;
(...) è har (...) î / è har (...) î ; ayè; (...) chavad .

Partant d'un jardin ordonné, 'Onsori transporte son imaginaire vers l'utopique, résidant de l'esthétique ; le poétique de la cité, poéticité, volupté, parfums, fastes et femmes deviennent éléments du paysage, correspondances à travers images, formes picturales et couleurs, chant du renouveau dans l'espérance gaie du bonheur, au rythme incantatoire du splendide *cantatoire* ...

Farrokhi

- (1) [(M) tchon parand è nîlgûn | (D) bar rûy pûchad | (M) marqzâr]
[(M) parnîân è haft rang | (D) andar sar ârad | kûhsâr]
(2) [(M) xâk râ | tchon nâf è 'âhû | (D) mèchk zâyad | bî qyâs]
[(M) bîd râ | tchon parr é tûtî | (D) barg rûyad | bî chomâr]
(3) [(M) dûch | vaqt è nîmchab | bû yè bahâr | âvard bâd]
[(M) habbazâ (D) |bâd è chomâl o | (M) xorramâ | (D) bû yè bahâr]
[...]
(4) [(M) har kodjâ xèym ast | (D) xoftè 'âchéq î | bâ dûst mast]
[(M) har kodjâ sabz ast | (D) |châdân yâr î az | dîdâr è yâr]
[...]

- (1) « D'une étoffe de soie bleuâtre, la prairie se couvre le visage,
Et le sommet de la montagne, de brocart chinois richement dessiné. »
(2) « De la terre comme du sein de la gazelle, le musc renaît sans cesse;
Du saule, comme des plumes de perroquet, poussent des feuilles sans nombre. »
(3) « Hier soir, vers minuit, le vent apportait le parfum du printemps ;
Vive la brise du Nord ! Le parfum du printemps, quel bonheur ! »
[...]
(4) « Sous les tentes de la fête, un amoureux dort, ivre, près de l'aimée ;
Partout dans la verdure, l'amante est heureuse de voir son amant » [...]

Résonances :

- (1) tch | ch ; par | bar ; on / an / nî / ûn ; ar | ar ; pa | pû ; bar | mar ;
o / a / a / é / î / û | a / û / û / a | a / â
(2ème d.v.) ar / ra | ar | âr ; nî / ân / an | an ; h | h ; dar / rad ; sar | sâr ;
a / î / â / è / a / a | a / a / a / â / a | û / â
(Parallélismes des d.v. Plusieurs durées symétriques + rime zâr / sâr.
(2) xâ | zâ ; k / k ; tch | ch ; âf / âh | âs ; ch | z | s ; on / nâ ; âya | yâ ; bî / qî ;
â / â | o / a / è / û / î | è / â / a / î / î / â ;
(2ème d.v.) bî | bî ; îd | ad ; râ | âr ; tcho | cho ; parr | barg ; r | rr | r | r ;
tû / tî ; tû | rû ; bî | ba / bî ;
î / â | o / a / é / û / î | a / û / a | î / o / â ;

(Parallélismes des d.v.): durée ; (...) râ / (...) râ ; tchon / tchon ;
 (...) è / (...) è – (...) yad bî (...) â (...) / (...) yad bî (...) â (...)
 (â/i) / â | o / (â/a) è / (â/û) / (û/i) | (è/a) / (â/û) / a | î / (î/o) / â.
 (3) d|d / d ; b | b / b | b ; ch | ch ; vaq | var ; ab | bû / ba | bâ ; âv / bâ ; âr | ar ;
 û | a / è / î / a | û / è / a / â | â / a / â ;
 (2ème d.v.) ha | hâ ; ab / ba | bâ | bû / ba ; âl | âr ; gémination bb / rr ;
 cho | xo ;
 a / a / â | â / é / o / â / o | o / a / â | û / è / a / â ;
 (parallélismes entre les deux d.v.): bâd / bâd ; bu yè bahâr / bu yè bahâr.
 (4) ko / xè | xo ; djâ / bâ ; m ast –|mast ; ast | ûst / ast ; fté | st é ;
 a / o / â / è / a | o / é / â / é / î | â / û / è / a ;
 (2ème d.v.) har | yâr | yâr ; djâ | dâ | dâ ; abz / as | az ; dâ | dî / dâ ; yâr | dâr / yâr ; rî / di ;
 a / o / â / a / a | â / â / â / î / a | î / â / è / â ;
 (Parallélisme des d.v. har kodjâ / har kodjâ ; (...) ast / (...) ast + durées.

Le regard de Farrokhi dessine des horizons immenses, l'esprit prend l'échelle des étendues dans l'espérance. En lyrique passionné, le poète s'expose au vent ; naît le renouveau poétique du printemps. Lui-même temps dans les temps de la diction, projetant sa volupté sur la nature-femme, il s'adonne aux désirs, aux jeux de séduction, il se pâme nuit et jour, allongé près du nombril, musc parfumé aux baisers de l'amour...

Manoutchèhri

- (1) [(M) z îh xâdjégân è panbè qabâ yè sèpîd band]
 [(M) z îh zangîân è sorx dahân è sîâh kâr]
 (2) [(M) bâd è chomâl | tchon zè zémèstân (D) tchéhîn bédîd]
 [(D) andar tak îstâd | tcho djâsûs è bî qarâr]
 [...]
 (3) [(M) |ma'chûqégân at râ | gol o golnâr o yâsman]
 [(M) 'az dast | (D) yâr bérobûd | (M) 'az gûch | (D) gûchvâr]
 (4) [(M) |xonyâgarân at | fâxtè o 'andalîb râ]
 [(D) |chékast nây dar kaf o | tanbûr | dar kénâr]
 [...]
 (5) [(M) Nowrûz | pîch az ânkè sarâpardé zad | bé dar]
 [(M) bâ lo'batân è bâq o | 'arûsân è marqzâr]
 (6) [(M) 'în djachn è farrox è sadè râ | tchon talâyégân]
 [(M) 'az pîch è xîchtan | (D) bэфэрéstâd | kâmkâr]

- (1) « Ces Messieurs dessinés sur la neige en veston de coton blanc,
 Près d'eux des noirs à la bouche rouge, comme des malfaiteurs... »
 (2) « Le vent du Nord, voyant l'hiver dessiner de cette manière,
 Se mit à guetter tel un espion inquiet. » [...]
 (3) « La rose, la fleur du grenadier et le jasmin à tes amantes ont volé

- De la main le bracelet d'or, des oreilles le pendentif. »
- (4) « Tes chanteurs ont cassé chez les musiciens coucou et rossignol
La flûte dans la main et le tambour sur les côtes. »
- (5) « Nowrouz, avant de pendre sur la porte le rideau,
Avec les belles du jardin et les mariées de la prairie, »
- (6) « Envoya gaiement, comme annonciatrice du printemps,
L'heureuse fête de Sadé en hiver. »

Résonances :

- (1) zîn / pîd ; djé / yè ; ân / an / an ; pa / pî ; panb / band ; a(n)bè / abâ ;
xâ / gâ / bâ ;
î / â / é / â / è / a / è / a / â / è / é / î / a ;
(2ème d.v.) z î / zan ; gîâ / sîâ ; ân è / ân è ; so / sî ;
or / âr ; zî / sî ; hâ / âh ; hâ / kâ ; or / âr ;
î / a / î / â / è / o / a / â / è / î / â / â ;
(parallélismes des deux d. v. z î / zîn ; gân è / giân è ;
a / â / è ; é / i / (a / â) + durées
- (2) bâ / bé ; cho – tcho / tâ – tché ; â / id ; zé / zé ; zé / tché ; mâ / mè ;
âl / ân ; ân / in ;
â / è / o / â – o / é / é / è / â – é / i / é / i ;
(2ème d.v.) da / ta / tâ ; tch / dj ; su / sè ; ar – ar / âr ;
a / a / a / â – o / â / u / è – i / a / â.
- (3) ma / ma ; ân | nâ / na ; râ / âr ; râ | yâ ; gol / gol ;
a / û / é / â / a / â | o / o / o / â / o / â / a ;
(2ème d.v.) 'az / as | 'az ; d | d ; yâr | vâr ; rè / ér ; bé / bû | gû / gû ; gûch | gûch ;
a / a | â / è / é / o / û | a / û | û / â.
- (4) x | x ; on / ân | an ; ga | da ; râ | râ ; at | â(...)t ;
o / â / a / â / a | â / è / o / a / a / î / â ;
(2ème d.v.) ché | ké ; ka / ka / ké ; nâ | an | nâ ; dar | dar ; ast | ta ; ûr / âr ;
é / a / â / a / a / o | a / û / a / é / â.
- (5) rû | râ / ar | ar ; ch / s ; ûz / az ; pî / pa ; ard | dar ;
ow / û | î / a / â / é / a / a / é / a | é / a ;
(2ème d.v.) bâ / ba / bâ ; ar / âr ; tân | sîn ;
â / o / a / â / è / â / o | a / û / â / è / a / â.
- (6) î / a(ch)n | tchon / ân ; dj | tch ; ach / sa ; fa / sa ; râ | lâ ; rr / r ;
î / a / è / a / o / è / a / â | o / a / â / é / â ;
(2ème d.v.) îch / îch ; ch è | fé ; ré | âr ; cht | st ; kâm / kâr ;
a / î / è / î / a | é / é / é / â | â / â ;
+ Parallélismes en durée.

Scène bachique de Manoutchèhri en hiver, teintée d'humour, de grâce et de malices rappelant les fétyâz du Hédjâz – jeunes marginaux épicuriens se moquant des pudibonderies sèches et despotiques, rêvant de légèreté, poètes du désir, amateurs de beau chant, de vin, de fêtes, d'amour et de musique, partout et toujours.

7- La para-sémie chez les poètes lyriques du XI^e siècle

La poésie lyrique persane du XI^e siècle crée une civilité sereine ; elle répond à des rapports troublés avec le pouvoir en général, avec le pouvoir étranger en particulier, et avec le pouvoir d'une langue étrangère, l'arabe. La poésie lyrique persane commence à s'épanouir le jour où, dans les cours prétendant échapper au califat de Bagdad, poètes et princes qui les protègent refusent de produire ou d'écouter des poèmes en arabe.

Le code de la poésie lyrique persane, destiné à la cour, conventionnel, parallèle aux panégyriques ou parfois se fondant avec eux, puise son sens dans un choix discursif stratégique : la combinatoire nature-culture. L'hymne à la nature est para-sémique : il est éloge de la terre natale, de la langue dans laquelle le poème est écrit ; le poème fait l'éloge, par sa musicalité, d'un pays où « tout est ordre et beauté ». Comme le désert dans la poésie arabe à partir d'Abou Nowas, le paradigme opposé est, la qualité immonde du « chemin dur », la non ville, le non culturel. Le cosmopolitisme de l'époque exige d'ailleurs que les poètes connaissent la poésie arabe et s'y exercent (au XIV^e siècle encore, le premier demi-vers du *divan* de Hafez est en arabe).

L'intention trans-sémique est profondément liée à l'intention para-sémique. Elle est le "deuxième degré" de signification qui mène le premier. Dans la poésie lyrique persane, la trans-sémie se révèle dans la circulation sémique de différents discours. La notion d'"unisson", par exemple, couvre aussi bien le champ sémantique de la sentimentalité que celui du rapport au sacré¹.

La trans-sémie et la para-sémie de la poésie lyrique persane du XI^e siècle se situent à plusieurs niveaux de sens. D'abord, dans le panthéisme des images, dans la description du jardin et des paysages, dans un espace où l'*iranité* est chantée loin de l'appartenance idéologique ou religieuse, dans une énonciation affranchie de tout dogme, dans la mise à distance de la moralité ; et, sauf en de rares allusions à la légende de la vie éternelle du prophète, il n'est fait allusion à aucun précepte religieux ou communautaire ; le poème représente un temps atemporel, parce que bachique, parce que lui-même temps unique.

En outre, le panégyrique, instrument de légitimation du pouvoir des occupants, est médiatisé par le rapport au sensible. D'où cette implication : la "nature" qui inspire n'appartient pas au

¹ Des poèmes iraniens l'attestent bien avant le XI^e siècle ; voir Gilbert Lazard, *Les premiers poètes persans*, Librairie d'Amérique et d'Orient, Adrien-Maisonneuve, 1964.

domaine du pouvoir, l'or et la générosité sollicités du prince dans les vers panégyriques font figure d'appendice du lyrisme ; le dogme de la lecture de poésie à la fête du roi est atténué par l'exagération même des qualités descriptives du faste et de la richesse ostentatoire du palais royal.

L'énonciateur-poète justifie son service par sa propre générosité : il associe son architecture sonore aux monuments du despote. Manoutchèhri échappe progressivement aux contraintes du panégyrique grâce aux descriptions lyriques ; sa poésie se rapproche étonnamment de l'attitude des impressionnistes, au-delà des interdits et règles rigides.

Les trois poètes disent la situation humaine et le vécu par l'architecture sonore de comparaisons et métaphores puisées, de manière impersonnelle, dans les éléments culturalisés de la nature, anthropomorphisés par le regard du poète.

L'enjeu du discours poétique n'est donc pas la préciosité formaliste, comme l'affirme de Fouchécour : « [...] Style précieux et distingué (...) seules les formes suffisent à exprimer l'animation de la nature ». L'espace de la parole, ordonné, rythmé, musical, de bout en bout, espérance et attente dans le présent, met davantage l'accent sur l'esthétique de l'instant poétique, y crée de la transcendance ; le beau dire travaille à vaincre les obstacles, et, d'abord, la mauvaise humeur du despote, il mise sur le renouveau (le printemps), autrement dit, sur la transformation du sort – Hafez, dépendant de la protection d'émirs despotes et bigots, est aussi l'un des plus grands artistes parvenant à faire face au despotisme par la trans-sémie et la para-sémie de l'amour.

Une intention identique habite poètes lyriques du XI^e siècle et impressionnistes français : mettre l'accent sur l'avènement du sujet dans son rapport direct avec le monde sensible, afin de transgresser un ordre esthétique institutionnel, rigide. S'inspirant de traits géographiques pittoresques, l'esthétique de l'instant poétique en poésie persane rappelle, ainsi, la recherche des impressionnistes français sur la métamorphose de l'instant. L'esthétique persane de l'instant poétique se fonde sur la représentation collective du temps cyclique, faite de très anciens rythmes et rites rustiques, dans un retour cyclique éternel ; la tendance impressionniste de retour à la nature, à des rythmes et des formes qui échappent au vieux système social monarchique en France n'est en cela pas très différente. Il reste que la description lyrique persane de la nature idéalise et stylise paradoxalement le discours poétique protocolaire.

Plusieurs réponses peuvent être apportées à ce paradoxe. Au temps de « l’Ancien Régime », il y a trente ans, s’observait un code discursif « frontal » relevant du « rapport officiel » auquel s’opposait le langage spontané (Paul Vieille, *op. cit.*). Ce code est sans doute au centre de la poésie panégyrique d’autrefois, et serait transgressé par l’énonciation poétique utilisant le langage spontané venant du "vécu", cherchant à échapper aux contraintes du discours figé institutionnel (politique et religieux). Ce jeu des contraintes codifiées et de leur transgression, corroborant les notions de trans-sémie et de para-sémie, se retrouve dans l’opposition de la poésie protocolaire et de la poésie d’amour des poètes iraniens.

Ces poètes étaient extrêmement dépendants du mécénat – comme les peintres jusqu’à la fin de l’époque classique en Europe – et dans ce rapport de dépendance, ils cherchent une issue. Comprendre leur position, suppose le rejet d’une opposition manichéenne entre pouvoir usurpateur et poètes d’un peuple agricole. Poètes lyriques et rhéteurs du XI^e siècle viennent de milieux ruraux ou, pour le moins, sont liés à l’imaginaire de la terre. Ils cherchent un terrain d’entente avec les gens d’arme, dans la description de la nature.

Cette intention doit être comprise, d’autant que, dans cette poésie, comme le dit de Fouchécour, « non seulement la nature et l’homme ne travaillent ni ne peinent, mais les causes apparentes des réalités printanières sont fluctuantes ». La nature est donc un thème choisi pour des raisons de stratégie, elle n’est pas là pour répondre à l’attachement à une quelconque couleur locale. La thématique conventionnelle de cette « poésie de cour », d’apparence traditionaliste, œuvre de poètes considérés avant tout comme des scribes-propagandistes de la cour, relève d’un jeu subtil de positions, de défis, de traits d’humour et de louanges.

Farrokhi :

« Malheur à l’arbre qui vient sous la hache »
« Dans l’herbe haute de la plaine, le cavalier devient invisible ».

Et Manoutchèri :

« L’armée du printemps est vêtue de vert ».

Ainsi, le pouvoir et le pessimisme que le despotisme induit, selon Spinoza, sont rompus par le lyrisme. La dimension épique de la guerre et les images de campagne militaire passent systématiquement par l’élan lyrique. Manoutchèri : « Le printemps fait de l’arc-en-ciel son arc

de guerre ». Pour l'esthétique de l'instant poétique, la beauté est dans le non-lieu du pouvoir. À l'ici du pouvoir s'oppose l'ailleurs du poétique. Le poète se considère « convive du prince » ('Onsori), il voit dans le vent son propre dessein de voyager (Farrokhi), se donne la hauteur du peintre paysagiste. Il compense l'étroitesse du monde où il est pris, par le champ vaste de son regard, par son chant sur les étendues immenses, terres, cieus et nuages, sœurs et frères de l'orphelin Baudelaire. 'Onsori : « Perles précieuses et dessins du monde au printemps viennent de l'art des nuages ». Le poète est « artisan pressé comme le monde » ; il exerce quatre arts : celui de l'argentier en hiver, du sécheur de briques en été, de l'orfèvre en automne et du teinturier au printemps. À leur instar, le travail du poète-artisan consiste à travailler un ordre matériel et spirituel, et avant tout celui de la parole utilitaire figée, par la fraîcheur des images gaies, originales, dans un univers « ingrat et méchant », « troublé », « se réjouissant du mal », « tout tromperie et perte ». « Ce bas monde est rêve et vent. Il faut en jouir avant qu'il nous frappe et nous dévore ».

En poésie classique persane, le renouveau et l'espérance sont inscrits dans le poème lui-même. En fin de compte, le poète sait que le rêve est lui-même ; tant mieux si l'Autre y adhère. Schéma poétique existentiel refermé narcissiquement sur le poète ? Il s'agit davantage de travailler l'Autre, d'ouvrir une voie, celle d'une civilité qui, comme en toutes époques, aspire à dépasser le despotisme et à faire reconnaître la liberté et les droits humains : « La nuit est longue pour l'amant en chagrin ». Plus d'une fois, le rapport du poète au prince est explicité à travers les images de la nature. 'Onsori : « Si la main du prince est nuage, le nuage est au rang de serviteur, car le nuage qui renouvelle le monde fait craindre foudre et malheur, si bien que le rapport entre la main et le nuage est fautif ». « Les vertus du prince sont nuage, le poète est l'huître, de gouttes de pluie il fait la perle ».

Dans l'ensemble, comme l'affirme de Fouchécour, l'art essentiel du poète lyrique persan consiste à « fixer à l'instant de la plus belle apparition gratuite, les figures éclatantes de couleurs de la nature qui uniformisent les aspects du monde, [à] les fixer dans ce qui est typique aux yeux du poète. »

8- Une page d'amour

Lors de l'examen de la trans-sémie et de la para-sémie de la poésie lyrique persane du XI^e siècle, on doit aussi se poser cette question : pourquoi cette poésie recourt-elle à la comparaison plutôt qu'à la métaphore ?

La métaphore est en fait présente chez les trois poètes et constitue progressivement une part plus importante du tissu poétique chez Manoutchêhri. L'usage plus fréquent de la comparaison provient, semble-t-il, d'un choix discursif fondé en stratégie. Comme le signale de Fouchécour, dans cette poésie, « décrire, ce sera rehausser, c'est-à-dire faire valoir par comparaison entre sens et, si possible, entre formes ».

D'un autre côté, dans cet univers poétique, le Créateur lui-même est réduit à quelques signes extérieurs. Le poète ne s'engage pas directement ; l'énonciateur JE, en tant que tel, est absent, sauf en de rares cas où l'énonciataire-amante est présente (dans l'équivoque de l'expression panégyrique) : « Avant d'avoir vu ton coursier, je ne savais pas que le vent avait des étriers ». La bien-aimée est le comparant, les éléments de la nature les comparés. L'énonciateur est davantage l'instance qui compare, il n'intériorise pas les comparaisons destinées à la cour, au point d'en faire des métaphores associées à son vécu. C'est un choix trans-sémique. Ce qui, pour autant, ne veut pas dire que le poète-énonciateur soit absent du poème ; ses idées, ses sentiments, ses sensations s'investissent dans l'architecture sonore. Le *pathos* et l'*éros* ne se conçoivent que dans la construction poétique elle-même. Le poétique rarement se livre directement à l'érotique. Le libidinal s'investit dans des figures construites, règle semblable à celle qui prévaut dans le classicisme français (attitude sans doute inspirée du long mouvement de la civilité).

Outre les vers destinés à la lecture dans les fêtes du prince, nombre de poèmes d'amour se trouvent dans le divan des trois poètes, précurseurs de Hafez, le poète amoureux. Voici une strophe d'un long poème composé de parties protocolaires, lyriques et de discours amoureux, un qazal dans le qassidè, de Farrokhi :

- (1) [(M) dél â | (D) bâz ây (M) tâ | bâ to qam è dîrînè (D) bogzâram]
 [(M) hadîsî (D) 'az to bényucham | (M) nasîbî (D) 'az to bardâram]
- (2) [(M) dél â | gar man bè 'âsânî to râ | rûz î bè tchang âram]
 [(D) tcho djân dâram to râ | (M) zîrâ kè bî to (D) xâram o zâram]
- (3) [(M) dél â | tâ to zè man dûrî | (D) na dar xâbam na bîdâram]
 [(M) néchân è bî délî (D) péydâst az goftâr o kerdâram]
- (4) [(M) dél â | tâ to zè man dûr î | (D) nadânam bar tchè kèrdâram]
 [(M) ma râ (D) bîn î (M) tchonân bîn î (D) kè man yek sâlè bîmâram]
- (5) [(M) dél â | bâ to (D) vafâ kardam | (M) kaz îbîn bîch at (D) nayâzâram]
 [(D) byâ |(M) tâ îbîn bahârân râ | (D) bé chadî bâ to bogzâram]

- (1) « Reviens, mon cœur, j'aimerais te dire ma profonde tristesse ;
 J'aimerais tant écouter de ta bouche un récit, me réjouir de ta présence. »

- (2) « Je souhaite te voir un jour auprès de moi,
Et te garder comme mon âme, car je ne suis rien sans toi, mon cœur. »
- (3) « Lorsque tu es loin de moi, je ne dors, ni ne veille,
Les signes de perdition habitent ce que je dis et fais, mon cœur. »
- (4) « Lorsque tu es loin de moi, mon cœur, je ne sais ce que je fais ;
Tu dirais que je suis malade depuis un an, si tu me voyais, mon cœur. »
- (5) « Mon cœur, je me suis promis de ne plus te blâmer ;
Viens qu'en ce printemps j'aie du bonheur avec toi. »

La simplicité même du poème indique qu'il vient d'un cœur sincèrement amoureux ; elle contraste formellement avec les constructions sonores des poèmes destinés à la cour. Pourtant, la tradition du chant amoureux arabe y est sans doute pour quelque chose. La poésie lyrique persane du XI^e siècle écrit, ainsi, une page d'amour relevant de l'"expression spontanée", contrastant avec le langage frontal.

Le premier obstacle que le poète rencontre lorsqu'il désire être auprès de l'amante paraît être le temps. Le poète-temps est en chagrin, car « le jour décline trop vite » pour celui qui « doit quitter son amante » (et non « la personne aimée », comme traduit de Fouchécour). Dans les comparaisons relatives à la nature, le grand comparant est la beauté féminine, le visage, les joues, la taille, les dents et l'odeur de l'aimée, voire le ventre de la femme (auquel est comparée la grenade ; Manoutchèhri).

L'amante est idéalisée, (en raison de sa haute taille), elle est comme « un cyprès que le malheur n'atteint pas ». Les belles habitent le jardin d'agrément qui sculpte les arbres à leur image ; les amants s'y enlacent; l'être aimé est haut et élégant comme un cyprès, il donne naissance à la tulipe. Le monde est la joue de l'idole adolescente. Le pommier en fleurs fait penser à une houri.

La femme / rose est une récurrence associée à la rosée, au nuage, au vent, dans la longue tradition de l'imaginaire méditerranéen de la rose (voir entre autre la poésie portugaise) ; le thème rappelle Ronsard. 'Onsori : « La bien aimée refuse de laisser cueillir dans sa roseraie ces roses éternelles, dont la couleur rend jalouse la rose riante du printemps ».

Lorsque l'aimée est assise, on croirait une colline de petites roses blanches. L'air du jardin ressemble à la passion d'êtres qui s'aiment. Le nuage est l'amant qui de Djedda vient, par ses pleurs, éveiller son amante, le jardin ; pour le nuage, le jardin découvre son visage par les fleurs. La rose jaune, visage de l'amoureux fou, est semblable au visage du buveur. Le vin est une rose sans épine. Manoutchèhri : « Le rossignol est le premier d'entre les oiseaux qui chantent, adorent,

prient, disent leur poème et leur complainte auprès de la rose, mais le rossignol ne manifeste pas de sentiment pour la rose ».

Le thème de l'amour dans la poésie protocolaire est destiné à la fête des hommes ; il fournit les images à partir desquelles Hafez entreprendra de fonder le monde sur l'amour, inversant l'idée de ce que d'autres appellent l'amour pour Dieu, parvenant à marier haute architecture sonore et splendeur d'un cœur amoureux. Telle est l'une des dimensions de la grandeur de Hafez : il défie le langage frontal et souvent, par espièglerie, insère des expressions savantes dans le langage spontané.

Le poète lyrique persan du XI^e siècle est l'ambassadeur d'une culture qu'il doit manifester avec art aux yeux du dominant ; il doit le charmer par son chant.

De l'humour philosophique au "socle dur de l'être" :
Umberto Eco, l'injonction du réalisme en politique

Par Marc FENOLI

De son aveu, Umberto Eco a pu être saisi par la tentation de « l'idéalisme sémiotique », ainsi penser que le monde n'existe pas et qu'il n'est qu'un produit du langage, une interprétation. Pourtant, dans sa théorie du signe, il ne renoncera jamais à un point de vue réaliste sur l'existence d'une structure a minima de la perception. De l'idée que tout discours est un récit et donc une fiction, voire une falsification, il fera une activité critique quasi militante portant sur la société et le monde politique, pour en démasquer les travers. Non sans humour souvent. Son usage du soupçon s'est parfaitement exprimé dans cette partie de ses travaux destinée à la presse en tant que chroniqueur. Mais c'est surtout pour penser la guerre, les dérives totalitaires et les souffrances de notre temps qu'il ne pouvait invinciblement renoncer au point de vue réaliste.

Umberto Eco, Professeur de la chaire de sémiotique et directeur de l'École supérieure des sciences humaines à l'Université de Bologne. Université de laquelle il détenait un titre de Professeur émérite. Voici dressé le porche d'entrée, prestigieux, devant lequel nous nous tenons. Passons maintenant le seuil, pour avancer dans la lecture des titres, noms et épithètes, moins académiques, non moins admirables ou admiratifs, qui servirent à qualifier Umberto Eco, et que nous pouvons relever dans les textes réunis dans ce livre rassemblant les entretiens qu'il a donnés à différents journaux.¹

Pour les articles de presse réunis ici, Umberto Eco est professeur, donc, romancier, essayiste, sémiologue, sémioticien aussi (mais moins fréquemment que sémiologue), linguiste (encore moins fréquemment), chroniqueur, bibliophile (Président de l'Association internationale de la bibliophilie, Aldus Club), mais également, et la liste n'est pas exhaustive, traducteur, polémiste, « légende intellectuelle », « l'un des plus grands intellectuels européens », « critique de la culture de masse », « phare d'Alexandrie » (pour les mots croisés), « ogre mystérieux » (et il l'est

¹ Ce texte a été préparé pour servir de support à une intervention publique sur l'œuvre d'Umberto Eco donnée à l'Université libanaise, Beyrouth, en novembre 2018, à l'occasion de la publication en langue arabe aux éditions Dar Al Arabi d'un choix d'entretiens du philosophe italien avec la presse française, suisse et italienne entre le début des années 1990 et 2015. Les intertitres ont été ajoutés pour le besoin de la présente publication.

certainement « ogre », de par les immenses dévorations et métabolisations de textes, d'images, d'objets, donc d'informations et de savoirs, auxquelles il s'est livré).

L'homme de la liste ouverte

« Comment le qualifier ? » lit-on ici. « Comment vivez-vous ces identités multiples ? », lui demande-t-on. Ou encore, ailleurs, « Vous n'êtes jamais là où on vous attend... ».

Il était tout cela sans aucun doute, et possédait bien d'autres qualités et compétences encore (éditeur, musicien...) qui permettent de laisser la liste ouverte... L'homme sans qualité les possède toutes.

Le blog *Minima e Moralia* titrait 'Un necrologio impossibile per Umberto Eco' au moment de sa disparition (Christian Raimo, 18 agosto 2016).

Cette liste de compétences opératoires pourrait être mise en correspondance avec celle des domaines de la connaissance dont il a traité et sur les faits de l'actualité sur lesquels il s'est exprimé en savant, soucieux de l'exactitude du propos et de l'éclairage des faits au profit de la vérité... Le croisement des éléments de ces deux ensembles, ou listes, donnerait ainsi lieu à un nombre quasi infini de combinaisons possibles... Ainsi serait définie une œuvre ouverte, car tel paraît être ce vers quoi tendait la marche « encyclopédique » d'Umberto Eco.

Eco aime les listes, comme il le confie dans ses entretiens ; listes dont l'établissement relève d'un mode ancien de l'effort de connaître ou d'organisation de la pensée fondé sur l'énumération ['moyen très primitif de connaissances', dit-il], et qui sont l'expression d'une rationalité 'naissante', d'un désir de classification qui ne tient pas compte de la propriété interne (résultat de l'analyse) des choses, mais plutôt nominative, et 'dictionnariale'.

À l'époque moderne les listes deviennent dans la littérature l'expression de la dérision, avec parfois effet de comique recherché. 'Les modernes ont fait des listes avec ce qui sortait du cadre, l'excédent, l'incongru, l'hétéroclite. La liste devient un moyen très sophistiqué de contester l'ordre (on pense aux surréalistes, à Calvino, à Joyce)'. (Entretien *Télérama*, 2009).

En 2009, Eco était curateur invité par le Musée du Louvre pour lequel il a conçu un vaste programme de conférences, expositions, concerts et films intitulé *Vertige de la liste*, illustrant ce

thème de la liste. Occasion pour laquelle fut publiée en France l'ouvrage *Vertige de la liste* aux éditions Flammarion.

Vertige de la liste et vertige de l'interprétation. En effet, de commenter la vie et l'œuvre d'Eco, nous pourrions être pris du délire de l'hypertexte : chaque moment de son œuvre comportant un pli que nous pouvons ouvrir et déployer, ainsi à l'infini. Vertige de l'hypertexte au risque du délire d'interprétation, et de tomber sous le coup de la critique platonicienne du 'comprendre pour comprendre' (dialogue *L'Ion*) ; procès qui tourne à vide, 'beau délire' ou 'enthousiasme', dont la maîtrise peut avoir dans l'agora des usages sophistiqués.

On se souvient de la première partie du *Discours de la Méthode*, ces quelques pages dans lesquelles Descartes récapitule – une liste encore – les sciences et doctrines en lesquelles il a été enseigné dans son école, et celles dont il s'est instruit à travers les livres, y compris « celles qu'on estime les plus curieuses et les plus rares », c'est-à-dire, aussi, les plus douteuses comme l'astrologie, l'alchimie, la magie..., et comment en la recherche de la vérité, il les a révoquées en doute.

Nous pourrions reconnaître chez Eco le programme qu'avait suivi et s'était donné Descartes avec son engagement critique à travers les savoirs, y compris les plus douteux, donc, comme les sciences occultes.

Eco, héritier des Lumières, héritier du cartésianisme également si on considère l'exercice de la raison au service de la vérité auquel il s'est dépensé ; un exercice animé d'un soupçon *a priori*, et, quelque part, hyperbolique à l'égard des réalités que l'on nous donne à lire, à entendre et à voir.

Il est l'homme de la « liste ouverte », parce que déjà homme de *L'œuvre ouverte*, titre de son ouvrage publié en 1965 et qui a fait date. Sa thèse dans *L'œuvre ouverte* pose qu'un texte présente une multitude d'interprétations possibles qui dépendent d'un lecteur... toujours *in Fabula*¹. Cela engendre un jeu de renvois d'une interprétation à l'autre pouvant conduire à cette idée que l'être se dissout dans le langage et que, toutes choses étant égales, on peut se demander si le réel existe vraiment. Ou s'il a un sens, ou s'il n'est pas qu'un bruit ? Sa « recherche méthodique » de toute une

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, 1979, 1985 pour l'édition en français. Selon l'auteur, le texte requiert une actualisation pour qu'un sens émerge de la stricte organisation textuelle. Cette actualisation, au sens fort, est opérée par le lecteur par l'interprétation qu'il donne du texte. Il s'agit de la délivrance d'un sens selon l'établissement d'une véritable conversation (fabula) avec le texte et son auteur.

vie est sans nul doute en rapport avec ce qu'il a posé sur le plan théorique en ces années-là, et dont elle serait le déploiement existentiel. Aussi son existence a-t-elle été une œuvre ouverte... (« *un'opera aperta* », en cet autre sens également du terme « *opera* » : une action, une opération ouverte, et sans terme...).

Et pourtant le monde existe

Cependant, Umberto Eco, quoique nous ayons quelque difficulté à le cerner, pas plus que son œuvre, n'acceptent (choix « éthique »), au final, de se diluer dans ce phrasier sans fin de l'interprétation du signe qui a pour horizon toujours une autre interprétation. Son œuvre pour « diverse » reste d'une grande cohérence et, sur le plan théorique, il assumera un « sursaut réaliste ».

Dans l'un des entretiens donnés à *L'Express* (1999), Eco dit : « À force de m'intéresser à la sémiotique, je suis de plus en plus saisi par la possibilité que le monde n'existe pas, qu'il ne soit qu'un produit du langage. Alors, ma question essentielle, c'est : est-ce que le monde existe ou non ? ». Mais c'est pour reconnaître aussitôt une forme de réalisme. Comme si en « agnostique du réel », il formulait un pari en faveur de l'existence du monde. Comme le dit John Searle, « le vrai réaliste, ce n'est pas celui qui affirme que les choses existent et que nous les connaissons. Mais celui qui soupçonne qu'elles existent, même s'il ne peut les connaître, même si nous ne pourrions jamais les voir qu'à travers des perspectives toujours incomplètes. ».

