

INTER-TEXTES ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΑ

Édition annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée
du Département de Langue et de Littérature Françaises
de l'Université Aristote de Thessalonique

Numéro 22

Thessalonique, décembre 2022

TRAVERSER LA MEDITERRANÉE EN PÉRIL

Bernard Urbani
Lise Chapuis
Jenna El Hilali
Yassine Maalaoui
Andreas Papanikolaou
Julia Wahl
Naciera Belfar Boubaaya



ΔΙΑ-ΚΕΙΜΕΝΑ

Ετήσια έκδοση του Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

INTER-TEXTES

Revue annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée de l'Université Aristote de Thessalonique

ISSN: 2241 – 1186

Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

Γραφείο 05 – Νέα Πτέρυγα Φιλοσοφικής Σχολής, Τ.Θ. 81 – 54124 Θεσσαλονίκη

Τηλέφωνο: +30-2310.997494

Ηλεκτρονική Διεύθυνση: egrammat@frl.auth.gr

Ιστοσελίδα: <http://esg.frl.auth.gr/>

Laboratoire de Littérature Comparée

Bureau 05 – Nouvelle aile de la Faculté des Lettres

Université Aristote de Thessalonique

Campus Universitaire – 54124 Thessalonique

Tél : +30-2310.997494

Courriel : egrammat@frl.auth.gr, Site: <http://esg.frl.auth.gr>

Επιστημονική επιτροπή / Comité scientifique :

Ferroudja Allouache

Jenna El Hilali

Eugenia Grammatikopoulou

Andreas Papanikolaou

Kalliopi Ploumistaki



RESEARCH COMMITTEE
ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI

Συντονισμός έκδοσης / Coordination éditoriale : Eugenia Grammatikopoulou

Σχεδιασμός έκδοσης / Conception graphique : Kostis Petridis

Υπεύθυνος έκδοσης σύμφωνα με τον νόμο: Επίκουρη καθηγήτρια Ευγενία Γραμματικοπούλου

Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας Α.Π.Θ.

Γραφείο 03 Π.Κ. Φιλοσοφικής Σχολής – 54124 Θεσσαλονίκη

Responsable de l'édition devant la loi: Professeure assistante Eugenia Grammatikopoulou

Département de Langue et Littérature Françaises

Bureau 03 – Vieux Bâtiment de la Faculté des Lettres

Campus Universitaire – 54124 Thessalonique

TABLE DES MATIÈRES

URBANI BERNARD (Université d'Avignon) « Tahar Ben Jelloun et le périlleux détroit de Gibraltar »	9
CHAPUIS LISE (Université Bordeaux Montaigne) « Traverser la Méditerranée : rêve et réalité dans l'œuvre de Giosuè Calaciura »	17
EL HILALI JENNA (Université de Corse / Università di Pisa) « Impossibilité du dire et dissimulation »	25
MAALAOUI YASSINE (Université Côte d'Azur) « La violence du passeur chez Louis-Philippe Dalember et Margaret Mazzantini »	33
PAPANIKOLAOU ANDREAS (Université Aristote de Thessalonique) « De l'épicurisme devoyé : exotopie du désir, errance identitaire et colonisation mentale »	43
WAHL JULIA (Université Paris IV-Sorbonne) « Mettre en scène la migration dans <i>Enterre-moi mon amour : la photographie comme métaphore de la traversée</i> »	53
BELFAR BOUBAAYA NACIERA (Université Mohamed Lamine Débaghine, Sétif 2) « Rêver de traverser la Méditerranée au risque d'y périr dans <i>Je Brûlerai la Mer</i> de Youcef Merahi et <i>Migrants Sans Noms</i> de Tawfiq Belfadel »	61

NOTE DE LA RÉDACTION

Le présent numéro de la revue *Inter-Textes* aborde une question critique de l'actualité ainsi que de la politique : la douloureuse épreuve qu'est devenue au XXI^e siècle la traversée de la Méditerranée. En moins d'un an (2021), l'agence des Nations Unies pour les réfugiés compte plus de 2 500 personnes mortes ou disparues en mer : obscur charnier, ce berceau de tant de civilisations augustes et lieu de passage emblématique se transforme en cimetière marin pour celles et ceux qui « tentent de vivre ». Notre objectif est de se pencher, à travers diverses formes allant de la littérature à la philosophie, du théâtre à la photographie, sur les individus contraints de traverser la Grande bleue au péril de leur vie, et s'interroger sur la manière dont l'art et la littérature de l'extrême-contemporain donnent une voix et un visage à ces exilé.e.s prêt.e.s à tout pour revendiquer le droit de vivre avec dignité.

De l'Antiquité à nos jours, cette traversée a été racontée et célébrée ; si les héros de l'épopée ont protégé les hommes en faisant de la Méditerranée un espace clos, reste-t-il toujours un refuge aujourd'hui ? Si Ulysse a instruit les hommes sur les dangers de Charybde et Scylla en navigation, et si Hercule a fermé cet espace grâce à ses colonnes, c'est dans le but d'empêcher les hommes de faire face aux dangers du monde inhabité, de l'espace inconnu, peuplé de monstres et représenté par l'Atlantique. Mais, de nos jours, un basculement s'établit, faisant de l'espace méditerranéen le charnier d'un monstre plus proche mais non moins féroce, l'homme.

Ce numéro 22 de la revue *Inter-Textes* traverse le temps, allant de l'épicurisme à la photographie devenant métaphore de la traversée. Il s'agit d'un voyage en Méditerranée qui fera escale dans la Sicile de Giosuè Calaciura et dans le Tanger de Tahar Ben Jelloun. La navigation alimentera l'imagination du lecteur et l'amènera à s'interroger sur la question du rêve comme moteur d'action des migrants en quête d'un ailleurs, jusqu'à l'espace d'un temps intermédiaire et en suspens du théâtre mouawadien. Un périple qui mènera à la rencontre d'une figure emblématique de la traversée, le passeur, qui évoluera par le biais d'une vision comparative dans le processus de déshumanisation du migrant. Enfin, le mouvement incessant des flux maritimes permettra d'appréhender l'image d'une Babel moderne, comme fil d'Ariane de ces différents articles.

L'ordre de présentation des articles est l'apanage de l'aléatoire, de l'imprévisible, comme si c'était le lot de chacun de nous en lieu et place de ceux et celles qui risquent leurs vies afin de ne rien perdre de leur vérité muette sur l'âme, sur la force du désir et les rapports interhumains.

TAHAR BEN JELLOUN ET LE PÉRILLEUX DÉTROIT DE GIBRALTAR

Entre histoires et fictions, tradition, modernisme et postmodernité, l'œuvre de Tahar Ben Jelloun pose le problème de l'égarement et du déracinement, de la position de l'individu face à l'hégémonie du groupe, et dénonce tout ce qui touche aux droits et à la dignité humaine. Les textes de notre corpus¹, qui ont pour référence le Rif et le Détroit de Gibraltar, rappellent la frontière Europe-Afrique et dénoncent la distance insurmontable entre le Maroc et l'Europe, notamment aux niveaux socio-politique et économique². Ces géographies du refuge accordent une place importante à un espace urbain maritime – que les toponymes apparentent à Tanger, Almeria, Tarifa, Gibraltar, Ceuta, Barcelone – et font de Ben Jelloun l'auteur du Rif et du Détroit et le passeur « d'un mode d'expression littéraire à un autre »³, tant il est vrai que la re-figuration qu'il en propose est irriguée par cette construction idéale propre au Maghrébin en quête d'ancrage et d'« Andalousies heureuses ». Chercher à franchir la frontière géographique de la mer de Gibraltar et s'exiler, ne s'avère donc plus conquête d'un espace, mais « dépassement des multiples barrières culturelles, sociales, idéologiques qui ont créé des nœuds de silence chez les individus »⁴. Chez l'écrivain marocain qui navigue et chaloupe entre deux rives, le Détroit du Néant, frontière liquide ambivalente « entre deux terres et deux mers, parcourue par le grand fleuve désir, écartelé entre la tentation de l'altérité et sa négation »⁵, a une place de choix et revendique contre le réalisme⁶ les droits de la littérature, d'abord celui non de reproduire mais de produire.

1. Corpus : « *Tanger, porte de l'Afrique* » (poème), *Les amandiers sont morts de leurs blessures* (poésies), Paris, Seuil, coll. « Points », 1998; *Le clandestin* (nouvelle), <<http://www.ifrance.com/Confluences/textes/5benjelloun.htm>>, 1992-1993, n° 5, p. 1-4 ; *Bleu* (poème), *Morts sans sépulture* (chronique), <<http://www.taharbenjelloun.org/chroniques>> (28/11/2004), p. 7-8 et p. 11-13 ; *Des Africains au seuil de l'Europe* (chronique), <<http://www.taharbenjelloun.org/chroniques>> (03/10/2005), p. 16-18 ; *Ils arrivent !* (chronique), <<http://www.taharbenjelloun.org/chroniques>> (29/10/2005), p. 7-9 ; *Partir* (roman), Paris, Gallimard, 2006 ; *Tanger et le Port Med* (chronique), <<http://www.taharbenjelloun.org/chroniques>> (11/02/2009), p. 1-5 (nouvelle, chroniques et poème consultés le 01/07/2022).

2. Sept siècles de présence arabe dans la péninsule ibérique, puis le refoulement massif des Musulmans sur le Maghreb à la suite de la *Reconquista* ont profondément marqué la mémoire des Maghrébins.

3. Cette entrée en littérature délocalisée est aussi la catastrophe d'un franchissement : en effet, « au franchissement spatial du détroit par l'émigré correspond, même sans *patera*, le franchissement symbolique d'une entrée en littérature » (Charles Bonn, « Dire de la migration et catastrophe de l'entrée en littérature », in Ana Paula Coutinho et alii éd., *Passages et naufrages migrants. Les fictions du détroit*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 9).

4. Claudine Lécrivain, « Des chevreuils égarés aux yeux éblouis : les clandestins entre humanité et animalité », in *Expressions maghrébines*, n° 9-10 (2010), Tulane, Presses de l'Université de Tulane (USA), p. 194.