Eco rapporte une anecdote concernant l'un des « titres » dont on l'a gratifié (entretien *Le Temps*, 2014), lorsque devant un public réuni au Louvre, il est présenté comme « honnête homme ». L'un de ses concitoyens italiens, qui ne connaissait pas la notion, s'est offusqué qu'on le "traite" ainsi, comme une personne dont la probité était tout compte fait incontestable, et qui n'allait pas partir avec la caisse. Mais « avoir un casier judiciaire vierge » telle n'est pas la seule définition de l'honnête homme.

Tout est question de langue, de traduction, d'interprétation et de culture. C'est la question du passage d'un univers de sens à un autre. Et s'il y a un *gap* entre la langue et la culture italiennes et la langue et la culture françaises, alors imaginons le jeu interprétatif possible entre le français ou l'italien et la langue arabe.

Mais, retenons cette notion de « L'honnête homme », que l'on connaît le plus souvent par sa bibliothèque, la fameuse « bibliothèque de l'honnête homme ». C'est une expression qui paraît, en effet, assez bien rassembler l'idée que l'on se fait de et qu'a entretenue de lui-même Umberto Eco. Outre cette immense bibliothèque, légendaire mais fort réelle, dont il fut propriétaire, Eco représente bien cette figure émergée au XVII^e siècle d'un homme érudit, curieux de tout sujet et auquel rien ne paraît avoir échappé du passé et de son temps, dans tous les domaines de la connaissance, et qui effectue des allers et retours entre sa bibliothèque (ou son cabinet) et le monde dans lequel il est engagé, et sur lequel il se prononce parfois avec inquiétude, très souvent avec humour, et une ironie distante. Débonnaire. Un rien aristocratique.

D'où la liste des titres, noms et épithètes qui l'ont qualifié sans jamais l'achever complètement en ce qu'il fut, et sur laquelle liste ouverte j'ai insisté en préambule : Umberto Eco n'est jamais là où on l'attend... Il est toujours à distance du monde et des définitions que l'on peut toujours, encore aujourd'hui, essayer de donner de lui.

Pour plusieurs raisons.

La première est la distance maintenue avec le monde qui est propre à sa formation philosophique. En rationaliste, Eco se maintient sous la tension du « doute » et, pour parler de façon imagée en reprenant la métaphore de Descartes, il nourrit et à la fois combat le « malin génie » qui nous travaille de l'intérieur et a pour mission de nous induire en erreur, de nous livrer de fausses informations. Ainsi, nous pouvons supposer que nos certitudes les plus établies ne sont qu'opinions et le fait d'un mauvais tour joué par un être tout puissant qui aurait décidé de nous tromper. « Le monde n'est pas tel qu'il nous paraît » : telle approche sceptique est fort utile dans l'analyse politique et dans l'écriture romanesque pour imaginer, par exemple, des complots.

Ensuite, sur le plan de sa « théorie », dans la mesure où il prétend, en sémioticien, que les mots sont « plus » que les choses qu'ils désignent. Rappelons que, dans *L'œuvre ouverte*, il instaure l'idée d'une multitude d'interprétations possibles du signe et des textes qui dépendent du lecteur. Il assimilera la sémiotique à la philosophie en la définissant et en la pratiquant non pas comme l'étude stricte du langage mais comme celle de la culture [en ses expressions dans l'art, la publicité, les objets, la mode, le sport..., qui sont autant de 'sujets' et de 'mythologies contemporaines' auxquels sa sagacité interprétative s'affrontera dans la lignée d'un Roland Barthes].

D'autre part, pour cette double raison technique – ou tactique, car la stratégie du Eco « polémiste » est de dire la vérité – qu'il entreprend et interprète ses sujets selon différents outils de la connaissance (« herméneute » sera un autre qualificatif), et que, disposant de ces outils divers [en conflits entre eux], il ne peut qu'objectiver ces outils eux-mêmes (langage compris, surtout), en même temps que les sujets avec lesquels il les analyse.

La pratique de ce qu'il a appelé son « polylinguisme mental » crée forcément du recul.

Ne renoncer jamais à la recherche de la vérité

Cette distance, souvent humoristique dans ses articles de presse, est surtout critique par essence. En tant qu'exercice intellectuel, elle entretient *a priori* ce soupçon – hyperbolique – que tout discours ou toute image complexe sont un récit et donc une fiction, voire une falsification, qui se prête à l'analyse et à la déconstruction.

L'exercice du soupçon a permis de déployer une activité critique portant sur la société et le monde politique qui s'est parfaitement exprimée dans cette partie des travaux qu'Umberto Eco a destiné à la presse en tant que chroniqueur¹.

Cependant, il y a une différence d'intensité entre l'ironie et la critique sans appel. Il y a des différences de registres et de conséquences pratiques entre démonter, en sémioticien, un mythe moderne et mettre en évidence les rouages des discours politiques qui flattent les pulsions populistes et conduisent aux fascismes. S'il s'agit de la même démarche philosophique de recherche de la vérité, de la même exigence critique, du même exercice du soupçon, les conséquences morale et politique visées par l'auteur ne sont cependant pas les mêmes, et n'ont certainement pas la même urgence à être dites et entendues.

« On peut croire, dit-il dans un entretien (*Philomag*, 2012), à un moment, que notre vie est une suite d'interprétations ». Autrement dit, l'interprétation d'un récit donne lieu à un autre récit qu'il

¹ Bien que critique des médias et des récits de 'haute falsification' élaborés par certains titres de presse, Umberto Eco a nécessairement reconnu l'intérêt moral et social qu'il y a de faire usage de la presse. D'autant plus, qu'ayant travaillé avec la télévision italienne, puis de façon 'chronique' avec la presse écrite et l'édition, il connaît bien les médias, qu'il a pu objectiver (sinon apprivoiser, apprivoisement réciproque (?)) de l'intérieur, et avec lesquels il a aimé indéniablement collaborer. D'où son 'N'ayez pas peur de la télévision' : elle a apporté une idée et une expérience de la culture à des parties de la population qui n'avaient aucun contact avec elle, ni même avec l'écrit (*Le Nouvel Observateur*, septembre 1993). Jusqu'au bout, néanmoins, il alertera sur le pouvoir, pas toujours de clarification, qui est le leur : « Les médias participent à la falsification permanente de l'information », dira-t-il au journal *Les Échos* quelques semaines avant sa disparition. Mais l'information peut-elle être autre chose qu'une falsification ? En fait une information serait vraie jusqu'au moment où elle est falsifiée par un complément, une interprétation nouvelle... [Popper].

conviendra à son tour d'interpréter, laissant la conscience évoluer et dériver – dans un univers de discours qui ne permet pas de toucher un noyau stable de réalité ou de vérité. Pourtant, ajoute-t-il, et sans renier L'œuvre ouverte, « s'il y a des interprétations multiples, c'est qu'il y a des faits, événements ou œuvres, qu'on cherche à interpréter ».

Autrement dit encore : « soyons réaliste », la vérité du réel ne se traduit pas dans le langage seulement et dans le travail par et sur le langage. Les choses existent bel et bien, il y a une réalité, seul son sens nous échappe. Ne renonçons pas à la recherche de la vérité...

Rappelons la fameuse anecdote qui concerne « ironiquement » Jacques Derrida et qu'Eco rapporte dans l'un des entretiens (*Philomag*, 2012) : quoi que nous disions et interprétions, ce lieu, qui est le Carrefour de la Croix-Rouge à Paris [où les deux philosophes devaient se retrouver], existe bel et bien, et nous pouvons réellement nous le donner comme point de rendez-vous. Rappelant que Derrida, lui-même, n'avait jamais nié qu'il y ait des 'garde-fous' à la pluralité des interprétations. Cette réalité sourde et silencieuse, qui est posée en deçà du langage, qui est « déjà-là », (« signifié transcendantal ») et n'a pas besoin d'être dite pour exister, est ce qu'il appelle « le socle dur de l'être ».

Aussi :

1. Qu'Umberto Eco entreprenne de traiter, à la façon de Roland Barthes, les signes qui révèlent les grands mythes de notre époque, ou d'aborder, en parallèle des thèses de Baudrillard sur la « précession des simulacres », ces civilisations (notamment la nord-américaine) où les simulations du réel l'emporteraient sur le réel¹,

2. Ou qu'il entreprenne de parler de la politique intérieure italienne ou de politique internationale, démontant les stratagèmes rhétoriques qui élaborent, par les mots et les images, les idéologies, opinions, voire les mystifications, qui construisent et déterminent notre réel, nos vies et nos corps.

Si la méthode et l'intention sont les mêmes quant à la quête de la vérité, ces démarches n'ont cependant pas la même portée, ni la même efficacité. Au moins recherchée.

¹ Voir ainsi *La guerre du faux* (1985), qui rassemble des chroniques, souvent cocasses, parues dans la presse italienne du début des années 70 au début des années 80.

Alors, tout n'est donc pas soluble dans l'interprétation infinie. La réalité n'est pas que textuelle, c'est-à-dire qu'elle n'est pas seulement la conséquence ou la créature d'un discours ou d'une opinion. Et le monde existe.

La force des choses. Et de la guerre.

Selon des spécialistes des sciences du langage et commentateurs de l'œuvre d'Eco, le "tournant réaliste" dans la pensée d'Eco est notable au début des années 90 (avant même, selon eux, la publication de *Kant e l'ornitorinco* (1997)). En fait, dans *La structure absente* (1972), il a déjà introduit la théorie de la forme dans sa réflexion sur le langage (il est déjà phénoménologue !). Le signifié d'un signe n'est pas ou plus conçu comme le seul produit du langage, mais comme étant déjà présent en tant que « forme » dans la perception. L'œil perçoit un objet et en saisit le signifié dans la mesure où ce dernier est partagé par une communauté culturelle pour laquelle il a du ou des sens. Pré-compréhension, dirait Heidegger. [Le mi-lieu de cette précompréhension pourrait être l'intersubjectivité, selon Merleau-Ponty] ; ce « sens commun » *a minima* – « contractuel » dira Eco – garantit, d'un point de vue « réaliste », l'existence de l'objet au moins au plan intersubjectif, puisqu'il est bien à situer « en-dehors » du sujet et de sa pensée, car perçu ou partagé, comme le reste du monde, par ou avec d'autres sujets.

Il s'agit de la définition même du cercle herméneutique, cercle vicieux et contraignant, réputé indépassable, qui veut que le sujet, se trouvant dans un monde "déjà-là", est impliqué – physiquement en tant que perspective ou psychologie incarnée – dans la connaissance de son objet qui, en retour, le détermine.

Dès *La structure absente*, Eco prend en compte que le langage est efficace, qu'il atteint son objectif de communication, parce qu'il est émis et reçu par l'intermédiaire de processus psychologiques qu'ont en partage les interlocuteurs (structures ou formes *a priori*).

Sur le plan de la pratique, cela n'est pas sans conséquence : si Eco a échappé « raisonnablement » à la tentation de « l'idéalisme sémiotique », j'avance que c'est sans doute aussi parce qu'il ne pouvait – ne voulait – de par son expérience personnelle faire abstraction du réel, ignorer celui-ci. Surtout, s'il prend la forme de l'Autre – notre prochain.

Eco revient régulièrement, dans ses entretiens, sur ce réel qui a fait irruption chez lui, en lui, avec la violence faite à l'autre, qu'il a vue et vécue dans la société italienne de la première moitié

du XX^e siècle, avec l'arrivée de Mussolini au pouvoir, la montée des extrémismes, et dans l'Europe en guerre. Il a vu et vécu l'engagement de femmes et d'hommes dans le conflit et dans la lutte contre le fascisme.

Eco privilégie le point de vue éthique contre la conclusion théorique – possible – que le monde n'existe pas.

Il y a un monde entre la liste de Leporello – son fameux catalogue – et la liste de Schindler.

On se rappelle comment la guerre, qui fit irruption dans la vie "insouciant" que, dans les années 30 du XX^e siècle, pensait vivre et voulait se donner le couple Beauvoir-Sartre, changea l'orientation de leur rapport à l'Autre et, avec la découverte de celui-ci au final, le cours de leur pensée. Beauvoir dans *La force de l'âge* : « Soudain, l'histoire fondit sur moi, j'éclatais : je me retrouvai éparpillée aux quatre coins de la terre, liée à chacun et à tous ». « En septembre 1939 je notais et de nouveau en 1941, renoncer au bonheur pour décider d'écrire ». Ce qu'elle appellera sa "conversion", avec l'irruption de l'Histoire dans sa vie de tous les jours. Dans *Journal de guerre*, elle écrit : « Hegel ou Heidegger ? ». Et aussi : « J'ai repris conscience de mon individualisme et de l'être métaphysique opposé à cet infini historique où Hegel dilue toutes choses avec optimisme ».

En effet, pendant les années 30, ce qui intéresse Sartre et Beauvoir est de profiter de l'existence. Être insouciant. Ce qui s'opère, chez eux, avec l'expérience de la Seconde Guerre mondiale, est la prise en compte des autres. Au même moment, sa lecture de Heidegger par Beauvoir lui fait réaliser qu'on ne vit pas sans les autres, on ne peut donc penser le bonheur de façon solipsiste, pour soi seulement... Pour Beauvoir la conception de la liberté que se faisait Sartre dans *L'Être et le Néant* ne "marche" pas dans la pratique, elle n'est pas une réalité "pratique" pour les femmes, pour les noirs, pour les ouvriers... C'est avec la publication de *Le Deuxième sexe* par Beauvoir que Sartre change de position et devient un penseur engagé, et que, pour lui, la politique est aussi un sujet pour le philosophe.

À une autre époque, c'est aussi le spectacle de la guerre qui engagea très tôt Érasme dans une "carrière" de pacifiste, et sa vie durant il n'aura de cesse de revenir par ses écrits sur son sujet : dénoncer la guerre et faire l'apologie de la paix.

Réalisme philosophique et vigilance politique

Réaliste, Eco le sera sur les trois plans de sa recherche. En résumé :

- Sur le plan de la théorie du langage, Eco admet qu'il y a un « socle réel » dans ce que nous percevons du monde qui nous permet de donner un « embryon » de sens à l'objet perçu, une forme *a priori* qui fait que notre saisie ou interprétation comprend des 'limites' (ce ne peut être n'importe quoi).

- Sur le sujet de l'interprétation dans l'analyse littéraire, Umberto Eco avait pris aussi position pour rappeler que l'interprétation a des limites, et que la laisser dériver de trop fait courir le risque d'oublier le texte et d'outrepasser l'intention de l'œuvre [*Les limites de l'interprétation*, Grasset, 1990 ; *Interprétation et surinterprétation*, Puf, 1996]. Ceux qui font profession de traducteur, toujours quelque part herméneutes, connaissent bien cette difficulté.

- Sur le sujet de l'interprétation au service de l'étude de l'histoire ou de l'analyse de l'actualité politique, Eco insiste sur le fait que tous les discours ne se valent pas, et qu'il y a ici (plus qu'ailleurs) des bornes à poser au système de l'interprétation : tout ce qui est dit ne peut être toléré, et une tâche de discernements est à mener afin de mettre en évidence ce qui est dangereux « *même dans des circonstances et des discours en apparence innocents* ».

Car, là encore, nous courons le risque de dévier le sens du « texte original », d'oublier ou de nier celui-ci, c'est-à-dire, pour ce qui est de l'Histoire, le fait historique lui-même, ce socle dur du réel qui appartient au passé.

Très tôt Umberto Eco aura, sur ce point, un engagement disons « militant » et « collectif » en faveur de la vigilance [entretien avec Roger-Pol Droit, 1993], à un moment où, pour lui, une telle dérive culmine, comme il l'explique, avec la question du révisionnisme et lorsque, ensuite, celui-ci s'exacerbe dans le discours négationniste.

Lui-même, Umberto Eco, ainsi que nombre de ses contemporains avaient vu des personnes arrêtées, humiliées, déportées, des familles disloquées, et plus tard il pourra être dit dans certaines sphères intellectuelles, on publiera aussi, que ces faits, « ce socle dur du réel », n'avaient pas existé.

Les risques mortels de la mauvaise histoire

Dans le domaine de l'interprétation des faits du passé, il reste, comme dans les textes de la littérature, bien sûr, des marges à exploiter. Mais sur le plan de l'interprétation de l'histoire, lorsqu'on cherche à penser ce qui ne l'a pas encore été, à partir (ou pas) des « absences » qui subsistent dans la mémoire des faits, on sait que des opinions, des montages, peuvent bouleverser les chronologies, le sens et les événements des époques, voire en omettre certains.

Cela représente un risque en des temps où il y a quelques enjeux de pouvoirs politique et économique à organiser l'appropriation d'une mémoire, transformer une mémoire partagée consensuelle en une mémoire conflictuelle, et inversement.

« Ainsi, dit Eco dans un entretien, imaginez, on a fait la guerre en Irak sur une falsification »¹.

Il y a un socle dur de la politique pour Umberto Eco : il s'agit d'un domaine sérieux vers lequel il revient inlassablement.

Dans *Construire l'ennemi* (2014), ouvrage qu'il commente pour le journal suisse *Le temps*, Eco prend acte et illustre cette « tendance biologique universelle à chercher un ennemi », que l'on finit, état ou individu, par trouver, car il suffit pour cela, par exemple, d'y mettre le moyen de la propagande.

Construire l'ennemi comporte sur le mode « comique » un démontage de cette vieille habitude qui consiste à se trouver un ennemi et à le rabaisser, à en faire un animal (malodorant, doté d'un nez qui est plus un museau, laid en général...) au point que sa destruction relève du salut de l'humanité.

On pourra rapprocher ce passage de textes de Adorno et Horkheimer dans *La dialectique de la Raison*.

Il y a quelques enjeux, pour le moins, à traiter de cette question et de se rappeler l'histoire contemporaine.

¹ La falsification qu'Eco dénonce régner dans la presse (voir plus haut) est différente de la falsification qui a prélué (Trouver son ennemi) à l'entrée en guerre des États-Unis contre Saddam Hussein et l'Irak. Comme nous le savons maintenant, il est apparu que les informations partagées concernant les armes de destruction massive détenues par le régime irakien étaient fausses ; ces " preuves " sont devenue le prétexte de l'intervention militaire dite préventive en Irak de mars 2003.

Inventer l'ennemi : un enjeu de pouvoir

Telle que l'avait théorisée Carl Schmitt [l'un des juristes théoriciens du droit national-socialiste], la construction de la figure de l'ennemi est un acte politique nécessaire, voire un devoir. Schmitt pour qui l'État repose sur le concept de politique, le droit venant ensuite : on est ami ou ennemi de l'État et, une société nationale se définissant en opposition aux autres, le politique est le lieu de la distinction ami / ennemi. La guerre est donc ainsi pour Schmitt l'acte politique par excellence car, pour exister soi-même, il faut repérer son ennemi et le combattre. C'est la question de la guerre utile.

Sur cette question de la guerre utile, car c'est de cela dont il s'agit, il y aurait quelque intérêt à étudier le cheminement de la pensée de Thomas d'Aquin dans la réflexion d'Umberto Eco, celle portant sur le signe (en rapport avec l'averroïsme médiéval et l'opposition de Thomas d'Aquin au monopsychisme) et celle portant sur le politique et la guerre. Rappelons qu'Eco a consacré sa thèse de philosophie à *L'Esthétique chez Thomas d'Aquin*. Or le grand philosophe et théologien de l'Université de Paris a aussi écrit et théorisé sur les relations internationales, l'engagement guerrier et le droit de la guerre. Pour Thomas d'Aquin l'engagement dans un conflit armé exige trois conditions : relever de la puissance publique et non d'une décision individuelle ; être une cause juste (sujet à interprétation) ; avoir pour but de faire triompher le bien commun (pas de cause cachée, privée). Théoricien de la "guerre utile", Thomas d'Aquin pourrait être compris comme l'un des précurseurs de Carl Schmitt.

Thomas d'Aquin qui [*Somme contre les Gentils*, Chap. 6] a voulu expliquer le Prophète Mohammed et ses paroles en déployant des arguments qui relèvent de la critique des idéologies, mais qui ne sont pas, non plus, dénués d'esprit de propagande (puisque toujours exploités de nos jours, faisant du personnage historique un "populiste" et un "mystificateur" ainsi que nous pouvons le lire avec les mots d'aujourd'hui] et, au final, contribuent à la construction de l'ennemi.

Eco et Aron : parallèle contre le totalitarisme

C'est à ce seuil « moral », parce que certaines situations, discours ou prises de paroles révisent la réalité de façon « intolérable », inventent l'ennemi à des fins politiques, que la distance « aristocratique » de l'honnête homme laisse part à l'engagement « inévitable » de l'intellectuel, et que sa dénonciation de la manipulation par la propagande et la distorsion de l'information font

qu'Umberto Eco fut aussi un homme engagé. Un « spectateur engagé » selon l'expression selon laquelle Raymond Aron se qualifiait.

Spectateur engagé, Eco est aussi, comme Raymond Aron, « Un moraliste au temps des idéologies » (N. Baverez), idéologies qu'ils n'auront de cesse de clarifier et de réduire l'un et l'autre. Critiquer les idéologies et les distorsions dans la communication revient, bien entendu, à mettre à jour les mécanismes et intentions du pouvoir qui les élaborent.

Moraliste, Eco devient polémiste par pacifisme. Car, comme il apparaît dans l'un des entretiens, il n'échappe pas lui-même à ce besoin d'ennemis « inné même chez l'homme doux et ami de la paix ». « *Je me bats contre certaines idées, j'ai livré des batailles. J'ai des ennemis politiques, comme Berlusconi, ou philosophiques, comme Heidegger. Néanmoins, j'attribue à ces derniers certaines qualités* » (entretien *Le temps*, 2014).

Derrière ces figures, il y a ce qu'elles incarnent : le populisme et une philosophie qui, parce qu'elle a pensé que l'être s'actualise (*l'être-là*) dans le temps et en langue allemande, a pris le risque de donner une substance (ontologique) au nazisme et à sa révolution conservatrice.

Les ennemis de Eco sont les fascismes et la guerre qui est le moyen de leur politique. Rappelons qu'Eco a compté parmi les fondateurs du Comité italien pour le désarmement nucléaire au début des années 60.

Cette mise en relation tactique d'Aron et d'Eco par l'expression « spectateur engagé » que j'ai effectuée un peu avant devrait nous permettre d'éclairer de façon médiate la position d'Eco : sa démarche et ses idées en tant que critique du politique, sachant que, par ailleurs, les écrits des deux hommes [qui ne se sont, je crois, jamais rencontrés] se croisent en plusieurs points (sinon convergent) sur le plan de leur engagement et sur le plan de l'objet de leur critique, et tout particulièrement le totalitarisme.

On ne peut ici détailler tous les caractères communs, nombreux (ainsi la liste des caractères de l'état totalitariste effectuée par Aron et publiée dans son essai de 1965 *Démocratie et totalitarisme*), qui ont fait le fond de la posture et de l'engagement critique des deux hommes, d'autant que, appartenant à la même séquence longue de l'histoire contemporaine, publicistes, et impliqués tous deux dans le domaine des sciences humaines, il n'est pas non plus étrange que leurs pensées se rencontrassent à plus d'un titre.

Certainement, y aurait-il fort à gagner de pousser plus avant l'éclairage croisé de la pensée des deux hommes et ses liens avec l'univers intellectuel de leur époque... Pensée qui coïncide quant à la lucidité envers les idéologies, et en ce point crucial de la dénonciation du totalitarisme, de ces États dont le régime accorde au parti au pouvoir le monopole de "la vérité" idéologique et économique, l'individu devant se confondre avec le parti, l'État, sa doctrine et son action.

Dans *Démocratie et totalitarisme* (1965), Aron donne une définition du totalitarisme faite de "cinq éléments principaux", et c'est en quatorze points qu'Eco décline les "possibles archétypes du fascisme" dans son fameux *Le fascisme éternel* de 1995 [L'Ur-Fascisme], et republié régulièrement depuis ; les éléments de définition des deux listes, bien sûr, se recourent [et dans l'esprit de Hannah Arendt (*Les Origines du totalitarisme*, 1951), pour boucler la Trinité].

Penser la guerre, inévitablement

Ce qui m'intéresse ici d'un point de vue de l'histoire des idées est que les deux intellectuels ont eu à « Penser la guerre ». Une période de l'histoire [une même période et deux époques, en réalité] a engendré ces deux personnalités qui ont eu, au titre de leur métier et de leur engagement, à penser la guerre, de façon certes plus systématique et spécialisée chez Aron. Comme si, quelque part, comme nombre d'intellectuels [car ils ne sont pas les seuls], heurtés par le réel, ils n'avaient pas eu d'autre choix.

Penser la guerre, Clausewitz est le titre de l'ouvrage qu'Aron consacra au théoricien de la stratégie militaire publié en 1976 ; « Penser la guerre » est le titre de la première partie de *Cinq questions de morale* de Eco, et qui réunit deux articles publiés dans la presse en avril 1991 sur la première guerre du Golfe et en 1999 sur la guerre au Kosovo.

« Penser la guerre », tel était l'engagement inévitable de l'intellectuel, selon les modes de conflits différents qu'avait connu et connaissait le monde : après être passé par la « guerre chaude » du second conflit mondial (encore clausewitzien), il était entré dans cette séquence longue de guerre froide, qu'ont connu les deux penseurs. Aron, décédé en 83, n'a pas assisté à l'effondrement du bloc communiste. Eco a « hérité » d'un monde dans lequel il fallait, après l'équilibre nucléaire, de nouveau penser « la guerre chaude » dans un contexte idéologique qui n'était désormais plus

bipolaire, et a produit des engagements conflictuels qui ne relèvent plus des "règles" de la guerre traditionnelle selon Clausewitz : entre États et avec des lignes de front¹.

Pour penser la guerre avec Umberto Eco il faut donc, certainement, être passé par Aron commentateur de Clausewitz et analyste de la concaténation des guerres en Occident depuis le milieu du XIX^e siècle et de leur expansion sur le reste du monde.

Ayant traité de la guerre de l'Irak dans ses interventions de 1990 et 1999, c'est sur ce conflit qu'Eco revient dans une conférence donnée à Milan en 2002, publiée ensuite dans le recueil *À reculons comme une écrevisse*, sous-titré *Guerres chaudes et populismes médiatiques*.

C'est à l'occasion de la sortie en France de ce livre qu'il rencontre François Armanet et Gilles Anquetil du *Nouvel Observateur* en 2006. (Entretien *Nos Guerre chaudes*)

Déplacement des conflits et illusion de paix

Le 11 septembre 2001 étant passé par là, ce qu'Umberto Eco avançait dans son analyse de 1990 n'a fait qu'être confirmé : l'inutilité de la guerre traditionnelle telle qu'elle fut pensée par Clausewitz, et l'impossibilité désormais pour une guerre d'être frontale de par la nature même du capitalisme multinational (les ennemis partagent les mêmes intérêts) avec l'avènement d'un type de guerre dit « néoconnexioniste² » qui fait en quelque sorte système, et qui, déterritorialisée, se déplace d'un front à l'autre en fonction des arrangements et des intérêts internationaux (des puissances politico-financières), sans qu'il y ait ni vainqueur ni vaincu.

Une situation qui établit des paix locales à somme nulle. Ni vainqueur ni vaincu. Les belligérants momentanément pacifiés³ sur le plan guerrier (dispersés hors des frontières ou fondus dans la société) autour d'un équilibre en lequel aucun d'entre eux ne se retrouve, « vivent, dira Eco, dans une instabilité politique, économique et psychologique pour les décennies à venir... » (*Cinq questions de morale*, 28).

¹ L'équilibre de la terreur nucléaire établi par les deux blocs a laissé place, après le collapse du bloc de l'Est, à une dissémination théorique possible infinie de cette terreur qui pourrait bien ne pas avoir culminé avec les engagements terroristes que nous avons connus ces dernières années, ces derniers mois.

² La compréhension des conflits entendus en terme de 'connexité' n'est pas nouvelle. Aussi pourquoi 'néo', puisque la définition de la connexité des phénomènes, donnée après le Seconde Guerre mondiale, portait la guerre comme sa manifestation ultime en tant qu'interaction généralisée et qui échappe à la seule emprise des militaires.

³ Bertrand Badie dans son dernier opus ne dit pas autre chose. Un plan de paix sera décrété (par les vieilles chancelleries), puis exigé, puis imposé. « Le résultat de l'éternelle tutelle n'est jamais concluant, mais on recommence dès qu'une nouvelle occasion se présente » (Bertrand Badie, *Quand le Sud réinvente le monde*, 2018.)

Eco se demande s'il n'en a pas toujours été ainsi et si les guerres n'ont pas toujours été à effet nul. Décider que les guerres classiques produisaient des résultats raisonnables, soit un équilibre final, avec un vainqueur et un vaincu, relève pour Eco d'un préjugé hégélien selon lequel l'histoire a une direction et que les antagonismes (thèse et antithèse) se résolvent dans une sorte de synthèse raisonnablement reconnue et acceptée par tous.

Or, Eco n'est pas hégélien, ce qu'il répète dans l'entretien de 2006. « Avant tout, je ne suis pas hégélien et je ne crois pas que l'histoire progresse toujours vers le meilleur. Il y a des mouvements à reculons ».

Gageons qu'Umberto Eco a pu, ou aurait pu, faire sienne la dernière phrase de *L'opium des intellectuels* (1955) de Raymond Aron, ouvrage dans lequel ce dernier a disséqué l'idéologie hégélienne dans son expression communiste et la fascination qu'elle a pu exercer sur les penseurs de son temps : « Si la tolérance naît du doute, qu'on enseigne à douter des modèles et des utopies, à récuser les prophètes de salut, les annonciateurs de catastrophes. Appelons de nos vœux la venue des sceptiques s'ils doivent éteindre le fanatisme. »

Le fanatisme habite aujourd'hui (et comme toujours) des consciences animées aussi bien de fictions sur une fin de l'histoire de type parousiaque, sur la réalisation d'utopies locales traditionnalistes ou sur l'avènement d'un ordre politico-religieux global et atemporel. S'y confrontent, en un combat douteux, des puissances pour qui l'ennemi est non seulement composé de sujets ethniquement étrangers infiltrés, mais potentiellement des compatriotes : « kamikazes musulmans, sectes yankees, néonazies ou fanatiques de toute sorte. » (*À reculons*, 28).

Sachant que pour des besoins de politique intérieure, comme par exemple encourager les populismes, les hommes politiques de ces puissances peuvent aussi, eux-mêmes, spéculer sur l'ennemi, extérieur ou intérieur, et produire un discours de propagande et des *fake news*¹.

¹ Le problème étant que les sociétés ouvertes [et là est la nouvelle configuration] comprennent aussi leurs ennemis, comme le rappelle Eco, qu'elles les ont produits parfois. Les 'Puissances' se mettent elles-mêmes en position de définir un axe du bien à partir duquel l'ennemi est défini. Le cinéma américain est ainsi compris comme un soft power (d'ailleurs pas nécessairement monté pour des effets de propagande) pour lequel l'ennemi de la nation face à des 'gentils' héros a été successivement ou en même temps le noir, l'indien, le mexicain, le communiste, l'arabe ou l'iranien musulman terroriste, comme le montre Pierre Conesa dans son dernier opus *Hollywar : Hollywood, arme de propagande massive* (2018), par ailleurs auteur, en 2011, de *La fabrication de l'ennemi, ou comment tuer avec sa conscience pour soi*.

Nous avons compris avec Eco ce qui ne cesse de se confirmer : la pacification ne sera, désormais, que locale et temporaire, car toujours les prétextes et points de conflits se déplacent et se déplaceront vers d'autres territoires idéologiques de la pensée (les interprétations glissent l'une dans l'autre, et s'enchaînent) et/ou d'autres territoires géographiques.

Dans son combat, la « critique », comme exercice du doute et du soupçon, a encore de belles heures devant elle.

La critique politique dans l'œuvre romanesque

Je voudrais terminer mon propos en abordant les fictions écrites par Eco, et souligner qu'elles sont le prolongement de son œuvre de critique des idéologies et de « sémioticien » de la propagande. Elles sont l'œuvre d'un conteur, d'un « conteur né » comme il le revendique.

Comme tous les contes, l'œuvre de fiction d'Eco supporte quelques vérités à dévoiler et faire siennes. Il y a une efficacité morale et un enseignement dans les romans d'Eco, qu'il faut comprendre en cohérence avec sa démarche d'éclaircissement, et qui sont, dans un autre registre que ses essais et chroniques, le produit d'une enquête dans le monde humain et ses constructions culturelles. C'est selon un choix de stratégie qu'il a construit ses fictions dans la veine du roman policier ou, plus proprement, de détection.

Les fictions publiées par Umberto Eco, on le sait, on l'a lu, n'ont pas une portée moins politique que ses articles et entretiens. Y sont mis en cycles et soumis à l'enquête les mêmes problématiques sur l'actualité des falsifications, tout en permettant à l'auteur de mettre en scène les objets de son énorme érudition et de saisir le lecteur de sujets « inquiétants ». Ses fables rencontrent un large public et accomplissent auprès de lui un appel à la vigilance. Elles sont ses machines de guerre.

Le Cimetière de Prague (2010) est l'exemple d'un texte de fiction qui traite de l'histoire vraie d'un faux document : *Les Protocoles des Sages de Sion* ; document toujours en circulation qui a contribué à engendrer et entretenir le mythe du complot juif international depuis le début du XX^e siècle où il est apparu et jusqu'à aujourd'hui¹. Ce roman est l'occasion de présenter au lecteur, dans

¹ *Les Protocoles* sont le décalque antisémite d'un ouvrage antérieur de Maurice Joly, *Dialogue aux Enfers entre Machiavel et Montesquieu ou la politique au XIX^e siècle* (1864), qui met en scène le complot de Napoléon III pour dominer le monde. La recherche a montré que deux romans d'Eugène Sue, dont l'un pourtant sur un complot jésuitique, auraient pu inspirer le travail de Joly.

un contexte historique fort bien restitué, l'origine et la fabrication d'un faux document dont on attend qu'il contribue à forger dans l'opinion l'image de l'ennemi.

Une telle mystification, avec ses conséquences, n'est pas étrangère à notre actualité : ainsi la guerre préventive menée en Irak à partir de 2003 pour parer la menace des armes de destruction massive que ce pays était censé détenir. « Saddam Hussein avait tout fait, le pire dans sa vie, sauf cela. Et on a fait la guerre pour un faux », dira Eco (entretien *Ouest France*, 2011).

Le roman pour éclairer les mécanismes idéologiques

Le principe d'une telle mystification est certainement aussi ancien que les sociétés humaines, leur organisation politique et la lutte pour la suprématie.

Ainsi, pensons à *La donation de Constantin* [au pape Sylvestre] qui a assis le pouvoir papal sur l'Occident pendant plusieurs siècles. Ce document était un faux. La démonstration de la fausseté de ce document et de son texte fut faite par l'humaniste italien Laurent Valla en 1440 [*Sur la Donation de Constantin, à lui fausement attribuée et mensongère*, 1440], qui en a situé la "création" au VIII^e siècle, soit quatre siècles après la mort de Constantin 1^{er} [en 337]. Cet exemple est rappelé à l'intention particulière des étudiants, car cette date de 1440 est généralement considérée comme l'acte fondateur de la critique textuelle, de l'herméneutique.

L'intérêt du roman, pour notre perspective ici, est dans la manière dont il démonte et donne à voir le mécanisme banal des constructions idéologiques et complotistes.

La fabrication d'histoires qui permettent d'échafauder la « théorie » d'un complot ourdi au fil des siècles pour assurer à un groupe [en l'occurrence les Templiers] la domination du monde était la trame, également, du roman *Le Pendule de Foucault* (1988).

Les protagonistes de ce roman s'amuse à élaborer et publier l'histoire d'un complot planétaire, de façon combinatoire grâce à l'ordinateur, en croisant l'histoire des templiers, des Rose-Croix, les textes de la Kabbale, des phantasmes hitlériens de toute-puissance, des textes sur la franc-maçonnerie et sur les sciences occultes. La fiction élaborée [précession des simulacres] prend un tour « réel » lorsque des « chevaliers » interviennent pour accomplir une vengeance ; en fait de chevaliers, ce sont les membres d'une secte qui ont cru en cette histoire d'un complot occultiste et se la sont appropriée.

Umberto Eco, en excellent connaisseur, qui, comme Descartes, n'a pas négligé de visiter parmi les sciences « celles qu'on estime les plus curieuses et les plus rares », relie entre elles différentes traditions ésotériques, au point que le lecteur est saisi de vertige, et peut se demander si ce qu'il lit n'est pas la réalité.

Umberto Eco sera parvenu à créer une « réalité » et aura démontré par l'absurde et l'emboîtement de deux niveaux de narration, qu'une construction textuelle issue de l'imagination peut aisément devenir « réelle » et, ainsi, que la réalité peut naître du simulacre.

Ce procédé de construction, sera utilisé, certes simplifié, avec la fortune que l'on sait, *dans Le Da Vinci Code*, roman qui donnera lieu à nombre de produits et comportements dérivés (suites, films, tourisme sur les lieux évoqués, documentaires...), qui correspondent à une forme de « réellisation » de la fiction initiale.

Dans son œuvre de romancier, Umberto Eco parachève son travail de philosophe sémioticien, il vend la mèche. Gageons que, dans l'écriture de ses romans, construits avec sens de l'intrigue, minutie savante et avec les ressources de son énorme érudition, il s'est fort amusé de semer le trouble dans les esprits et de pointer l'usage pervers qui est fait des fictions en des buts de manipulations politiques, qu'elles soient des manipulations contre l'histoire « mémorielle » ou bien des manipulations pour agir sur l'histoire [en tant que récit en train de se faire] et en influencer le cours. Cela aura été sa guerre.

Terreur et théologie : Paulhan, Scarry, Novarina

Par John IRELAND

À la mémoire de Michel Beaujour

Terreur et théologie, comment conjuguer des termes aussi éloignés apparemment l'un de l'autre, si on donne au mot « terreur » l'acception particulière qu'il revêt chez Jean Paulhan ? Et pourquoi d'ailleurs rapprocher Paulhan – pour qui la théologie, à la différence du sacré, n'est pas une préoccupation majeure – de Valère Novarina ? Il y a tout d'abord leur *excentricité* analogue, leurs prises de positions décentrées par rapport à leurs contemporains dont la pratique littéraire supposait avant tout la mise en scène des grands problèmes sociaux et politiques de leur époque. Le projet de Novarina de dissoudre l'époque et tous ses référents dans une recherche linguistique inédite m'a fait penser à Paulhan, l'ancien ethno-poéticien de la génération précédente dont la recherche ethnologique au Madagascar l'avait conduit à plaider en faveur d'une conscience linguistique et rhétorique à une époque où l'enjeu idéologique des discours en concurrence était à son apogée. Le livre le plus connu de Paulhan, publié en pleine Occupation allemande, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, a surtout connu une existence souterraine, étouffée presque aussitôt par les thèses sartriennes sur la littérature que son livre prévoyait et dont il était d'emblée l'adversaire discret.

J'ai pensé à cet aspect de l'entreprise de Paulhan (qui en dépit de toutes ses fonctions et tout son pouvoir à la NRF n'allait jamais tout à fait se remettre de ses insuccès en librairie) en essayant d'imaginer le jeune Novarina à ses débuts, aux prises avec une écriture tellement à contre-courant, à rebours d'une décennie où de la guerre d'Algérie à mai 68, de mai 68 à l'union de la gauche, l'époque a de nouveau été saturée de discours idéologiques dont la place débordante décourageait la réception d'autres saisies du langage. Certes, comme l'a démontré Julie Sermon, les premières œuvres de Novarina, *L'Atelier volant* et *Le Babil des classes dangereuses*, qui suscitèrent déjà l'incompréhension ou l'indifférence du public, proposaient entre autres des versions parodiques de la lutte des classes, mais les commentaires de l'auteur sur sa poétique théâtrale, publiés en même temps que ces pièces, ont tôt fait de préciser les enjeux de ces textes, très éloignés de toute pensée marxiste.

Paulhan et Novarina, terreur et rhétorique

C'est la portée textuelle de cette situation parallèle que je voudrais interroger davantage car il me semble que le livre de Paulhan éclaire à sa manière une partie de la recherche rhétorique de Novarina, celle précisément qui alimente la théologie originaire du *Drame de la vie* et qui s'étend par la suite au reste de son œuvre. Ce qui a motivé *Les Fleurs de Tarbes*, c'est une réaction contre le triomphe que constate Paulhan partout de ce qu'il appelle une littérature « terroriste », formule volontairement hyperbolique pour caractériser les écrits qui veulent avant tout imposer à la littérature des impératifs étrangers à l'art littéraire. Ces impératifs, qui sont le plus souvent idéologiques ou politiques privilégient le message au détriment du code, la pensée l'emporte sur la formulation, l'idée sur le mot. Avec une pointe d'ironie, Paulhan a recours à un néologisme pour caractériser les auteurs de cette littérature : « la définition la plus simple que l'on puisse donner du Terroriste c'est qu'il est « misologue ». Les écrivains de la Terreur, affirme Paulhan, se méfient du langage, veulent écarter le voile des mots. En voulant « changer le monde », ou plus modestement en promettant « une tranche de vie » ou « le fonctionnement réel de la pensée » l'écrivain terroriste est saisi, selon Michel Beaujour, « par le vieux mythe de Pygmalion : à force de se colleter avec un matériau apparemment mal adapté à son projet mimétique, l'artiste rêve que ce matériau se mue en la chose qu'il imite, en un dédoublement du monde dans l'identité. »

Où situer Novarina par rapport à cette « terreur » littéraire ? D'abord une évidence : Je ne connais aucune œuvre moins « misologue » que celle de Novarina. Il y a non seulement l'immensité du lexique français et toute l'invention ludique mais savante de ses néologismes, mais il faut y ajouter tous les noms propres et surnoms savoyards, franco-provençaux et autres, amoureuxment, copieusement alignés par Novarina dans *La Chair de l'homme* mais aussi dans l'ouverture de *La Quatrième Personne du singulier*, alors qu'il nous expose les particularités des patois et des dialectes qui ont nourri son enfance et accompagné son évolution. À la fois dépaysé et émerveillé devant ces termes, tentant de voir plus clair dans leur composition et leur étymologie, j'ai pensé de nouveau à Paulhan qui devait en partie sa conscience linguistique et rhétorique à sa recherche ethno-poétique au Madagascar : ses perspectives sur la langue et la poétique françaises sont en partie le produit d'un exil culturel qui transforme l'ethnologue, après un séjour conséquent sur le « terrain » de la poésie malgache en un observateur particulièrement lucide parmi les siens. De même, les textes de Novarina nous procurent un dépaysement analogue, provoqué et nourri par

ses excursions dans des domaines et des disciplines perçus comme extérieurs à tout ce que le théâtre nous a proposé jusqu'ici. Est-ce un hasard si c'est un sculpteur, Jean Dubuffet, qui a proposé une préface au *Drame de la vie* célébrant une œuvre dont, d'après lui, la première qualité est précisément le dépaysement ? C'est aussi l'apport des nombreuses découvertes musicales qui provoquent – par un paradoxe caractéristique chez Novarina – un renouvellement de la vue, alors qu'il perçoit ses aventures dans le dessin et la peinture avant tout comme une atteinte au langage. Au cœur de son entreprise poétique, il y a un dérèglement intellectuel et sensoriel, une confusion liée à la synesthésie qu'il appelle en jubilant « panique dans la matière ».

C'est ici d'ailleurs qu'il faut signaler une limite claire à tout rapprochement avec Paulhan dont l'inspiration, sur le plan culturel, me semble nettement plus conservatrice. L'une des visées de Paulhan dans *Les Fleurs de Tarbes* c'est une réhabilitation du lieu commun, du langage courant des proverbes populaires – ce qui n'entre nullement dans les intentions de Novarina. Au contraire, celui-ci affiche depuis toujours l'ambition de « renverser des idoles mortes », d'en finir avec les idées sclérosées, de « brûler les fétiches *faits par nous-mêmes* », bref de s'engager dans une entreprise iconoclaste qui le rapprocherait précisément des écrivains de la Terreur à l'image d'un Bataille ou d'un Artaud pour qui la rhétorique, assimilée à un réservoir épuisé et dilapidé, dégradé par la répétition, sert de repoussoir. La littérature de la Terreur, contestataire, refuse, d'après Michel Beaujour, les principes de composition méthodique au profit d'une expérience inédite informée par une quête surtout existentielle dont l'élément de *risque* l'affirmerait comme un *agon*, lui conférant à son tour une *authenticité* refusée aux belles-lettristes inféodés. Elle se caractérise aussi par un goût de la rupture, une angoisse d'affiliation (ce que Harold Bloom a nommé « an anxiety of influence »). Nous touchons ici à l'une des particularités de Novarina. Alors qu'il a profondément renouvelé l'expérience théâtrale contemporaine, je ne décèle chez lui aucune angoisse d'affiliation. Au contraire.

À mon sens, Novarina est venu investir d'une manière fascinante et ambiguë le partage mis en évidence dans *Les Fleurs de Tarbes* en déployant une stratégie d'invention dont la rhétorique et la théologie conjuguées forment un axe constitutif. Alors que, comme l'ont montré très précisément des études récentes, l'œuvre de Novarina peut être rapprochée des gestes iconoclastes de Bataille ou d'Artaud (et Novarina reste à coup sûr l'un de nos commentateurs les plus fins de ce dernier), il me semble significatif que Novarina ait insisté dans l'une de ses interviews : « Il y a longtemps

que j'ai abandonné Nietzsche-Artaud-Bataille pour Jean Scot Erigène, Rupert de Deutz, Aboulafia, Jeanne de Guyon [...] ». Avec l'antiquité tardive, les Pères grecs et *La Divine comédie* de Dante, Novarina rappelle l'importance de ces œuvres issues d'époques et de traditions poétiques très éloignées de la Terreur, formées à l'école de la rhétorique autour d'un axe théologique fondamental, « qui cachent des trésors de forces vives pour les modernes ». L'un des traits marquants de Novarina, c'est de faire coexister dans la même impulsion créatrice un acte iconoclaste et un geste de révérence pour tout ce qui, à l'origine, contribue à la composition de ces œuvres fondatrices de la culture occidentale.

À l'instar de Paulhan, Novarina puise dans une recherche particulière nourrie d'éléments importants qui relèvent de la rhétorique classique – c'est-à-dire celle qui ne se limite pas à *l'elocutio*, assimilée aux questions de style, de tropes, de figures, etc., mais qui privilégie *l'inventio* dont se préoccupe en premier lieu la rhétorique ancienne, source pour Novarina d'une matière langagière conçue de manière à rendre certaines opérations possibles. La litanie est un exemple particulièrement éclatant où Novarina exploite, fidèle aux traditions rhétoriques de la *copia* et du *genus*, des procédés qui relèvent de la rhétorique classique permettant à son texte d'incarner l'engendrement qu'il célèbre en se constituant comme une véritable machine d'auto-propagation. Cette stratégie poétique n'est pas limitée à la litanie : on la voit aussi par exemple dans les fragments qui s'organisent à partir de la répétition de la figure ou de l'aphorisme : « la lumière nuit » dans *Pendant la matière* (PM, 55-57), ou dans les multiples configurations des éléments : espace, intérieur/extérieur et le pronom « tu » de « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire ». Mais la litanie permet de rendre le procédé particulièrement saillant. Dans sa belle étude sur l'onomastique, Olivier Dubouclez, commentant *Le Drame de la vie* nous a donné un exemple plus sophistiqué de la méthode générative de Novarina : « Ces omnidés ne sont pas des hommes mais ceux qui, succédant à Adam, constituent la diffraction poétique du mot homme, qu'elle soit explicite, sous la forme l'Homme de x, ou implicite, sous la forme de racines reprises ici et là : andr-, le sap- de *sapiens*, le hum- de *humain*. » Se détachant de tout référent, ces préfixes linguistiquement, étymologiquement chargés se constituent en matrices langagières permettant à ces listes de se propager indéfiniment et de manière autonome.

Cette prédilection extrême de Novarina pour cette potentialité générative de la rhétorique est confirmée par d'autres aspects de sa poétique. On relève partout dans son œuvre le goût du latin

et des néologismes latinisants, toute l'invention nouvelle à partir de la langue du savoir et de la culture classique, langue aussi du classement (notamment des organismes, des espèces), son goût de la composition méthodique, la forme aussi de certaines compositions. Si on fait abstraction du titre et du contenu de *Pendant la matière*, ce genre de compilation – des méditations, des aphorismes rassemblés à des fins d'édification et d'enseignement – a des racines très profondes dans notre culture occidentale.

D'un côté, Novarina, dramaturge et homme de théâtre nous offre des *performances*, des mises-en-acte de son écriture ; d'un autre, l'écrivain s'acharne aussi à mettre en lumière les virtualités d'une *compétence*, c'est-à-dire que son travail vise également à fonder, à nous rendre conscients des conditions, de la grammaire de sa pratique. Si Novarina a une place à part, me semble-t-il, dans le théâtre contemporain, c'est que sa création est inséparable d'une réflexion époustouflante qui l'irrigue en permanence et qu'il tient – à la différence d'un Beckett, par exemple – à nous transmettre aussi. L'élaboration simultanée de textes poétiques et de réflexions, de carnets de travail divers repris de manière très méthodique délimite un champ de travail immense, ouvrant des passages souterrains à toutes les époques et tous les domaines de la création artistique. Ce corpus total – œuvres théâtrales, essais et réflexions, cahiers et sans doute ses dessins et peintures – renferme l'un des arts poétiques les plus élaborés et saisissants de notre époque.

Le Drame de la vie et la Genèse

Propulsé et soutenu par une rhétorique génératrice, cet art poétique comporte une composante théologique essentielle qui découle d'une de ses ambiguïtés fondatrices. L'œuvre de Novarina est-elle d'abord textuelle ou théâtrale ? Lui-même devant le partage entre livre et scène peut insister sur une homologie fondamentale des deux. Il peut, au contraire, les séparer radicalement : « le livre et la scène sont deux espaces hétérogènes, d'une autre matière [...] La scène n'est pas du tout le lieu concret où s'achève le livre – mais où il chute [...]. Le corps est une chose nouvelle. » C'est cette association constante voire même obsessionnelle chez Novarina entre le corps en scène et la chute, à très forte résonance théologique, qui m'intéresse, d'autant plus qu'elle se rattache, par-delà la question de la nouveauté à celle de la naissance, de l'origine. Si l'œuvre de Novarina, comme l'a très bien montré Christine Ramat entre autres, est saturée de références bibliques, cette question de l'engendrement, déjà fondamentale sur le plan rhétorique, et le rôle primordial de la litanie confèrent une place à part au premier livre biblique. Non seulement *Le Drame de la vie*

affiche assez ouvertement son ambition de se constituer en avatar de la *Genèse* mais d'une certaine manière, une bonne partie de l'œuvre ultérieure en découle, ne serait-ce que sur le plan formel. C'est d'ailleurs une expérience assez curieuse que de relire la *Genèse* après un bain prolongé dans des textes de Novarina. On s'étonne un peu de retrouver ce qui se présente en effet comme un dispositif novarinien dans la célébration de la naissance d'un peuple, c'est-à-dire une alternance de chapitres qui ne sont que des litanies de noms (tout le chapitre 5, tout le chapitre 10, presque tout le chapitre 36, une partie des chapitres 11, 35, l'essentiel des chapitres 36 et 49 – tout ce qui dans le premier livre biblique annonce les six-cent-un mille sept cent trente individus répertoriés plus tard dans le double recensement du chapitre 26 de *Nombres*), entrecoupés de séquences mettant en scène des drames individuels qui sous-tendent ces questions primordiales de l'engendrement et de la disparition. Mais déjà dans cette généalogie fondatrice, cette multiplication massive à partir d'une origine précise : « Adam connut Ève » –, il y a un sens progressif de triomphe et de jubilation de plus en plus perceptible – et très novarinien – alors que la litanie, gagnant en ampleur et en confiance, envahit le texte.

C'est ce parallèle que je voudrais interroger plus spécifiquement en adaptant certaines analyses de l'étude magistrale d'Elaine Scarry : *The Body in Pain (Le corps souffrant)*. Dans la partie de son livre consacrée à la théologie judéo-chrétienne, moins connue et beaucoup moins citée, Scarry propose quelques réflexions sur l'engendrement dans la *Genèse* qui permettent de revenir sur des détails de la composition biblique trop souvent survolés qui illuminent à mon sens la recherche poétique de Novarina.

Dans ses premiers écrits théoriques, à une époque qui s'y prêtait peu, Novarina a opéré une révolution très particulière et tout à fait paradoxale ; il a intronisé l'acteur en lui enlevant tout ce qui auparavant avait guidé sa formation et fondé son prestige. L'acteur, dit Novarina, n'est pas un interprète, son corps n'est pas un instrument au service d'un cerveau habile qui traduit des pensées subtiles en signes corporels. Il est d'abord chair animale, il est ce « vieux sac moche » (*DA*, 170), un vulgaire contenant de viscères et d'organes, composantes défailantes de son corps contingent, vulnérable et mortel. L'acteur fêté par Novarina est d'abord de la matière organique déchu. À tous ceux qui voudraient prêter leurs corps à ses textes dramatiques, il rappelle la physiologie humaine qui lie la bouche à l'anus, l'orifice des anges à ceux des animaux, il rappelle que chez l'homme un souffle analogue passe par les deux côtés : « Ce sont les mêmes muscles du ventre

qui, pressant boyaux ou poumons, nous servent à déféquer ou à accentuer la parole. » (TP2, 11)
Les mots sont voisins des rots et des pets. Cette *Umwertung* étonnante, ce renversement de valeurs et de perspective allie une chute symbolique et la mise en valeur de l'ignoble bas du corps mais souligne avant tout la réalité du corps comme organisme dans toute sa matérialité périssable, mortelle. La conscience de cette mortalité est fondamentale. Dans *Vous qui habitez le temps*, L'Enfant des Cendres résume et assume sa condition humaine : « Moi aussi, j'ai dû être en mort pour avoir un corps ; si j'étais esprit je ne serais pas d'ici. » (VHT, p.25).

La polarité esquissée par L'Enfant des Cendres figure le point de départ de la démonstration biblique de Scarry. D'un côté l'esprit créateur, Dieu, Elohim ou Iahvé : une voix désincarnée et toute-puissante ; de l'autre, l'homme, une incarnation matérielle, vulnérable et mortelle. Insaisissable, indéfinissable, Dieu ne cherche ni sa matérialisation ni la confirmation de sa puissance autrement qu'en agissant sur sa création, l'être matériel et mortel qu'il modifie directement ou indirectement à travers l'environnement qui le soutient comme organisme. Toujours attentive au traitement du corps, il faut relever l'extrême attention accordée dans la *Genèse* non seulement à l'intérieur du corps humain mais au passage de l'intérieur corporel à la forme extérieure de l'être humain. En toute logique, cette attention est d'abord braquée sur le processus de l'engendrement lui-même. C'est ici que Dieu se manifeste d'abord par rapport à l'intérieur du corps humain ; le texte biblique souligne sans cesse la fragilité et la vulnérabilité de ce dernier, les difficultés de la reproduction. Dieu se confirme, il se rend présent d'abord en conférant et en retirant la fertilité, en ouvrant et en fermant les matrices féminines. La *Genèse* ne prend jamais pour acquise la question cruciale de l'engendrement. C'est une des raisons pour la jubilation qui se rattache à la litanie qui triomphe dans l'extrême condensé de sa formulation, fils de...etc. de tous les problèmes explorés dans les drames individuels qui constituent le texte par ailleurs. Divers commentateurs de Novarina ont évoqué Courbet et son tableau célèbre, *L'Origine du monde*, mais la *Genèse* met vraiment en relief et en valeur ce titre et le passage corporel qu'il suppose, comme en témoignent en particulier certains exemples plus élaborés. Considérons de plus près l'exemple célèbre de la naissance des jumeaux, Esaü et Jacob. Rappelons tout d'abord que le père, Isaac avait dû prier Iahvé en faveur de sa femme Rebecca, âgée et stérile. Iahvé exauça cette prière et Rebecca conçut : « Quand furent accomplis les jours pour son enfantement, voici qu'il y avait des jumeaux dans son ventre ! Le premier sortit, il était roux, tout semblable à un manteau de poils. On l'appela du nom d'Esaü. Après cela sortit son frère. Sa main tenait le talon d'Esaü et

on l'appela du nom de Jacob. » Cette attention prêtée à l'intérieur féminin, à l'origine rouge qui laisse ses traces réelles et symboliques chez Esaü est emblématique de l'importance centrale de l'événement fondateur et périlleux qui inaugure l'existence terrestre de l'espèce humaine.

Scarry poursuit sa démonstration en liant le processus et la structure de l'enfantement à deux créations ultérieures qu'elle voit comme des avatars symboliques de l'engendrement initial. La première, c'est le puits. L'évocation fréquente des puits dans le premier livre de l'Ancien Testament peut à première vue se passer de commentaires. Pour le maintien de toute communauté humaine, une source d'eau est une nécessité absolue. Mais Scarry veut y voir un avatar plus immédiat de la matrice féminine et c'est ce lien que certains enchaînements du texte biblique semblent particulièrement suggérer. Si on revient à l'histoire d'Isaac, c'est au chapitre 25 que Rebecca conçoit les jumeaux. Au chapitre 26, l'histoire de la famille reprend : le texte évoque une famine qui sévit alors qu'Isaac et sa famille se trouvent à Gerar chez Abimélech, roi des Philistins, qui veut les chasser de ses territoires.

Isaac se remit à creuser les puits d'eau qu'on avait creusés aux jours d'Abraham, son père, et qu'avaient bouchés les Philistins après la mort d'Abraham. Il les appela des mêmes noms que ceux dont les avait appelés son père. Puis les serviteurs d'Isaac creusèrent dans le torrent et y trouvèrent un puits d'eaux vives. Les pasteurs de Gerar se querellèrent avec les pasteurs d'Isaac. Il partit de là et creusa un autre puits. Ils ne se querellèrent plus à son sujet. Il l'appela donc du nom de Rehoboth et dit : « C'est maintenant que Iahvé nous a mis au large, nous fructifierons dans le pays. ».

La présence insistante des puits dans ces paysages qui doivent soutenir la vie assurée par l'engendrement initial atteste un projet humain qui mime le processus divin à l'origine de son propre enfantement. Comme le ventre féminin, le puits reproduit dans sa structure de contenant l'épiderme qui renferme la source vitale (et d'autres passages bibliques rappellent que l'eau est souvent transportée dans des contenants faits de peaux) et figure à ce titre une possibilité de vie, voire même une promesse d'abondance (« nous fructifierons dans le pays »). Je relève aussi que ces puits sont nommés (« Il les appela des mêmes noms que ceux dont les avait appelés son père ») ce qui les rapproche encore davantage des textes de la propagation, des litanies de noms assurant la naissance d'un peuple.

La suite du texte introduit l'autre création mise en relief par Scarry : il s'agit de l'autel : « Il [Isaac] monta de là à Bersabée. Iahvé lui apparut en cette nuit-là et dit : « Je suis le Dieu d'Abraham ton père : ne crains rien, car je suis avec toi, je te bénirai et je multiplierai ta race à cause d'Abraham. Il bâtit là un autel et invoqua le nom de Iahvé [...] ».

Par rapport au thème qui nous intéresse ici, la valorisation extrême de l'intérieur du corps humain, l'autel – tout aussi présent que le puits qu'il côtoie très souvent comme dans ce passage – opère un retournement décisif. Il reproduit sous une forme inversée ce que le puits avait figuré de manière mimétique. La transition de l'intérieur de la femme, de la matrice féminine à la structure du puits souligne la forme analogue de ce dernier, avatar direct de sa contrepartie biologique. C'est la forme du contenant avec le même rapport intérieur/extérieur qui renferme le principe vital intérieur. L'autel inverse ce rapport et cette hiérarchie. Il figure l'intérieur du corps extériorisé en rendant cette intériorité vulnérable visible dans les scènes de sacrifice où le sang est versé et coule sur une surface sacrée conçue et construite précisément pour l'exposer. Il permet à l'homme croyant de proposer en offrande le plus précieux de lui-même, ce que le ventre maternel et par extension les puits étaient conçus pour enfermer et protéger. À ce titre, l'autel figure pour Scarry le point culminant d'un mouvement qui a ses origines dans la matrice féminine pour fonder la croyance – qui est évidemment le problème central des premiers livres bibliques – par rapport à l'intérieur du corps humain. C'est à travers le corps humain, conclut-elle en toute simplicité, que la croyance s'établit. D'où le statut exemplaire du sacrifice interrompu d'Isaac par Abraham, emblématique du mystère de la croyance judéo-chrétienne : son récit dévoile la structure de la croyance elle-même, le sacrifice, l'offrande de l'intérieur corporel à une entité non-matérielle extérieure. La construction de l'autel correspond à un projet d'imagination et de construction extraordinaire qui confère à la matière façonnée la possibilité de rendre concret et visible dans le monde matériel l'extériorisation de la sensibilité, la vulnérabilité organique cachée. Faisant abstraction de toute évaluation empirique et phénoménale, Isaac cède à Abraham, Abraham cède à Dieu et bien évidemment en fin de compte, le lecteur, le fidèle, cède au récit.

Pourquoi ce long détour biblique ? Après tout, à l'opposé de la *Genèse*, le problème de la croyance est tout au plus accessoire chez Novarina. Et pourtant, ce premier livre biblique, à la fois *Urszene* et matrice originaire, renferme une problématique du corps mortel qui, de l'engendrement au sacrifice, structure l'ensemble de son œuvre. Avec même, par moments, l'évocation d'un puits

ou d'un avatar de puits, par exemple dans la courte séquence au début de *L'Origine rouge* intitulée : « Auprès de la fontaine des géniteurs ». Mais plus important encore, la *Genèse* renferme une démonstration valorisant l'intérieur du corps humain qui, transposée d'un registre existentiel sur un plan esthétique, sous-tend l'ensemble des écrits sur l'acteur chez Novarina. À présent, nous pouvons mieux saisir le nouvel éclairage conféré par cette démonstration à certains textes célèbres sur le jeu de l'acteur, notamment la « Lettre aux acteurs » : « [...] jouer c'est avoir sous l'enveloppe de peau, l'pancréas, la rate, le vagin, le foie, le rein et les boyaux, tous les circuits, tous les tuyaux, les chairs battantes sous la peau, tout le corps anatomique, tout le corps sans nom, tout le corps caché, tout le corps sanglant, invisible, irrigué [...] » (TP2, 29). Jouer c'est précisément s'efforcer de rendre visible et mettre en valeur l'intérieur caché du corps. Et en toute logique, les grands acteurs sont des femmes : « C'est le corps pas visible, c'est le corps pas nommé qui joue, c'est le corps d'Intérieur, c'est le corps à organes. C'est le corps féminin. Tous les grands acteurs sont des femmes. Par la conscience aiguë qu'ils ont de leur corps de dedans. » (TP2, 33) Le parti pris esthétique de Novarina intègre d'une manière particulièrement insistante (« Les acteurs sont des corps fortement vaginés, vaginent fort, jouent d'l'utérus [...] », TP2, 33) un principe de création calqué sur l'engendrement féminin et le mouvement vers l'extérieur que suppose la naissance.

Mais en même temps que l'autel permet de saisir l'humilité implicite dans l'offrande du corps humain dans la pleine conscience de sa vulnérabilité extrême, il intègre par la même occasion l'énonciation qui accompagne la pratique sacrificielle. Il est le lieu par excellence de la prière, énonciation au cœur des préoccupations esthétiques de Novarina, car il marque le moment où la polarité séparant l'espèce de son créateur est assumée sous sa forme la plus radicale. Le moment du sacrifice ouvre la conscience humaine à la distance qui sépare l'être mortel de la divinité, le plonge au plus bas, le renvoie au sol, le contraint d'avoir « à nouveau le goût de la terre, de *l'humus*, de *l'humilité humaine* dans la bouche ». Le récit mythique et anthropologique de la *Genèse* aide à établir, à fixer un autre point originaire, le degré zéro, en quelque sorte, de l'énonciation novarinienne. Il rappelle que c'est devant un autel que la « Viande » parle et que d'une certaine manière, tous ses énoncés se formulent « au lieu » de la prière, par rapport à la prière, qu'elle soit assumée, ou au contraire reniée, refoulée, détournée, parodiée. C'est aussi dans ce sens que la question théologique se pose chez Novarina, non en termes de croyance mais en situations de parole soulevées par une interrogation dramatique des textes et de la pensée, formés par le réseau encyclopédique de la tradition théologique.

Dans ces conditions, comment ne pas voir que la recherche poétique de Novarina apporte un volet capital à l'une des figures les plus anciennes de la rhétorique, celle du *theatrum mundi* précisément, au carrefour de la rhétorique et de la théologie ? Au IV^e siècle, Prudence proposait déjà dans un poème épique, la *Psychomachie*, un dispositif théâtral qui ouvrait l'homme pour faire de son âme la scène d'une bataille entre les forces du Bien et celles du Mal. Chez Novarina, le même dispositif est toujours actif. Comme chez Prudence, le personnage est « un faux atome », il est « la scène d'un drame », non plus du Bien et du Mal, mais il figure « le théâtre du langage », un lieu de sacrifice et de naissance : « [...] il y a des personnages en vrai qui souffrent » et quelque chose qui « serait à deux doigts d'apparaître, par déchirement ». Réduit au support d'une énonciation dont il n'est nullement le sujet, l'organisme vulnérable et défaillant de l'acteur novarinien profère dans toute sa faiblesse une parole investie toutefois d'une puissance créatrice vaste et imprévisible. Cristallisant le rapport de sa pratique théâtrale à la Genèse, Novarina griffonne deux brèves notes qui se succèdent dans *Pendant la Matière* :

CXXXI

Le cri que le monde poussa en naissant, il s'entend encore quand on écoute à l'intérieur de nous.

CXXXII

Au théâtre, on pourrait presque voir la naissance du monde. (*PM*, 39).

Notes

- Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1941.

- Paulhan donna d'ailleurs aux *Temps Modernes* dont il avait soutenu la création (et le directeur) un article intitulé : « La rhétorique était une société secrète » (*Les Temps Modernes*, no. 6, mars 1946, p. 961-984), geste paradoxal qu'il éclaircit en se retirant discrètement du comité de rédaction de la revue de Sartre peu de temps après. Voir à ce sujet l'article de Jacques Lecarme : « Le Succès et l'insuccès : Sartre et Paulhan », *La Naissance du phénomène Sartre : raisons d'un succès 1938-1945*, sous la direction d'Ingrid Galster, Paris, Gallimard, 2001, p. 238-261.

- Voir Julie Sermon, « Slogan, inventaire, information : de la politique dans l'œuvre de Valère Novarina », *Écritures contemporaines II. Valère Novarina : le langage en scène*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009, p. 159-179.

- Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*, op. cit., p. 71-72.

- Michel Beaujour, *Terreur et Rhétorique*, Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes & Cie. *Autour du surréalisme*, Paris, Jean-Michel Place, 1999, p. 13.

- Après avoir déploré que la littérature encore plus que la peinture se soit empêtrée dans « d'insipides normes », Dubuffet fait l'éloge d'une œuvre suscitant avant tout l'étonnement : « Les clients des librairies attendent-ils comme moi qu'une œuvre les dépayse, culbute les cadres habituels de la sensibilité, entraîne la pensée à des positions toutes nouvelles ? » *Le Drame de la vie*, Paris, Gallimard, 2003, p. 419.

- « L'homme hors de lui », *Europe*, no. 880-881, août-septembre 2002, p. 168.

- « Quadrature : Entretien avec Valère Novarina », *Scherzo*, no. 11, octobre 2000, p. 5.

- Voir le chapitre « Rhétorique et littérature » dans *Terreur et rhétorique*, *op. cit.*, surtout p.224-227.

- Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

- Voir entre autres l'étude de Désirée Lorenz et Tatiana Weiser, « Poétique de la transgression, de Georges Bataille à Valère Novarina », *Ecritures Contemporaines II Valère Novarina : le langage en scène*, *op. cit.*, p. 65-83.

- « Quadrature », *Op. cit.*, p. 16.

- *Ibid.*, p. 16.

- Olivier Dubouchez, « Nom de personne. L'écriture des noms propres chez Valère Novarina » *Ecritures Contemporaines II*, *op. cit.*, p. 144-145.

- C'est notamment le cas lors de l'entretien avec Jean-Marie Thomasseau où Novarina déclare d'emblée : « Il n'y a pas à opposer la scène au livre [...] Entre le livre et le lecteur, il y a incarnation, combat physique, croisement respiratoire – comme au théâtre ». Voir « L'homme hors de lui », *op. cit.*, p. 162.

- « Quadrature », *op. cit.*, p. 9-10.

- Christine Ramat, « Opérette théologique, théologie d'opérette : les paradoxes d'une dramaturgie spirituelle », *La Bouche théâtrale : études de l'œuvre de Valère Novarina*, Montréal, XYZ, 2005, p. 87-99.

- Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, London, Oxford University Press, 1985. Je suis étonné que ce livre attende toujours une traduction française.

- Entre autres, voir Nicolas Tremblay, « Des morts à l'origine : analyse du *Discours aux animaux* », *La Bouche théâtrale*, *op. cit.*, p. 125-135.

- *La Bible: L'Ancien Testament I*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1956, p. 80.

- *Ibid.*, p. 83.

- *Ibid.*, p. 83-84.

- Ce lien est très perceptible aussi chez Novarina, notamment lorsqu'il rappelle le rapport fondamental pour lui entre l'esprit et le souffle, ou quand il évoque la base physique de la prière. Voir « Quadrature », *op. cit.*, p. 14.