5. Zakya Daoud, *Gibraltar improbable frontière. De Colomb aux clandestins*, Paris, Séguier, 2002, p. 7.

6. Tanger a une position géographique exceptionnelle. Tour à tour proie d'Hercule, des Phéniciens, des Carthaginois, des Romains, des Vandales, des Byzantins, des Visigoths, des Arabes, des Portugais, des Espagnols, des Anglais, en attendant la protection française garante de l'accord de 1924.

Tanger, lieu misérable, évoque un espace plus complexe que la simple variation spatiale et géographique à l'intérieur duquel les personnages – passants ou locaux – évoluent sans pouvoir vraiment se situer⁷. C'est un ici infernal, un entre-deux à la jonction des mondes et des mers où se cristallisent leurs rêves d'affirmation identitaire, leurs échecs et leur aliénation⁸. Depuis la capitale du Rif, les personnages du *Clandestin* et d'*Ils arrivent !* observent tristement et silencieusement le détroit de l'interdit, cerné par les lumières de l'Espagne et de Gibraltar, où « circule en larges cercles concentriques, l'épicentre d'un tremblement non de terre mais de civilisation, comme un cratère de naissance et de mort »⁹. Tanger, « base avancée de flux migratoires de l'Afrique en direction de l'Europe »¹⁰, ville créatrice de fantasmes, révèle un conflit : celui du pouvoir et de la parole exclue. En effet, porte de l'Orient ouverte par les Phéniciens avant Carthage, l'ancienne zone internationale de 1912, n'est plus une terre-éden¹¹. Vivant de mythes (le jardin des Hespérides, Hercule et Antée, la colombe de Noé, la glaise du Déluge), d'exotisme et d'orientalisme, la cité des artistes et des écrivains (Matisse, Delacroix, Kessel, Tennessee Williams, Beckett, Kerouac, Bowles, Genet, Barthes) – qui marquait sa différence en étant tournée vers l'Europe et en favorisant le cosmopolitisme – n'est désormais qu'une *civitas diaboli* où règnent pauvreté, argent, alcool, drogue, prostitution et folie migratoire¹². Cette Babel-Babylone apparaît dès 1976 dans un poème de Ben Jelloun, intitulé « *Tanger, porte de l'Afrique* » : « À quelques doigts de l'Europe/ ouverte/ donnée [...] / l'apothéose est la mer/ une fois le sable se meut/ envahit vos nuits palpitantes/ nuits orientales nuits andalouses/ nuits d'insomnies [...] / la ville est une forêt qu'on démantèle »¹³. Comme Al Hoceïma, Nador, Ceuta (qui, par leur culture multiforme, témoignent encore de l'héritage andalou), Tanger, ancienne capitale de la Maurétanie tingitane, n'est plus qu'un espace de la

7. Cf. Véronique Bonnet, « Introduction », in Véronique Bonnet et alii (éd.), *Itinéraires (Lire les villes marocaines)*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 11.

8. Juan Goytisolo, « La frontera de cristal », in Juan Goytisolo et Samir Naïr (éd.), *El peaje de la vida*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 2000, p. 190-205. Cf. aussi : Nathalie Martinière et Sophie Le Menaheze (éd.), *Écrire la frontière*, Limoges, PULIM, 2003 ; Maria Luisa Leal, « Mais denso que a água e com escasso poder de flutuação : questões de focalização narrativa na tragédia do Estreito de Gibraltar », in *Cadernos de Literatura Comparada*, n° 14-15 (2006), Porto, PUP, p. 305-317.

9. Zakya Daoud, *Gibraltar croisée de mondes d'Hercule à Boabdil*, Paris, Séguier, 2002, p. 7.

10. Véronique Bonnet, « Introduction », *Itinéraires, op. cit.*, p. 8-9. Aujourd'hui, Tanger est à l'origine d'un développement économique qui concerne autant le Maroc que les côtes espagnoles.

11. Marie-Haude Caraës et Jean Fernandez, *Tanger ou la dérive littéraire*, Paris, Publisud, 2002, p. 27.

12. Sur Tanger et ses mythes, cf. notamment Juliette Vion-Dury, « Tanger ou le partage des eaux », in Bertrand Westphal (éd.), *Le rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne*, Limoges, PULIM, 2001, p. 321-338 ; Marie-Haude Caraës et Jean Fernandez, *Tanger ou la dérive littéraire, op. cit.* ; Bernard Urbani, « Tanger comme lieu d'écriture », in Mohamed Ledhadha (éd.), *Poétique de la ville marocaine*, Meknès, Presses de l'Université Moulay Ismaïl, 2010, p. 225-236.

13. *Les amandiers sont morts de leurs blessures, op. cit.*, p. 141-144. Ce recueil poétique révèle les préoccupations qui agitent la littérature marocaine francophone des années 70 : les blessures de la mémoire, la parole interdite, la réclusion des femmes, l'émigration, la Palestine occupée.

fuite. En effet, les protagonistes du *Clandestin* et de *Partir* – qui existent sans exister – n'errant dans cette cité que dans l'espoir de la quitter pour l'Espagne, Eldorado de pacotille qui regarde vers le Nord¹⁴. Younès Béni Makada, issu d'un bidonville rifain, est à la dérive : exilé tangérois, il ne pense qu'à Almeria, ville balnéaire « où des gens du Golfe riches et méprisants, venaient dépenser leurs millions »¹⁵. Il ne rêve qu'à forcer le passage verrouillé et à entrer dans l'espace Schengen.

Il voulait un passeport. Il a fini par l'avoir. Il voulait un visa pour l'Espagne. Il ne l'a pas eu [...]. Il voulait partir travailler en règle : il suivit le chemin tracé par la loi ; il n'avait d'autre ambition que de sortir de la misère et d'aller offrir ses bras dans n'importe quel chantier d'Espagne où la main d'œuvre est très demandée à cause de l'Exposition Universelle et des Jeux Olympiques. Il se disait qu'en partant seul, en étant propre, poli, droit, il trouverait un emploi¹⁶.

Dans sa chronique *Des Africains au seuil de l'Europe*, Ben Jelloun écrit :

Ce sont des Africains qui risquent tout pour passer en Europe [...]. Ils ont traversé le Sahara, tout le Maroc et sont arrivés jusqu'à la pointe extrême de cette Afrique du Nord, blanche et si proche de l'Europe. Certains passent quelques mois à Tanger, vivant dans des conditions désastreuses, attendant la nuit et l'heure pour embarquer après avoir tout donné à un passeur et sans avoir aucune garantie d'arriver au paradis [...]. Que faire pour les décourager ? La mort ? Leur vie semble l'avoir apprivoisée depuis le jour où ils ont quitté leur village et qu'ils ont marché des mois comme des ombres qui continuent de hanter les sables même après la disparition du soleil¹⁷.

Ces clandestins ont traversé plusieurs pays pour se diriger « vers une frontière de cristal pleine de trous donnant sur une terre européenne »¹⁸. Le Rif et ses villes ne les ont pas invités : et pourtant, ils sont là, « au seuil du Paradis ». Pour Ben Jelloun, l'immigration est devenue un thème politique ; en effet, il affirme dans *Le clandestin* :

[Elle] vole l'espace, contourne la loi et le droit. Une minorité d'hommes marche vers l'Europe en se cachant. Au péril de sa vie. Une vie qui s'est tellement appauvrie qu'elle est devenue une charge lourde, une peine, une douleur tout près de la mort. Et la mort est souvent sur le trajet. Le Détroit de Gibraltar, lieu symbolique de la rencontre du Nord et du Sud, de l'Europe et de l'Afrique, est toujours un cimetière où des Africains perdent l'unique capital en leur possession : leur corps¹⁹.

14. Sur l'Espagne-Eldorado, cf. Bernard Urbani, « Entre réalité et fiction. L'Espagne comme Eldorado : *Jour de silence à Tanger, Le dernier ami, Le clandestin et Partir* de Tahar Ben Jelloun », in Maria Castanyer et alii (éd.), *Présences et interférences franco-ibériques*, Berne, Peter Lang, 2016, p. 273-278.

15. *Le clandestin*, op. cit., p. 1.

16. *Ibid.*, p. 2.

17. *Op. cit.*, p. 16-17.

18. *Ils arrivent !*, op. cit., p. 7-9.

19. *Op. cit.*, p. 1.

Béni Makada quitte donc son Maroc pour l'Espagne afin de trouver du travail²⁰. Il traverse clandestinement la mer de Gibraltar dans une barque de pêcheur qui doit lâcher sa cargaison humaine sur les belles plages d'Almeria avec une pochette suspendue à son cou (contenant son passeport, l'argent et une photo de sa femme et de ses enfants). Il n'est qu'un corps entassé dans une *patera de la muerte*²¹. Mais le « Néant bleu » est meurtrier : au large de Tanger, il meurt étouffé lorsque la *Guardia Civil* lance ses projecteurs sur la malheureuse embarcation :

La sirène de la vedette de police, puis le haut-parleur hurlant avaient fini par provoquer le massacre. Une vingtaine de disparus furent dénombrés. Les cent soixante restants furent arrêtés puis livrés aux autorités marocaines. Younès a à présent toute la mort pour oublier. Il dort. Son visage est serein. Sur le cou des traces de mains qui l'auraient étranglé. La peur et la panique ne connaissent pas la pudeur²².

Cette tuerie inacceptable, si près de l'Afrique et des tentations hispano-occidentales²³, Ben Jelloun la décrit aussi dans *Morts sans sépulture* qui narre le massacre du 25 octobre 2004. La mer du Déroit a besoin de se peupler de noyés, de les couvrir de ses algues et de les défigurer avant de les donner aux vivants pour qu'ils les mettent sous terre en attendant le prochain arri-vage. Défaits par le malheur, ils sont une véritable hémorragie humaine, une erreur poussée par excès d'espoir :

Vue d'en bas, l'Espagne paraît immense. Ses pieds sont d'argile. Elle a le dos tourné ; elle regarde vers le Nord. De temps en temps, elle ferait bien de se retourner pour voir si le Maghreb lui parle. En cette nuit lugubre de février, des bateaux de pêche émigrent vers les côtes marocaines, bien sûr pas pour rafler le poisson mais pour voir des sirènes danser sur des corps clandestins flottants²⁴.