- En toute logique, ce récit de sacrifice emblématique de la soumission exemplaire scellant la croyance trouve son corollaire dans un récit complémentaire : la délivrance du peuple israélite de l'Égypte. Le texte biblique oppose la consécration des corps israélites offerts dans la soumission, marqués par les signes de leur obéissance comme la circoncision, au refus du pharaon, traduit par un « durcissement » du corps (« [...] le cœur de Pharaon s'endurcit ; il ne les écouta pas », *Exode*, 7, 22), vaine tentative de résistance corporelle à la force divine qui souligne son ascendance sur l'espèce qu'elle a créée. Le châtement ultime des Égyptiens, la mort provoquée des premiers-nés dans tout le royaume est la contrepartie exacte des naissances permises et fêtées dans la *Genèse*.

- Cette séquence met particulièrement en évidence les éléments de la naissance et du sacrifice suggérés par le titre de la pièce et les relie en outre à la problématique de la nomination : UNE FEMME À LA FENÊTRE. – *Mais où sont nos géniteurs ?* PANTHÉE. *Nos géniteurs sont nos noms.* (*OR*, p. 14)

- « Quadrature », *op. cit.*, p. 8.

- « L'homme hors de lui », *op. cit.*, p. 165

- « Quadrature » *op. cit.*, p. 7.

L'obsession du nostos dans "Seuls" de Wajdi Mouawad

Par Carole MEDAWAR

Pourquoi as-tu brisé ce fil / où mon âme amarrée était au repos ? [...] Tu devais savoir pourtant que cela est dur, / très dur d'être arraché à son pays, / mais plus dur encore d'être arraché à son enfance. (Mouawad, 2009, 91)

Les vicissitudes de l'expatriation raniment souvent des images-souvenirs, tapies dans les méandres de la mémoire. « Je ne sais pas si c'est un signe ou une torture / Cette voix dans mon enfance comme une pomme », écrit Georges Schehadé (43). Loin de consoler le *désorienté*, la réminiscence des vergers de l'enfance ne peut qu'acérer son déchirement : « le vert paradis des amours enfantines » (Baudelaire, 95) se consume en absence. Ces ombres obsessionnelles hèlent Harwan, protagoniste de *Seuls*, pièce de théâtre à caractère autobiographique¹ de Wajdi Mouawad. Arraché à son pays natal, le Liban, à son village, Deir-el-Qamar, Harwan émigre avec sa famille à Montréal, afin de fuir les ravages de la guerre civile qui éclate en 1975. Désaxé, acculé à l'ailleurs, il ressent une vive nostalgie, définie par Heidegger comme la « douleur que [...] cause la proximité du lointain » (1980, 125). La séparation d'avec la terre-mère se voit imputée au père dont la décision arbitraire scarifie le parcours existentiel du fils. Car l'exil, comme la guerre, constituent autant d'assauts de l'individualité : ils ouvrent des brèches identitaires difficiles à colmater. Aussi le métissage de Harwan se heurte-t-il à un échec, d'autant que le passé le hante. Le solo *polyphonique*, où le dramaturge conjugue intentionnellement plusieurs arts et techniques², retrace de fait un manque qui génère confusion intérieure, douleur et quête obsessionnelle des origines perdues. Harwan s'interroge sur son identité, ressent le besoin impérieux d'y consacrer une thèse de doctorat, mais semble de prime abord inapte à répondre aux questions qui le taraudent.

L'étrangéité longtemps refoulée rejaillit brutalement et provoque l'introspection : le coma dans lequel plonge le personnage, suite à son effondrement dans la cabine photomaton (Mouawad, 2008, 144)³, l'engage sur le chemin du *nostos*. Cependant, de quelle manière l'odyssée intérieure

¹ « J'ai appris à parler français à l'âge de onze ans, écrit le dramaturge. J'ai cessé de parler arabe à l'âge de onze ans. Cette prise de conscience me fait croire qu'un spectacle est en train de s'ouvrir à moi. Un spectacle que j'écrirai, que je mettrai en scène et que je jouerai moi-même. », *Seuls*, Chemin, texte et peintures, Montréal / Arles, Leméac, Actes Sud, 2008, p. 86.

² Le spectacle est fait de « projections vidéo, de montages sonores, de musique, de voix, que [Mouawad] avai[t] réalisés [lui-même] ». « Un Oiseau polyphonique », Préface de Wajdi Mouawad in *Seuls. Ibid.*, p.12-13.

³ Pour *Seuls*, uniquement les pages seront désormais mentionnés dans le corps du texte.

de Harwan lui permet-elle de restituer son passé ? Bien plus, dans quelle mesure ce cheminement rétrospectif pourrait-il être perçu comme salubre et libérateur ? Il s'agit de s'intéresser dans un premier temps à la rémanence du traumatisme sous l'angle de la psychanalyse : le retour du refoulé laisse sourdre la question des origines, une rancœur du fils à l'égard du père castrateur et une volition de retourner au bercail. Ces souvenirs signalent non seulement un fonctionnement hystérique, mais encore une altération de l'enveloppe psychique, prémisse qu'il serait fondamental d'éclairer à travers le concept du « Moi-peau », développé par Didier Anzieu dans son ouvrage éponyme. En effet, l'émigré esseulé présente des symptômes d'une identité écorchée et défailante. Dans un deuxième temps, la trajectoire du retour révèle une aspiration au repos éternel : le principe de nirvâna semble conjurer l'angoisse éprouvée par le bouc émissaire de l'exil. Dans cette perspective, une étude schopenhauerienne de *Seuls*, pièce métaphysique, souligne la nécessité de se réfugier dans l'art. Grâce à la peinture et à la contemplation du tableau évocateur de Rembrandt, *Le Retour du fils prodigue*, Harwan tente de s'affranchir du vouloir-vivre, pour atteindre la quiétude de la connaissance pure.

I- Le reliquat de l'exil

Appartenant aux récits de survivance, *Seuls* retrace la tragédie de l'identité fourvoyée. L'échec de l'assimilation dénonce la démoralisation de Harwan qui, vingt-cinq ans plus tard, ne parvient toujours pas à se retrouver entre deux systèmes de référence : son terroir, le Liban, et la société d'accueil, Montréal. Le protagoniste se trouve happé par le passé qui fait incursion dans son quotidien, sclérosant la réorganisation du Moi.

1- La survivance du traumatisme

Une ambiance d'*inquiétante étrangeté* pèse sur la pièce. Ce familier qui devait rester caché dans l'ombre pour garantir l'homéostasie psychique, se manifeste à la conscience du protagoniste. Rattaché à l'angoisse de castration, l'*unheimlich* (Freud, 1985, 10) s'explique en l'occurrence par l'image recrudescence du déracinement de la mère-patrie. L'engramme de ce mouvement d'expulsion brutale, qui n'est pas sans rappeler le traumatisme de la naissance, ravive l'étrangeté au monde que Heidegger définit comme le *ne-pas-être-chez-soi* (1985, 146). En effet, Harwan « [s']interroge depuis [s]on mémoire de maîtrise sur la question de l'identité » (125). Il commande à « la librairie du Square » un livre intitulé *Fenêtre* (133). En outre, sa thèse de doctorat a pour

sujet : « Le Cadre comme espace identitaire dans les solos de Robert Lepage » (125)¹. Ces mises en abyme reflètent d'emblée le problème lancinant de l'appartenance fluctuante et, concurremment, le besoin de circonscrire les frontières pour se situer et s'orienter dans l'espace. L'obsession des racines, catalyseur d'une trajectoire analytique, aboutit à un travail prolifique de mille-cinq-cents pages (140). Néanmoins, cette thèse demeure sans conclusion, ce qui corrobore l'échec de l'assimilation. Dès la protase, le spectateur entre de plain-pied dans une scène de dénouement : intitulée paradoxalement « Conclusion », elle laisse deviner l'impasse de la quête. De fait, le monologue liminaire du personnage s'avère être un cauchemar au terme duquel « *il se défenestre* » (127) : l'angoisse de perte de Harwan se veut invasive et mortifère. La thèse qui doit répondre à la question « Qui sommes-nous et qui croyons-nous être ? » (125) se trouve de prime abord invalidée : « [...] malgré la richesse de mon sujet, je me sens dans l'obligation de m'arrêter ici, n'ayant pas trouvé ma conclusion [...] je commence à comprendre qu'il n'y a sans doute pas de conclusion à ma thèse » (127). L'expérience de l'incertitude intellectuelle propice à *l'inquiétante étrangeté* fomentent l'incompréhension de soi². Les interrogations et les négations itératives trahissent ainsi une pathologie ancrée dans le temps reculé de l'infantile.

D'entrée de jeu, les admonestations de Layla, sœur de Harwan, ciblent entre autres son « vieux téléphone à roulette sans aucun bouton » (130) qui ne sonne pas : « Change le téléphone ! [...] Change le téléphone, tu as compris ! » (130). Le dysfonctionnement de l'appareil, métonymie de Harwan, indique sa fixation tragique à un monde révolu. Ensuite, le protagoniste évoque son enfance (151-152) dans le discours central de la pièce (scène 04), lorsqu'il s'adresse à son père, apparemment dans le coma³. Il ne peut s'empêcher de ressasser la dialectique spatio-temporelle du passé euphorique et du présent stérile sur le mode de la détresse : « Je me suis rendu compte combien tu aimais le soleil et aujourd'hui, toute cette neige », « [...] Beyrouth et la mer... ici c'est quarante centimètres de neige » (151). Ressurgissent des souvenirs en latence, rendus par la polysyndète qui scande le discours récursif : « [...] et si je retrouve le silence, est-ce que tu crois

¹ Si Harwan se réfère à un modèle dramaturgique occidental, il ne cherche pas à affirmer son syncrétisme culturel. Mouawad explique que « les histoires racontées par Robert Lepage mettaient toujours en scène un personnage qui, quittant sa maison, tentait de découvrir le monde ; cela m'apparaissait comme l'exact opposé de mes propres histoires qui mettaient en scène un personnage égaré, tentant de rentrer chez lui ». *Op.cit.*, p.45.

² Selon Julia Kristeva, « multiples sont les variantes de l'inquiétante étrangeté : toutes réitèrent ma difficulté à me placer par rapport à l'autre, et refont le trajet de l'identification-projection qui gît au fondement de mon accession à l'autonomie ». *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 276.

³ « Faire croire que le père tombe dans le coma au moment où Harwan s'apprête à partir à Saint-Petersbourg alors qu'en vérité c'est lui-même qui vient d'avoir un accident. », explique Mouawad. *Seuls, op.cit.*, p.119.

que je retrouverais la peinture et si je retrouvais la peinture papa, est-ce que tu crois que je recommencerais à parler en arabe ? » (151). L'expatrié souffre d'un complexe de castration ; il formule son désir, « métonymie du manque à être » de la mère (Lacan, 623), symbolisée par la langue perdue¹. Le polyptote *retrouver* et le préfixe *re*, doublés de la modalité interrogative, réapparaissent plus loin : « Il faudrait tout redéployer pour retrouver l'enchantement d'avant. Parce qu'il y avait bien un enchantement, papa ? » (149). Cependant, la fonction phatique du langage se trouve avortée, ce qui heurte Harwan au mutisme de son géniteur dans le coma. L'explication du problème identitaire réside en fait dans la dissension entre le père et le fils, rapportée à la scène 02 (H). Le travail de recherche oblige Harwan à annuler son déjeuner familial, suscitant la colère et les remontrances du père :

« Ma thèse / Je pars / [...] / Ma thèse / Papa / Ton époque n'est pas la mienne / Je rajouterai la culpabilité / Tout / Si j'avais vécu la guerre ce serait peut-être plus simple / Papa, j'ai trente-cinq ans, [...] tu m'engueules. / [...] Les traditions, les conventions, l'argent, aller manger chez son père tous les dimanches ça n'aide pas / À chaque conversation tu me rappelles que je n'ai pas vécu la guerre. Je pose un geste, tu me dis que ce n'est pas le geste que tu aurais posé. Je lève un bras tu me dis que j'aurais dû le baisser, je pars tu me dis que je dois rester je reste tu me dis que je dois partir ! / [...] il est difficile de poser un geste qui soit précisément à moi [...]. » (135-136).

Les stichomythies décelées dans les interstices du dialogue mettent en exergue un fils muselé par le père castrateur. Harwan ajoute : « Mes habits ne sont pas à moi » (136), symbole du rapt de l'identité. Il blâme les mesures de coercition de son géniteur autoritaire qui le rendent inapte à décliner son appartenance ethnique. Le *double bind*, ou discours paradoxal délivré par le père symbolique, représentant par déplacement la société vampirisante, brime les gestes phalliques du fils – motions pulsionnelles. Harwan se regimbe *a priori* contre son géniteur. En effet, la didascalie finale de la scène 02 suggère un parricide symbolique, prémonition du coma de la scène 04 : le protagoniste « *raccroche. Débranche son téléphone de la prise murale.* » (136). Harwan ne veut en aucun cas obtempérer à l'instance surmoïque répressive, incarnée par l'imgo paternelle. Or, l'indication scénique qui précède la tirade de la scène 04 précise qu'il « *rebranche le téléphone dans la prise murale* » (145), symbole du renouement du contact avec le père. Cette démarche doit *a posteriori* mener Harwan à comprendre l'origine de son malaise, pour que se résolve le clivage du moi. Ainsi, le discours avec le père comateux, détenteur de la clef des origines aux yeux du fils, se lit comme un règlement de comptes intergénérationnel imminent. Interroger le père revient à

¹ « LA LANGUE MATERNELLE ME FAIT PENSER À LA MORT DE MA MÈRE. MA MÈRE ME FAIT PENSER À MON PÈRE QUI ME FAIT PENSER À ŒDIPE À HAMLET À CETTE MANIÈRE QUE LES PÈRES ONT DE TOUJOURS VOULOIR SACRIFIER LEURS FILS (GUERRES, MASSACRES, FAMINES) [...] », écrit Mouawad dans « Chemin » in *Seuls, ibid.*, p.72.

éclairer la problématique de la thèse de Harwan, où s'inscrit l'énigme fondamentale de l'identité posée par le Sphinx dans le mythe d'Œdipe : *Qui est l'homme ? Qui suis-je ?* Le protagoniste dépaysé tente tout d'abord de s'identifier à son géniteur. L'hypotypose atteste cette vision fascinée du père, modèle idéalisé par le fils : « Je te vois, toi, élégant [...] avec un long manteau [...], tu ressembles à un chanteur d'opéra italien » (148). Mais cette virilité paternelle contraste avec l'impotence filiale : « Je veux dire comment ils font les autres ? Ou bien si c'est ça, moi je ne sais pas si je suis capable, je ne sais pas... je veux dire toi tu as eu l'Italie, et Bagdad et le Caire et Beyrouth et la mer » (148). La syntaxe hypothétique, lacunaire et répétitive relative à Harwan métaphorise la castration qu'accentue la double négation, contrairement au panégyrique du père. Ce dernier subjugué son fils féminisé. Dépeint à travers l'énumération de ses prouesses ubiquitaires, renforcées par le pouvoir de l'auxiliaire *avoir*, il est perçu comme le détenteur de l'attribut phallique. Le constat velléitaire de Harwan : « Tu aurais été fier de moi » (152), lève le voile sur l'échec du mécanisme d'identification. Dès lors, l'étrangéité éprouvée par le Moi face à l'Autre, qui obture son adhésion à la société des hommes, provient de l'instance législatrice. D'ailleurs, le père reste silencieux tout au long de la scène centrale de la pièce, battant en brèche l'idéal du moi du fils qui cherche vainement à se détacher du Moi idéal patriarcal : Harwan n'arrive pas à s'affirmer¹. Ceci dit, faute d'interlocuteur, il ne peut « avoir » le phallus, à comprendre comme objet imaginaire, signifiant du désir duquel Harwan est privé : « Qu'est-ce qui est à moi aujourd'hui ? / Non / Très peu de choses / Très peu / À peine » (136).

Le protagoniste ne parvient pas à y voir clair en lui-même : « Comment on fait pour voir ? », répète-t-il à deux reprises, avant de poursuivre : « Comment on fait pour se crever les yeux et pouvoir enfin voir notre sens, notre rythme, notre vie, notre place ? » (152). Le choix du genre théâtral – étymologiquement « lieu où l'on regarde » – tout comme la « cabine photomaton », où Harwan subit un accident vasculaire cérébral (120), participent du champ visuel. Ils se rapportent en l'occurrence à l'angoisse de castration refoulée et réapparaissant à l'occasion d'un état amoureux. La scène 02 traduit cet imaginaire anxigène. À travers un appel téléphonique, le protagoniste apprend à sa sœur Layla qu'il a rompu avec Léa : « je lui ai rendu les clés j'ai pris mes affaires je suis parti » (129). Deux scènes plus loin, suite à la projection de son « diaporama

¹ « C'est dans la mesure où le père devient un objet préférable à la mère que peut s'établir l'identification terminale, celle qui aboutit à l'idéal du moi. C'est par l'identification au père (dans le cas du garçon) que la virilité est assumée. » Christian Delourmel, « De la fonction du père au principe paternel » in *Revue Française de Psychanalyse*, 2013/5, vol.77, p.1283.

d'amour », il recontacte son amante intransigeante : « Allô Léa, c'est moi / Mais pourquoi ? / Non attends / Léa / Attends ! » (133). C'est cette éjection brutale qui provoque le retour du refoulé : elle aiguise le déchirement narcissique et le sentiment d'impuissance qui hantent le rapport désirant à la femme. Il faut alors saisir dans ces images obsessionnelles un fonctionnement hystérique¹, poussant le protagoniste désinvesti de sa virilité à « dout[er] de tout » (151).

2- Un Moi-peau défaillant

Harwan porte un regard désabusé sur ses ambitions velléitaires : « Je voulais être étoile filante, ensuite océanographe, ensuite ingénieur biomécanique et là, professeur à l'université. J'ai l'impression d'un déclin » (151). Le souvenir infantile de l'*étoile filante* remonte à la conscience. Il ravive la menace de castration traumatique : « [...] pour quelle raison vous m'avez fait croire, quand j'étais petit, au Liban, avec les voisins, que pointer une étoile, ça pouvait vous faire pousser des verrues aux doigts ! Pourquoi vous m'avez fait croire ça ? » (148). L'interdiction de lever le doigt, image d'émasculation, inhibe le désir turgescent : « compter les étoiles sans les pointer c'est assez compliqué » (148), renchérit Harwan. En conséquence, il renonce à devenir *étoile filante*, Abou Ghassan lui ayant expliqué qu'elles sont « guerrières » (149), à savoir masculines. De surcroît, Harwan blâme son père non seulement de l'avoir exilé (150), mais surtout de l'avoir empêché d'emporter avec lui ses peintures de « ciels de la nuit » (149), échec de la sublimation². La crise œdipienne ne trouve donc pas de résolution : le morcellement mental résulte d'un surmoi qui refoule le désir et de l'idéal du moi qui ne parvient pas à le sublimer. L'image effrayante des *verrues*³ sur les doigts se rapporte étymologiquement à la défiguration et à l'enlaidissement. Elle éclaire un défaut du *Moi-peau*, avili par les nombreuses menaces de castration provenant d'un environnement défaillant. Didier Anzieu définit ce concept comme une « structure intermédiaire

¹ « Les traits structuraux les plus remarquables de l'hystérie s'enracinent sur ce terrain de la revendication de l'avoir. » Il s'agit de « conquérir l'attribut dont le Sujet s'estime injustement dépourvu. [...] Subsiste une adhésion fantasmatique identique à l'objet phallique et à sa possession supposée, traduisant, par là même, l'aveu que le sujet ne saurait l'avoir. D'où l'existence d'un trait inaugural qui sature toute l'économie psychique de la structure de l'hystérique : son aliénation subjective au désir de l'Autre. [...] la dynamique du désir va essentiellement retentir au niveau de l'avoir ». Joël Dor, « La Fonction paternelle et ses avatars » in *Le Père et sa fonction en psychanalyse*, Toulouse, Érès, 2012, p.60.

² « Tu te souviens de tous les tableaux que j'ai peints papa ? Où sont-ils tous ces tableaux ? Pourquoi on ne les a pas emportés avec nous lorsqu'on a fui le pays ? Puis tous mes pots de peinture, les tubes de couleur, les pincesaux [...] On aurait pu mettre tout ça dans une valise, je l'aurais portée moi, cette valise [...] », insiste Harwan. *Op.cit.*, p.149.

³ La même image revient dans *Le Poisson Soi* : « Ne regarde pas les étoiles au fond de toi ou bien les *verrues* te dévoreront le cœur ». Montréal, Boréal, 2011, p.85.

de l'appareil psychique » (27), dépendant de la famille et du milieu culturel. La peau doit être lue comme :

« Donnée originare à la fois d'ordre organique et d'ordre imaginaire, comme système de protection de notre individualité, en même temps que comme premier instrument et lieu d'échange avec autrui [et] où l'interaction avec l'entourage trouve sa fondation. » (Anzieu, 2006, 25).

Or, Harwan exhibe une peau *passoire* qui rend impossible tout refoulement, et conséquemment, toute protection. L'écriture polyphonique de *Seuls*, au même titre que les imbrications spatiales, incendie ces strates dermiques de la souffrance. « Avoir mal et s'habituer à avoir mal ? Gérer l'ennui perpétuel, le manque d'enthousiasme. » (151) : interrogation et assertion confirment un mal invétéré qui corrode le Moi. D'ailleurs, l'image hypnagogique de chute à la fin de l'exposition exprime la profonde insécurité ressentie par le protagoniste. À l'instar de Meursault, anti-héros de l'absurde, Harwan est un *étranger* en inadéquation avec un milieu qui le rejette. « Vous êtes pas d'ici, vous... » (153), ironise l'employé de la quincaillerie, lorsque Harwan lui demande quelques éclaircissements au sujet du papier peint qu'il a acheté pour redécorer son appartement et qui s'avère être une *nappe*. Ce symbole connote la quête inconsciente d'une chaleur perdue. Toutefois, le sarcasme de l'Autre xénophobe ravive la brèche identitaire : « Peut-être que chez vous on mange sur les murs... » (153). Aussi, face au commentaire discriminatoire, Harwan constate-t-il amèrement sa vulnérabilité : « Non. Je ne suis pas d'ici » (153). En outre, lorsqu'il communique son adresse mail à Lynda Beaulieu, il doit épeler son prénom à maintes reprises pour se faire comprendre, et surtout la lettre *h* : « *ache* / [...] " a, c, h, e" pour le premier / " ache " pour h. / Harwan / Libanaise / La guerre » (133). D'un côté, les débris d'une période révolue entravent l'acculturation de l'allochtone au sein de la société montréalaise. De l'autre, émergent les écueils du retour vers un territoire natal dont le personnage ne possède plus la langue. « Comment on dit ça en arabe [...] je ne suis même pas foutu de dire *fenêtre* en arabe ! », « Comment dit-on *mémoire* en arabe ? » (151, 184). Dans cette « confusion des expériences agréables et douloureuses » (Anzieu, 27), l'odyssée de Harwan éclaire une constellation de l'absence à travers le *topos* du *ubi sunt*¹ : « Te souviens-tu du parfum des figuiers sauvages ? Te souviens-tu de l'alignement des vignes ? [...] Te souviens-tu de la couleur du ciel ? » (136, 139). L'incantation met l'accent sur le berceau sans failles du ciel natal, mais source d'amertume, puisque jamais « on ne saurait entrer

¹ Selon Freud, « les hystériques souffrent de réminiscences ». *Cinq leçons sur la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Yves Le Lay, Paris, Payot, 1988, p.11.

deux fois dans le même fleuve » (Platon, 1931, 79). D'ailleurs, l'onomastique du protagoniste révèle son endolorissement. En effet, *Harwah*¹ est un substantif arabe qui signifie aigreur ou âcreté. Il s'agit d'une sensation de brûlure de la gorge, de la poitrine et de la tête due à une douleur ou à un courroux. *Harwane* est l'adjectif de *Harwah*. Ce prénom est donc porteur du tourment du *dasein* et de la colère de ne pouvoir se cerner. Une brûlure – *obus dans le cœur*² – que Harwane laisse éclater, dès la protase, en joual, au moment où il constate l'aporie de sa recherche : « cette hostie de thèse reposant finalement sur une théorie qui est en train de totalement crisser le camp, *tabarnac* ! » (127). Déchiré par les aléas de la guerre, entouré d'une famille où la présence de la sœur cherche à compenser vainement l'absence de la mère, le *Moi-peau* de Harwan est la métaphore de sa déconstruction et de son aliénation à l'imgo maternelle³. Le protagoniste *mal décamponné* aspire à la *mère-peau*⁴. En conséquence, *Le Retour du fils prodigue* de Rembrandt⁵ n'est autre qu'une image-psyché, révélatrice d'un univers de *non-mère* :

« Père, fils, frère, sœur... À force de regarder, ça me saute aux yeux ! Quelqu'un manque ! La mère. La mère n'est pas là. [...] Or, si la mère est absente au moment où son fils revient, ce n'est pas parce qu'elle est occupée ailleurs, mais certainement parce qu'elle est morte ! Voilà ! Le fils parti, la mère est morte entre-temps ! [...] Un jeune homme est parti si longtemps de chez lui qu'une fois revenu il a perdu l'usage de la langue maternelle. » (69).

Le drame de l'identité vacillée se lit dans le coma spéculaire de la scène 05. Harwan « *se voit allongé sur un lit. Il se voit intubé. [...] Il se précipite contre la fenêtre bloquée. Il cogne contre la paroi* » (161, 163). Le fils réalise qu'il est lui-même tombé dans le coma. C'est la « sensation diffuse de mal-être » (Anzieu, 27) qui enclenche la léthargie, puisque le *Moi-peau* recherche la contenance de l'enveloppe originelle. Ainsi, lorsque Layla visite son frère à l'hôpital, elle évoque le passé : les ragoûts libanais, les anecdotes de leur mère et leur appartement à Beyrouth. Harwan l'écoute, en se lavant dans « un petit bain en bois », symbole matriciel : la didascalie précise que « *son corps est rouge* » (168). Cette souffrance se délaie dans l'*eau chaude* (164) et suinte à travers les *pas* du protagoniste : « *traces rouges* » (168). Même la *membrane est rouge* (169), espace du foyer psychique meurtri aux rhizomes de l'exil et aspirant à la chaleur utérine. Le suicide onirique de la scène prémonitoire correspond à ce retour au sein maternel, moyennant une réparation de la

¹ Il s'agit d'un H pharyngal, fricative sourde : [H]. Ce phonème n'existe pas dans les langues française et anglaise.

² Titre d'un roman de Mouawad publié aux Éditions Actes Sud en 2017.

³ « [...] Cet étrangeté inquiétant est l'entrée de l'antique terre natale [Heimat] du petit d'homme, du lieu dans lequel chacun a séjourné une fois et d'abord. L'amour est le mal du pays [Heimweh], affirme un mot plaisant », *L'Inquiétante étrangeté* et autres essais, Paris, Gallimard, 1985, p.252.

⁴ Mouawad précise dans sa préface ce « besoin d'aller revoir, visiter, ressentir », *Seuls*, *op.cit.*, p.15.

⁵ Harwan « comptai[t] passer la matinée au musée de l'Ermitage devant *Le Retour du fils prodigue* de Rembrandt [...] ». *Ibid.*, p.157.

culpabilité œdipienne. Or, faute d'interlocuteur, l'identification au père absent ne peut se faire que dans l'intégration du coma, où Harwan a le même destin qu'Œdipe : il s'énuclée pour mieux voir et pallier le manque de limites¹, avant de se réfugier dans la peinture. « *Sa main attrape un couteau. Il erre. Il s'arrête. Il se crève les yeux : ses yeux saignent. Il s'éventre. Il erre le couteau enfoncé dans le bas-ventre* » (171). L'automutilation extériorise une « tentative dramatique de maintenir les limites du corps et du Moi, de rétablir le sentiment d'être intact et cohésif » (Anzieu, 42). En effet, Harwan restitue les limites de son terroir dans sa chambre-coma, comme le précisent les didascalies suivantes :

« *Il arpente son territoire. Les traces de ses pas forment un rectangle [...]. Il se dirige vers la membrane qui le sépare de la chambre d'hôpital. Il se voit toujours couché. Il se colle contre la membrane et y imprime la trace de son corps rouge. Contre la paroi solide qui sépare en deux la grande membrane : Harwan écrit son prénom "Harwan" de droite à gauche.* » (168-169).

La mise en scène d'un rituel imaginaire permet la réappropriation symbolique de l'écorce identitaire perdue.

Les tentatives de baliser le présent se trouvant achoppées au passé, Harwan entreprend un voyage intérieur (scène 05) afin de ravauder la déchirure. « Tout n'est pas perdu », répète-t-il trois fois (150). En effet, il recouvre sa « valise » dont son père l'avait privé : « *À la place des habits, il ne trouve que des pots de peinture et des pinceaux* » (160). La restriction éclaire un seul itinéraire : l'art, issue sublimatoire, s'impose comme médium du quiétisme.

II- Un solo métaphysique

Les linéaments de la pensée schopenhauerienne traversent *Seuls*. Pareil à Willy Protogoras, artiste peintre qui se séquestre au sein des *waters* dans la pièce éponyme de Wajdi Mouawad², Harwan se soustrait au monde dans son coma. Tous deux fuient l'hostilité extérieure : une manière de rétablir l'état primitif³, en échappant aux affres du *vouloir*.

¹ Cet état pathologique est ainsi caractérisé par Anzieu : « [...] incertitudes sur les frontières entre le Moi psychique et le Moi corporel, entre le Moi réalité et le Moi idéal, [...] brusques fluctuations de ces frontières, accompagnées de chutes dans la dépression, [...] indistinction pulsionnelle qui fait ressentir la montée d'une pulsion comme violence et non comme désir [...] ». *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 2006, p.29.

² Willy Protogoras *enfermé dans les toilettes*, Arles, Actes Sud - Papiers, 2004.

³ Otto Rank explique que « l'homme cherche à rétablir par tous les moyens possibles, en créateur pour ainsi dire, l'état primitif ». Il ajoute aussi que « les bagages (la malle, le coffre) [sont] une substitution symbolique de l'utérus ». *Le Traumatisme de la naissance*, traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Payot & Rivages, 2002, p.47, 112.

1- L'affranchissement du vouloir-vivre

Une vision pessimiste de la condition humaine ressort de la réflexion de Harwan : « Qui sommes-nous et qui croyons-nous être ? » (125). La réponse se trouve dans le dénouement de la pièce : « Des aveugles qui se pensent doués de vision ! » (184). Le message dramaturgique prend un tournant métaphysique : l'homme ne perçoit le monde qu'à travers le voile de Maya. C'est ce que rappelle expressément le passage de « Al Gondol » (49), chanson de Mohamed Abd el-Wahab : « Anâ man d'ayya'a fi al-Awhâmi 'umrahu ». En d'autres termes : « Je suis celui qui a perdu sa vie dans les illusions »¹. La *mise en boucle* de ce passage (153) traduit les appétences inextinguibles de l'être humain. De plus, Harwan condamne ostensiblement la morosité du monde sensible : « [...] quand la vie banale te dévore papa, tires-tu une joie profonde à te dire que tu deviens, dans le ventre de la vie banale, une vie banale ? » (152). La question rhétorique réfléchit la roue d'Ixion, métaphore du désir insatiable, qui enchaîne l'être à son incurable misère². L'ennui, expérience métaphysique, génère la souffrance et appelle à l'assouvissement du manque qui, une fois comblé, relance le supplice. L'individu doit réaliser son inconsistance dans sa confrontation avec le monde absurde. L'illusoire s'esquisse dans la tragique circonvolution des mots : « Harwan, [...], tu as eu un accident, c'est un accident que tu as eu », « Harwan, tu as eu un accident et tu es dans le coma », « Harwan, c'est un accident que tu as eu. [...] il faut qu'on te le répète, on nous a dit qu'il faut répéter [...] » (161). Chiasme et écholalies fustigent implicitement le néant du monde. Bien plus, Harwan dénonce les maux³ causés par les carnages incessants : « Rien de neuf sinon dans le monde. Mis à part les guerres et les massacres » (148). La pièce montre l'éternel retour des passions asservissantes et l'inanité de l'histoire, responsable de la perte identitaire. Le bouc émissaire de l'exil déplore par ricochet son statut de « désorienté »⁴, jeté dans un univers de ressentiment et de cruauté. La souffrance irrémédiable laboure le paysage dystopique nourri d'illusions :

¹ Traduction personnelle.

² « La satisfaction d'aucun souhait ne peut provoquer de contentement durable et inaltérable. C'est comme l'aumône qu'on jette à un mendiant : elle lui sauve aujourd'hui la vie pour prolonger sa misère jusqu'à demain. » Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduit de l'allemand par Auguste Burdeau, Paris, PUF, 2014, p.252.

³ « Nous sommes les oiseaux des douleurs, chacun d'entre nous est une douleur infligée, jamais refermée, oubliée, jetée ici dans l'Hadès et qui pourtant continue à tourner et à hurler et à dire son nom. Nous sommes chacun d'entre nous une blessure ouverte, béante depuis le début du temps. » Wajdi Mouawad, *Inflammation du verbe vivre*, Arles, Actes Sud, 2016, p.35.

⁴ « Le pays dont l'absence m'attriste et m'obsède, ce n'est pas celui que j'ai connu dans ma jeunesse, c'est celui dont j'ai rêvé, et qui n'a jamais pu voir le jour », écrit Amin Maalouf. *Les Désorientés*, Paris, Grasset, 2012, p.67.

« Désastre. [...] Marcher au milieu des déchets du monde. [...] Tu les connais toi les sanglots des volcans ? Tu les connais toi les épluchures des étoiles ? Tu les connais toi les cassures des dents sur les gencives des fragilités ? Ce monde qui déchanté ? Mais l'innocence meurt toujours ! [...] Dans mon ventre vide il y aura à jamais un vide. » (Mouawad, 2011, 77-78).