Ben Jelloun dénonce un drame quotidien – né de nouveaux soubresauts historiques et du nouvel ordre économique mondial – qui emporte plus de vies et fait plus de ravages qu'une

20. « Le Maroc acquiert une importance en tant que pays de transit des flux migratoires en provenance de l'Afrique subsaharienne et du Moyen-Orient ». Ces dernières années, il est devenu en plus « un pays de transit et d'immigration tout en restant essentiellement un pays d'émigration » (Bernard Urbani, « La tragédie du déroit de Gibraltar dans quelques textes de Tahar Ben Jelloun », in *Passages et naufrages migrants. Les fictions du déroit*, op. cit., p. 46).

21. Sur les *harragas*, cf. notamment : Boualem Sansal, *Harraga*, Paris, Gallimard-Folio, 2005 ; Paola Checcoli, « *Harragas* e nuovi cittadini : il migrante nella letteratura marocchina d'expression française tradotta in Italia », in Carmela Lettieri (éd.), *Italies*, Aix-en-Provence, PUP, n° 14 (2010), p. 451-467.

22. *Le clandestin*, op. cit., p. 4.

23. Malgré ces tueries, « la recrudescence de l'immigration illégale et du trafic d'êtres humains, avec son cortège de morts et de disparus, a pris au fil des années des proportions alarmantes » (Najib Redouane, « Clandestins : voyages au bout du désespoir et de la mort », *Clandestins dans le texte maghrébin de langue française*, in Najib Redouane éd., Paris, L'Harmattan, 2008, p. 16). Cela est très symbolique de la folie collective qui s'est emparée du Maroc depuis qu'en 1991 : « des visas ont été établis par l'Espagne : tous les jeunes, qu'ils aient ou non du travail, veulent fuir. Rien ne semble pouvoir arrêter ce flux constant, ni les contrôles renforcés, ni les morts, ni les interpellations, ni les expulsions, ni le destin des émigrés en Europe » (Zakya Daoud, *Gibraltar improbable frontière. De Colomb aux clandestins*, op. cit., p. 216).

24. *Op. cit.*, p. 12.

guerre. À partir de l'année 2000, il retrace dans sa production littéraire les histoires de ces *desesperados* qui se fixent pour but une vie meilleure en prenant l'Europe comme ultime étape de voyage. Ainsi, l'auteur de *Jour de silence à Tanger* et d'*Au pays* collabore à une littérature dramatique du Détroit, constituée notamment de textes maghrébins, espagnols et français. Le bleu du Néant est aussi éblouissant que le bleu-Matisse, comme il le précise dans le poème *Bleu* :

Ce n'est pas une couleur, c'est un sentiment, un champ qui se confond avec la mer [...] Méditerranée, apparemment calme. Réellement agitée de l'intérieur par des violences où le sang des hommes est généreux [...]. Bleu comme le temps volé, le temps dans les plis clandestins [...]. Bleu comme la peur. Mais pourquoi associer cette teinte de la vie ouverte sur l'horizon à la peur, la panique intérieure, la perte de repères, la perturbation des sens²⁵ ?

Partir, roman ancré dans les années 1990, décrit les causes de l'émigration, les affres de la migration et « les aléas de candidats pour franchir la frontière vers une terre promise »²⁶. Il renferme une mosaïque de marginaux exilés qui ne veulent plus vivre au Maroc. L'histoire de Miguel, antiquaire homosexuel catalan, et du beau juriste chômeur Azz-El-Arab (qui accepte de devenir son amant, bien qu'amoureux de la jeune Siham, pour avoir un visa et s'installer à Barcelone), Ben Jelloun la restitue dans toute sa complexité. Partir pour ne jamais revenir : c'est une idée fixe dans la tête de toute une génération qui a fait des études et qui ne trouve pas de travail. Partir vers l'Espagne, distance topologique incommensurable qu'Azal scrute à travers les fumées des pipes et le haschisch du *Café Hafa*. Partir loin de cette pointe africaine maudite où le temps se fige. Pour Azal, Tanger n'est plus ce lieu exceptionnel où religions, économies et politiques se sont affrontées et influencées ; c'est désormais une galerie des horreurs, tels le *Whisky à gogo* et le quartier de Casabarata, lieux sinistres et glauques, avec leurs mafieux, leurs prostitué(e)s et leurs passeurs d'hommes. Le Grand Socco, la rue Murillo, la Mandoubia du Petit Socco, la casbah, la médina, la Montagne oppressent le jeune Marocain tout comme Ben Jelloun qui écrit dans *Tanger et le Port Med* :

Tanger s'était habituée à l'abandon. Tout se dégradait [...], s'écroulait. Et nous ne faisons rien pour la réparer. Il y avait bien des tentatives de restauration mais le plombier et le maçon ne quittaient pas le café du destin [...]. Les fissures dans les murs, le travail de l'humidité, la fatigue des pierres, l'éternel retour des choses finissaient par faire de nous des voyeurs du désastre. Les paroles tombaient comme de la cendre d'une cigarette. Personne ne les ramassait. Le vent les balayait et puis c'était fini²⁷.

Pourtant, dans cette ville mourante, la vie continue. Les rues continuent à monter et à des-

25. *Op. cit.*, p. 7.

26. Claudine Lécrivain, « Romans marocain et questions migratoires : les circonvolutions frontalières du silence », in *Revue d'études françaises*, Budapest, Centre Interuniversitaire d'études françaises, n° 14 (2009), p. 145.

27. *Op. cit.*, p. 2-3.

endre, tortueuses, pleines de cailloux et souvent d'immondices : rue du Mexique, rue Quévedo, rue du Statut qui mène à la Place de France etc. Devant les portes de la muraille fortifiée, le Grand Socco apparaît avec la mosquée Sidi Bou Abid, avec sa foule dense et profonde, ainsi que le Petit Socco, avec la rue Siaghine où règnent bijoutiers et changeurs de monnaie, avec son *Café Tingis* où l'on boit du thé à la menthe et où l'on mange toujours des cornes de gazelle. Plus discrets et favorables aux rencontres, les jardins et les cottages, les cimetières, le Cap Malabata, les Grottes d'Hercule, la plage. Entre présent et passé, Tanger tente de survivre : le *Mabrouk* a été démoli, le théâtre *Cervantès* est en ruines, la maison de Barbara Hutton est vendue comme l'*Hôtel Minzah*, le Salon de thé *Porte* est fermé ainsi que l'église de Siaghine, Jean Genet et Tennessee Williams ne sont plus au *Café de Paris*, l'*Hôtel Rif* fonctionne à moitié mais la *Librairie des Colonnes* est encore là, le *Claridge* aussi, le lycée Regnault est repeint, Gibair ne dessert plus Gibraltar, la synagogue est toujours ouverte, *Le Journal de Tanger* a changé de patron et le cinéma *Lux* est fermé pour travaux. On boit encore du *Rioja*, on mange toujours du jambon *Pata negra* ; quant aux moquettes et aux tissus des canapés, ils continuent d'arriver de Ceuta et de Gibraltar.

Rester à Tanger, c'est rester silencieux sur les terrasses du *Café Hafa* à fixer l'Espagne²⁸ : « nous étions convaincus qu'avec le temps le Détroit de Gibraltar allait disparaître et que les frontières se rejoindraient. Les travaux d'Hercule n'étaient pas terminés »²⁹, « nous avons fini par entendre des voix, persuadés qu'à force de fixer les côtes une sirène ou un ange aurait pitié de nous et viendrait nous prendre par la main pour nous faire traverser le détroit »³⁰. Partir de Tanger, c'est franchir les colonnes d'Hercule bornant le monde à Gibraltar qui appelle les hommes à tous les désirs de franchissement et de dépassement³¹ ; c'est rejoindre la Catalogne de Miguel, terre d'exil, d'échec, de déchéance et de mort. Du passage à l'impasse... En effet, quelques mois après son arrivée, s'appuyant sur un jeu permanent entre la distance et la proximité, Azel, indicateur de police, est égorgé par un groupe de Frères Musulmans. *Ce falso, ce Moro, cet espalda mojada*, incapable de s'adapter, n'a pas survécu à son voyage au bout de lui-même. L'odyssée exilique est terminée mais Ithaque n'est pas retrouvée. Le rêve d'un humanisme andalou, composé de tolérance, de respect de la différence et de dialogue fécond entre différentes civilisations, est bel et bien évanoui.

28. Pour Claudine Lécrivain, la société marocaine gravite autour du silence et du secret : « dans un contexte socio-historique marqué par la prééminence de la voix collective, la voix de l'individu est dissoute au nom des valeurs traditionnelles et des conventions sociales. Le silence demeure une parole informulée autour de certains interdits », tels « l'homosexualité, la sexualité et les abus sexuels, la misère et le projet d'émigrer » (« Romans marocains et question migratoire : les circonvolutions frontalières du silence », *Revue d'études françaises*, op. cit., p. 147).

29. *Tanger et le Port Med*, op. cit., p. 3.

30. *Partir*, op. cit., p. 74.

31. Sur le franchissement et le dépassement en Méditerranée, cf. notamment : David Abulafia, *La Grande Mer. Une histoire de la Méditerranée et des Méditerranéens*, partie V, Paris, Les Belles-Lettres, 2022.

Loin des discours doxologiques, les textes de Tahar Ben Jelloun sont des fictions-réalité où les éléments puisés dans son expérience personnelle jouent un grand rôle mais après avoir subi les transpositions qui constituent le travail créateur. Vécue et investie par toutes les pressions sentimentales, sociales et idéologiques que les personnages expérimentent au fil de leurs expériences, la périlleuse ville du Détroit de Gibraltar, comme les cités rifaines qui l'entourent, devient le tremplin d'une méditation³². L'écrivain marocain favorise l'analyse et l'affabulation aux dépens de la description et de la juxtaposition de détails pittoresques : en effet, il fait revivre Tanger à travers les expériences de ses personnages mais aussi à travers ses pulsions, son idéologie et sa culture arabo-musulmane. Le lieu fonde le récit : il l'inspire même. La capitale du Rif est bien un espace vivant qui proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur. Ville de passages, agonisante, elle continue à exister en tant que miroir d'une société sur laquelle Ben Jelloun, conscience d'une époque, porte un regard inquiet. Le constat de sa perte d'identité – malgré les traces d'un passé prestigieux – fonde donc un discours littéraire iconoclaste. « Le réalisme est occulté au bénéfice d'une dimension métaphorique qui fait de cette sentinelle de l'Extrême-Occident non plus un espace purement géographique et insolite mais le pivot d'une rêverie complexe et d'une interrogation existentielle »³³. « *Tanger, porte de l'Afrique* », *Le clandestin*, *Partir*, *Bleu*, *Ils arrivent !*, *Des Africains au seuil de l'Europe*, *Morts sans sépulture*, *Tanger et le Port Med* disent l'indicible. Ils disent Tanger et sa Méditerranée européo-africaine à la dérive, où le réel cohabite avec l'in vraisemblable³⁴. Ces textes dénoncent des lieux de séparation, tel le Détroit, ancien canal d'Andalousie, « verrouillé à Gibraltar par l'Angleterre et à Ceuta par l'Espagne, deux sentinelles avancées, deux confettis d'anciens empires devenus zone de trafic, de blanchiment »³⁵. Entre arabité et modernisme, folie occidentale et contradictions arabo-musulmanes, la Méditerranée benjellounienne, privée d'Eldorados, est bien un lieu périlleux, rideau de fer et canal de passage, confiné dans une fonction plus idéologique que narrative. Placés à la convergence de l'Histoire et de l'imagination, axes autour desquels tourne l'œuvre de Tahar Ben Jelloun, Tanger,

32. Les villes de Ben Jelloun créent toujours un effet de réel ; « elles ordonnent les événements tout en révélant des périodes subjectives qui trouvent dans l'espace des correspondances intimes » (Françoise Gaudin, *La fascination des images. Les romans de Tahar Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 12).

33. Bernard Urbani, « La tragédie du détroit de Gibraltar dans quelques textes récents de Tahar Ben Jelloun », in *Passages et naufrages migrants. Les fictions du détroit*, op. cit., p. 57.

34. Nombre d'œuvres publiées dans les années 2000 se montrent sévères envers les pays du Maghreb qui deviennent un lieu d'origine d'émigrés clandestins, mais aussi le passage de transit vers l'Europe pour les candidats subsahariens. Elles dénoncent la phobie des pays occidentaux qui expulsent les sans-papiers et les clandestins et qui redoublent de surveillance aux frontières et refoulent des masses humaines vers leurs pays d'origine (Cf. notamment : Mahi Binebine, *Cannibales*, Paris, Fayard, 1999, Youssouf Amine Elalamy, *Les clandestins*, Vauvert, Au diable vauvert, 2001 ; Boualem Sansal, *Harraga*, op. cit. ; Hamid Skif, *La géographie du danger*, Paris, Naïve, 2006).

35. Zakya Daoud, *Gibraltar improbable frontière. De Colomb aux clandestins*, op. cit., p. 256.

le Rif, le sud andalou et Gibraltar, impossibles demeures³⁶, apparaissent comme une voie privilégiée d'accès aux textes, à leur signification idéologique et à leur authenticité.

URBANI BERNARD
Université d'Avignon, ICTT
France

36. Pourtant, la ville du Détroit « a entamé une longue cure de désintoxication. Elle n'est plus un cheval fou et malade, elle n'est plus une vieille dame amnésique ou empêtrée dans cette misérable nostalgie qui lui a fait tant de mal. Tanger a été secouée, malmenée, secourue. Un don du ciel. Un don royal. Sans cette attention royale, elle serait déjà une sorte de bidonville moral, une dépression collective [...]. Le port marocain fonctionne comme une bénédiction. Il était inconcevable de construire le plus grand et le plus important port de l'Afrique et de la Méditerranée sans soigner la ville la plus proche. Des soins intensifs ont été prodigués. La ville a pansé ses failles et ses blessures » (*Tanger et le Port Med, op. cit.*, p. 3-4). Elle est en train « de se doter d'un gigantesque terminal portuaire pour le fret mondial » et est ainsi « déterminante dans l'actualité économique et démographique de l'Europe, soucieuse de contrôler un mouvement migratoire clandestin multiforme » (Véronique Bonnet, « Introduction », *Lire les villes marocaines, op. cit.*, p. 9).

TRAVERSER LA MÉDITERRANÉE : RÊVE ET RÉALITÉ DANS L' ŒUVRE DE GIOSUÈ CALACIURA

De Giosuè Calaciura, on peut dire qu'il est un des écrivains qui comptent aujourd'hui dans le panorama de la littérature italienne contemporaine. Il est cependant nécessaire de préciser aussitôt qu'il est également sicilien, tant sa terre d'origine joue un rôle essentiel dans son œuvre et son écriture. Cette île qui semble postée au centre de la mer Méditerranée (à équidistance ou presque des côtes espagnoles, françaises, grecques ou turques, et toute proche de celles de la Tunisie et de la Libye) fut de tout temps terre de passages et de migrations, et son histoire ancienne et récente en témoigne abondamment, depuis l'époque de la Grande-Grèce – voire bien avant – jusqu'aux tristes abordages contemporains.

Cette conscience d'une culture constituée de multiples strates et d'un terreau culturel complexe forme le substrat profond de l'œuvre de Giosuè Calaciura (prix Méditerranée du roman étranger 2020) commencée en 1998. À partir de cette terre insulaire centrale qu'est la Sicile, l'attention de l'auteur aux mouvements de populations, voulus, consentis ou subis, s'élargit à la Méditerranée et ses rives, et elle court souterrainement ou non à travers ses divers textes, qu'il s'agisse de romans ou de contes. Mettant d'une manière ou autre en évidence tous les aspects du passage, depuis le raid de pirates jusqu'à la déshumanisation de la servitude, on la verra souvent déboucher sur la misère et la mort, quelles qu'en soient la forme et l'origine.

Nous suivrons ainsi la présence et les aspects de ce qui est beaucoup plus qu'une thématique dans le texte calaciurien, en l'enrichissant parfois de quelques incursions en direction de la traduction, passage linguistique, autre forme de migration.

Passages, conquêtes, métissages

En 1998, Giosuè Calaciura publie *Malacarne*¹, sa première œuvre, que l'on pourrait définir comme une sorte de dialogue des morts puisqu'on découvrira à la fin qu'il s'agit de la longue confession d'un killer mort par violence mafieuse (interne) à un juge également mort par violence mafieuse (externe). Même si le sujet n'a a priori rien à voir avec les passages et migrations, on peut noter la présence, dans la confession fleuve de ce criminel, d'une longue histoire de violences perpétrées par des hommes venus de la mer ainsi que la référence à un métissage intense entre peuples ou à une colonisation qui fit par exemple de Palerme une grande ville arabe au X^e siècle :

1. Giosuè Calaciura, *Malacarne*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 1998 ; Sellerio, Palermo, 2022. Traduction en français par Lise Chapuis sous le titre identique *Malacarne*, Les Allusifs, Montréal, 2007.

[...] jusqu'à la préhistoire de notre espèce phénicienne de peuples envahisseurs, aux hommes à turban qui commerçaient avec les juifs du levant, à l'époque des voiles déchirées par les tempêtes à la côte, quand nous fermions l'entrée des ports avec une chaîne monsieur le juge et qu'en une nuit paisible et sans lune les avant-garde des malandrins pisans à bord de chaloupes silencieuses comme des serpents d'eau parvinrent à ouvrir les mailles de sécurité ouvrant la voie à l'attaque soudaine et massive des voiliers rapides et hurlants qui mirent à feu et à sang les navires sarrasins portant les insignes de l'émir Salim ibn Rasid... [...] Nous reconnûmes nos ancêtres de croisement de races, moitié wisigoths moitié byzantins, et nous étions remontés si avant dans le temps que nous découvrîmes notre ville comme nous ne l'avions jamais connue monsieur le juge, avec ses fleuves et ses papyrus, ses divertissements arabes dans des triomphes d'eau, avec ses cinq cent mosquées qui changèrent le nom de Dieu. Nous vîmes le voyage périlleux depuis la terre d'Espagne d'hommes de proie ballottés par les flots d'une mer qu'agitait les secousses préhistoriques de la terre...².

Ces soudaines irruptions historiques, ces raids maritimes semblent constituer une matrice originelle où viendrait comme « naturellement » se nourrir la violence d'une mafia dont les mille forfaits sont racontés tout au long de ce monologue halluciné et hallucinatoire. L'évocation de ces armées d'ombres venues de la mer et ressurgies parfois des sols où la mafia cherche à dissimuler ses atrocités donne lieu à des visions épiques aux accents baroques où se mêlent les envahisseurs de toutes les époques :

Avec des pelles nous creusions les fosses de leur demeure éternelle dans les nuits de feux follets quand, à la lumière des lampes à pétrole, remontaient à la surface les os paléolithiques d'autres morts par assassinat, les squelettes pétrifiés de très anciennes disparitions archéologiques. Nous retrouvâmes des heaumes espagnols perforés par le coup de grâce des pistolets de la mort instantanée, des fourrures vikings de libérateurs d'autres époques [...]. Par curiosité nous continuâmes à creuser jusqu'au moment où nous découvrîmes des croquis pythagoriciens d'armes impossibles qui auraient brûlé d'invincibles armées de mer au moyen du seul feu incinérateur du soleil filtré par d'énormes lentilles convexes. Monsieur le juge, nous remîmes à leur place les os désormais indéchiffrables de notre passé antérieur en les mélangeant avec les cadavres encore chauds de nos escroqueries quotidiennes, dans un mouvement général de squelettes qui mettait à zéro les époques de la mort³.