L'agressivité, née du conflit des vœux-vivre, est « un mal terrible qui exige le sacrifice des étoiles » (149). L'être pour l'être, pulsion aveugle, ne répond à aucune fin. Obéissant à l'instinct de conservation, le corps, incarnation de la volonté de vivre, est assiégé de besoins. Or, tel Persée, Harwan doit nier le pulsionnel pétrifiant, image du *pendule* oscillant d'un mal – la souffrance – à un autre – l'ennui –, sans trêve (2014, 394). Il réalise qu'il ne peut accéder qu'à une chimère : « ce petit bonheur de pauvre » (152). En ce sens, Mouawad déclare que son protagoniste « aura à trancher la tête d'une méduse : la vie banale et ennuyeuse à laquelle il se destinait ! » (116). La Gorgone fait bien référence à la concupiscence que suscite le champ scopique. Ainsi, l'auto-énucléation de Harwan dans son coma¹ répond à la morale du détachement et de l'ascèse prônée par Schopenhauer, au détriment de la jouissance et de l'engendrement. Ce qui explique le choix d'une trame dramaturgique à rebours, délivrance du *samsara*², comme le révèlent les titres des scènes : « Conclusion » (01), « Téléphone » (02), « Internet » (03), « Père » (04), « Voyage » (05), « Corps » (06), « Conscience » (07) et enfin « Esprit » (08). Dans sa tentative de sonder le monde en tant que *représentation phénoménale*, soumis à la juridiction du principe de raison suffisante (espace, temps, causalité), la conscience percute l'irrationnel : l'illusion. On comprend pourquoi la thèse de Harwan, qui étudie le théâtre de Lepage à la lumière de la *sociologie de l'imaginaire* (133), ne trouve d'autre aboutissement que le leurre. Le protagoniste fait ainsi le procès de sa recherche, lieu expérimental de la souffrance du sujet pris dans les rets de l'espace et du temps : « un vrai robinet ! » qui s'ouvre sur le néant, « ennui perpétuel » (151). L'incomplétude de la connaissance accentue la vanité, comme le soulignent les questions rhétoriques formulées dans la conclusion de la thèse : « et si, moi, je devais retourner vers *ce* qui m'attend, comment ferais-je pour **le** trouver, pour m'**en** souvenir ? » (184)³. Mais à quoi réfèrent les pronoms « le » et « en »,

¹ « Voir implique notre humanité et l'œil se crève devant l'impensable », écrit Mouawad. *L'Œil*, Arles / Montréal : Actes Sud / Leméac, 2018, p.38.

² Opposé au *nirvâna*, le *samsara* renvoie au « monde des renaissances continuelles, des appétits et des désirs, de l'illusion des sens et des formes variables, des phénomènes de la naissance, de la vieillesse, de la maladie et de la mort ». Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op.cit.*, p. 1259.

³ C'est nous qui soulignons.

sinon à un déictique paradoxalement indéfini : « ce » ? L'hypermnésie, le temps¹, l'intellect n'apportent qu'agitation et heurt. La déprise de l'ego s'avère nécessaire pour accéder à l'essence des choses.

À cet effet, éclairé par l'intuition objective, Harwan médite la réalité métaphysique du monde : « *Il se lève. Met de la musique.* » (130). « *Il va vers la fenêtre. Il referme les rideaux. Il s'assoit au sol.* » (158) S'affranchissant de la tyrannie du vouloir, il s'élève vers la contemplation pure de son corps précaire : « *Il se voit toujours couché.* » (168). De plus, les indications scéniques précisent qu'il « *pose sa thèse au sol. La feuillette puis la rejette. Temps. [...] Du pied, il rejette sa thèse. Temps.* » (158). La répulsion à l'égard du travail intellectuel met en exergue le rejet du divertissement. Harwan se plonge également dans un silence monacal, comme le laissent entendre les six occurrences du « *Temps* » (158), scandant les didascalies². La question de Layla qui reste sans réponse rejoint cette acception du détachement : « Est-ce que t'es déjà très loin ou t'es encore présent ? Dis-moi » (168). Par son silence, Harwan s'extirpe du monde phénoménal. Il échappe au sentiment de manque, catalyseur de maux, d'autant que « pour nommer une chose, [il faut] l'avoir perdue » (Kristeva, 9). Qui plus est, le coma le dégage de la gangue du vouloir-vivre. Il correspond au nirvâna : *extinction* selon l'étymologie sanscrite ou suppression des tensions qui ramène l'individu à l'inorganique. Schopenhauer le définit comme l'affranchissement intellectuel et émotionnel résultant de la renonciation au vouloir-vivre. Il s'agit donc de se couper du monde asservissant, comme l'indique le titre de la pièce. Le pluriel appelle à la connivence du spectateur, invité à se contempler dans le miroir de la scène et à intégrer, à son tour, la dimension artistique salvatrice. « On ne peut être vraiment soi qu'aussi longtemps qu'on est seul ; qui n'aime donc pas la solitude n'aime pas la liberté, car on n'est libre qu'étant seul. » (Schopenhauer, 2012, 174) Ainsi, Harwan entre dans le nirvâna et ne répond plus à ses interlocuteurs, qui l'empressent de se réveiller au monde comme volonté aveugle. Dans son cloître, espace de l'abnégation³, il fait table rase de sa thèse dont « *les pages sont entièrement blanches* » (161).

¹ Quand le passé devient présent, quand la douleur des souvenirs se fait pesante, ils s'illustrent dans le vouloir-vivre : il est impossible d'envisager la conscience comme mémoire organisée et harmonieuse, la vie comme bien-être. Souffrance, maladie, folie menacent l'individu.

² Dans le monologue de la scène 04, le protagoniste malheureux l'avait pressenti : « Il vaut mieux se taire ! Il vaut mieux ! », *op.cit.*, p. 151. Mais il était encore en proie au vouloir, comme le traduit la prétériton ; Harwan, velléitaire, poursuit sa logorrhée, avec l'illusion de combler le vide.

³ « Par cette abnégation, l'essence même de notre être se supprime ». Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op.cit.*, p.382.

2- La voie du salut artistique

C'est bien *Le Retour du fils prodigue* de Rembrandt, sujet du prochain spectacle de Robert Lepage, qui pousse le doctorant à renoncer à son individualité. Sur les pas de Bernard, le protagoniste sourd muet de *La Révolution prodigue*, Harwan se donne pour mission de « restaurer les mains du père » (143) dans sa « *travers[ée] [d]es couleurs* » (184). En quête de symbolique, il se fond dans la peinture de la conversion. Il recherche l'unité essentielle de la Volonté sous le voile illusoire de la diversité phénoménale. Pur sujet connaissant, le protagoniste incarne le *génie* chez qui « on peut voir une prépondérance marquée de la connaissance sur la volonté » (Schopenhauer, 2014, 243). « Il ne faudra pas le perdre celui-là ! Il a quelque chose » (135), répète le directeur de thèse, Paul Rusenski, à Harwan pour l'inciter à se réveiller. Cependant, le coma ne correspond pas à la mort. Il s'agit d'un état de léthargie où l'individualité s'oublie. *La Révolution* métaphysique de Harwan équivaut dès lors à l'anéantissement du vouloir-vivre *prodigue*. Force est de constater que le protagoniste fait l'expérience de la *pitié*, ou *compassion* – *fondement de la morale* selon Schopenhauer¹ – au moment où il quitte son géniteur dans le coma : « *Il s'agenouille, enlace son père et l'embrasse* » (153). L'inversion chiasmatisque de la parabole évangélique du *fils prodigue* lève le voile sur l'identité métaphysique des êtres, c'est-à-dire leur unité : « *Tat twam asi, c'est-à-dire tu es ceci* » (Schopenhauer, 2014, 283). En ce sens, le fils pardonne à son père et s'identifie à lui², transporté par la musique arabe. « *Voix de Mohamed Abd el-Wahab. Il approche les haut-parleurs de la tête du lit. [...] Il se lève et chante* » (153). La musique³, alliée au schème ascensionnel, consacre le moment clef où l'égoïsme cède la place à la mansuétude. Afin de réparer le spectacle des griefs à l'égard du père, Harwan met fin à la rivalité, elle-même génératrice de culpabilité. Au final, lorsqu'« *il grimpe dans la peinture* » (184), il nie les propos de Rusenski qui fait l'éloge de sa thèse magistrale et lui promet une carrière brillante. L'abolition définitive de la volonté se fait dans l'abstinence et la résignation, de telle sorte que la nolonté de Harwan lui permet d'accéder au statut de père créateur.⁴ Le *cadre* assure l'osmose du père et du fils, comme celle de

¹ Schopenhauer définit la *compassion* comme la « participation tout immédiate, sans aucune arrière-pensée, d'abord aux douleurs d'autrui, puis et par suite à la cessation ou à la suppression de ces maux », *Le Fondement de la morale*, traduit de l'allemand par Auguste Burdeau, Paris, Aubier, 1978, p.118.

² « Pour que mon action soit faite uniquement en vue d'un autre, il faut que le bien de cet autre soit pour moi, et directement, un motif, au même titre où mon bien à moi l'est d'ordinaire. [...] Or, c'est supposer que, par un moyen quelconque, je suis identifié avec lui, que toute différence entre moi et autrui est détruite [...]. Cette pitié, voilà le seul principe réel de toute justice spontanée et de toute vraie charité ». *Ibid.*, p.117, 118.

³ Elle exprime « l'être, l'essence du monde », écrit Schopenhauer. *Idem.*, p.337.

⁴ À la page 183 de *Seuls*, la photographie du spectacle, correspondant à la didascalie « Il grimpe dans la peinture », montre Harwan (image de Mouawad enfant) à la place du père, au sein de la toile de Rembrandt. *Op.cit.*

tous les hommes. L'art apotropaique et cathartique éclaire l'essence indivise de l'être. Méditer sur la peinture de Rembrandt, expression de la « suprême sagesse », permet à Harwan de parvenir à « la connaissance la plus parfaite » qui :

« Répand sur le vouloir tout entier sa vertu apaisante, le *quiétif* ; de là vient cette résignation parfaite, qui est à la fois l'esprit intime du christianisme et de la sagesse hindoue ; de là procèdent le renoncement à tout désir, la conversion, la suppression de la volonté qui entraîne dans le même anéantissement le monde tout entier ; de là résulte, en un mot, le salut. » (Schopenhauer, 2014, 299).

La contemplation esthétique apporte de fait une délivrance du monde, « *vaste champ d'ennui [duquel émane] une sensation de terre brûlée* » (92). L'anaplodiplose de *Seuls*, charpente de la pièce¹, doit donc être saisie à la fois comme le tableau du renoncement à la vie ataxique et comme une fenêtre ouverte sur l'œuvre d'art, dont la scène serait le retable. La peinture, *représentation* de la volonté, met à distance celle-ci et obvie à la souffrance provenant du monde, caverne des illusions. Ainsi, Harwan « *repeint la paroi effaçant la silhouette* » (174). De surcroît, il acquiert la clairvoyance grâce à son geste d'artiste, comme le confirme la triple occurrence de l'indication scénique : « *L'esprit clair* » (177). Il ne manifeste plus aucun désir de s'appropriier l'objet de sa rêverie, à savoir le passé. Il jouit de sa seule apparence : « *Il est en proie à une joyeuse agitation* », « *Une joie profonde l'envahit* » (177). L'esthète, miroir de la conscience du monde, contemple silencieusement la poésie du *nostos* : « *Bruit de vent lointain. Bruit d'oiseaux lointains. Long temps. Des oiseaux encore. [...] Au loin un chien aboie. [...] Des cloches sonnent [...]* » (164), épiphanie de l'Idée. Mû par un sentiment esthétique désintéressé, Harwan fait de son passé l'objet de sa représentation : « *Il voit.* » (171). L'éliision du complément d'objet direct rend compte d'une conscience épurée des diktats du vouloir-vivre. Par la suite, Harwan « *voit les tubes de peinture. Il voit les pinceaux. Il voit les couleurs* » (171). Saisir l'éternité, telle est la vocation de l'artiste, si bien que « *les papiers éparpillés* » de sa thèse (171), fruits de l'intellect, deviennent toiles de peinture qui défient l'usure. Pour mieux les préserver, il les abrite dans son musée intérieur : « *Les parois se déplient et se replient pour créer une chambre. Atelier de peintre* » (177). L'espace intime du démiurge, où dominant les couleurs « *rouge, bleu, jaune, vert* » (177), n'est pas sans rappeler *La Chambre de Van Gogh à Arles* où l'artiste hollandais se réfugiait pour assouvir sa soif irrépressible de peindre et atteindre l'immortalité à travers ses œuvres. Dans la résurrection des *ciels de nuit* de son enfance, au sein de sa chambre giron, la voix artistique

¹ L'exposition met en scène la *défenestration* de Harwan qui plonge en fait dans le *cadre* du dénouement.

mouawadienne rappelle, *sub specie æternitatis*, *La Nuit étoilée* de Van Gogh : « [Harwan] peint. [...] Il peint. Longtemps, longtemps, longtemps. Il peint. [...] Il est allongé dans le jardin et compte les étoiles. » (177). En outre, la didascalie finale de la scène de dénouement indique que « Harwan est à présent dans le ventre du tableau. Il est à jamais dans son cadre » (184). La métaphore picturale matricielle souligne la plongée dans la béatitude originelle, gage d'éternité. Aussi le temps se trouve-t-il suspendu dans l'œuvre d'art *anti-destin*, au sein de l'Ermitage¹, musée symbolisant le monde des Idées.

Enfin, la mise en effigie de Harwan dans le cadre pictural symbolise son accès au statut d'œuvre d'art immuable². De fait, le spectateur assiste à un rituel de momification du corps comateux, à commencer par le lavement (scène 06, A, « Bain ») : « Harwan se lave » (168). Ensuite, vient l'éviscération : le protagoniste « trouve un cutter. Il s'ouvre les commissures des lèvres » (169) ; puis il s'énuclée et s'éventre (171). De plus, Harwan se déshabille, symbole de la nudité originelle³, avant de procéder au bandeletage : « Il trouve du ruban adhésif opaque. Il enroule sa tête de papier. Il attache le papier autour de sa tête avec le papier adhésif. » (169). L'artiste se façonne de la sorte un *masque* qu'il embaume de peinture, un moyen de lutter contre la putrescence : « Il attrape un pot de peinture et le vide sur le papier qui recouvre son visage », « Il éjecte la peinture sur le masque » (171). Harwan « s'enroule dans un morceau de papier peint » (169), image du suaire. Arrivé à cette étape, le corps se fige au sein du réceptacle-sarcophage : cadres scénique et pictural. Harwan « inscrit son nom » sur le tableau (182), sceau d'immortalité. La métamorphose du corps en artefact « arrach[e] à l'ironie des nébuleuses le chant des constellations » (Malraux, 630). Ainsi, le protagoniste parvient à la suppression complète de la volonté, ce que Schopenhauer appelle « euthanasie » (2014, 1411). L'ultime question posée par Harwan dans sa conclusion – « Comment dit-on *mémoire* en arabe ? » (184) –, trouve sa résolution au dénouement dans la mise en abyme picturale : le langage artistique universel se veut lieu de mémoire immuable « qui échappe aux lois du temps et de l'espace et à la loi de la gravité » (182).

¹ Le tableau de Rembrandt se trouve au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg. Nous assimilons la chambre de l'artiste à cet espace cénobitique.

² « Le monde périt, mais je demeure », écrit Schopenhauer. À ses yeux, « l'art reproduit les idées éternelles qu'il a conçues par le moyen de la contemplation pure ». *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op.cit.*, p.1258, 239.

³ Dès la protase, Harwan se présente « nu au milieu de la foule ». *Op.cit.*, p.125.

Le leitmotiv du retour au jardin de l'enfance met en somme l'accent sur la recherche d'une identité dérobée par les circonstances historiques et familiales, au confluent de deux mondes enchevêtrés : l'étranger et le familier. La méditation de Harwan le livre à l'angoisse, « disposition fondamentale qui [le] place face au néant » (Heidegger, 1985, 293) : le passé incoercible traverse le présent et réveille une peau flagellée de maux et de désirs refoulés. La désespérance du personnage mouawadien sourd des épreuves successives de rupture : la naissance, la phase œdipienne perturbée, la guerre, le dépaysement et la perte de la langue maternelle. Dans l'entrelacs de l'existence chimérique, l'odyssée du soliste doit être saisie comme un retour aux sources de l'art, palliatif à la déchirure. Le théâtre se transmute alors en *ekphrasis* picturale exutoire. Au sein de sa chambre où il se sonde, l'ermite se *re-présente* le monde pour se soustraire au flux de ses tourments, une manière de *vider les abcès*¹ (Artaud, 73). L'univers de l'effigie dans lequel Harwan se cantonne pourrait *a priori* faire penser à une trajectoire régressive « par la fixation à des formes de conduites antérieures infantiles » (Freud, 1988, 58), en l'occurrence la peinture. Toutefois, dans le cas de l'artiste mû par une énergie intérieure, les symptômes névrotiques se trouvent *a posteriori* sublimés en création esthétique. « Ainsi, [...] échappe-t-il au "destin de la névrose" » (Freud, 1988, 60).

Le havre artistique délivre l'esthète des scories du monde. Harwan s'adonne à la contemplation, empreinte de compassion et d'émerveillement. L'ascèse permet au *fils prodigue*, quémandant une représentation mentale, de métaboliser ses doléances et ses douleurs au contact de la peinture onguent, à l'instar du dramaturge qui fait appel aux « Mots mercurochrome / Sur les ecchymoses de la mémoire » dans sa quête de la *trace fossilisée* du *Poisson soi* (Mouawad, 2011, 16). L'instant épiphanique sous-tend l'accès de Harwan à la démiurgie et au *cadre* palingénésique où sa présence au monde frelaté s'évanouit. Dès lors, la momification de Harwan, bouclier dermique, rejoint l'idée d'*Indestructibilité* de la *Volonté* éclairée (Schopenhauer, 2014, 1208). Il faut savoir « rester de marbre parce que le monde est de plomb », écrit Mouawad dans *Le Sang des promesses* (2009, 89), mettant sur un piédestal, contre l'implacabilité du monde, le matériau sempiternel du sculpteur : le *non-être* se survit dans la trouée sur l'art ataraxique.

¹ « Il faut crever l'abcès de l'Histoire ! », crie Eden dans *Tous des oiseaux* de Wajdi Mouawad. Montréal, Leméac, 2018, p.57.

Bibliographie

- Anzieu, Didier. *Le Moi-peau*. Paris : Dunod, 2006.
- Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris : Payot & Rivages, 2019.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris : Gallimard, 1996.
- Freud, Sigmund. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Traduit par Yves Le Lay. Paris : Payot, 1988.
- . *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Traduit par Fernand Cambon. Paris : Gallimard, 1985.
- Heidegger, Martin. *Essais et conférences*. Traduit par André Préau. Paris : Gallimard, 1980.
- . *Être et Temps*. Traduit par Emmanuel Martinau. Paris : Authentica, 1985.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard, 1988.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.
- Malraux, André. *Les Voix du silence*. Paris : Gallimard, 1951.
- Mouawad, Wajdi. *Mouawad. L'Œil*, Arles / Montréal : Actes Sud / Leméac, 2018.
- . *Le Poisson Soi*. Montréal : Boréal, 2011.
- . *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*. Arles / Montréal : Actes Sud / Leméac, 2009.
- . *Seuls*. Chemin, texte et peintures. Montréal / Arles : Leméac / Actes Sud, 2008.
- . *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*. Arles : Actes Sud - Papiers, 2004.
- Platon. *Œuvres complètes*. Traduit par Louis Méridier. Paris : Les Belles Lettres, 1931.
- Rank, Otto. *Le Traumatisme de la naissance : influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective*. Traduit par Samuel Jankélévitch. Paris : Payot & Rivages, 2002.
- Schehadé, Georges. *Poésies*. Paris : Gallimard, 2001.
- Schopenhauer, Arthur. *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*. Traduit par Jean-Alexandre Cantacuzène. Paris : PUF, 2012.
- . *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Traduit par Auguste Burdeau. Paris : PUF, 2014.

Negotiating Arab-Muslim Identity, Contested Citizenship, and Gender Ideologies in the Parisian Housing Projects; Faïza Guène's Kiffe-Kiffe

Demain.

By Brinda MEHTA

Postcolonial literature in France highlights the compelling contributions of immigrant and French writers of color. These writers problematize French engagements with issues of minority citizenship, immigrant rights, cultural assimilation, social displacement, among other issues. In the last two decades, the politicized literature of second-generation North African or *beur*, writers [1] such as Mehdi Charef, Azouz Begag, Ahmed Zitouni, Farida Belghoul, Soraya Nini, and a younger generation represented by Faïza Guène and Houda Rouane [2] has captivated France's literary and cultural attention. Preoccupied with questions of identity, racism, ghettoization within decrepit housing projects, exclusionary French republican ideals, and the social location of France's postcolonial *beur* generation, this literature has also focused on the tensions within immigrant North African or Maghrebi communities in terms of cultural adaptation, gender ideologies, and interfamilial relationships. As *beur* literature engages with the sociological and political reality of Arabs in France, it is impossible to separate literature from the social text. Literature and sociology intersect in these works to provide a complex and creative sociopolitical document of lived experience. This literature thereby poses important questions about the multiethnic identity of France, the positionality of Arab-Muslims [3] and the French Republic's tenuous negotiations of cultural plurality amid this diversity, while affirming the place of *beur* literature in the canon of contemporary French writing. As Carrie Tarr asserts: "Beurs have been the most visible, the most stigmatized and the most dynamic ethnic minority in postcolonial France" (2005, 3).

In his essay, "New Writing for New Times: Faïza Guène, banlieue writing, and the post-Beur generation" (2008), Dominic Thomas distinguishes between the *beur* and post-*beur* generation in terms of identity politics and literary preoccupations. While the writings of the older *beur* generation focused on the anxieties of assimilation and exile, together with the conflicting tensions of negotiating ancestral North African and mainstream French cultural, social linguistic, and religious spaces in an attempt to establish a sense of belonging in France, the struggles of the post-*beur* or third-generation are rooted exclusively in France, the only home space they know as

disadvantaged French youth from the *banlieue* or projects. Referred to by different labels “ranging from the “banlieue” or “post-Beur” generation (Silverstein; Thomas) to “Génération Scarface” (Blumenfeld) and “young ethnics” (Begag), the transition to a third generation of Algerians is part of a wider realignment of social structures and identities in which national markers are of declining significance,” according to Hargreaves (2010, 1290). Establishing transnational bonds of solidarity with other disenfranchised French youth of black African, Caribbean and Asian origin, this generation affirms a de-racialized, denationalized French plurality to contest and subvert the « ethnicization and urban marginalization of the beur community » (Echchaibi 2007, 02).

At the same time, *beur* and *post-beur* literary and cultural production offers « a touchstone for measuring the extent to which universalist Republican assumptions about Frenchness can be challenged and particular forms of multiculturalism envisaged and valued » (Tarr 3). Similarly, Nora Barsali highlights the continued stigmatizing of this community as « des Français pas comme les autres » ([French with a difference] 2003, 5) or « des enfants issus de l’immigration » ([children born of immigration] 6), wherein the reference to immigrant origins suggests a permanent state of Othering. As Barsali affirms: « Les Beurs souffrent d’une diabolisation qui au mieux leur interdit de jouir pleinement de leur citoyenneté, au pire les retransche dans une crise identitaire “schizophrénique” dont la revendication à une appartenance ne s’opère que par désespoir » ([Beurs suffer from a demonizing that, at best, prohibits them from fully enjoying their citizenship and, at worst, entrenches them in a schizophrenic identity crisis whose politics of claiming operates through despair only] 5). Caught between mediating tropes of marginal representation and partial identifications, the problematics of *beur* identity evoke a serious identity crisis resulting from what I call a “citoyenneté non partagée” or a citizenship of disaffiliation on the one hand, while questioning normative standards of French identity on the other. Within this context, Faïza Guène’s *Kiffe Demain* is a remarkably perceptive novel about the coming-of-age experiences of Doria, a Franco-Maghrebi teenager of Moroccan origin, who resides in an economically and socially disfavored Parisian housing project ironically named Paradise Estate. Guène’s novel offers valuable youth insights into the creation of a more socially and culturally relevant France to reverse « the real problem with ethnic minority youth in France [which] lies indeed in the gap between their successful cultural integration and the lack of their socio-economic integration », according to Echchaibi (1).

In the novel, the protagonist describes her abandonment by her father, “the bearded one,” who abruptly leaves for Morocco to marry a younger woman capable of producing a male heir. In a parallel movement, she offers a simultaneous critique of Maghrebi patriarchy and the socio-economic and political disenfranchisement experienced by the residents of the “other France,” namely the Arab-Muslim working-class immigrants of North African ancestry and their second- and third-generation French born children. The novel exposes the two mutually exclusive realities of France in which these constituencies are objects of racial profiling by the French state represented by a condescending social services network and educational system. In these fractured spaces, *beur* children must negotiate their bi-culturality as Franco-Maghrebi citizens amid racism, social marginality, and antiquated French and Maghrebi patriarchal ideologies. At the same time, the novel also “humanizes” stereotypical representations of the housing projects as sites of deviance and violence through a tender mother-daughter relationship and communal affiliations found in female solidarity bonds, popular music, and the sharing of food. The novel reveals the determination of mother and daughter to transcend the status quo reflected in the Arabic word *kif-kif*, meaning “same oldsame old”, by combining the term with the French verb *kiffer* (to like) to create a more affirming reality for themselves: *Kiffe Tomorrow*.

The protagonist’s negotiation of her bi-cultural identity exposes the hypocrisy of the French secularizing mission of an *a priori* universality in which all markers of difference, especially in terms of race, social status, gender, and ethnicity are suspect until they are assimilated into a homogenous national ideal of sameness. Accordingly, the politicized rhetoric of safeguarding national unity very often becomes a code word for exclusion and discrimination based on race and religion to confirm Barsali’s claim: « Il serait vain d’aspirer à une cohésion nationale tant que certaines catégories, en l’occurrence les Beurs, ces enfants d’immigrés, se sentent discriminés, non représentés, indésirables. » ([It would be pointless to aspire to national unity as long as certain categories, Beurs in particular, these children of immigrants, feel discriminated against, underrepresented, undesirable] 2003, 5). Using an interdisciplinary approach including social critique, postcolonial and feminist theory, I raise the following questions in my analysis: How do immigrant Maghrebi mothers and their *beur* daughters question French universalism and the assimilating codes of “integration”? What are the normative standards of French nationality and citizenship, and how are these discriminatory ideals negotiated by Franco-Arab Muslims, especially within socially circumscribed spaces like the housing projects? How are these markers

of difference inscribed on the female body through the mother's labor exploitation in the service industry and the daughter's marginalization in school? How do the female characters negotiate these tensions as they seek a resolution of their conflicted status in France through cultural reclaiming, spatial transgressions, and gender affirmations?

At the same time, the novel also problematizes the question of multiethnicity in France by revealing the "colonial fractures" that locate Arab-Muslims as permanent outsiders; they remain extraneous to French society as an attempt by France to disengage with its violent colonial past.[4] As Christian Delorme suggests: « La société française dans son ensemble montre des sentiments mitigés à l'égard de cette installation de la "maghrébité" dans la "francité", c'est-à-dire dans l'être collectif français » ([French society as a whole demonstrates mixed feelings with regard to the setting up of North African-ness within French-ness, that is to say, in the collective French imaginary] Barsali 2003, 134). Accordingly, how are *beurs*, as ambiguous representatives of French (post)-colonialism, nevertheless commodified within the strictures of coloniality to exemplify partial affiliations with French postcolonial subjectivity in which colonial paradigms mediate and define their identity? What are the strategies used by *beur* writers to de-colonize identity through the intersecting categories of race, class, gender, culture, and nationality? The novel thereby raises broader philosophical questions about the precariousness of Arab-Muslim identity in France while providing a young Franco-Algerian author's perspective on day-to-day life in the "other" France. [5]

A very early draft of *Kiffe-Kiffe demain* caught the attention of one of Guène's film studies teachers, who immediately showed the preliminary outline of the manuscript to his influential sister, an editor at Hachette Littératures, one of France's leading publishing houses. While one wonders how much (or if) the Hachette editor mediated Guène's narrative for marketing purposes, the novel's importance cannot be denied because of the larger social issues it addresses from a subaltern viewpoint.[6] Interestingly, many book reviews have used Guène's young adult perspective as an excuse to gloss over the more politicized nature of the novel and its vindication of minority rights by focusing instead on its lighthearted and easily digestible aspects: « A confection that is tender, funny, and even wise », states the *New York Times*'s glib publicity blurb on the English translation's back cover. However, the novel's interest lies in its power of suggestion hinting at *what needs to be said within the interstices* through social critique, cultural

re-evaluations, the linguistic inversions of double entendre, and the creative modalities of back-slang street language or *verlan*. This postcolonial vernacular signifies the dual axes of marginalization and resistance to be discussed later.

A Voice from the Margins

A resident of the Parisian public housing projects in Les Courtilières, Faïza Guène is the daughter of Algerian parents from Oran. Born in Bobigny in 1985, the author's meteoric rise to fame (before age twenty) with the publication of her first novel *Kiffe-Kiffe Demain* followed shortly by *Du rêve pour les oufs*, and *Les gens du Balto* can be explained by the social and political relevance of her work. Using the intimate style of a personal journal, Guène offers a young insider's perspective into the daily struggles of the Maghrebi working class as it negotiates gender, racial, and social marginality within confining urban spaces and debilitating economic conditions. The author combines black humor, wit, sarcasm, irony, ethnographic observation, and youthful optimism to paint a poignant landscape of the dreams, aspirations, frustrations, and humiliations of the dispossessed immigrant parents and their disenfranchised French born and raised *beur* children; their daily battle for social acceptability and cultural legitimacy in an unwelcoming milieu creates a situation of permanent siege within hegemonic structures of French authority. Determined to counter dominant stereotypes and cultural misrepresentations of the "wretched of the earth," Guène uses fiction as a powerful tool of self-claiming to give voice to the underrepresented working class Arab-Muslim minorities of France. These minorities are caught between the mediated extremes of French policies of integration and questionable citizenship on the one hand, and immigrant dystopia on the other, as stated earlier. Literature thereby provides an important counter discourse or « une autre vision de ceux qui dans leur vie quotidienne vivent le stigmat social d'être d'"origine étrangère" », according to Stéphane Beaud ([another vision of those, who in their everyday lives, experience the social stigma of being of foreign origin] Amrani and Beaud 2004, 231).

As the visible Others of French universalism, the intergenerational community of elders, children, and young adults depicted in Guène's novels both contests and highlights the inherent racism of such normative ideals, while exposing the partial claims to citizenship afforded to France's native born Arab-Muslim constituencies. Guène herself describes the predicament of this in-between generation of *beurs* in an interview with Jason Burke in which she refuses to succumb

to the dictates of a contested identity: « People say that people like me should be more integrated. But what does that mean ? I was born in France, I went to a French school, I speak French, I live in France. It is difficult to do the things that are apparently needed to be accepted if that means denying things that are a part of my culture. It is as if – and this is a bit brutal but is true – we (children of immigrants) are told, “You are children of the republic, but you are bastard children. You are very welcome here but with the following conditions. The great symbols of France, the cultural richness, etc. all that is inaccessible. It has got nothing to do with me or our lives » (4-5, 2006). Guène’s statements reveal the deep fractures and social divisions in mainstream French society. These ruptures are based on antagonistic binaries between French cultural authenticity represented by “the great symbols of France” (wine, cheese, gourmet dining, museums and cultural centers of international repute) and Arab marginality symbolized by this population’s inaccessibility to these ‘universal’ cultural signifiers of sophistication and distinction in the impoverished urban ghettos. At the same time, *beur* writers also resist « monocultural concepts of national identity. Averse to national boundaries while inevitably residing within them, they cultivate supraand sub-national identities; diasporic and global on the one hand, local on the other. While their cultural hybridity cannot be reduced to any simplistic notion of national identity, there is nevertheless a clear realization among most of these writers that they have to work within, rather than outside, the complex dynamics that are reshaping the cultural contours of France », according to Alec Hargreaves (Hargreaves and McKinney, 1997, 230, 234).

Consequently, *beur* contestations of national absolutes reveal the two realities of France created by the racial and social impasses of accessibility/non-accessibility, affiliation/bastardization. These binaries favor unequal claims to political agency in the form of the contested nationality of French born Maghrebis for whom the m(other)country remains an elusive ideal. This continual tug-of-war between two separate but unequal historicities (Arab and French) becomes the very source of unparalleled anguish, alienation, and desperation among the urban youth in particular, as revealed in other *beur* novels such as Mehdi Charef’s *Le Thé au harem d’Archi Ahmed*. At the same time, France’s colonial ties with North Africa, especially its 132 yearlong colonization of Algeria,[7] has also occasioned inverted symbiotic ties between these geographical spaces. The visibility of Arab difference in France nevertheless remains an inassimilable tract in its refusal to conform to an integrated cultural norm; at the same time, this “resistant visibility” found in cultural

signifiers such as food, language, and music as well as physical appearance also risks criminalization in the form of racial profiling and harassment.

Guène admits that even though cultural rituals provide the security of belonging and resistance to assimilation within the safe space of home, her incursions into public space are a frequent reminder of non-belonging in France through racism and cruel intent. As she admits to Elaine Sciolino: « We speak Arabic and watch Algerian satellite and listen to Algerian music at home. Even what I have on my plate is Algerian. You can't easily just tell yourself one day you're French. You're betrayed by your face, your hair. It takes time. [I have been called] "dirty Arab" on the streets of Paris and told to "go home" », she states (2004). The physical visibility of Arab-French difference represented by *beurs* undermines the mythical legality of dominant French claims to purified national roots and cultural homogeneity, a falsified illusion to first fabricate and then reject Otherness. At the same time, Guène redirects social negativity into creative possibility when she converts this socio-psychic struggle into a humanistic representation of the will to survive amid adversity. In so doing, she transforms abject spaces such as the housing projects into vibrant centers of cultural and social subjectivity. As stated by Beaud: « À la vision stéréotypée des banlieues, les jeunes des cités "pris en otage" par les médias proposent une "contre-image" qui correspond mieux à la réalité et qui donne surtout à penser un tant soit peu la complexité de ce monde social des cites » ([In opposition to the stereotypical vision of the suburbs, the young people of the projects "held hostage" by the media propose a counter image that corresponds more appropriately with reality and makes one think at least about the complexity of the social world of the projects], 2004, 230). In her novel, Guène gives prominence to the lives of the socially and racially inadmissible, especially the women of the housing projects: « It would be better if people interested themselves in what happens in the *banlieues* [8] for reasons other than our social conditions. There is a richness and a creativity there as well as an enormous need to express oneself », concludes this young social critic and cultural optimist (Burke 2006, 5).

The Parisian Housing Projects

Situated on the Parisian periphery in a disadvantaged no-man's land separating the tourist capital of light from its suburban dystopia, the housing projects are both a reminder of France's colonial past and its neo-colonial engagement with the residents of its former colonies and their families.[9] These imposing multi-leveled constructions called "grands ensembles" or tower

blocks were designed in the 1960s to accommodate a new style of modernist architecture destined for immigrants and the urban proletariat, the backbone of France's labor force. As Sylvie Durmelat indicates: « These newly built housing projects were intended to provide the working masses and migrant populations with the benefits and comforts of modern life (such as running water and electricity). The utopian ideal underlying this massive construction effort assumed that a new society, and a new way of life would emerge from this new functional architecture » (2001, 117). This system of low income housing called the HLM or *Habitations à loyer modéré* had the functional purpose of containing France's post World War Two foreign labor force imported most specifically from North Africa, Algeria in particular,[10] within the limits of the suburban or outer city ghetto « both to meet the pressing demand for lodging left unresolved after World War Two and to eradicate shantytowns », according to Durmelat (117). France's postcolonial architecture was nevertheless based on colonial design in terms of the HLM's dislocation from metropolitan centers; the use of substandard building material such as asbestos; inhospitable living conditions such as overcrowding, inadequate plumbing and electrical facilities; flimsy construction; light deprivation; and an absence of green spaces. Resembling the industrial prison complex, these suburban concrete jungles were also a testament to the darker side of modernity in the form of a dissimulated social and environmental racism targeting France's disfavored Others. Referring to the projects as "dark ghettos," Kenneth Clark affirms: « The dark ghettos are social, political, educational and – above all – economic colonies. Their inhabitants are subject people, victims of greed, cruelty, insensitivity, guilt and fear » (1965, 11).