Dans *La penitenza*⁴, on retrouvera à travers la figure d'un géant millénaire échoué depuis des temps immémoriaux au fond d'une prison, probable métaphore de la Sicile elle-même, le fil rouge de ces incursions successives qui prennent parfois l'allure de libération. L'expédition garibaldienne, avec les Mille débarqués « sur la côte occidentale sous la conduite du valeureux général » y est présentée sous une forme comique, voire grotesque, qui déjoue le sérieux historique généralement accordé à cette entreprise née d'un rêve unificateur ; le débarquement

2. *Malacarne*, version française, p. 115. Dans la mesure où il s'agit d'un article pour une revue francophone, nous proposons les citations dans leur traduction en langue française. Pour les ouvrages non encore publiés en France, nous donnons une traduction non établie par l'édition dans le corps de l'article, avec la version originale italienne en note.

3. *Ibid.*, p. 120.

4. Giosuè Calaciura, *La penitenza*, Mincione Edizioni, Roma, 2016. Non encore traduit en français.

américain de la seconde guerre mondiale se fait aussi par la mer « à bord des jeeps qui savaient nager »⁵ et les soldats US, envahisseurs modernes venus des côtes d'Afrique sur les mêmes voies maritimes que les Sarrasins autrefois, ne trouvent en terre de Sicile ni « ennemis à combattre ni même amis pour leur indiquer la route »⁶. Dans une écriture qui allie ici l'épique et le carnavalesque, Calaciura donne à réfléchir sur le destin d'une terre sans cesse confrontée à l'arrivée par la mer de groupes humains parfois agresseurs, parfois (faussement) libérateurs, toujours cependant porteurs de violences.

Mais souvent les êtres débarqués en Sicile ne sont ni agresseurs, ni libérateurs : seulement victimes d'un passage forcé à travers les eaux de la Méditerranée, comme nous le voyons dans *Sgobbo*⁷ [*Passes noires*], publié en 2002, auquel répondra ensuite, en un jeu de miroir *La figlia perduta*⁸ [*Conte du bidonville*], publié en 2005.

Entre passeurs et passes : passages forcés

Dans *Passes noires*, à travers le monologue d'une prostituée des bas quartiers de Palerme, Calaciura évoque tous les moments et les aspects du misérable destin d'une jeune Africaine et de ses semblables prises dans les filets des passeurs et organisateurs d'une moderne « traite des nègres ».

Le récit par Fiona – la jeune prostituée qui a perdu son vrai nom, et son identité, en même temps que sa liberté – de son passage-transfert de la rive africaine au port de Sicile dans les cales d'un bateau rouillé fait revivre aujourd'hui même les cruels épisodes d'une histoire que l'on voudrait croire révolue : la traite des nègres autrefois transatlantique se poursuit dans la Méditerranée contemporaine. Avec les mêmes subterfuges pour se protéger des polices :

C'était un bateau de rouille qui n'allumait même pas ses feux de route. Ils nous firent embarquer de nuit, mais nous ne partîmes pas tout de suite. Ils attendaient des vents favorables et le repos des rondes qui patrouillent aux entrées des ports⁹.

Avec les mêmes traitements inhumains réduisant les individus à l'état de bétail :

Et dans la soute il y avait le noir de ma peau mélangé avec le noir des autres peaux qui frémissaient de peur... et il n'y avait pas une odeur que je reconnaissais, rien que la sueur et l'acide fermenté des excré-

5. *Ibid.*, p. 86 : « Gli americani arrivarono a bordo delle jeep che sapevano nuotare perché erano sbarcate dal mare ».

6. *Ibid.*, p. 85 : « Gli invasori non trovarono nemici da combattere e nemmeno amici ad indicare la strada ».

7. Giosuè Calaciura, *Sgobbo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2002 ; traduction en français par Lise Chapuis sous le titre *Passes noires*, Les Allusifs, Montréal, 2005.

8. Giosuè Calaciura, *La figlia perduta. La favola dello slum*, Bompiani, Milano, 2005 ; traduit en français par Lise Chapuis sous le titre *Le conte du bidonville*, Les Allusifs, Montréal, 2009.

9. *Passes noires*, *op. cit.*, p. 8.

ments parce qu'ils nous interdisaient les autres intestins du bateau, et il fallait que nous nous vidions là, sous nos propres yeux, et pendant qu'on faisait on se regardait dans un effort de pitié¹⁰.

Un à un, les chapitres du roman égrènent les aspects de la terrible destinée de Fiona et de ses camarades prostituées, depuis leur « dressage » initial « dans la maison d'Afrique » du quartier portuaire de Palerme – pour être rapidement d'un bon rapport – jusqu'à leur perte d'identité à travers le lissage des cheveux et le blanchiment forcés de la peau. Jusqu'à leur mort souvent, comme dans le cas de « la boîteuse » assassinée par un client, et sans doute aussi celui de la narratrice qui sent venir sa fin dans les dernières pages du livre : quand la passe de prostituée devient passage de vie à trépas dans une nuit de terreur.

Alors c'est l'effacement total d'une existence qui conclut la tragique traversée, car le corps de ces femmes transportées malgré elles comme du bétail dans la plus secrète et totale illégalité finit consumé tel un quelconque détrit : « C'étaient les flammes du bûcher de pneus où brûlait le corps de mon amie chère, amorcé avec les cartons des emballages abandonnés dans les décharges sauvages des sentiers »¹¹.

À travers le regard étranger de la jeune prostituée qui a encore dans les yeux et le cœur son Afrique natale, Giosuè Calaciura trace le décor de la vie de ces immigrés, presque toujours contraints, ou bien trompés par un fallacieux espoir, et l'on voit se mouvoir dans les bas quartiers de la ville portuaire tout un monde de souffrances ; celles d'hommes et de femmes arrivés d'une autre rive, inexorablement occupés à survivre un jour de plus à travers combines et petits boulots dans la rivalité, et souvent l'ivresse libératoire :

Je contournais les rixes entre Arabes et Noirs qui se disputaient les angles émoussés de logements en sous-sol ouverts en soudaines tavernes pour étrangers où il n'y a pas de vin mais seulement l'exaltation jaune paille d'un liquide imbuvable à transvaser directement du bidon, où l'on ne parle que la grammaire de l'alcool qui n'attend pas de réponse¹².

Une façon de mourir comme une autre, car tel est le destin inéluctable de cette humanité arrachée à sa terre d'origine cherchant à ne pas crever de faim, mais qui finit par crever tout de même, comme l'Indienne Shogun assassinée et volée de tout l'argent gagné par son jeune fils vendeur de roses, ou comme cet Africain en qui Fiona reconnaît celui qui l'a violée dans les soutes du bateau, étranglé par le proxénète.

La traversée de la Méditerranée est ici encore sous le signe permanent de la violence : arrachement subi, perte d'identité, rencontre d'êtres tout aussi démunis luttant à l'arrivée dans la misère de ghettos, et souvent marche vers une mort pressentie chaque jour dans les dangers

10. *Ibid.*, p. 9.

11. *Ibid.*, p. 108.

12. *Ibid.*, p. 20.

d'une survie difficile.

Dans ce texte particulier cependant, Calaciura a mis en évidence un autre passage, un autre arrachement, peut-être le plus radical : celui de la perte de la langue maternelle dans ce qu'elle a de plus intime, de plus profond, et de sa substitution par un idiome seulement capable d'assumer les nécessités de la vie pratique ; tout le récit de Fiona la narratrice donne à sentir ce moment de bascule, cette disparition qui signe le dénuement absolu de l'être déplacé.

La traduction de cette langue composite a de ce point de vue été une gageure car s'y côtoient termes savants appris qui sait où et vocabulaire le plus cru de la prostitution, mots déformés et tournures appartenant au dialecte de Palerme plutôt qu'à l'italien. Cette Babel migratoire est caractéristique des quartiers déshérités où échouent des êtres venus de partout, qui « ne se comprenaient pas parce qu'ils appliquaient des limites qui se superposaient à d'autres limites d'autres continents », chacun articulant « sa rage dans l'ivresse d'une langue incompréhensible »¹³.

La recherche d'un titre français pour cet ouvrage où le documentaire se fait œuvre d'art a été un moment difficile : en effet, « sgobbo », le titre original du livre, signifie le « boulot » en italien mais plus précisément à Palerme « le tapin, la passe réalisée par une prostituée », et aucun mot français pris en lui-même ne semblait suffisant pour embrasser la signification de ce récit poignant : c'est ainsi qu'est née l'expression « passes noires » dont la grande polysémie permet d'associer la passe – comme passage maritime, comme moment particulier (en général il s'agit d'une « mauvaise passe »), comme acte sexuel monnayé – à la valeur négative et funèbre de la couleur noire qui est aussi celle de la couleur de peau des malheureuses héroïnes du roman.

Passes noires ou *noires passes* pourrait d'ailleurs être le titre emblématique de bien des passages effectués d'une rive à l'autre de la Méditerranée.

Traversée à l'envers

En tout cas, il est intéressant de noter que le passage peut aussi s'effectuer en sens inverse, et c'est ce qui, à la suite de la publication de son roman *Sgobbo*, a été proposé à Giosuè Calaciura par une ONG opérant en Afrique : venir voir, à l'autre bout du trajet, ce qui peut pousser des êtres à effectuer la traversée en quête d'un hypothétique bonheur, ou plus tristement de la fin illusoire d'une vie de souffrance. Giosuè Calaciura a donc effectué une sorte de « résidence d'écrivain » dans un bidonville de la banlieue de Kampala, en Ouganda, et c'est de cette expérience que naît le *Conte du bidonville*, dans un effet de miroir face au texte précédent : dans *Passes noires* l'arrivée, dans *Conte du bidonville* le point de départ.

Mais c'est la même misère, la même douloureuse survie quotidienne en butte à la pauvreté, à la maladie (le sida – baptisé dans le texte « Slim le maigre » – sévissait fortement à l'époque), aux pratiques magiques qui anéantissent tout espoir d'une quelconque amélioration : ainsi dis-

13. *Ibid.*, p. 20-21.

paraît la fille d'Henriette l'héroïne, happée par on ne sait quel trafiquant d'êtres humains quand sa mère, elle-même victime de guerres africaines, espérait, grâce à l'enseignement scolaire, la faire sortir d'un giron infernal.

Écrivain qui a aussi pratiqué le journalisme, appelé à témoigner à sa façon, on voit Giosuè Calaciura choisir dans cette œuvre la forme du conte plutôt que le récit réaliste : comme si la vision de la misère qui conduit tant d'êtres à risquer un passage dangereux vers des côtes lointaines pour échapper à une vie de douleur ne pouvait être rendue dans sa nudité vraie. Le conte, genre qui autorise des images et des pas de côté dans l'irréel et la poésie, vient ici à la fois tempérer et sublimer l'horreur de ce qui est raconté.

Passages, migrations, vies échouées

C'est d'ailleurs encore le conte que l'écrivain choisit dans *Le tram de Noël*¹⁴ pour évoquer non la traversée d'une rive à l'autre, d'un pays à l'autre, mais le quotidien des déplacés de la Méditerranée et de tous les pays. C'est dans un tram d'une grande ville que monte successivement une série de personnages parmi lesquels figurent ces immigrés qui rejoignent péniblement leurs pauvres logis au fin fond d'une lointaine banlieue. Il y a Filippo, le majordome philippin d'une maison bourgeoise qui rêve d'un avenir meilleur pour son fils, il y a le prestidigitateur venu du Bangladesh qui maîtrise mal la langue, est réduit à en faire un instrument comique, et la perd définitivement dans la maladie d'Alzheimer, il y a la prostituée noire qui pourrait être la sœur de celles de Palerme dans *Passes noires*, presque morte de faim et de maladie, et il y a aussi William, jeune garçon qui se fait traiter de « nègre de merde » par les bandes de fascistes venues faire la loi dans le tram. Prêtant au jour le jour ses bras pour des travaux d'occasion peu ou pas rétribués, il regagne chaque soir la lointaine mesure qu'il occupe avec d'autres jeunes invisibles comme lui, seuls et affamés. Sa seule consolation est la compagnie et l'affection d'un lapin qui finira mangé par de nouveaux arrivants encore plus affamés. Orphelin d'une guerre civile africaine, il se souvient avec mélancolie d'une époque où, dans leur village, sa grande sœur veillait sur lui quand la mère était malade, et l'on comprend que cette sœur est sans doute la prostituée noire entrevue auparavant. Une traversée, bien de destins brisés.

Dans le fond de ce tram, tous les passagers croient voir un moment un enfant nouveau-né, mais l'espoir d'un messie en cette nuit de Noël se révèle être une chimère : il n'y a rien pour sauver ces immigrés soumis aux vexations des forces de l'ordre et relégués avec d'autres exclus aux marges de la société civile le plus souvent indifférente ou profiteuse. De même, dans *Passes noires*, la sainte patronne de Palerme portée en procession finissait-elle décapitée, incapable de faire croire à une lueur de protection.

14. Giosuè Calaciura, *Il tram di Natale*, Sellerio, Palermo, 2018 ; traduit en français par Lise Chapuis sous le titre *Le tram de Noël*, Noir sur Blanc, Paris, 2020.

Traversée, espoir, mort

Pourtant l'espoir était grand, et il est le moteur initial de toutes ces traversées qui ont amené des hommes et des femmes vers une autre rive, quand ils ont pu y accoster. Dans le récit « Il mare è piccolo ma Dio è grande » inclus dans le recueil *Bambini e altri animali*¹⁵, le jeune Ismaele rêve de quitter le village qui a tenu trop à l'étroit la vie de son père. Pour lui, de l'autre côté de la mer il y a un monde à découvrir, et il en rêve tellement qu'il l'invente en lisant à sa famille analphabète les lettres du cousin émigré à Rome. Il brode, il affabule selon son propre désir, forgeant au-delà de l'eau une réalité imaginaire de bien-être et de facilité qui contraste avec l'étroitesse et la pauvreté de son petit monde quotidien : « Avec les paroles du cousin il racontait à quel point était simple la vie de l'autre côté de la mer. Quelle merveille de pluie tombait avec régularité pour soulager le monde de la peine de la poussière... »¹⁶. « Et même – dit-il ou croit-il – on meurt rarement de l'autre côté de la mer »¹⁷. Ainsi le jour où des passeurs organisent une traversée, il se glisse avec confiance dans le camion qui les amènera jusqu'au point de départ. Dès l'embarquement cependant, les choses se passent mal et la traversée a tout de ces cauchemars dont on lit les tragiques comptes-rendus dans la presse contemporaine : la nourriture manque, des personnes tombent à l'eau, Ismaele continue à espérer jusqu'au moment où il aperçoit toute proche la côte sicilienne tant désirée. Mais l'espoir se brise là et Ismaele mourra noyé par une trop forte vague à quelques mètres du but.

Dans ce texte beau et émouvant, au-delà de la description documentée des aspects dramatiques de la traversée, Calaciura sait faire percevoir la force du désir qui porte de nombreux migrants, la tension vers un ailleurs qui sauvera. Et qui souvent tuera, plus tard ou sur le moment, comme on le voit également dans le bref récit « Il ponte sullo Stretto »¹⁸ où seuls le père et le fils réussissent à passer clandestinement par-dessus le fil de fer barbelé du chantier du pont (jamais achevé) sur le détroit de Messine. L'Europe est là, « nous pouvions l'entendre comme une sirène, la voir dans sa danse du ventre apparaître et disparaître entre les poteaux »¹⁹. La mère, elle, sera emportée par les flots du détroit de Messine : les sirènes, ou Charybde et Scylla, sont toujours là pour guetter les malheureux.

Une mer à traverser, toujours

Mais la nature même de la mer Méditerranée, par sa fermeture constellée d'îles, invite ou incite à la traverser, comme on l'a vu dans l'histoire profonde de la Sicile sans cesse abordée par des

15. Giosuè Calaciura, *Bambini e altri animali*, Sellerio, Palermo, 2013. Non traduit en français.

16. *Ibid.*, p. 89. « E con le parole del cugino raccontava come fosse semplice la vita dall'altra parte del mare, e quale meraviglia di pioggia cadesse con regolarità ad alleggerire il mondo dalla condanna della polvere ».

17. *Ibid.* : « Anzi, di rado si muore dall'altra parte del mare ».

18. « Il ponte sullo Stretto », *Bambini e altri animali*, *op. cit.*, p. 83-85.

19. *Ibid.*, p. 83 : « Riuscivamo a sentirla come una sirena, a vederla nella sua danza del ventre, compare e scompare nella prospettiva dei piloni ».

vagues successives de voyageurs, conquérants, migrants de toutes sortes, histoire commune à bien d'autres lieux de cet univers maritime particulier. Dans un court texte consacré à l'île de Pantelleria²⁰, toute proche des côtes tunisiennes, Giosuè Calaciura revient sur cette insularité qui est une des caractéristiques du monde méditerranéen et appelle depuis toujours à s'embarquer pour de nouvelles *Odyssée(s)*. Même si Pantelleria semble avoir presque tourné le dos à la mer, l'auteur insiste sur la nature volcanique de cette île, qui, tel un rêve évanescent, peut disparaître un jour comme elle a surgi. Et ce qu'il reste, de toute façon, c'est une langue métisse, un « volcan de noms »²¹ apportés par d'innombrables marins de toutes les religions, toutes les races, toutes les origines pour qui l'île devait être une promesse de Paradis : « Île d'abordages perpétuels, elle a été phénicienne, romaine, byzantine, arabe, normande, espagnole. Pantelleria n'est pas seulement une limite géographique, c'est une frontière qui accueille, un lieu qui nous rappelle à quel point est fragile et en même temps exceptionnelle la condition humaine »²².

CHAPUIS LISE
Université Bordeaux Montaigne
France

20. Giosuè Calaciura, *Pantelleria. L'ultima isola*, Laterza, Roma, 2016 ; à paraître dans la traduction de Lise Chapuis, éditions Noir sur Blanc, Paris, 2023.

21. *Pantelleria*, *op. cit.*, p. 73.

22. *Ibid.*, présentation en couverture du livre.

IMPOSSIBILITÉ DU DIRE ET DISSIMULATION

*Le second jour, une voile se dressa, s'approcha et me repêcha enfin.
C'était l'errante Rachel. Retournant en arrière pour chercher
toujours ses enfants perdus, elle ne recueillit qu'un autre orphelin.*
Moby Dick

L'Homme s'invente grâce aux multiples traversées qu'il entreprend durant son existence. Entre assimilation ou rejet, la construction de son identité s'effectue essentiellement par l'expérience de l'altérité. L'œuvre de Wajdi Mouawad ne fait pas exception. Son théâtre, imprégné du traumatisme de la guerre civile au Liban, est un théâtre-monde en ce qu'il se caractérise par une ouverture à l'Autre¹. De façon analogue et impérative, l'exilé d'aujourd'hui est également contraint d'accueillir des mondes en lui-même².

La pièce de Wajdi Mouawad, *Tous des oiseaux*, représentée au théâtre de la Colline en 2017, évoque un amour impossible entre Eitan et Wahida, l'un Juif, l'autre Arabe, ainsi qu'un voyage en Israël ponctué d'une explosion sur un pont qui aboutit à plonger Eitan dans le coma. Entre déchirements et règlements de comptes, sa famille se divise et les secrets se délient. Le choc émotionnel du père le conduit à errer dans un espace onirique et provoque sa rencontre avec Léon l'Africain, image médiatrice présente sous son nom de naissance Hassan al-Wazzân. Ce voyageur érudit du XVI^{ème} siècle apparaît aux personnages au sein d'un espace en suspens. S'entretenant en langue arabe avec le père, David, il lui raconte la fable de l'oiseau amphibie, récit présent dans son œuvre majeure, la *Description de l'Afrique*³.