In other words, the housing projects in France replicate the distant colony to expose a local colonial polity at home whose racism targets French Muslims: « Ces Français en mal de représentativité et de compréhension de la part de leur société d'accueil » ([these French who remain underrepresented and misunderstood by the host country] Barsali *et al*, 2003, 7). The projects also highlight France's rejection of the economically disadvantaged. As Echchaibi affirms: « Today the *banlieue* has become, through its sinister image of chaos and poverty, the contemporary colony in which France asserts its identity and reaffirms its difference. Beyond its appeal, all the social and cultural ills have been dumped on this urban abyss as the source of the cultural malaise France is experiencing » (9). In the novel, this aggression assumes a structural form in the projects when dividing walls and barbed wire create conditions of spatial apartheid for the economically and racially besieged. As the narrator admits: « There's still such a well-drawn

line between the Paradise Estate where I live and the Rousseau housing development. Massive wire fencing that stinks of rust it's so old and a stonewall that runs the whole length of the divide. Worse than the Maginot Line or the Berlin Wall » (81-82). The connections between France's wartime fortifications along the Maginot line, the Berlin Wall, and the concrete enclosures surrounding the projects create sharp spatial divisions between insider/outsider groups by demarcating those who fall within 'enemy' lines as a threat to national security. These internal border zones are a way of restraining and confining 'suspect' populations through police surveillance and check point controls in metro stations, cafés, schools, shopping centers, streets, and other public spaces, whenever there is a perceived fear of transgression or trespassing by these groups.

In addition, the perverse naming of the projects as Paradise Estate creates an ironic reversal of intent. The residents of the HLM are subjected to a state of living hell for the 'privilege' of living in a colonially designed paradise for the unwelcome located in the marginalized *banlieues* or outer cities. Paradise, for subalterns in France, represents a liminal state of abjection. This "paradise lost" or embattled war zone inhibits social transcendence and economic elevation for the urban poor and favors their moral dejection at the same time. As Mireille Rosello states: « French *banlieues* have become a cultural cliché, a metaphor, a shortcut for a vaguely formulated yet deeply seated malaise. Today, "*banlieues*" is often used in the plural, as if all banlieues were the same, and the word had lost most of its semantic territory... "*Banlieues*" now evokes one single type of urban landscape: dilapidated areas of social housing populated by a fantasized majority of "foreigners" and especially of "*Arabes*." Those demonized cites are the symbolic crossroads where anti-Arab feelings crystallize around issues of housing. » (1997, 240).

Kiffe-Kiffe Demain establishes the parallel between structural and environmental degradation on the one hand, and the social deprivation experienced by the inhabitants of the HLM on the other: « You could say the super of our development doesn't give a shit about our towers. Luckily, Carla, the Portuguese cleaning lady, gives them a quick once-over from time to time. But when she doesn't come, they stay disgusting for weeks on end, and that's how they've been lately. There's been piss and globs of spit in the elevator. It stank, but we were all just happy it was working. It's lucky we know which buttons are for which floors, because the display panel's all scratched and melted » (2004, 29-30).[11] The abject conditions of the projects expose a system

of French structural dissonance punctuated by sentiments of disregard, hatred, suspicion, and the negation of the residents who remain subsumed under globs of spit and piss. As Durmelat affirms: « Indeed, the now dominant stereotype of the banlieue-turned-ghetto seems to be another way of erasing the immigrant presence and experience from French urban spaces » (118). These sites of exclusion and seclusion remain hidden from tourist eyes through spatial demarcations maintained by an inferior/superior, rich/poor, civilized/barbarian colonial binary of imposed deviance in which French civilization upholds its self-purported distinction through the criminalization of its Others. The novel highlights these discrepancies fuelled by biased media coverage: « But our building, and the projects in general, they don't get so much tourist interest. There aren't any Japanese hordes with their cameras standing at the bottom of the towers in the neighborhood. The only ones interested in us are the parasite journalists and their nasty reports on violence in the suburbs. » (116-117).

The novel demonstrates how the timeless wonder of the touristic Eiffel Tower is deemed worthy of commemoration in postcard immortality; in contrast, the block towers of the projects loom menacingly over a threatening/threatened landscape of socio-economic decay. The Eiffel Tower is celebrated for its unique style and cultural purchase; however, the criminality of difference represented by the forbidding block towers in the suburbs menaces the singularity of the coveted Parisian cultural chic in a non-calibrated differential between urban/suburban, bourgeois/proletarian, national/immigrant spatial liminalities. These binaries provide a mirror image of the colonizer/colonized dialectic enforced and sustained during France's colonial history. The presence of France's Arab-Muslim proletarian subjects 'tarnishes' an otherwise white washed colonial scheme. This agenda either erases France's Arab-ness through discriminating laws of integration and a denial of the colonial past or confronts ethnic difference through the heavy handedness of the law, police brutality, media bias, and the colonial belief in the inherent moral regression of Arabs. Their very presence poses a 'fundamental' threat to the democratizing aspects of French secularism and the revolutionary ideals of the nation.

In reality, the development of violence among the disenfranchised youth in the borderline spaces of the projects can be seen as a reaction to continued marginalization, social neglect, economic stagnation, alienation, boredom, academic failure, and a sense of hopelessness about the future: « We worry about the future but there's no point. For all we know we might not even have

one », states the protagonist of the novel (13). Violence speaks the language of despair among the suburban youth condemned to a future without social mobility rather than symbolizing the inherent delinquency of Arab-Muslims as represented by the media. As Christian Delorme states: « C'est le chômage, le fait d'être "inutile" socialement, et, économiquement, qui tue l'intégration » ([It is unemployment, the fact of being socially and economically useless that kills integration] Barsali 2003, 134). Confining architectural designs to control movement within and beyond its borders reflect the social impasses that confront this community of disenfranchised and unemployed youth.

Kiffe-Kiffe Demain consequently assumes a personal resonance for Faïza Guène to both decriminalize the projects and highlight the humanity and complexity of its Arab and other inhabitants: « *Kiffe-Kiffe Demain* is a necessary corrective », states the author. « I was sick and tired of hearing only black stories about the suburbs, so I wrote about the trivial, daily things that happen here... It's important to show that the suburbs are not only about cars that are set on fire, or girls who get gang-raped in basements. » (Sciolino 2004). Faïza Guène transforms an ordinary story into a noteworthy demonstration of the human search for exemplarity within disempowering circumstances. In the novel, the women and girls take the lead in redefining and reclaiming their lives as a reaction to their circumscribed social existence in the projects in particular, and France in general.

Arab-Muslim Difference in France

Muslims are the largest ethnic minority in Europe, where Islam has steadily become the second most influential religion after Christianity. In France itself, Muslims constitute over 12% of the population (Bernard 2004, 18). Their growing presence has led to insecurities over issues of national belonging and secular identity that reveal « fundamental contradictions between a highly abstracted notion of universalism and the lived reality of ethnic distinction and racialized discrimination against people of non-European origins and of color », according to Trica Danielle Keaton (X-XI, 2006). These self-selecting universalisms of cultural normativity reveal their discriminatory intent in terms of the social, economic, religious, and political marginalization of France's Arab-Muslim constituencies whose claims to *francité* or Frenchness are ironically measured solely in terms of cultural assimilation, economic deprivation, and social isolation. As a code word for the suppression of difference in the form of a « racist humanism » (Sartre, 1961, 56), French universalism or the desire for sameness implies conformity to a nationally fabricated

criterion of affiliation that remains non-Muslim and non-Maghrebi in scope. Maxim Silverman attributes this obsession for an undifferentiated cultural authenticity to « a crisis in the structures of the nation-state » (1992, 33) as France suffers the angst of being absorbed into a wider European Community; the very idea of the European Union delegitimizes unitary claims to national sovereignty. Within these restrictive standards of acceptable national identity, French Muslims are subjected to the politics of disaffiliation in the home country, where they continue to be perceived as outsiders and a potential threat to national security interests through their imposed foreigner status.

As Etienne Balibar argues, French national identity is inextricably linked to the history of French colonialism, wherein all the inassimilable cultural differences of formerly colonized groups feed a new form of xenophobia termed « a racism without races » (Balibar and Wallerstein 32-33, 1991). Positioning racism as another marker of French universalism, Balibar suggests that France's ambivalence toward its non-European Others becomes a direct offshoot of colonialism creating preferential categories of favored/disfavored integration into postcolonial French society. Balibar states: « The European immigrants of the prewar period and of today are said to be 'close' because they came or come from 'equal' countries that have never been colonized by France, unlike Maghrebians, Blacks, and Asians » (1991, 58).[12] In other words, colonialism and its resulting reactive (and exclusionary) nationalist identifications have created fractured political spaces giving Maghrebi Muslims the option of either being crushed under the weight of these colonial fractures or accommodating interstitiality by re-defining the very notion of Frenchness.

This « racialization of national identity » (Keaton, 07) based on an inverted insider/outsider polemic subjects French Muslims to specular distortions of a non-prescriptive Frenchness. These manufactured identities are part of a national marketing scheme to create racialized distinctions between good Frenchmen and their less than desirable Others; these manufactured identities sustain a universally ratified construction of an equally 'imagined' French identity that subverts transnationality in a reductive and racist French/non-French equation. Universality, as the not-so-disguised search for preserving cultural and religious homogeneity, has led to institutionalized discrimination against Muslims by negating their access to social and economic mobility. At the same time, they are subjected to a certain violence of representation through cultural stereotyping and religious profiling. This structural violence has targeted the banlieues in particular, as

highlighted in Guène's novel. In these liminal spaces, the Franco-Maghrebi transnationality of *beur* youth is both demonstrated by their cultural migrations between the imposed secularism of France and the Muslim values of their immigrant parents on the one hand, and negated by criminalizing tropes of non-French social deviance on the other. As Keaton argues: « While they are made to be seen by the public as living manifestations of every social ill, what they are not perceived as is French » (23). Within this ambivalence, *beur* children must first negotiate a dual migration predicated by the alienating consequences of their parent's immigration from the Maghreb and their own internal migrations between mutually exclusive French and Maghrebi value systems. They must later come to terms with their postcolonial identity as transcultural Franco-Arab-Muslims. [13] These individuals are nevertheless denied their postmodern national wholeness within a racialized framework of inclusion/exclusion through the code word "integration," even though they speak French and demonstrate a stronger identification with French youth culture than the ancestral heritage of the parents or grandparents.

Within these interstitial spaces of indeterminate identity and social exclusion, gender roles are further complicated by a dual national and indigenous patriarchy. Regressive patriarchal politics of control and manipulation are played out on the female body through restrictive cultural dictates, national exclusions, and the immobilizing social constraints of a failing welfare system. The novel explores the interstitial spaces between absolute confinement within these structures, and resistance to marginality through the bicultural displacement of the protagonist and her immigrant mother's quest for roots in France. The placeless-ness experienced by mother and daughter provides a common site of struggle for economic and social independence from the colonial mindset of the welfare system, and the disengaging policies of a racist school system. In other words, the two women politicize their outsider status by creating their own paradigms of belonging in an effort to establish a sense of home in an alienating environment. At the same time, this effort reveals the underlying tensions involved in the process of self-definition when the colluding determinants of race, class, gender, and national disaffiliation resist Arab subjectivity, economic empowerment, and gender agency.

The irony of nomenclature

The novel highlights the ways in which Maghrebi immigrant mothers and their French daughters have to negotiate their multiple alienations in terms of environment, work, social integration, education, and political rights. The father's departure for Morocco creates a certain liberating space for both women in terms of spatial mobility between the public and private spheres and the possibilities for economic independence through the mother's employment. At the same time, the novel also exposes the resisting structures that engage women in a tug-of-war struggle for social transcendence within a postcolonial patriarchal hegemony in France and restricting socio-cultural spaces in the projects. The father's absence is nevertheless predicated by a particular Maghrebi 'patriarchal permissibility' to abandon wife and family in the search for a male heir. This search is inscribed within culturally determined gender expectations and goals. Within these cultural limits, the birth of a daughter directly contests the viability of the patriarch by instating a mother-daughter lineage in the absence of a son. The protagonist sarcastically comments on this feminine assault on the father's sense of manhood and cultural identity: « Dad, he wanted a son. For his pride, his reputation, the family honor, and I'm sure lots of other stupid reasons. But he only got one kid and it was a girl. Me. You could say I didn't exactly meet customer specifications. Trouble is, it's not like at the supermarket. There's no customer-satisfaction guarantee. So one day the Beard must have realized there was no point trying anymore with my mom and he took off. Just like that, no warning. » (2).

The patriarchal production of female identity within male-centered paradigms of uniformity exemplified by gender role typecasting mirrors the universal French model of racial standardization in self-replicating patterns of normative hypermasculinity represented by the State and family. As Jane Freedman and Carrie Tarr argue: « And whilst the French Republican model of citizenship has been criticized for the manner in which gender has been used as a category of exclusion, there has been little discussion of the ways in which the interactions of the categories of gender and 'race' produce multiple exclusions and have created situations of double oppressions and double dependency on men » (3, 2000). Forced to confront these competing racial, cultural, and national exclusions, the novel indicates how immigrant women and their daughters are caught in the double bind of colluding national and local patriarchies whose legislating codes define and delimit gender roles. If the women's successful integration into the Maghrebi household can be

measured in terms of their conformity to the prescribed roles of mother (of male sons), wife, and dutiful daughter, their fortuitous integration into French metropolitan culture lies in complete assimilation and subservience to the national father as an ironic 'liberation' from an oppressive regime at home. Faced with these mediated options of 'freedom' proposed by home and State, the women must nevertheless arbitrate their own access to subjectivity.

In the novel, the father's abandonment destabilizes the patriarchal stronghold within the narrator's family by providing the mother with access to public space and income generating potential. As the novel indicates: « When Dad lived with us, there was no question about her working even though we were seriously broke. Because for Dad women weren't made for working in the outside world » (107). The quotation demonstrates how spatially determined gender modalities sustain a public/private space dialectic controlled by the Law of the Father. Instead, a loving mother-daughter relationship of mutual care and support in the text redefines the very concept of the Maghrebi family in France even though the protagonist misses her father (3) and the mother remains traumatized by the suddenness of his departure. The mother experiences a dual sense of exile; first, as a disavowed Arab-Muslim woman immigrant in France who has been separated from her homeland involuntarily and second, by a brutal separation from the husband who leaves his wife for another woman. The double loss complicates the mother's sense of physical and psychological estrangement demonstrated by her existential disengagement from life. As the narrator explains: « ... my mom's here. Well, she's here physically. Because in her head, she's somewhere else. Somewhere even farther away than my father » (3). Ironically, the absence of the father as the main economic provider places mother and daughter under another form of tutelage – a paternalistic social services system. As a substitute for the lost father, the system takes charge of the daily life of the family in an attempt to establish the parameters of state control within the privacy of home space. The family's life is regulated by the frequent visits of social workers; these individuals adopt an attitude of colonial benevolence in relation to the socially and economically colonized subjects of the projects. The protagonist admits: « Since the old man split we've had a whole parade of social workers coming to the apartment . . . Even when it's clearly not the right time.» (7).

The social system's power to regulate family welfare bases itself on the mandate to socialize France's Others according to the 'civilizing' norms of French respectability and acceptability.

These norms find their social purchase in cultural stereotyping and colonial definitions of Arab alterity. The novel raises the following issues: How do Arab Muslims and, women in particular, become marketable objects of hegemonic representations in which Arabness is reduced to an identifiable commodity of ‘imagined’ difference? How is Arab-ness created in the French imaginary to support an exclusionary national ideal and repressive immigration policies in an attempt to both manage and define Arab-Muslim identity? How and why is Islam packaged for media consumption, especially in terms of gender? As Freedman and Tarr affirm: « These stereotyped representations, which portray women of immigrant origin as wives, mothers or daughters, supports for the process of ‘integration’ of immigrant communities into France, or ‘victims’ of patriarchal Muslim cultures, are clearly obstacles to the full understanding of the heterogeneity of identities and representations and the multiple dimensions of problems and difficulties that touch these women’s lives » (2-3). The integration/victimization binary undermines the complexity of Arab women’s lives by reducing the women to readily identifiable signifiers of uncomplicated Arab-ness. This blanket characterization of cultural and gendered homogeneity is further subjected to nationally ratified perceptions of threatening Islamic Otherness or submissive Arab female backwardness – two colonially motivated viewpoints that apparently seem to justify the French political need for assimilation.

The Other’s Other

Positioned as the “Other’s Other,” Maghrebi women in France are immobilized within the representational closure of the colonial gaze that subjugates them to three levels of alterity as North African/Arab-Muslim/women. This subaltern positionality is further complicated by the women’s civil status as immigrants or non-normative French citizens. In *Black Skin, White Masks*, Frantz Fanon refers to this form of objectification as a “crushing objecthood” in which the marginalized Other will « experience his being through others » (1967, 109). The colonial right to (mis)represent through mediated perceptions and self-serving fabrications finds its legitimacy both in the history of colonization and the stigmatized visibility of difference in postcolonial France; Maghrebi immigrant women and their French daughters remain sandwiched between two contradictory and antagonistic State sanctioned binaries – cultural guardian on the one hand, and medium of assimilation on the other. Obligated to play a balancing act between these ambivalent strategies of identity politics, Muslim women are nevertheless manipulated by the cultural politics of

representation through sensationalism, controversy, media control, and the packaging of fear against Islam, as revealed in the novel. Caitlin Killian argues: « North-African and sub-Saharan immigrant women and their daughters are generating attention in France, but almost always around controversial and stereotypical issues that are sensationalized such as clitoral excision, polygamy, and veiling, issues that serve to further exoticize them. Rarely are the more mundane and constant issues they face, such as discrimination at work or which language to speak to their children, studied. The recent interest by government officials and the French public in the integration of the second generation has led to a surge in recent studies looking at girls born in France, but the first generation remains seriously neglected. » (2002, 10-11).

If the immigrant mothers are silenced by neglect, the daughters remain equally silenced through assimilation into mainstream culture. This integration takes the form the rejection of traditional Maghrebi cultural beliefs by the children as a way of undermining Islam and demonstrating their allegiance/submission to the secular values of the French nation. Mothers and daughters experience the burden of representation through the « debilitating impact of dominant Western representations of the Muslim woman » (Kahf 1999, 9) that remain fixed, patriarchal in motivation, essentialist, and intransigent to change. These one sided perceptions resist the complicated realities of Muslim women in France as a way of controlling and defining their access to an accommodated Frenchness. At the same time, these stereotypes interrogate their Muslim-ness through the constructed devaluing of an equally monolithic positioning of Islam. The cultural packaging of Islam through stereotypes, fear, and frozen colonial imagery gains purchase over the subjectivity of ordinary Muslims and a “lived” sense of Islam (Geisser 2003, 115). As Laila Lalami states: « Millions of French citizens with ancestral roots in North Africa are being told in order to be French, they must “integrate” by giving up that which makes them different – Islam. The religion, however, is not regarded as a set of beliefs that adherents can adjust to suit the demands of their everyday lives but rather as an innate and unbridgeable attribute. It is easy to see how racism can take hold in such a context » (2007). The perceived intractability of Islam further contributes to a virulent anti-Muslim racism whose anxiety generating tensions are played out on the female body.

Guène’s novel contests these stereotypes, while revealing the psychology of oppression experienced by immigrant mothers in a racist and capitalist social structure; the mothers occupy a marginal status in terms of their class, religion, and ethnicity. The text nevertheless shatters the

first stereotype about Arab women's reproductive proclivity in the comments of a surprised social worker that expects to meet a large family when he enters the protagonist's home. As the narrator states: « Once, he told my mom that in ten years on this job, this was the first time he'd seen "people like you with only one child." He was thinking "Arabs," but he didn't say so. Coming to our place was like an exotic experience for him. » (8). The social worker's comments betray their tentativeness when he is caught off guard in an unexpected circumstance negating his previously held assumptions about disruptive Maghrebi family patterns within a nuclear family system in France. While the female body's capacity to (re)produce an Islamic nation in France through consecutive pregnancies symbolizes the ultimate threat to the social and political order, the one-daughter/absentee father family model described in the novel also negates essentialized constructions of the patriarchal family in national and cultural discourses. The social worker is unable to typecast the family within a prescribed framework of predictable Arab social behavior, thereby revealing gaps and contradictions in fixed sociological theories of immigrant social adaptability and family groupings. At the same time, the valorization of female reproductive labor and the expectation to produce multiple male heirs, a potent signifier of the disallowed Maghrebi patriarchal imprint in France, also gets reversed by the family's non-patriarchal woman centered configuration in which « I like the times when Mom and me get a chance to have deep and interesting discussions » (73).

If the mother escapes the regime of patriarchal expectations within the home through the father's departure, her working class status inscribes her within a more repressive social system of proletarian labor in a secondary market structure of exploitation and discrimination. The mother's employment as a cleaning woman in an outer city motel exposes an underground system of indentured servitude within a capitalist economy. The novel reveals the mother's abjection through commodified labor: « Not very long ago Mom started working. She cleans rooms at the Formula 1 Motel in Bagnolet while she's waiting to find something else, soon I hope. Sometimes, when she gets home late at night, she cries. She says it's from feeling so tired. » (5). Low pay, unreasonable working hours, a difficult commute, and physical exhaustion do not constitute a source of liberation for the mother; instead, she remains crushed by an oppressive socio-economic structure that continually reminds her of her undetermined positionality in France. She remains an unschooled female immigrant whose life has been reduced to « a kind of squiggly line. She's not used to holding a pen » (5). Increasing unemployment rates among Maghrebi communities

together with minimal opportunities for social mobility seriously restrict the overall opportunities for work, wherein women are further limited by gender discrimination. Their only options remain confined to an invisible service industry of domestic labor found in cleaning and care taking (Killian, 2006, 61).

The workplace projects the limitations of home space (within the confines of the housing projects) through the machinations of extra domestic labor. This work nevertheless remains unrecognized despite its importance to the economy. In other words, the women are constrained by three intersecting axes of marginality represented by a cultural patriarchy within the home, a colonial patriarchy of socio-economic disenfranchisement within the projects, and a capitalist patriarchy at work. In addition, the invisibility of women's work leads to a corresponding devaluing of their identity in the form of 'ambivalent nomenclature' represented by the mother's imposed work name Fatma. The colonial regime in North Africa designated all Arab women as Fatma reducing them to a non-differentiated group; their universal Otherness was to be redefined in explicitly colonial terms irrespective of their subjective particularities. In the novel, the transformation of the mother's proper name "Yasmina" or fragrant flower into a utilitarian function "Fatma" reestablishes the power dynamic of the colonial paradigm to irreverently rename the gendered Other through the bonds of commercialization; the mother becomes an object of colonial patriarchal control. The novel highlights her dual marginalization within these structures: "Everyone calls her "Fatma" at the Formula 1. They shout at her all the time, and they keep a close watch on her to make sure she doesn't steal anything from the rooms. Of course, Mom's name isn't Fatma, it's Yasmina" (5). The criminality of difference in this case leads to the mother's dehumanization and surveillance for expected/suspected delinquency. The colonization of her body through hard work and the repressive colonial gaze is also a way to regulate her Muslim difference through the deliberate defaming of a sacred name, Fatma being the daughter of the Prophet Mohammed. Consequently, the mother's social anonymity and religious defiling within the service industry further reflects the disavowed presence of the Maghrebi immigrant mothers in France. The women remain hidden behind the more visible, yet not necessarily affirming exposure given to the men and children.

The mother's marginalization is further compounded by her limited knowledge of French leading to linguistic displacement as well. The French model of universalism imposes standardized

and normative proficiency in French as another basis of inclusion/exclusion based on accent, fluency, and linguistic purity. Linguistic vulnerability provides another source of exploitation when the women are unable to interpret the language of social discrimination in a foreign tongue. At the same time, the novel also demonstrates how the mother's limited French creates an amusing and ironic reversal when she mispronounces her boss's name. As the narrator explains: « Mr. Winner is Mom's supervisor. He's from Alsace. One day he insulted her and when she got home she cried like crazy... That bastard Winner thought Mom was disrespecting him because, with her accent, she pronounced his name "Weener" » (6). Through her linguistic subversions, the mother creatively transforms her boss from a lofty position of omnipotence as a "winner" to a diminutive sausage or "weener" (wiener). She unwittingly subjects the supervisor to the same derision and objectification experienced by his workers by reducing him to an easily digestible item of consumption. For a brief moment, employer and employee are placed on an equal footing through 'immigrant accommodations' of the French language.

In this way, the mother resists conformity to the colonial Fatma stereotype by unwittingly affirming her subjective insurrections against representational essentialism. On the contrary, she exposes the manipulated imagery of a « dear old la belle France » (9) frozen in the timeless ideal of « black-and-white films from the sixties. The ones where the handsome actor's always telling his woman so many pretty lies, a cigarette dangling from his lips » (11). The very process of immigration reveals the inherent duplicity of this mediated reality when the protagonist's parents actually arrive in France: « Back in Morocco, my mom and her cousin Bouchra found a way to pick up French channels with this antenna they rigged up from a stainless-steel couscous maker. So when she and my dad arrived in Livry-Gargan, just north of Paris, in February 1984, she thought they must have taken the wrong boat and ended up in the wrong country. She told me that when she walked into this tiny two-room apartment the first thing she did was throw up. I'm not sure if it was seasickness or a sixth sense warning her about her future in this *bled* » (11-12). The parents' first impressions of France do not conform to the expansiveness of the movie images in which the male actor seduces his bewitched woman with lies. As a mirror image of the deceitful male character in the film, the colonial father also delivers a prescribed script of false hopes and promises to the immigrants in search of socio-economic deliverance in France. The beguiled immigrants are then confined to the same spatial closure represented by the immobile movie

screen, where images are contained and projected within a confined space, and roles are closely determined by a powerful ‘directing’ authority.

Several years later, the daughter herself gets trapped in a similar network of deception when she becomes addicted to American TV shows such as soap operas (*The Young and the Restless*) and idyllic family romances like *Little House on the Prairie*. These programs represent the white American dream of wholesome living. Mediated images of an enchanting albeit inaccessible ‘elsewhere’ imitate the same mechanisms of seduction as the French programs that lured the parents to France in the first place. While these highly stylized images of a perfect life filled with ‘perfect’ Hollywood style love and family structures remain out of the reach of the suburban working class and immigrants, they nevertheless create misleading and unrealistic points of identification for subaltern groups through the manipulating illusions of television. These fabricated ‘realities’ are destined to provide a quick fix escape on the one hand: « If they cut off our TV like they did with the phone, it will be too much. It’s all I have », admits the protagonist (14). At the same time, these images create psychological dependence through a ‘virtual consumerism’ ensuring that subalterns will always be reminded of ‘their place’ in society through the overpowering and controlling potential of TV propaganda.

These delimiting borderline spaces define the parameters of social and physical mobility between the two opposing façades of France, wherein imposed spatial controls for Maghrebis and immigrants of color imply a sense of homelessness for the dispossessed: « ever since the first day they made the mistake of setting foot in this crappy country they thought would become theirs » (98). If the idea of France as an alluring *eldorado* provides a motivating factor for immigration, this mythical notion continues to play itself out after emigration to France as a doubly elusive ideal both in the country of origin and host country. The novel highlights this inaccessibility when the narrator takes her mother to Paris for the first time: « Since Mom’s still on vacation until next week, we decided to hang around Paris together. It was actually the first time she’d seen the Eiffel Tower even though she’s been living half an hour from it for almost twenty years. Before now, she only saw it on TV, on the one o’clock news on New Year’s Day, when it’s all lit up from top to bottom and people are partying, dancing, kissing, and getting wasted. Anyway, she was seriously impressed. “It must be two or three times our building, yeah? » (116). In other words, the limitations of the ancestral bled or village inspire the trip to France. However, in France itself

these limitations are reactivated within the confining projects as postmodern *bleds* ensuring that immigrants and their children will never lay claim to the idyllic France reserved for the favored few in power. The thirty-minute gap dividing the glorious metropolitan city and disadvantaged outer city creates an internal border crossing for mother and daughter demarcating insider/outsider groups and legal/illegal movement between the *métropole* and its deflected postmodern colony.

The Colonial Fracture

The presence of a ‘third world’ settlement in the Parisian suburb remains a part of the colonial residue, a gaping wound that « grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again » (Anzaldúa 1999, 25). These lesions reflect a permanent state of crisis experienced by the residents of the projects whose very survival in such debilitating circumstances represents an act of resistance. The reference to the wound highlights both the wounding of the colonial imaginary represented by the crushing French defeat in Algeria as well as the wounds of neo-coloniality borne by diasporic and French Arabs in the projects.[14] The spatial segregations between city and internal colony are reminiscent of colonial spatial segregations between the French *Ville Nouvelle* or colonial city and the *medina* or Arab quarters in the former French colonies. In *The Wretched of the Earth*, Frantz Fanon associates these divisions with a form of spatial apartheid when he affirms: « The zone where the natives live is not complementary to the zone inhabited by the settlers. The two zones are opposed, but not in the service of a higher unity. Obedient to the rule of Aristotelian logic, they both follow the principle of reciprocal exclusivity. No conciliation is possible. » (Fanon, 1963, 39). These fault lines are in turn sustained by glaring economic disparities in a twisted syllogism of wealth and whiteness. As Fanon argues: « This world divided into compartments, this world cut in two is inhabited by two different species. The originality of the colonial context is that economic reality, inequality, and the immense difference of ways of life never come to mask the human realities. In the colonies, the economic sub-structure is also a super-structure. The cause is the consequence; you are rich because you are white, you are white because you are rich. » (Fanon 1963, 40). In other words, the ‘economization’ or the ‘price’ of colonial whiteness becomes the credo for racism and labor exploitation justified by the transcendental value of whiteness as evidence of « belonging to a given race » (40).

These racialized truisms are further inscribed within a historical context of physical conquest and domination embedded within the ruptures of French colonial history in the Maghreb in general,

and Algeria in particular. As Alec Hargreaves and Mckinney assert: « Algerians, the largest minority ethnic group in France, are also the most distrusted and disliked by the majority population. This is in no small measure due to the images of racial inferiority and enmity inherited from over a century of colonization and almost eight years of guerilla warfare that brought France itself to the brink of civil war » (1997, 18). This imposing defeat by an African nation preceded by the earlier French debacle in Indochina at the hands of another non-European region undermines France's implicit claims to white supremacy in the ego-bruising eventuality of colonial history's deep seated fractures. The editors of the volume *La fracture coloniale* associate the colonial fracture with the inherent tensions and symptoms of postcoloniality emerging from France's persistent negation of its violent colonial past and successive failures in the 'third world.' The violence and traumas of history have nevertheless been sublimated by the colonial nostalgia for a forgotten era of imperialist glory (Blanchard, Bancel, and Lemaire 2005, 14) termed "nostalgéria" by Benjamin Stora (2005, 62). Unable to deal with the shock of decolonization especially in terms of Algerian independence, this denial has led to a serious identity crisis provoked by the amnesic disassociation of the history of colonization from French national history.

This schism has been projected onto Algerians and Arab-Muslims in general through the perceived incompatibility between 'authentic' Frenchness and North Africanness together with the difficulties involved in claiming both identities as a form of French transculturality. Disjunctions between *maghrébité* and *francité* undermine the construction of complex postcolonial identities through a negating either/or binary expressed ironically in the very title of Mourad Ghazli's memoir, *Ne leur dites pas que je suis Français ils me croient Arabe* ([Do not tell them I am French, they think I am Arab], 2006). In this work, the author demonstrates how he is unable to claim his Frenchness and Arab identity simultaneously when he is forced to choose between competing ethnicities: « je perdais ma qualité de Français, je devenais un Arabe » ([I was losing my Frenchness, I was becoming an Arab] 34) he remarks. Ghazli's identity remains fractured by a power-inflected binary that denies ontological wholeness.

Instead, the tenacious (and simultaneous) adherence to the oblivion-inducing machinations of colonial nostalgia and the latent fear of confronting the 'truth' of postcoloniality have fuelled the fires of racism against Arabs in the form of a certain negation of being, also highlighted in Guène's work. Commenting on the precarious positioning of Arab identity, Didier Lapeyronnie states:

« Son identité est construite contre lui par la société à laquelle il appartient, elle lui est à la fois, imposée et interdite. Se revendiquer “arabo-musulman” est en quelque sorte revendiquer sa propre condamnation, sa propre humiliation. » (His identity is constructed against him by the society to which he belongs, it is at once imposed and forbidden. Claiming one’s Arab-Muslim identity is, to some extent, claiming one’s own condemnation] 2005, 213). This dialectic of avowal/disavowal mirrors France’s tenuous negotiation of its own historicity, wherein the claiming of Frenchness is predicated by a subsequent erasure of difference. This erasure represents a defensive strategy on the one hand, and a coping mechanism to deal with the ‘return of the repressed’ symbolized by France’s growing Arab populations. Comparable to a gangrenous wound that oozes its toxicity, this past consequently concretizes itself in the present through historical segregations between colonial and contemporary French history, the virulent racism and growing popularity of Jean Marie Le Pen’s National Front party and its anti-immigrant, anti-Muslim politics, the mediated representations of the *banlieues*, (Stora, 2005, 61-62) and the disengagement with subaltern rights through the growing impasses in the lives of French Arabs. As a result, « ces citoyens partageaient une “blessure,” un ressentiment collectif vis-à-vis de la mère patrie prise en flagrant délit de contradictions, oscillant du paternalisme colonialiste à la stigmatisation », according to Barsali ([these citizens shared a “wound,” a collective resentment against the mother country caught in the flagrant offence of contradictions, swinging from colonial paternalism to stigmatization] 2003, 7). The novel seems to indicate that Arabs in France are being forced to pay the price for Algeria’s independence as a form of psychological reparation even today, thereby absolving the need for French guilt or accountability for its ravaging colonial regimes in North Africa. As Anne Donadey states: « Any analysis of anti-Arab racism and the “immigrant question” in France must take into account the historical and psychological scars the Algerian war has left on the French collective unconscious. Unfortunately, the war is rarely factored into studies of immigration. » (1996, 221). Donadey attributes the current anti-Arab racism or “arabicide” in France to “an aftermath of memory,” “a replay of the rift” created by the war of independence (223).

Diasporic Solidarity

Afflicted by the wounds of coloniality, the scars borne by French Arabs are temporarily healed by the strong sorority bonds between the novel’s women of the projects – the mother, daughter, Aunt Zohra, and the new friends the mother acquires when she leaves her job to go to school at

the insistence of her daughter. These women create an extended family in France: « Mom's started her new training. She likes it a lot, from what she tells me. She even made friends with two other women: a Moroccan from Tangier and a Norman grandmother Mom calls "Jéquiline." I guess Jacqueline's the teacher. It reminds me that my mom's social » (81). The new program to acquire literacy skills enhances the mother's self-esteem by 'educating' her about her ontological value as opposed to the dehumanization she suffers in the previous job, where she was obliged to get up « at five o'clock in the morning to work in some cheapskate motel and wreck her health » (72). The mother acquires the necessary self-confidence to become more outgoing; she overcomes the anguish of being an easily replaceable commodity in a proletarian economy to finally see herself as a valuable individual.

In addition, the solidarity bonds with other women provide an occasion to create new kinship ties in France in the form of an extended diasporic family. The new family provides a coping strategy to deal with the trauma of separation from the homeland and adapt to an alienating individualistic life style in France. The narrator marvels at the change in her mother: « The way Mom's changed in a year. Seeing her getting better every day, fighting for both of us to live, has started me thinking it'll all work out and maybe I'll be lucky and be like her » (166). The mother's sense of mobility between French and Arabic becomes a tool to mediate her own bi-culturality as an immigrant in France. It also provides her with the necessary knowledge needed to survive in a confounding foreign environment. Through this newly found sense of autonomy, the mother discards the statistical anonymity of her Fatma status to assume her individuality as the blossoming Yasmina. Yasmina's cultural migrations between French and Arabic reflect a new imagining of Frenchness that goes beyond reductive exceptionalisms, wherein the consciousness of self parallels the politicization of one's identity. The mother consequently defies the political ploy of maintaining immigrants in a requited cycle of social subjection; very often, immigrants are forced to internalize oppression through self-negation and cultural isolation as an impediment to their social transcendence. At the same time, the novel also disrupts totalizing perspectives on French oppression by partially crediting the mother's transformation to the sensitivity, professional skills, and friendship of the Norman schoolteacher; this character's ethics of care and female empowerment humanize the otherwise impersonal social services system.

The mother's selfhood is further strengthened by the link between identity and community. Yasmina insists on taking her daughter to an annual street fair organized in the Livry-Gargan project as a sign of communal and diasporic affiliation with Maghrebis in France. This 'imagined' family provides strength in numbers and compensates the disruption of family life within her own home as a result of the husband's departure. Moreover, the novel subverts the one-dimensional representations of the projects as sites of terrorism, Islamic fundamentalism, and social regression by focusing on the ordinariness of the residents and their joyful celebration of family events: « Every year people start preparing way in advance for the Livry-Gargan summer fair. Parents, kids, and especially the neighborhood gossips. This year there were plenty of games for the kids, food stands with mint tea and sweet Middle Eastern pastries, Elie's barbecued *merguez* sausages and fries (Elie's like our neighborhood social planner), plus a stage with bands playing one right after the other. Afterward, Mom and me headed over to see Cheb Momo. He's been singing at the Livry-Gargan summer fair every year since 1987, with the same musician, same synthesizer, and, of course, same songs. It's not too bad because everybody ends up knowing all the words by heart, even the people who don't speak a word of Arabic » (43-44). The permanence of an annual ritual is a sign of hope for the community that seeks comfort in the familiarity of food and music. The security of communal rituals tempers the isolation of contemporary French living by providing cathartic tastes and sounds as enduring lifelines between home and diaspora.

Within the safe space of the street fair, Maghrebis transcend the stigma of minority status by establishing their own cultural parameters through a participatory ethic found in Cheb Momo's sing-along melodies. Meanwhile, Elie's social planning for the event reconstitutes a microcosmic Maghreb in France enabling parents and children to socialize freely across the Maghreb's different geographical spatialities, and within the multi-ethnic spaces of the French project. Arabs can congregate openly and sing loudly in Arabic without fear of police interference for alleged 'suspicious' activity, thereby experiencing momentary relief from the tensions of everyday living in France. The overt demonstration of Arabness in a public space represents a crucial political intervention in matters of cultural identity; France's working-class Arabs can negate dominant stereotypes by participating in peaceful cultural insurrections against marginality through the regularity of ritual.

Beurettes in France

The sense of Maghrebi community has particular bearing on gender ideologies and their regulation by cultural norms, identity, and social adaptability. The continued marginalization of Maghrebi men in the public sphere through racism, discrimination, unemployment, and poverty creates a Fanonian “nervous condition” acted out on the female body. Daily aggressions against Arab-Muslim men find their source in criminalized representations of them as terrorists, fundamentalists, and militants. These mediated images have been fashioned by the colonial imaginary as a result of the successful guerilla tactics used during the Algerian War of Independence (1958-62); the steady rise of Islam in Europe; the postmodern media vilification of Arabs after 9/11; a male inspired culture of fear unleashed by religious revivalists and the military during the Algerian civil wars of the 1990s; and ‘terror inspiring’ notions of Palestinian suicide bombers and Iraqi insurgents. In addition, the sense of hopelessness experienced by young Arab men in the projects and their ‘defiant delinquency’ as a response to social marginality and continued police harassment have given rise to a corresponding policing of gender; this is an attempt by the men to reclaim their threatened masculinity in France. A father-son complicity to reinstate authority within the home in the face of an increasing loss of control on the outside manifests itself in punitive domination over daughters « who continually walk a swaying tightrope in being the transcultural teenagers that their social locations have fashioned », according to Trica Keaton (6). The transculturality of the daughters ironically poses an immediate threat to the cultural and religious integrity of the disfavored immigrant family by providing the scope for assimilation into a non-Muslim, non-Arab social reality in France through schooling, friendships and interactions with children of other ethnicities, and interfaith activities. These extra-familial activities are deemed suspect as they undermine family honor through a violation of cultural codes of respectability and gender imposed norms of propriety. If mothers are deprived of spatial mobility through their confinement to domesticity, the French daughters pose the ultimate threat to Maghrebi patriarchy by their transcultural spatiality beyond the limits of home space.

In other words, the social confines of the housing projects delimit gender roles in a social exclusion/gender seclusion parallel. As Keaton explains: « Certain Muslim girls must navigate an additional layer of gender constraints attached to competing home, neighborhood, and school expectations. They must also develop strategies to cope and exist within those often incompatible

arenas, sometimes to their own peril. These circumstances make the politics of their existence highly complex and in some ways unique. Their assertions of being French, at some level in these identity politics, foreground rights that they have yet to actualize fully as French citizens, or even, at times, to comprehend » (194). In the novel, the narrator offers a critique of these complicated gender conventions impacted by immigration, the loss of parental control over French children, the continued negation of Islam, and patriarchal inscriptions of a culturally sanctified domestic power. The novel demonstrates how the structured violence against the disfavored Muslim men of the projects actualizes itself against Muslim girls in particular through the example of Samra who remains victimized by a dual father/brother oppression: « In my building, there's a girl being held prisoner on the tenth floor. Her name is Samra and she's nineteen. Her brother follows her everywhere. He stops her from going out and when she gets back from school a bit later than normal, he grabs her by the hair, then the dad finishes the job. In their family, the men are kings. They do serious close surveillance on Samra, and her mom can't say anything, can't do anything. So it's truly bad luck to be a girl » (83). The men establish their authority as kings within the privacy of domestic space; they impose their own sense of victimization in public space on vulnerable mothers and daughters through a cyclical pattern of violence as a form of symptomatic aggression. It is misleading to associate this violence with an Islamic cultural mandate exclusively instead of examining the underlying causes of violence created by dysfunctional social systems undermining the holistic integrity of disfavored populations. [15]

At the same time, the narrator also reveals the attitudinal violence of the community in the form of its tacit complicity and indifference to these injustices against women, thereby demonstrating the compatibility between colluding standards of familial and communal honor: « When Samra was locked up at home in her concrete cage, nobody talked about it, like they found it completely normal. And now that she's managed to free herself from that dictator of a brother and torturer of a father, people are condemning her. I don't get it » (85). Within complicit family and group expectations, women bear the sole responsibility of acting as the purveyors of culture; the non-transgressive compliant female body becomes the yardstick for measuring the family/community's overall viability in terms of its diasporic minority status in France. In such instances of socio-cultural and political ambivalence, a 'threatened' community will close ranks internally by imposing regulatory controls on the movement of the women within and beyond its circumscribed spaces in the projects. As Guène states in her interview with Jim Wolfreys in the *Socialist Review*:

« The main problem these men have more so than the women, is that outside the areas where they live they are devalued. That's why inside they try to exert their authority over women. Because outside they're devalued all the time in school, at work, even when they go out in the evening. All that plays a role, and that shouldn't be forgotten or camouflaged... the mistakes of the past are making themselves felt today » (2006, 5). These cultural restrictions find their legitimization in strict male centered interpretations of religious and cultural *codes à la lettre* in terms of dress, behavior, socialization, and spatial movement leading to a corresponding sense of female disinheritance. As the protagonist admits to herself: « But if I was a boy, maybe it would be different. It would definitely be different. » (161).

However, the narrator also complicates the representation of the young men of the projects by highlighting their complexity. For example, her dope smoking friend Hamoudi introduces her to the beauty of Rimbaud's poetry, and a classmate Nabil offers to help with math tutoring. In fact, Nabil inspires the narrator in her quest for an empowering future: « I have to spend less time with Nabil », she concludes. « It's giving me serious democratic fever » (179). Both men ultimately become the narrator's most trustworthy and supportive friends; in fact, Hamoudi acts as a caring father figure who demonstrates so much tenderness and genuine concern for the narrator's well-being that she admits: « If Hamoudi was a little older, I'd have liked him for my dad » (20). By resisting the stereotype of Arab-Muslim men as the universal oppressors of women, the novel focuses on the social conditions that motivate human behavior rather than subscribing to prefabricated mis-representations of Arab men based on hegemonic bias and media intentionality. As Stéphane Beaud asserts: « Il s'agit bien de lutter contre l'image des "jeunes immigrés" qui s'est imposée aujourd'hui dans les médias où ces derniers incarnent, pour le dire vite, la "figure du mal" : d'origine arabe et de condition socialement défavorisée, ils sont le plus souvent montrés ou décrits comme "machos," provocateurs, agressifs, voire violents, potentiellement susceptibles de basculer du côté de l'islam radical et du terrorisme. » ([It is a question of fighting against the image of young immigrants that has been imposed today by the media, where the latter incarnate, in a nutshell, the "symbol of evil": of Arab origin and socially disfavored, they are most frequently represented or described as "macho", agitators, aggressive, even violent, potentially capable of swinging over to a radicalized Islam and terrorism] 2004, 208). In other words, the men are subjected to the violence of mediated representation. They are immobilized within racist categories

of social deviance, non-respectability, and macho behavior, characteristics that delimit their overall access to self-representation.

Social abjection and revolution

The structural inequities of the projects are replicated in the school system, a further reminder of the disfavored status of France's 'other' children. Located in the most disadvantaged areas of working class neighborhoods, these schools follow a colonial model of educational disengagement to alienate and isolate the children of the projects through a curriculum of enforced non-belonging. [16] The narrator admits: « Whatever, I want to drop out. I've had enough of school. It gets on my nerves and I don't talk to anybody. » (18). The school ensures a high drop out rate by providing a socially and culturally irrelevant education managed by disinterested teachers who « don't give a shit about our homework. I'm sure they don't even read any of it. They just stick on a random grade, rearrange the papers, and go back to sitting on their leather couches between their two kids » (18). Supported by class and racial hierarchies, these schools for the dispossessed or *défavorisés* do not favor universal ideals of enfranchisement for all French citizens. Instead, as Keaton claims: « It becomes, therefore, not only interesting but critical to connect identity politics with social institutions in order to demonstrate more broadly how those very politics – structured by those institutions – contribute to maintaining a status quo, despite resistance to it » (13). These schools reinforce the disenchantment of the youth by further highlighting the impasses in their lives through low expectations, disciplinary control, and a syllabus of compliance. Like the welfare system and the proletarian labor market, schools enforce a level of psychological dependency/despondency by guaranteeing the imminent failure of students. Homi Bhabha equates the school's power to disenfranchise and demoralize with its "governmentability" (1997, 70) and ability to create an educational protectorate for the socio-economically colonized. These curricular and administrative restrictions reveal the imperialistic tendencies of these colonial schools that impose alien systems of learning on those who have the least to benefit from such a unilateral enforcement of authority. Failure in school and a series of low paying, temporary, and dead end jobs leave the protagonist in a state of heightened anxiety and insecurity about the future to the point whereby « sometimes I think about death. I even dream about it. One night I was at my own funeral. » (13).

This sense of desperation highlights a broader polemic within contemporary French society focusing on the place of *beurs* and their postcolonial identity amid colonial circumstances. Alec Hargreaves reveals the vexed postcolonial predicament of *beurs* when he states: « The cohabitation within the *beurs* of conflicting aspirations derived from their bi-cultural conditions makes the construction of a coherent sense of personal identity a highly problematic process » (1991, 21). Inner conflicts and unresolved tensions characterize the daily lives of *beurs* who are constantly reminded of their outsider status, while the young women are further alienated by conflicting gender prescriptions, as stated earlier. Excised from the national imaginary, *beurs* are being forced to choose between competing French and Arab allegiances to establish a sense of home in France, the only home they know as French citizens. However, claims to the national home do not represent universal rights of ownership ironically. As Keaton points out: « And while such young people are taught that France is their country, indeed their homeland, this idea becomes a metaphor for hypocrisy when home is an immense, multistory housing project. » (59). In fact, the decaying school system and the dilapidated housing projects represent living vestiges of the colonial residue to interrogate France's continued engagement with coloniality and its hypocritical claims to democratic citizenship.

Vernacularity and Subaltern Rights

At the same time, the projects invite an important discussion on vernacularity and subaltern subjectivity through the mode of resistance, political enfranchisement through voting, and the possibility for an « intelligent revolution » (Guène 179) led by the narrator. Grant Farred offers the following definition of vernacularity: « Vernacularity is the language of the Other that, while conscious of its difference and Otherness, stands as a form of singular intervention » (2003, 15). The vernacular, as an effective 'subalternspeak', represents the political interventions of the popular in matters of social justice and cultural legitimacy through a radicalized positionality. As a response to and contestation of marginality, vernacularity articulates the language of social protest in popular parlance, a street tongue that undermines the bourgeois standardization of French through linguistic 'corruptions' capable of « sullyng our beautiful language » (142). According to the narrator's teacher Madame Jacques: « It's the faaaaultt of people like yooouu that our Frrrench herrrittage is in a coma! » (143). In this case, the vernacular facilitates linguistic subversions of French, the very core of purist notions of French identity and nationality. At the

same time, it highlights the ossification of French culture in outdated ideals of authenticity that do not reflect the changing social realities of France.

Anthony Lodge argues in *French: From Dialect to Standard*: « For many French people their language has come to stand for French national identity, French culture, and France's position in the world. » (1993, 6). Lodge's formulation of "an ideology of the standard" remains particularly relevant in France. This ideology is based on normative binaries affirming the superiority of the written over the spoken, of uniformity over variation, and standardization over non-standardization (1993, 15). [17] The vernacular consequently represents an interruption in these resistant cultural paradigms by voicing the popular in the language of « political oppositionality » (Farred 7). This articulation creates new spaces for ideological revolutions that undermine the status quo through an oppression/resistance dialogic. The invention of a new language by the socially dominated is a way to de-center the exclusionary paradigms of bourgeois French represented by the teacher's ability to trill the French 'r' to a point of perfection as another way of discriminating against 'non proficient' French-speaking ethnic minorities.

Interestingly, *verlan* as a vernacular tongue is an ingenious way of reversing these normative absolutes of identity and linguistic propriety through 'irreverent' implosions within the French language as acts of redefinition and reaffirmation. If standardized French sustains itself through hierarchical oppositions framed within a good French/bad French dialectic, then *verlan* resists this duality by figuring a third space of resolution. The street slang mode of *verlan or langue verte* consists of inverting or reversing terms to create new systems of signification that mirror the continually renewed and shifting paradigms of identity. Resisting stasis in confining paradigms of identity, *verlan* is an attempt to go beyond the literalness of meaning by creative neologisms that expand and extend the limits of academic French and limited paradigms of Frenchness. If the word *Arabe* signifies cultural marginality and represents a justification for Islamophobia, the reversal of the terms into *beur* is an attempt to go beyond colonially determined categorizations by claiming transnationality. If, in turn, the nomenclature *beur* is being appropriated by neo-liberal multicultural discourses, then a further inversion of the term into *rebeu* reflects a heightened desire to reject conformity to a stereotype.

Verlan is consequently a marker of place and identity for disenfranchised youth by enabling them to claim a sense of belonging found in a disruptive language that reflects the unpredictable

disruptions and fluxes in their own lives. As an embodied tongue, « it's the best way of getting her to understand how I'm feeling », states Doria (168). This vernacular language fills the void of homelessness experienced in France by reversing a disempowering circumstance into a creatively affirming locus of being. With a particular vernacular, each individual constructs their own personal narrative to make sense of the world around them, while establishing the legitimacy of their identity. In other words, *verlan* represents a particular border language that actively hybridizes French through indeterminate vocabularies, syntactical dis-order, and a nomadic referentiality traversing France and the Maghreb. This strategy of reclaiming is further underscored by the insertion of Arabic words into French to create a more familiar/familial relationship with French on the one hand, while linguistically de-colonizing the oppressor's tongue on the other. This language fills the void of homelessness by creating the necessary discursive space within which feelings of alienation and loss are de-centered by a self-generated linguistic rapprochement between and among the dispossessed.

In this way, vernacularity marks the progression from despondency to hope for the narrator as it cultivates her growing political consciousness simultaneously. She states: « I'm still missing lots of stuff. And lots of things need changing around here... Hey, that gives me an idea. Why don't I go into politics? From highlights to high offices: It's only one step... That's the kind of slogan that sticks. I'll have to think up some more along those lines, like those quotes you read in history books in third grade, like that joker Napoleon who said: "All conquered people need a revolution" » (179). Developing a certain vernacular consciousness regarding subaltern rights through the reclaiming of language, the narrator turns French history on its head. She de-mystifies the loftiness of elitist historical narratives based on acts of colonial infamy committed in the name of civilization and progress by calling for a rewriting of history from a vernacular perspective, wherein like Rimbaud said, we will carry in us « the sobs of the Infamous... the clamor of the Damned » (179). The ideological shift from the violent Napoleon to the 19th century poet Rimbaud who revolutionized archaic poetic forms through creativity signals a new form of dissidence[18] as a way of imagining a more peaceful and socially relevant France: « It will be an intelligent revolution, with no violence, where every person stands up to be heard. It's not just rap and soccer in life. » (179). The narrator's idealistic stance for change calls for the transformation of an entire mindset through creative action, whereby the "damned" will rise up against their imposed oppression through a more artistic form of dissidence found in historical revisions, cultural

affirmations, and engaged literature. This creative call to arms provides the ultimate catharsis for the subaltern's claims to humanity as a politicized consciousness-raising strategy, and a social call to non-violent activism.

Identifying the projects as the locus of creative energy and political expediency, the new revolution moves beyond violence « by its ability to speak popular resistance and popular culture to power » (Farred, 12) through a transformative un-learning of coloniality. The act of creative dissidence is a movement toward transcendence for the disenfranchised through innovative resistance found in vernacular writing and other forms of subaltern expression. This creativity finds its most successful outlet in the cultural mixity that emerges from the projects that nevertheless continue to be characterized by the mainstream media as “quartiers difficiles” or difficult neighborhoods. This “creativity in-difference” aligns the banlieue with « the American urban ghettos from which surge rap artists, sports heroes and an underground culture of popular street fashions, jargons, literature, and political attitudes. This new appealing dimension of a underground French culture, which, according to its critics, mixes purity with esoteric cultural forms like borrowing words from foreign languages, submitting the French language to creole rap lyrics, and adopting new foods and fashion styles from foreign cultures, is increasingly... a threat to the integrity of France and its political and philosophical projection of the nation » (Echchaibi 8-9). The “threat” of a more pertinent and transnationally articulated Frenchness articulated by the margins through popular modes of cultural production is inscribed within the tenants of “dissident citizenship,” defined by Holloway Sparks as « the practices of marginalized citizens who publicly contest prevailing arrangements of power by means of creative oppositional practices. » (1997, 75). Dissident citizenship is a form of creative democratic *praxis* to fight exclusion, invisibility, and negativity within the dominant polity through a participatory cultural, social, and political ownership of French society that can no longer be confined to an elusive and ironically reversed minority of elitist “Français de souche” (pure blooded French).

At the same time, Guène does not condemn the violence that represents the subaltern's cry against continued marginality: « I don't want to set myself up in opposition to those who are burning things. I don't condemn them at all. I support them. I'm lucky to have this means, this tool, to express myself, this facility with words that they don't necessary have, so they express themselves in other ways », she tells Wolfreys (2006, 2). Echchaibi describes the motivation

behind the 2005 riots that have been couched in exclusively religious and racial terms in the rhetoric of neo-conservative intellectuals. Echchaibi states: « The 2005 suburban riots in Paris have exposed the languid narrative of the universalist republican model and weakened the heretofore widely celebrated French ethos that ethnic and religious differences simply evaporate in public life. While the riots were neither racially nor religiously motivated, despite numerous interpretations to the contrary, they were primarily orchestrated by minorities of North and West African descent, mostly in their teens. Most of the rioters claimed they did so not because they have no desire to integrate, but mostly because their decrepit *banlieues* often remind them that the universalist ideals – *liberté, égalité, fraternité* they have imbibed since their first schooling day do not apply to them. The real problem with ethnic minority youth in France lies indeed in the gap between their successful cultural integration and the lack of their socio-economic integration. » (1). Consequently, revolutionary synergies found in writing and fighting back script the language of dispossession in which « at last we're making ourselves heard » (Guène in Wolfreys, 2006, 2). Words as action and actions as an expressive language highlight the complementary workings of vernacularity in its attempts to both expose the appropriating intent of the colonial tongue and claim a new 'idea' of French citizenship articulated by the next generation. The novel nevertheless ends on a note of youthful resolution about the future, a possible sign of hope against the continued marginalization of the urban poor including *beurs* and their immigrant parents in France today. In any case, *Kiffe Kiffe demain* takes the initiative to imagine other forms of revolution through the discursive power of literature and different forms of cultural resistance emerging from the projects. These discursive tropes incite their own symbolic insurrections against dominance from a gendered subaltern perspective, « even rap lyrics with a philosophical slant », admits the narrator (82).

In conclusion, Faïza Guène's novel provides a complex perspective on daily life in the Parisian housing projects, where Maghrebi residents and French citizens struggle to overcome the vicissitudes of their working class existence within racist paradigms of French dominance. Her characters elude stereotypes by acting 'unconventionally' to negate imposed representations and preconditioned cultural dispositions. Highlighting the overlapping oppressions that dominate these communities, the author is also careful to affirm the subjectivity of her protagonists to avoid facile characterizations of uncomplicated victimization. Written from an insider perspective, *Kiffe Kiffe demain* celebrates the grit of an entire community as it accommodates and contests assimilation,

while searching for new models of French belonging. These residents of the “other France” nevertheless mark their presence on the French landscape through cultural tenacity, literary productivity, and religious integrity to highlight the need for transforming the multi-ethnic spaces of France into a national safe space for immigrants, citizens, and residents alike. The narrator imagines this new beginning as a politicized site of reclaiming in the concluding section of the novel: « It’s what I used to say all the time when I was down, and Mom and me were suddenly all on our own: “kif-kif tomorrow,” same shit, different day. But now I’d write it differently. Spell it “kiffe kiffe tomorrow,” borrow from that verb *kiffer*, for when you really like something or someone. Oh yeah. That one’s all mine. » (178).

Works Cited

- Amrani, Younes and Stéphane Beaud. 2004. *Pays du Malheur : Un jeune de cité écrit à un sociologue*. Paris : La Découverte.
- Anzaldúa, Gloria. 1999. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 2nd Edition. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Balibar, Etienne. 1992. *Les frontières de la démocratie*. Paris: La Découverte.
- Balibar, Etienne and Immanuel Wallerstein. eds. 1988. *Race, nation, classe : Les identités ambiguës*. Paris: La Découverte. Translated into English by Chris Turner as *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. New York: Verso. 1991.
- Barsali, Nora, Freland, Xavier & Anne Marie Vincent. 2003. *Génération Beurs: Français à part entière*. Paris : Editions Autrement.
- Bernard, Philippe. 2004. *La crème des Beurs: De l’immigration à l’intégration*. Paris : Seuil.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.
- Blanchard, Pascal, Nicolas Bancel & Sandrine Lemaire. eds. 2005. “Introduction.” In *La fracture coloniale*. Paris : La Découverte: 9-30.
- Bozo, Anna. 2005. “Islam et République: une longue histoire de méfiance.” In *La fracture coloniale*, edited by Pascal Blanchard, Nicolas Bancel and Sandrine Lemaire. Paris : La Découverte, pp. 75-82.
- Burke, Jason. 2006. “Voice of the Suburbs.” *The Observer*. Sunday April 23: 1-6. On-line interview. <http://boks.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,,1759130,00.html>
- Clark, Kenneth B. 1965. *Dark Ghetto: Dilemmas of Social Power*. New York: Harper and Row.

- Delorme, Christian. 2003. "Postface: Tout a changé, rien n'a changé" In *Généralions Beurs*, edited by Nora Barsali et al. Paris : Editions Autrement: 127-136.
- Donadey, Anne. 1996. "Une Certaine Idée de la France": The Algeria Syndrome and Struggles over "French" Identity." In *Identity Papers: Contested Nationhood in Twentieth-Century France*, edited by Steven Ungar and Tom Conley. Minneapolis: University Of Minnesota Press: 215-232.
- Durmelat, Sylvie. 2001. "On Natives and Narratives from the Banlieues." In *Immigrant Narratives in Contemporary France*, edited by Susan Ireland and Patrice J. Proulx. Westport, Connecticut: Greenwood Press: 117-125.
- . 1998. « Petite histoire du mot "beur" », in *French Cultural Studies* 9, no. 2 (June), pp.191-207.
- Echchaibi, Nabil. 2007. "Republican Betrayal: Beur FM and the Suburban Riots in France." *The Journal of Intercultural Studies* 28.3: pp. 301-316.
- <http://www.nabilechchaibi.com/resources/Republican%20Betrayal.doc> Accessed April 10, 2011.
- Fanon, Frantz. 1967. *Black Skin, White Masks*. Translated by Charles Markmann. New York: Grove Press. Originally published as *Peau noire, Masques blancs*. Paris: Seuil. 1952.
- . 1961. *Les damnés de la terre*. Paris : Gallimard. Translated by Constance Farrington as *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press: 1963.
- Farred, Grant. 2003. *What's My Name: Black Vernacular Intellectuals*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fernandes, Martine. 2007. *Les écrivaines francophones en liberté*. Paris : L'Harmattan.
- Freedman, Jane and Carrie Tarr. eds. 2000. *Women, Immigration and Identities in France*. Oxford: Berg.
- Geisser, Vincent. 2003. *La nouvelle islamophobie*. Paris : Editions La Découverte.
- Ghazli, Mourad. 2006. *Ne leur dites pas que je suis Français ils me croient Arabe*. Paris : Presses de la Renaissance.
- Guène, Faïza. 2004. *Kiffe-kiffe demain*. Paris : Hachette. Translated into English by Sarah Adams. *Kiffe-kiffe Tomorrow*. New York: Harcourt. 2006.
- Hargreaves, Alec. 1991. *Immigration and Identity in Beur Fiction: Voices from the North African Community in France*. Oxford: Berg.
- . 2007. *Multi-Ethnic France: Immigration, Politics, Culture and Society. Second Edition*. London & New York: Routledge.

- . 2007a. *Ethnicity and Equality: France in the Balance*. Translated from Azouz Begag's original French version with an Introduction. Lincoln: University of Nebraska Press.
- . 2010. "Third-Generation Algerians in France: Between Genealogy and History." *The French Review* 83.6 (May): pp. 1290-1299.
- Hargreaves, Alec and Mike McKinney. eds. 1997. *Post-colonial Cultures in France*. London & New York: Routledge.
- Kahf, Mohja. 1999. *Western Representations of the Muslim Woman: From Termagant to Odalisque*. Austin: University of Texas Press.
- Keaton, Trica Danielle. 2006. *Muslim Girls and the Other France*. Bloomington: Indiana UP.
- Killian, Caitlin. 2006. *North African Women in France: Gender, Culture, and Identity*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Lalami, Laila. 2007. « A Look into the Muslim Headscarf Hysteria in France. ». *The Nation*. Posted November 24.
- Lodge, Anthony. 1993. *French: From Dialect to Standard*. London & New York: Routledge.
- Laronde, Michel. 1993. *Autour du roman beur*. Paris : L'Harmattan.
- Moore, Molly. 2008. « In France, Prisons Filled with Muslims.», in *Washington Post Foreign Service* (Tuesday, April 28): A01.
<http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2008/04/28/AR2008042802560html?hpid=topnews&sid=ST2008042802857>
- New York Times*. 2005. « 10 Officers Shot as Riots Worsen in French Cities. », November 5.
<http://nytimes.co/2005/11/07/international/europe/07/france.html?pagewanted=2&ei=5094&en=573c9c6c59c15188&hp&ex=1131426000&partner-homepage>.
- Lapeyronnie, Didier. 2005. « La banlieue comme théâtre colonial, ou la fracture coloniale dans les quartiers. », in *La fracture coloniale*, edited by Pascal Blanchard, Nicolas Bancel and Sandrine Lemaire. Paris : La Découverte: 209-218.
- Rosello, Mireille. 1997. « North African Women and the Ideology of Modernization. », in *Post-colonial Cultures in France*, edited by Alec Hargreaves and Mike McKinney. London & New York: Routledge: 240-254.
- Rouane, Houda. 2006. *Pieds blancs*. Paris : Philippe Rey.
- Sartre, Jean-Paul. 1961. « Préface » to Fanon's *Les damnés de la terre*. Paris : Gallimard, pp. 37-61.

Sciolino, Elaine. 2004. « From the Paris Suburbs, A Different Voice. ». *The New York Times*, October 26. <http://www.arlindo-correia.com/120305.html>.

Sparks, Holloway. 1997. « Dissident Citizenship, Democratic Theory, Political Courage, and Activist Women. » *Hypatia* 12. 4 (Autumn), pp. 74-110.

Stora, Benjamin. 2005. « Quand une mémoire (de guerre) peut en cacher une autre (coloniale) », in *La fracture coloniale*, edited by Pascal Blanchard, Nicolas Bancel and Sandrine Lemaire. Paris : La découverte, pp. 57-65.

———. 1992. *Ils venaient d'Algérie : l'immigration algérienne en France 1912-1992*. Paris : Fayard.

———. 1991. *La gangrène de l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris : La Découverte.

Silverman, Maxim. 1992. *Deconstructing the Nation: Immigration, Racism and Citizenship in Modern France*. London: Routledge.

Tarr, Carrie. 2005. *Reframing Difference: Beur and Banlieue Filmmaking in France*. Manchester & New York: Manchester University Press.

Thomas, Dominic. 2008. « New Writing for New Times: Faïza Guène, banlieue writing, and the post-Beur generation. ». *Expressions maghrébines* 7.1 (Summer): pp. 33-51.

Wolfreys, Jim. 2006. « I think they've identified the wrong war. ». *The Socialist Review* (May): pp. 1-6. <http://www.socialistreview.org.uk/article.php?articlenumber=9736>.

Woodhull, Winifred. 1997. « Ethnicity on the French Frontier. », in *Writing New Identities: Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, edited by Gisela Brinker-Gabler and Sidonie Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 31-61.

Notes

[1] According to Alec Hargreaves: “Beur is a name popularly applied to the sons and daughters of North African immigrants. The term was formed by inverting the syllables which make up the word ‘Arabe.’ A longer-established label is that of ‘second-generation immigrants’, but as most of those concerned were born in France, this is something of a misnomer, for they have never migrated from one country to another. In their daily lives the Beurs have, however, been compelled to migrate constantly between the secular culture of France and the traditions carried with them by their Muslim parents from across the Mediterranean” (1991, 1). At the same time, many *beurs* have also rejected the term because of manipulated media associations of the word with violence and suburban decrepitude in the housing projects. See Sylvie Durmelat’s article, “Petite histoire du mot ‘beur.’” *French Cultural Studies* 9.2 (June 1998): 191-207. Also consult Michel Laronde’s *Autour du roman beur*. Paris: L’Harmattan. 1993.

[2] Houda Rouane’s novel *Pieds blancs* is a tongue-in-cheek claiming of *beur* positionality in France. The term *pieds noirs* refers to French settlers born and raised in North Africa. In an ironic inversion, *pieds blancs* establishes the political and social locatedness of *beurs* as French born citizens.

[3] It must be pointed out that all North Africans are not Arab or even Muslim. These populations also include Berbers from Kabylia and the region of the Rif mountains, Christians, and Sephardic Jews. As Alec Hargreaves and Mike McKinney argue: “These differences are completely effaced in everyday French usage of the word *Arabe*, which is applied indiscriminately to virtually anyone connected with the Maghreb other than the *pieds noirs*...In a wider sense, *Arabe* is used more or less interchangeably with *Musulman* (Muslim) to cover people of Middle Eastern appearance (not all of whom are Arabs, or, for that matter, Muslims) along with Maghrebis” (1999, 19).

[4] Berbers also face similar discrimination. However Arab-Muslims continue to be viewed as the ultimate threat to French secularism due to the fears engendered by religious revivalism and the growing popularity of Islam in Europe despite its vilification in dominant discourses.

[5] *Beurs* have been impacted by the Méhaignerie and Pasqua laws of 1993 together with the Debré law of 1997. According to this legislation, “the restriction of access to French nationality for the French-born children of foreign parents meant that young people of Maghrebi descent whose parents had not claimed French nationality themselves were obliged to apply for it once they reached the age of sixteen”, according to Tarr (2005, 7). These laws subsequently subjected the children to the insecurity of un-belonging in France; an application for citizenship did not automatically guarantee the right of citizenship for this French-born generation further contributing to its ambivalence and resentment toward the French state. At the same time, France has also witnessed the emergence of a growing “bourgeoisie” or *beur* middle class of professionals, politicians, artistes, and intellectuals who are making vital contributions to France’s cultural and social landscape.

[6] It is completely erroneous to assume that a young adult perspective is necessarily mediated or in need of mediation by an authorizing figure such as the film professor and the Hachette editor. The viewpoints of suburban youth constitute a vital social text representing a minority voice that ‘speaks its condition’ in the language of social protest.

[7] See Benjamin Stora. *La gangrène de l’oubli: la mémoire de la guerre d’Algérie*. Paris, La Découverte, 1991.

[8] Banlieues refers to the French suburbs. Since the 1980s, the term has been « widely used to denote disadvantaged urban areas with dense concentrations of minority ethnic inhabitants » (Hargreaves 2007a, 139).

[9] All the residents of the projects are not exclusively Arab-Muslim. This population also includes sub-Saharan Africans, Caribbeans, working class whites, and other ethnicities. However, this paper focuses on Arab-Muslims given the cultural context of the novel.