À travers la pièce de Wajdi Mouawad, l'intérêt sera de se demander comment les personnages s'apparentent à une allégorie du migrant de nos jours. Notre propos cherchera donc à répondre au questionnement de Wahida : « Faut-il à ce point s'attacher à nos identités perdues ? Qu'est-ce qu'une vie entre deux mondes ? Qu'est-ce qu'un migrant ? Qu'est-ce qu'un réfugié ? Qu'est-ce qu'un mutant ? »⁴. Ce questionnement révèle chez les personnages, dont Hassan al-Wazzân

1. Gaëtan Dupois, Evelyne Lloze, *Penser le théâtre contemporain : l'exemple de Wajdi Mouawad*, Paris, éditions l'Entre-temps, 2021, p. 10.

2. Alexis Nouss, *La condition de l'exilé*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015, p. 155.

3. Jean-Léon l'Africain [Hassan al Wassan], *Description de l'Afrique*, trad. A. Epaulard, T. Monod, H. Lhote et R. Mauny, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve, 1981 [1956].

4. Wajdi Mouawad, *Tous des oiseaux*, Paris, Actes Sud-Papiers, hors collection, 2018, p. 20.

en est le représentant, ainsi que chez le réfugié contemporain, une identité se situant en dehors des sentiers. La figure de l'être polymorphe s'incarne dans le mutant chargé de revendiquer une identité plurielle, et la description donnée par Alexis Nouss vient accompagner la peinture que nous cherchons à dévoiler dans notre propos : « le migrant-mutant sort de l'appartenance commune qui fonde organiquement le lien solidaire ; étranger au pays, il devient étranger à l'espèce, il a migré hors de la familiarité, hors de la connaissance qu'on peut en avoir »⁵.

À travers notre étude nous chercherons à montrer comment les personnages de la pièce et le réfugié contemporain s'entremêlent, donnant lieu à des rapports confus. Dans une première étape les personnages de *Tous des oiseaux* s'apparentent à des réfugiés. Chacun pensant se connaître et être identifié selon une identité bien définie, David, Eitan et Wahida vont faire l'expérience du réfugié. Leur identité n'est pas celle qu'ils croient et ils deviennent étrangers à eux-mêmes. David par ses origines palestiniennes, Eitan qui ne connaît pas son grand-père de sang, et Wahida dont les origines arabes lui arrivent de plein fouet au visage. Chacun devient réfugié de lui-même en pénétrant un espace, en l'occurrence celui de son identité, inconnu et par conséquent angoissant. À l'inverse, le réfugié contemporain joue un rôle d'acteur, son comportement n'est que théâtralisation face à un public des centres de demandeurs d'asile, qui attendent la même tirade à chaque représentation⁶. Dans une seconde étape, et en reprenant la notion d'exilience chez Alexis Nouss, – se définissant comme telle : « le noyau existentiel, commun à tous les sujets en migration, nous le nommons exilience, à la fois condition et conscience »⁷ –, l'acteur de théâtre, jouant sur scène, peut hypothétiquement se retrouver dans une situation d'exilience au moment où il joue, et se rapprocher par conséquent de la condition du réfugié.

De l'oiseau amphibie aux possibles d'une Babel moderne : le passeur, figure d'un mouvement permanent

Les différentes figures mises en exergue empruntent les mêmes chemins sur les rives méditerranéennes, mais selon des trajectoires différentes. Si le réfugié, tout comme les parents d'Eitan et Wahida, quittent l'Orient ou l'Afrique, les deux jeunes héros entreprennent le voyage inverse. Les récits s'entremêlent dans les courants maritimes donnant lieu à des chocs de vagues identitaires. Les personnages chez Wajdi Mouawad, tout comme le réfugié contemporain, migrent à la manière de l'oiseau en quête d'une identité qu'ils se construisent au gré de leurs aventures et

5. Alexis Nouss, *La condition de l'exilé*, op. cit., p. 160.

6. Marie-José Tubiana relate dans son ouvrage *Une émigration non choisie. Histoires de demandeurs d'asile du Darfour (Soudan)*, la nécessité pour ces réfugiés d'avoir un interlocuteur connaisseur des diverses ethnies du Darfour ainsi que des interprètes zaghawas et non pas arabophones maghrébins : « mais, arrivés dans notre pays, ils subissent encore deux traumatismes majeurs : celui de ne pouvoir se faire comprendre et de se voir dénier leur identité » (Marie-José Tubiana, *Une émigration non choisie. Histoires de demandeurs d'asile du Darfour (Soudan)*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 16).

7. Alexis Nouss, *La condition de l'exilé*, op. cit., p. 26.

leurs rencontres. Ces migrations sont à appréhender comme des possibilités de faire à nouveau société⁸.

Le mouvement, cette tension dynamique, définit l'exil. Eitan, jeune scientifique niant la notion de prédisposition et de mémoire traumatique au fil des générations, mais affirmant que toute réponse réside dans notre constitution en chromosomes, évoque l'exil originel, constitutif de l'humanité :

Jusqu'à l'instant T du Big Bang, notre matière devait être déjà enlacée à celle de ce livre en un point infiniment plus petit qu'une tête d'aiguille. Entrelacée de manière si inconcevable qu'il a fallu le Big Bang pour nous séparer et 13,8 milliards d'années pour nous réunir dans cette bibliothèque, vous, moi et le livre, à nous faire ressentir au-delà du temps et de l'espace la sensation initiale du lien (...)⁹.

L'exil primordial énoncé à l'intention de Wahida sous-tend son essence universelle. À partir d'un exil primordial commun au vivant, l'idée de mouvement imprègne toutes les couches de l'existence. Dès lors, s'impose l'omniprésence d'une oscillation entre deux consciences. L'étranger apporte l'ailleurs ici et reste donc toujours étranger¹⁰, tandis que l'exilé reste constamment sur la frontière. L'étranger demeure donc dans une dynamique fixe lorsque l'exilé s'inscrit au sein d'une dynamique mobile, en mouvement permanent¹¹. De manière symétrique, la constance caractérise chez Wajdi Mouawad l'origine lorsque l'irrégularité définit l'identité.

Une troisième distinction est alors soulevée entre l'exilé et le voyageur :

Plus encore, une opposition conceptuelle serait pertinente entre le voyage impliquant la possibilité du retour et l'exil celle du non-retour. Certes, les conditions empiriques font varier, voire alterner, les définitions et le regard du sujet sur son déplacement : un voyageur peut se sentir en exil (conscience sans condition), un exilé persister à se croire en voyage (condition sans conscience) ; un visa de touriste peut servir une stratégie d'exil ou un voyage touristique virer à la contrainte exilique. Ithaque reçoit Ulysse en exilé avant de le célébrer en voyageur. Quant au héros « aux mille ruses », le texte nous le montre constamment osciller entre les deux consciences¹².

Touriste devenant exilée, c'est bien le cas pour Wahida qui choisit de rester auprès des siens à la fin de la pièce. Cet exil devient finalement un retour dans un chez-soi : « je croyais que je n'avais rien à voir avec ça ! Qu'on avait fait ce voyage pour toi, qui cherchais à savoir qui était ton père et qui était le père de ton père ! Je croyais que je n'étais là que pour t'appuyer ! Pas un seul

8. Gaëtan Dupois, Evelyne Lloze, *op. cit.*, p. 15.

9. Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 11.

10. Alexis Nouss, *Droit d'exil. Pour une politisation de la question migratoire*, précédée de *Covidexil*, Gremonville, Éditions Mix, 2021, p. 49.

11. Alexis Nouss, *La condition de l'exilé*, *op. cit.*, p. 56.

12. *Ibid.*, p. 93.

instant j'ai pensé que venir ici pouvait me concerner ! »¹³. L'oscillation entre deux consciences s'exprime chez Wahida qui arrive en voyageur et prend conscience d'avoir été toute sa vie exilée. Lorsqu'elle parle de la douceur des mots en langue arabe, sa condition exilique est en pleine expression, c'est l'histoire familiale, les « racines » qui refont surface et lui font prendre conscience de sa condition d'exilée.

Finalement, Wahida dit explicitement ce qu'Alexis Nouss dit d'Ulysse, figure exilique par excellence. Celui qui revient n'est pas celui qui est parti, et lors de son retour à Ithaque, Ulysse n'est pas reconnu, le deuil de celui qu'il était avant fait donc partie de l'exilience¹⁴. Toute forme de retour devient dès lors impossible, l'exilé voit son identité se modifier par le fait même de son exilience. Wahida le perçoit et l'exprime par son incapacité à retourner à sa vie d'avant exil :

Je ne veux plus fuir, même si ça me fout la trouille, même si tout me dit de rentrer, d'oublier tout ça, mais je ne veux pas, je ne veux pas retourner avec toi, retrouver New-York, ça n'aurait pas de sens, je dois juste me confronter à ça. Pas en touriste ou en théoricienne, mais directement, maintenant, en sacrifiant tout, là, dans le pire, de l'autre côté de ce mur pendant cette guerre¹⁵.

Osciller entre plusieurs consciences, osciller également entre différentes langues. À la fin de la pièce *Tous des oiseaux*, David se met à parler en arabe avec Hassan al-Wazzân à la suite des conseils des médecins estimant important de parler la langue maternelle dans une situation de coma. Au sein d'un voyage en suspens, d'un rêve mettant en scène une déterritorialisation, Hassan al-Wazzân apparaît pour répondre aux questions de David et lui permettre de finalement partir. Alexis Nouss invite alors à se demander en quelle langue dire l'exilience. Quelle est la langue pour raconter sa condition et sa conscience d'exilé. Selon lui, une troisième langue doit apparaître mais celle-ci ne sera comprise que par le sujet exilé, là où la langue implique nécessairement une intercompréhension :

De même dans l'exilience, il y a une impossibilité de mise en récit car dans quelle langue le faire, dans quel code, celui du pays quitté ou celui de la société d'accueil ? sur quelle rive chanter ? une insatisfaction guette le sujet qui veut raconter son exil. Il le vit mais comment le dire ? il lui faut bricoler une troisième langue intégrant les deux qui sont désormais les siennes mais qui, alors, le comprendrait ?¹⁶

Et le coma de David sera provoqué parce qu'il refuse d'accepter cette révélation. Les langues s'entremêlent au sein même de ces exilés et la représentation théâtrale mouawadienne en donnera un aperçu concret où quatre langues sont représentées sur scène, donnant lieu à une véritable Babel moderne. Les peuples, tout comme les acteurs de la scène mouawadienne se rencontrent,

13. Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 70.