[10] The North African presence in France, Algerian in particular, is the result of French colonization and subsequent decolonization that brought waves of migrant labor through flexible immigration control laws. In need of a cheap work force to revitalize its economy after the destructive economic impact of World War Two, “in 1947, France granted a new status to her largest North African colony, Algeria, which gave the Muslim majority of the population equal freedom of movement alongside the settler minority,” according to Hargreaves (1991, 9). An overwhelming number of Algerians took advantage of this ‘mobility’ to go to France in search of work and soon began to outnumber

the European migrants of Italian, Portuguese, and other origin, a social phenomenon that was not welcomed by France. Algerian migration ironically increased after the country's independence in 1962 to constitute a significant part of the proletarian labor force in France even today.

[11] *Kiffe-Kiffe Tomorrow*. English translation of novel by Sarah Adams. New York: Harcourt, Inc. 2006. All subsequent references will be made to this edition.

[12] Also consult Winifred Woodhull's article, "Ethnicity on the French Frontier," in *Writing New Identities: Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, edited by Gisela Brinker-Gabler and Sidonie Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press (1997) : 31-61.

[13] Hargreaves argues: "For many on the majority ethnic side the endlessly stated need for "integration" has been a coded way of saying that people of minority ethnic origin must give up the cultural differences supposedly blocking their absorption into mainstream society. In reality minorities have been prevented from participating in French society not by their cultural differences but by prejudices and roadblocks placed in their way by members of the majority ethnic population" (2007a, xix). The Islamic designation of these populations serves as another obstacle to acceptance and social participation.

[14] The Algerian War of Independence (1958-62) has been described by historians as one of the bloodiest wars of decolonization in French history. The traumatic impact of the war and its consequences are still impacting both France and Algeria in terms of immigration, minority rights in France, and French negotiations of the colonial past. Morocco and Tunisia were French 'protectorates'. Their transition to postcoloniality was not based on a violent war of independence.

[15] *Ni Putes Ni Soumises (Neither Whores nor Submissives)* is a feminist collective started by anti-racist activist Fadela Amara in 2002 to expose the culture of male violence against young girls in the projects. This organization offers female victims of violence a healing space of hope, comfort, and respect in the face of rape, domestic abuse, forced marriages, and sexual harassment. The group has also investigated several cases of 'honor' killings among immigrant families. The organization currently has over 6,000 members. See *Ni putes, ni soumises*, co-authored by Fadela Amara and Sylvia Zappi. Paris: La Découverte. 2003. At the same time, the organization has also been criticized by liberal intellectuals such as Etienne Balibar, Elsa Dorlin, Houria Bouteldia, among others for its conservative anti-Islamic stance with respect to women's rights and its political affiliations with the French right.

[16] The term Zone d'éducation prioritaire (ZEP) is used to designate disfavored working-class neighborhoods with 'special' schools for remedial learning.

[17] Also consult Martine Fernandes. *Les écrivaines francophones en liberté*. Paris: L'Harmattan (2007), 36.

[18] The link between creativity and dissidence is credited to Egyptian feminist Nawal El Saadawi.

Éduquer à la paix pour résister à l'esprit de guerre

Par Edgar MORIN

La première déclaration de l'Unesco à sa fondation avait indiqué que la guerre se trouve d'abord dans l'esprit, et l'Unesco a voulu promouvoir une éducation pour la paix. Mais en fait, il ne peut être que banal d'enseigner que paix vaut mieux que guerre, ce qui est évident dans les temps paisibles. Le problème se pose quand l'esprit de guerre submerge les mentalités. Éduquer à la paix signifie donc lutter pour résister à l'esprit de guerre.

Cela dit, en temps même de paix peut se développer une forme extrême de l'esprit de guerre, qui est le fanatisme. Celui-ci porte en lui la certitude de vérité absolue, la conviction d'agir pour la plus juste cause et la volonté de détruire comme ennemis ceux qui s'opposent à lui ainsi que ceux qui font partie d'une communauté jugée perverse ou néfaste, voire les incrédules (réputés impies).

Une structure mentale commune

Nous avons pu constater dans l'histoire des sociétés humaines de multiples irruptions et manifestations de fanatisme religieux, nationaliste, idéologique. Ma propre vie a pu faire l'expérience des fanatismes nazis et des fanatismes staliniens. Nous pouvons nous souvenir des fanatismes maoïstes et de ceux des petits groupes qui, dans nos pays européens, en pleine paix, ont perpétré des attentats visant non seulement des personnes jugées responsables des maux de la société, mais aussi indistinctement des civils : fraction armée rouge de la « bande à Baader » en Allemagne, brigades noires et brigades rouges en Italie, indépendantistes basques en Espagne.

Le mot de « terrorisme » est à chaque fois employé pour dénoncer ces agissements tueurs, mais il ne témoigne que de notre terreur et nullement de ce qui meut les auteurs d'attentats. Et surtout, si diverses soient les causes auxquelles se vouent les fanatiques, le fanatisme a partout et toujours une structure mentale commune.

C'est pourquoi je préconise depuis vingt ans d'introduire dans nos écoles, dès la fin du primaire et dans le secondaire, l'enseignement de ce qu'est la connaissance, c'est-à-dire aussi l'enseignement de ce qui provoque ses erreurs, ses illusions, ses perversions. Car la possibilité

d'erreur et d'illusion est dans la nature même de la connaissance. La connaissance première, qui est perceptive, est toujours une traduction en code binaire dans nos réseaux nerveux des stimuli sur nos terminaux sensoriels, puis une reconstruction cérébrale. Les mots sont des traductions en langage, les idées sont des reconstructions en systèmes.

Réductionnisme, manichéisme, réification

Or, comment devient-on fanatique, c'est-à-dire enfermé dans un système clos et illusoire de perceptions et d'idées sur le monde extérieur et sur soi-même ? Nul ne naît fanatique. Il peut le devenir progressivement s'il s'enferme dans des modes pervers ou illusoire de connaissance. Il en est trois qui sont indispensables à la formation de tout fanatisme : le réductionnisme, le manichéisme, la réification. Et l'enseignement devrait agir sans relâche pour les énoncer, les dénoncer et les déraciner. Car déraciner est préventif alors que déradicaliser vient trop tard, lorsque le fanatisme est consolidé.

La réduction est cette propension de l'esprit à croire connaître un tout à partir de la connaissance d'une partie. Ainsi, dans les relations humaines superficielles, on croit connaître une personne à son apparence, à quelques informations, ou à un trait de caractère qu'elle a manifesté en notre présence. Là où entre en jeu la crainte ou l'antipathie, on réduit cette personne au pire d'elle-même, ou, au contraire, là où entrent en jeu sympathie ou amour, on la réduit au meilleur d'elle-même. Or, la réduction de ce qui est nôtre en son meilleur et ce qui est l'autre en son pire est un trait typique de l'esprit de guerre et il conduit au fanatisme.

La réduction est ainsi un chemin commun à l'esprit de guerre et surtout à son développement en temps de paix, qui est le fanatisme.

UN IDÉAL DE CONSOMMATION, DE SUPERMARCHÉS, DE GAINS, DE PRODUCTIVITÉ, DE PIB NE PEUT SATISFAIRE LES ASPIRATIONS LES PLUS PROFONDES DE L'ÊTRE HUMAIN QUI SONT DE SE RÉALISER COMME PERSONNE AU SEIN D'UNE COMMUNAUTÉ SOLIDAIRE.

Le manichéisme se propage et se développe dans le sillage du réductionnisme. Il n'y a plus que la lutte du Bien absolu contre le Mal absolu. Il pousse à l'absolutisme la vision unilatérale du réductionnisme, il devient vision du monde dans laquelle le manichéisme aveugle cherche à frapper par tous les moyens les suppôts du mal, ce qui, du reste, favorise le manichéisme de

l'ennemi. Il faut donc pour l'ennemi que notre société soit la pire, et que ses ressortissants soient les pires, pour qu'il soit justifié dans son désir de meurtre et de destruction. Il advient alors que, menacés, nous considérons comme le pire de l'humanité l'ennemi qui nous attaque, et nous entrons nous-mêmes plus ou moins profondément dans le manichéisme.

Il faut encore un autre ingrédient, que secrète l'esprit humain, pour arriver au fanatisme. Celui-ci peut être nommé réification : les esprits d'une communauté secrètent des idéologies ou visions du monde, comme elles secrètent des dieux, qui alors prennent une réalité formidable et supérieure. L'idéologie ou la croyance religieuse, en masquant le réel, devient pour l'esprit fanatique le vrai réel. Le mythe, le dieu, bien que secrétés par des esprits humains deviennent tout-puissants sur ces esprits et leur ordonnent soumission, sacrifice, meurtre.

Tout cela s'est sans cesse manifesté et n'est pas une originalité propre à l'islam. Il a trouvé depuis quelques décennies, avec le dépérissement des fanatismes révolutionnaires (eux-mêmes animés par une foi ardente dans un salut terrestre), un terreau de développement dans un monde arabo-islamique passé d'une antique grandeur à l'abaissement et à l'humiliation. Mais l'exemple de jeunes Français d'origine chrétienne passés à l'islamisme montre que le besoin peut se fixer sur une foi qui apporte la Vérité absolue.

« La connaissance de la connaissance »

Il nous semble aujourd'hui, plus que nécessaire, vital, d'intégrer dans notre enseignement dès le primaire et jusqu'à l'université, la « connaissance de la connaissance », qui permet de faire détecter aux âges adolescents, où l'esprit se forme, les perversions et risques d'illusion, et d'opposer à la réduction, au manichéisme, à la réification une connaissance capable de relier tous les aspects divers, voire antagonistes, d'une même réalité, de reconnaître les complexités au sein d'une même personne, d'une même société, d'une même civilisation. En bref, le talon d'Achille dans notre esprit est ce que nous croyons avoir le mieux développé et qui est, en fait, le plus sujet à l'aveuglement : la connaissance.

En réformant la connaissance, nous nous donnons les moyens de reconnaître les aveuglements auxquels conduit l'esprit de guerre et de prévenir en partie chez les adolescents les processus qui conduisent au fanatisme. À cela il faut ajouter, comme je l'ai indiqué (*Les sept savoirs nécessaires*

à la connaissance), l'enseignement de la compréhension d'autrui et l'enseignement à affronter l'incertitude.

Tout n'est pas résolu pour autant : reste le besoin de foi, d'aventure, d'exaltation. Notre société n'apporte rien de cela, que nous trouvons seulement dans nos vies privées, dans nos amours, fraternités, communions temporaires. Un idéal de consommation, de supermarchés, de gains, de productivité, de PIB ne peut satisfaire les aspirations les plus profondes de l'être humain qui sont de se réaliser comme personne au sein d'une communauté solidaire.

Avoir foi en l'amour et la fraternité

D'autre part, nous sommes entrés dans des temps d'incertitude et de précarité, dus non seulement à la crise économique, mais à notre crise de civilisation et à la crise planétaire où l'humanité est menacée d'énormes périls. L'incertitude secrète l'angoisse et alors l'esprit cherche la sécurité psychique, soit en se refermant sur son identité ethnique ou nationale, puisque le péril est censé venir de l'extérieur, soit sur une promesse de salut qu'apporte la foi religieuse.

C'est ici qu'un humanisme régénéré pourrait apporter la prise de conscience de la communauté de destin qui unit en fait tous les humains, le sentiment d'appartenance à notre patrie terrestre, le sentiment d'appartenance à l'aventure extraordinaire et incertaine de l'humanité, avec ses chances et ses périls.

C'est ici que l'on peut révéler ce que chacun porte en lui-même, mais occulté par la superficialité de notre civilisation présente : que l'on peut avoir foi en l'amour et en la fraternité, qui sont nos besoins profonds, que cette foi est exaltante, qu'elle permet d'affronter les incertitudes et refouler les angoisses.

L'enracinement entre mondialisation et nostalgie

Par Roger NABA'A

L'enracinement est, à juste titre, lié au nom de Simone Weil, non seulement parce que ce fut la première à en avoir explicitement parlé mais surtout parce que ce fut la première à en avoir fait un « objet de pensée ». Soit ! Mais on a eu tort, je crois, de réduire la révérence à ce seul nom. C'est à l'histoire de l'Europe que je voudrais le référer. Et comment, au terme de ce détour par l'histoire, l'on retrouvera L'Enracinement de Simone Weil, mais sous un éclairage différent mais néanmoins tragique.

1- De l'allochtonie

L'Europe dont il s'agit est celle dont l'histoire commence au XV^e siècle alentour, après la découverte du Nouveau Monde qui marque son entrée dans la Modernité. Cette Europe-là, était, et l'est toujours, saisie de bougeotte. Ainsi, entre les XV^e-XIX^e siècles, l'Europe a entrepris quelque cent voyages d'exploration, soit une moyenne de 25/an ou de 2/mois.

Tout y a passé : les continents, les mers et les océans, les montagnes, les vallées et les sommets, les fleuves, les forêts et les déserts et, bien évidemment, les pays... qu'elle a renommé d'ailleurs au gré de son humeur conquérante; tout y passe veut dire donc tout le monde connu puisque, parallèlement à ces voyages d'exploration, la Modernité européenne a aussi initié les expéditions militaires de conquête et d'exploration (cf. Christophe Colomb et tant d'autres) qui bâtiront à l'Europe – avec des distinguo et le temps – un empire universellement colonial sur tous les continents et parcelles de la Terre.

Saisie de bougeotte, certes, mais pas sous la même espèce. Aux XV^e-XVII^e siècles, on était sûr, à moins d'un accident, que ceux qui partaient rentraient. Les XVIII^e-XIX^e changèrent la donne. Sans annuler ou affaiblir la tendance lourde des « voyages collectifs » – expéditions d'exploration ou de conquêtes, allez faire la différence! –, les XVIII^e-XIX^e inventèrent une nouvelle forme de voyager, familiale parfois mais massivement individualisée que les Anglais appelleront le Grand Tour.

Du tourisme avant la lettre : un tourisme aristocratique. Mais ce n'est pas le seul trait que ces siècles ajouteront aux sens du voyager.

Certains, comme Loti – pour réduire cette tendance à un référent et ce référent à un symbole –, finiront par préférer le pays phantasmé au leur propre ; d'autres plus abruptement y ajoutèrent « s'expatrier », puisqu'ils choisirent de vivre dans ces pays lointains séduits par un exotisme de mauvais goût; d'autres enfin – comble du comble ! – s'expatrièrent dans la religion de l'autre.

Ceux-là partaient pour ne plus revenir; ceux-ci, même s'il leur advenait de rentrer y rentreraient comme des « revenants », c'est-à-dire, en l'occurrence, en « déracinés » établis comme des étrangers chez eux en exil.

Mais revenons à ce XVIII^e décidément riche. La fin du XVII^e siècle (1688) inventa le mot « nostalgie » (Johannes Hofer) pour nommer une maladie bizarre qui frappait les mercenaires helvètes qui avaient dû quitter les alpages pour servir en France ou en Italie. Si pour Hofer, le terme revêtait un aspect strictement médical et s'analysait en termes de traumatisme dû à l'« expatriation / déracinement », très rapidement, la mode intellectuelle s'en empara : des philosophes – comme Kant qui s'y intéressa de près dans son *Anthropologie* pour tenter de comprendre les raisons psychologiques de ce mal ; des Hommes de Lettres – comme Rousseau qui rapporta, dans son *Dictionnaire de musique* (1767), cette anecdote tragique ; à savoir, le pourquoi de l'interdit qui frappait de mort les mercenaires suisses qui chanteraient ou joueraient la mélodie du « ranz des vaches » au prétexte qu'immanquablement elle déclenchait un violent sentiment de « mal du pays » et des troubles de l'ordre militaire.

Très rapidement donc la nostalgie et sa consœur mélancolique devinrent tout à la fois et simultanément un mode d'être, un mode de penser et un mode de langage, dès lors que, un peu plus tôt, une autre maladie, appelée « mal du pays » – expression qui apparaît pour la première fois en 1651 d'après les lexicographes –, s'est retrouvée désignant la même maladie que désignera la « nostalgie » de Hoffer quelque quarante ans plus tard.

Décidément, le fond de l'air en Europe était chargé tant et si bien que la nostalgie, qui ne s'appliquait qu'aux Suisses au début du XVIII^e siècle, cessa très vite, dès les milieux de ce même XVIII^e siècle, d'être l'apanage des Suisses expatriés et frappa de sa malédiction autant les Allemands que les Français plus tardivement, et les autres Européens encore plus tard.

Ne se contentant pas de franchir les frontières nationales, elle franchit tout aussi allègrement les frontières des classes et couches sociales dans toutes sortes de direction et toutes sortes de domaines pour qualifier, par exemple, les marins enrôlés de force dans la Navy, les paysans transplantés à la ville, les provinciaux déracinés dans les capitales.

Un simple coup d'œil à la Table des matières de *L'Enracinement* de Simone Weil (« Déracinement ouvrier ». « Déracinement paysan ». « Déracinement et nation ») donne une idée de son usage transversal. À ces nombreux déplacés de toutes sortes qui sillonnaient les routes et les pays de l'Europe, les révolutions du XIX^e siècle, baptisé « Siècle des exilés » (Sylvie Aprile) firent émerger une nouvelle figure de « déplacé », encore une, celle du « réfugié politique ».

Nostalgique tous ceux-là qui ont été forcés de quitter leur pays ? Non, pas tous ! Seulement ceux d'entre eux qui ont vécu cet éloignement comme une rupture et une séparation douloureuse, c'est-à-dire encore comme un exil.

C'est en sens que, selon la belle définition de Starobinski (2012), la nostalgie / mélancolie est une « variété du deuil » ... en ce que s'y révèle, il me semble, le pressentiment d'une perte fatale, existentielle que confirment, d'ailleurs, les usages métaphoriques qui relient « nostalgie » à « déracinement », « déracinement » à « exil », « exil » à « mort »... comme un immense serpent qui n'en finirait pas de se mordre la queue dans un entrelacs de mots et d'expressions qui se renvoient les uns les autres en effets de miroirs.

Le « vivre en exil », s'il induit le désir de rentrer chez soi... et si ce désir de rentrer... est si fort qu'il en devint une maladie, n'est-ce pas parce que cette maladie dévoile en l'oblitérant la question de l'identité consubstantiellement liée à la terre natale, et par-delà, à la Terre elle-même ?

N'anticipons pas. Contentons-nous pour le moment de constater que s'il y a maladie – « mal du pays » ou « nostalgie » – c'est bien parce que le « vivre en exil » rend littéralement invivable le *hic et nunc* de l'exilé, et lui porte la mort : en le délogeant de son milieu (le *hic*) l'expatriation le déloge de son temps (le *nunc*).

Toutes balises spatio-temporelles perdues, l'exil constitue pour l'exilé une menace existentielle de dépossession de soi : la perte de la terre est alors vécue comme perte d'identité, comme mort.

Paradoxal trajectoire du « voyage » qui « formait la jeunesse » au temps de Montaigne et entraîne la mort aux XVIII^e-XIX^e siècles !

Or, il se trouve que les Guerres mondiales d'Empire, conduites aux XVIII^e-XX^e siècles, le tour précipité donné à la mondialisation de l'Après-Seconde Guerre et la dynamique de territorialisation qui s'en est suivi n'ont fait que souligner en abyme la menace séculaire qui travaille depuis le XVI^e siècle l'imaginaire européen. Si, pour reprendre les célèbres propos, « un spectre hante l'Europe », aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, c'est bien celui du déracinement... dans l'Empire-monde qui se construit à grand pas.

C'est bien contre cette menace d'allochtonie (« dès-autochtonie » serait plus éloquent, mais !...) qui effraie son imaginaire depuis maintenant cinq siècles, que Simone Weil, en pleine Seconde Guerre mondiale, lança en Cassandre et avec toute l'énergie du désespoir ce cri d'enracinement, dans la mesure où, après des siècles, voire des millénaires de sédentarisation, l'errance devient la règle.

Et tout le problème – qui est le défi des défis d'aujourd'hui – consiste à savoir comment penser l'instabilité et le mouvement qui caractérisent le monde présent sans pour autant perdre le rapport à la mémoire, à la continuité intellectuelle, au profit d'une exaltation du présent ?

Voilà qui remet en question bien des notions, dont celle de l'identité. Et il est vrai que, jusqu'à une date récente, il ne pouvait exister d'être humain sans appartenance à une communauté qui l'intègre et lui lègue, de génération en génération, ses valeurs et le sentiment d'appartenance à un territoire, à une culture, à une langue, qui se présentait aux yeux de populations entières comme une source d'identification individuelle et collective.

Or, partout aujourd'hui, la Mondialisation s'élève et vient désaccorder, troubler, problématiser ce code paradigmatique. Comment saisir ce que devient l'identité à l'âge du mouvement, de la diversité, du métissage ?

2- De la métaphore et des métaphores

Si chaque vécu humain, chaque expérience humaine a et trouve son langage, n'est-ce pas parce que la vie elle-même n'échappe pas à ce processus de construction d'une sémiotique qui, à la fois, construit le vécu et l'expérience, lesquels se trouvent eux-mêmes construits par ce langage ? Les

mots pour les dire représentent alors la forme discursive et symbolique du sens et de « pouvoir-savoir » (Foucault, 1969) au sein d'une pratique culturellement et socialement identifiée.

Dans quel univers sémiotique et selon quel langage s'est manifestée, exprimée et construite l'expérience européenne de l'allochtonie – comme nom générique à tous ceux qui sont en rupture de ban avec leur terre natale, quelle qu'en soit la raison ou le motif : « réfugiés », « proscrits », « bannis », « exilés », « migrants », « émigrants », « déportés », « expatriés » « déracinés », « voyageurs »... ?

M'appuyant sur les travaux de Lakoff & Johnson sur la métaphore (1980), j'ai eu pour ambition dans mon propos, de décrire les enjeux existentiels qui se sont joués – et se jouent toujours – dans la perception / représentation métaphorique du déracinement / enracinement que s'est construit l'Européen (mais pas seulement lui) pour contrer les effets dévastateurs de la Modernité / Mondialisation cependant qu'elle lui ouvrait tout grand, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, le Monde de l'ailleurs et de l'autre.

C'est depuis ce temps mémorial que s'est posé à l'Europe la grande question de facture paradoxale, il me semble, et qui n'a, en tout cas, toujours pas trouvé de réponse.

Comment aller chez ou vers l'autre tout en restant soi ? Ou, pour le dire autrement : comment se déraciner sans se déraciner ?

C'est, depuis ces temps, que l'allochtonie / autochtonie s'est constituée en objet de « nostalgie structurelle » qui serait, selon Bourdieu (Silverstein, 2003, pp. 33 et sv.) une « forme moderne de souvenir social largement partagée ».

La nostalgie nous apparaîtra alors comme nostalgie d'un temps d'avant le temps de la Modernité, avant que l'identité menace de se perdre dans l'horizon du Monde. Et c'est depuis ce temps mémorial que la machinerie métaphorique s'est mise en mouvement pour nommer ce « vécu déracinant » ou cette « expérience du déracinement » qui advenait à l'Europe.

Revenons à la métaphore pour tenter d'en comprendre les enjeux.

Si pour Aristote la métaphore est un concept rhétorique, si les linguistes y découvrent un aspect fondamental du langage, si les anthropologues la saisissent dans son œuvre au cœur de la formation des symboles, si les psychologues s'y intéressent pour s'intéresser aux rapports du langage et du

psychisme, si les « pragmaticiens » du langage la saisissent au travers de son rôle dans l'argumentation, Lakoff & Johnson montrent, en 1980, dans leurs *Métaphores dans la vie quotidienne*, que non seulement notre langage dans son usage le plus quotidien est traversé par les figures / tropes, mais qu'il est truffé de métaphores. Partant de ce constat, ils montrent que les concepts au moyen desquels nous appréhendons la réalité sont métaphoriques.

Aussi la métaphore, selon eux, ne saurait se réduire à ce que leurs illustres devanciers en ont dit ; elle relèverait tout à la fois du sémiotique et du cognitif, et c'est à ce titre qu'elle organise le réel et lui donne du sens en lui permettant de passer dans le langage, de dire ce qui sans elle ne saurait être dit, et dans notre cas, l'expérience de l'allochtonie pour se signifier, a dû passer par les « racines » des arbres pour que l'on puisse en parler, en prendre conscience et en faire un objet de pensée. Du coup, la métaphore n'est pas comme une chose qui serait indépendante de la façon dont nous comprenons le réel et l'exprimons.

La conclusion s'impose d'elle-même : si « la métaphore n'est pas seulement affaire de langage ou question de mots », c'est que « le système conceptuel humain est structuré et défini métaphoriquement » en ce que la métaphore offre à l'homme la possibilité de parler du monde et du réel et qu'elle lui « permet de comprendre quelque chose et d'en faire l'expérience en termes de quelque chose d'autre ».

La réduire à un pur procédé de l'imagination ou à un objet de la rhétorique en oblitère sa dimension fondamentale : son aspect existentiel, puisqu'elle est ce qui permet de nommer le monde pour nous le rendre habitable, d'appeler les choses par « leur » nom pour nous les rendre familières.

En ce sens donc, la métaphore est un « processus cognitif fondamental » dans notre saisie du monde ou du réel, ce qui explique qu'« une large part de nos concepts est métaphoriquement structurée ». (L&J, 1985, p. 15 et sq., passim).

3- D'un certain usage de la métaphore existentielle

Quoique non spécialiste en la matière, j'aurai quand même à émettre, bien timidement, une réserve à la thèse de Lakoff & Johnson : celle d'avoir réduit au seul langage quotidien l'œuvre « conceptuelle » de la métaphore. Les philosophes, et en l'occurrence Simone Weil dans le cas qui nous occupe, en ont volontiers usé.

D'ailleurs, le concept d'« idée » lui-même, concept philosophique s'il en est, ne vient-il pas du latin « idea », lui-même issu du grec « ἰδέα / idèa » qui, dérivant de « ideîn » (« voir »), signifiait à l'origine « forme visible, aspect », bref quelque chose de sensible, que l'on « voit », et non pas le sens « abstrait » – quelque chose que l'on « pense » – qu'en a retenu la philosophie ?

Tout ce détour par la métaphore – qui fut quelque peu long et pas mal savant – pour revenir à la question de l'enracinement : pourquoi, pour parler de l'allochtonie, l'Europe a-t-elle emprunté la métaphore des « racines » ou le langage de la botanique et de l'agriculture ?

Que l'histoire de la modernisation de la vie sociale – et ses reconstructions nostalgiques – emprunte au langage de la botanique et de l'agriculture n'a rien de vraiment surprenant en soi, les tropes de l'enracinement / déracinement ont une longue histoire dans le discours concernant les cultures et les nations. Ne parle-t-on pas, pour dire son identité, d'« arbre » généalogique ?

Dès lors, en retrait dans les mots de la botanique, la métaphore de l'enracinement ne parle d'enracinement et ne dit ce qu'elle en dit qu'en parlant d'autre chose : elle ne parle d'enracinement que pour parler, sous son couvert, d'identité laquelle s'atteste au travers de la métaphore elle-même, puisque dans un enracinement ce qui compte ce sont les racines dont le singulier est l'Identité.

Pour s'en convaincre il suffit de relire la définition qu'en donne Simone Weil :

« L'enracinement est peut-être le besoin le plus important et le plus méconnu de l'âme humaine. C'est un des plus difficiles à définir. Un être humain a une racine par sa participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité qui conserve vivants certains trésors du passé et certains pressentiments d'avenir. Participation naturelle, c'est-à-dire amenée automatiquement par le lieu, la naissance, la profession, l'entourage. Chaque être humain a besoin d'avoir de multiples racines. Il a besoin de recevoir la presque totalité de sa vie morale, intellectuelle, spirituelle, par l'intermédiaire des milieux dont il fait naturellement partie. » (*Idem*, p. 36 ; SPN).

Pouvoir de la métaphore qui condamne qui veut parler de l'enracinement en termes d'identité, à en parler en une imagerie qui, inmanquablement, la « naturalise », comme l'illustre la définition de Simone Weil, et définition qui, comble du comble pour une définition, mêle inextricablement, dans les mêmes énoncés définitionnels s'expliquant en boucle les uns par les autres, des qualificatifs qui relèvent de la nature et du monde physique [romain / gras] pour expliciter des qualificatifs qui relèvent de l'âme humaine [italiques / gras] ; le tout progressant à coups d'assertions, en lieu et place de la démonstration.

Dans la définition que donne Simone Weil de l'enracinement tout se passe comme si, inlassablement redoublé en elle-même, la tautologie secrète qui nous porte alternativement du monde de la Nature au monde de l'Âme (ou de l'Esprit) – quand bien même elle s'envelopperait de significations qui d'ailleurs font sa causalité efficace et sa vraisemblance.

Tout se passe comme si la fonction d'une telle définition semble non pas seulement de donner un sens à l'identité au travers des racines, mais d'agir sur le Monde à la façon d'une incantation dès lors que cette répétition interne induit la réalisation « magique » de l'identité dans le discours métaphorique.

C'est que la métaphore arboricole, pour signifier les représentations de l'éloignement du pays, a pour effet de conférer un caractère « naturel » aux liens entre les personnes et les lieux, de consacrer la constance de l'être sous le signe d'une métaphysique de la persévérance et de la mêmété : de par l'enracinement on pense s'appropriier le milieu, en faire un lieu d'ancrage, voire un lieu d'emprise au service de l'identité.

Mais de par l'enracinement on pense aussi s'appropriier le temps de la mêmété en ce que l'Homme s'assure une fixité afin d'éponger sa bougeotte et ses transformations qui se consomment alors dans la perception de la continuité de son être. Elle permet, par-là, de rejoindre l'une des volontés fondamentales de l'humaine condition : si l'on cherche à s'enraciner dans un milieu, à s'ancrer dans la terre et à se fixer, c'est pour s'y réaliser.

Et c'est bien ce que susurre la métaphore de la racine : l'enracinement comme référence identitaire procède de la projection de l'individu dans un double héritage mythique : temporel – une langue, un groupe, une famille ; et spatial – une terre, un lieu, le tout nous unissant à des parents, à des usages, à une mémoire commune, à des façons de vivre, cependant que la Mondialisation nous incite à faire éclater toute assignation à résidence, à rompre précisément avec ces liens qui nous ensèrent et nous fixent.

Désormais que la mondialisation est notre contexte et qu'il y a de fortes chances qu'elle soit le contexte des temps futurs, la métaphore des racines ne vise-t-elle pas à conjurer le sort qui menace l'avenir en fixant ce qui dorénavant est condamné au changement, maintenant que l'être n'est plus permanence – et ne doit plus être – pour n'être plus que l'événement pur d'un passage.

Les plantes, comme on le sait, n'aiment pas voyager, l'homme de l'enracinement non plus. Plus exactement, il n'aime pas l'espace mobile de la Mondialisation, mouvant comme les sables qui fuiraient sous ses pas, l'empêchant de pouvoir se secréter une identité, ses marques de passage et ses supports, faute de points fixes où l'accrocher. C'est bien pour cela qu'il n'aime pas l'allochtonie. Tout comme un arbre déraciné est un arbre mort, un homme déraciné est un homme mort, comme le note Simone Weil elle-même :

« Le déracinement est de loin la plus dangereuse maladie des sociétés humaines, car il se multiplie lui-même. Des êtres vraiment déracinés n'ont guère que deux comportements possibles : ou ils tombent dans une inertie de l'âme presque équivalente à la mort, comme la plupart des esclaves au temps de l'Empire romain, ou ils se jettent dans une activité tendant toujours à déraciner, souvent par les méthodes les plus violentes, ceux qui ne le sont pas encore ou qui ne le sont qu'en partie. (...) Qui est déraciné déracine. Qui est enraciné ne déracine pas. » (Simone Weil, 1949, p.39).

Ci-gît, dans la Mondialisation, *L'Enracinement* de Simone Weil qui sonne comme le chant du cygne de l'identité comprise comme propriété substantielle, comme ce qui reste face au déracinement et au choc des nouvelles terres. Pour penser l'homme de la Mondialisation, il faudra il me semble le penser dans les signes d'une métaphysique du passage (à inventer) que porte dans ses flancs la Mondialisation. L'identité et son corollaire l'enracinement pourraient-elles être toujours maintenues comme propriétés de l'être ?

Il sera difficile, me semble-t-il, de se débarrasser de l'autochtonie. Elle engage en amont et en aval, la question de l'identité : en amont.

Elle engage la question de l'altérité et chaque société semble éprouver ce besoin de marquer la distinction entre ceux qui sont d'« ici » contre ceux qui viennent d'« ailleurs », les allochtones ; en aval, par rapport à soi, parce qu'elle essentialise l'« essence » de l'homme en une image « fabriquée » de l'identité où se revendique une sorte de consubstantialité du sol et du soi – comme le disait je ne sais plus quel poète : « Quand le sol consubstantiel est en cause, on touche au “sacré” ».

Habiter une terre ne serait donc pas – ou pas seulement une affaire profane dès lors que lorsqu'on se qualifie par une relation d'appartenance à la terre natale avec laquelle on fait corps.

Il en est des motifs de voyage selon le gré de l'histoire humaine. Certains voyagent vers un ailleurs désiré et leur motif est un désir d'ailleurs ; d'autres pour fuir un pays d'enfer, et leur motif est un désir de décampe ; d'autres encore pour le plaisir de voyager, et leur motif est l'agrément.

Avec la Modernité, l'homme découvre la nécessité de voyager sans motif : il voyage parce qu'il doit voyager. Il n'habitera plus une terre « autochtone », mais la terre du « monde ». *L'Enracinement* de Simone Weil renvoie donc, il me semble, à l'histoire de la crise violente de l'allochtonie de l'Homme.

Bibliographie

Sylvie Aprile (2010). *Le Siècle des exilés. Bannis et proscrits de 1789 à la Commune*, Paris, CNRS Editions.

Pierre Bourdieu et Abdelmalek Sayad (1964 ; nouv. éd. 1996). *Le Déracinement, la crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*, Paris, éd. de Minuit.

George Lakoff et Mark Johnson (1980). *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, University of Chicago Press (Paris, 1985 pour la trad. fr., éd. de Minuit, ici cité).

Michel Foucault (1969). *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

Petra Rethmann (2008). « Nostalgie à Moscou », *Anthropologie et Sociétés*, n° 32, vol. 1-2/Mondes socialistes et (post)socialistes, pp. 85-102.

Paul Ricœur (1975). *La Métaphore vive*, Paris, Seuil.

Jean Starobinski (1966). « Le concept de nostalgie », in *Diogène*, n° 54, pp. 92-115.

Jean Starobinski (2012). *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, Coll. « La Librairie du XXI^e siècle ».

Simone Weil (1949). *L'Enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées » ; existe en édition électronique :

http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/enracinement/weil_Enracinement.pdf

Paul A. Silverstein (2003). « De l'enracinement et du déracinement. Habitus, domesticité et nostalgie structurelle kabyles », in *Actes de la recherche en sciences sociales* 5/2003, n° 150, pp. 27-42.