14. Alexis Nouss, *La condition de l'exilé, op. cit.*, p. 94.

15. Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 71.

16. Alexis Nouss, *La condition de l'exilé, op. cit.*, p. 150-151.

se mêlent, échangent, se traduisent et finalement chantent dans une langue étrangère, rappelant ainsi la richesse de Babel devant une langue unique¹⁷.

Traverser ou dissimuler : des formes de prudence

L'essence même de l'exilé est sa traversée des mondes. Se mouvant dans divers espaces, il reproduit les chemins empruntés par d'illustres figures archétypales chantées par les poètes : « L'éendue infinie de l'Océan confond le temps et l'espace, et la franchir, nous disent les poètes, est le premier acte libre de ceux qui ont l'audace de défier les dieux : Hercule, Jason, Ulysse, puis Dante dont le voyage imaginaire relie la terre, la mer et le ciel »¹⁸. Aux fins de transgresser et relier, l'exilé s'impose en passeur, ouvrant le dialogue entre les rives méditerranéennes. Tout comme dans la fable de l'oiseau amphibie issue de la *Description de l'Afrique* où les trois espaces terrestre, aérien et aquatique sont traversés et mêlés, l'exilé est en quête et en construction d'une identité hybride. Franchir les limites du monde connu comme acte de liberté, constitue une expérience de refus de la passivité : « Mais quand il arrive dans l'espace céleste où se situe le Paradis, après avoir traversé tous les cercles intérieurs et extérieurs de l'univers concentrique, Dante doit inventer un mot, *transumanar*, pour dire l'indicible audace de celui qui franchit les limites de l'humain »¹⁹.

Cette audace transgressive aboutit à une errance si le sujet exilé n'est pas guidé par un dieu ou, pour Dante, par un poète. Chez Wajdi Mouawad, David est accompagné par Hassan al-Wazzân qui se présente comme une figure intermédiaire, un daimôn faisant le lien entre l'espace vivant et le non vivant. Cette figure issue de la Grèce antique est rattachée chez Aristote à la notion de bonheur sous le terme « *eudaimonia* » :

Le préfixe *eu-*, qui connote génériquement tout ce qui est « heureux », entre ici en composition avec le nom équivoque d'une puissance naturelle appelée en grec *daimôn*, un « démon » ou « génie » indifférencié et anonyme dont les bienfaits sont assimilés à une grâce divine dont la question a longtemps été débattue de savoir si elle s'obtient par nature, par hasard ou par choix²⁰.

D'un autre côté, franchir la limite suppose une dissimulation. Théorisée par Torquato Accetto dans son *Della dissimulazione onesta (Traité de l'honnête dissimulation)*, publié en 1641 et redécouvert en 1928 par Benedetto Croce, la dissimulation n'est ni mensonge ni hypocrisie mais revêt une forme de prudence. Hassan al-Wazzân tient en premier chef la place du dissimulateur. Érudit né aux alentours de 1489 en Andalousie musulmane et auteur d'une cosmographie grâce à laquelle il s'imposera en Europe comme le principal détenteur d'un savoir sur l'Afrique, Hassan

17. Natalie Zemon Davis, *Métissage culturel et méditation historique*, XVIIe Conférence Marc-Bloch, 13 juin 1995, p. 11.

18. Françoise Graziani, *Variété du conceptisme*, Paris, Classique Garnier, 2019, p. 128.

19. *Ibid.*

20. Françoise Graziani, « Bien vivre selon la nature : quel choix de société ? », dans Françoise Graziani, Pierre Pellegrin (dir.), *L'héritage d'Aristote aujourd'hui : science, nature et société*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, p. 266.

al-Wazzân, baptisé Jean-Léon de Médicis, dit Léon l'Africain, a eu une vie d'exil. Son destin oscillant entre l'Europe et l'Afrique a développé un art de la dissimulation nécessaire à sa survie. Si Hassan al-Wazzân revient après plusieurs siècles sur la scène du théâtre de la Colline, il insuffle les vertus de la dissimulation élaborées par Torquato Accetto et devenues fondamentales pour le réfugié. Celui qui dissimule, nous dit l'auteur du *Traité de l'honnête dissimulation*, doit être rempli d'une humeur tempérée, car seul le tempéré peut se montrer « fort habile en matière de prudence »²¹ et agir de la bonne manière « en fonction de ce qu'exigeront les circonstances »²². Par ailleurs, toujours selon Torquato Accetto, celui qui a voyagé est plus prompt à dissimuler que celui qui est toujours resté chez lui, car le voyageur

[...] requiert que l'on soit beaucoup tout en paraissant peu parfois : celui qui ne s'est pas autant limité est donc propre à cette habitude, puisque de sa connaissance des autres naît cette pleine autorité que l'homme exerce sur lui-même quand il se tait à point nommé et garde par-devers soi, à point nommé, les réflexions qui seront peut-être bonnes le lendemain mais sont pernicieuses aujourd'hui²³.

La dissimulation devient le moteur de l'exilé. Ce dernier fait une première expérience d'un exil en lui-même avant celle d'un exil spatialisé. Cet « exil intérieur » est mentionné par Alexis Nouss : « tout exil, néanmoins, est un exil intérieur dans la mesure où son expérience, avant de toucher le corps déplacé, imprime la marque psychique de la déchirure, d'une exclusion vécue d'abord dans l'intériorité, une conscience avant une condition »²⁴. La dualité de l'exil propre à tous sujets implique de facto une hospitalité tournée vers l'altérité mais également vers soi-même. Dès lors, Hassan al-Wazzân suggère à David un vivre-ensemble en lui-même, une condition exilique qui concilierait et accueillerait plusieurs identités en son sein, un exil intérieur en mouvement permanent, un pont reliant les rives. Sa suggestion tient de l'ordre d'une courte expression : « me voici suffirait »²⁵, cette expression concluant les interrogations de celui qui se retrouve être son propre ennemi²⁶, mais aussi celles du réfugié d'aujourd'hui, du demandeur d'asile contraint de raconter le détail de ses périples, insistant sur une terrible description de ses démons, dont il ne donnera pas les détails de manière exhaustive, mais qu'il sera contraint de rappeler à sa mémoire.

Nulle part : des passerelles entre exil et théâtre

« Alors que toute scène théâtrale peut être considérée comme un lieu en exil du réel mais que la

21. Torquato Accetto, *De l'honnête dissimulation*, Toulon, La Nerthe librairie, 2015 [1990], p. 15.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 18.

24. Alexis Nouss, *La condition de l'exilé, op. cit.*, p. 57.

25. Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 85.

26. « [...] Comment partir en paix quand on se découvre être son propre ennemi ? » (Wajdi Mouawad, *op.cit.*, p. 85).

représentation vise justement à nier [...] »²⁷. Est-il des lieux de l'exil et des lieux chargés de nulle part ? Pour Alexis Nouss, qui cite *L'Amérique* de Kafka, New-York est une ville exilique et l'Amérique un pays exilique²⁸. Ville qui ne dort jamais, elle est la scène d'ouverture de *Tous des oiseaux*. Pourtant, ce n'est qu'en la quittant qu'Eitan et Wahida vont découvrir leur identité. Dès lors, un lieu des possibles permet la scène de révélation. Cet espace détruit, déchiré, dévasté par la guerre et à l'état de ruines autorise toutes les possibilités d'une reconstruction. Les différents lieux de la pièce que sont New-York ou Berlin ne sont pas disposés à accueillir l'action du drame, mais c'est Jérusalem, car « ce qui a été lieu pour la destruction devient non-lieu pour la reconstruction »²⁹. La ville devient non-lieu par la présence d'oscillations entre un passé enfoui, un présent ainsi qu'un futur des possibles par la reconstruction. La fin de *Tous des oiseaux* se déroule à l'hôpital, véritable non-lieu devenant le terrain d'expérimentation de l'exilé, tout comme le centre de demandeurs d'asile ou les camps, « [...] et la fièvre de l'exil s'efface vite devant le temps distendu du post-exil »³⁰.

Au sein du non-lieu, l'exilé et le comédien s'entremêlent, la scène théâtrale et l'environnement de l'exilé se confondent et l'on ne sait plus qui joue qui. L'exilé devient un acteur, il se doit de convaincre par le biais d'un récit dépeignant la souffrance et la persécution pour l'obtention d'une protection étatique, tout en dissimulant les traumatismes de son parcours³¹. D'autre part, les personnages mouawadiens clament sur scène des réalités contemporaines et s'incarnent en l'exilé de façon allégorique. Face à une théâtralisation du monde et une lecture de textes littéraires qui percent l'importance et l'urgence de reconsidérer la condition exilique face au nombre de plus en plus important de réfugiés, Torquato Accetto peut encore nous enseigner certains de ses préceptes. Les Anciens maniaient déjà aisément la dissimulation que Torquato Accetto appelle « l'art de la patience ». Hassan al-Wazzân s'y est confronté par les hasards d'une Renaissance en pleine effusion. L'exilé contemporain reproduit les propos d'Accetto³² et s'insère sur la longue traversée que tant d'autres, comme Énée le Troyen ou Dante, ont déjà emprunté, gardant bien serré contre lui dans ses bagages la dissimulation, art de la prudence. L'exilé apporte avec lui un nulle part, il le porte en lui, il imprègne sa chair la plus profonde. Un nulle part construit par la multitude d'expériences dont il est chargé :

27. Alexis Nouss, *La condition de l'exilé*, op. cit., p. 154.

28. « [...] l'Amérique c'est l'exil ; l'Amérique est, plus qu'un pays d'exil, un pays exilique et New York, plus qu'une ville d'exil, une ville exilique. La différence entre les deux qualificatifs, "d'exil" et "exilique", tient au rôle que jouent l'arrivée et l'insertion des exilés dans le devenir urbain même, la ville intégrant les immigrants en effaçant leur présence dans le premier cas tandis que, dans le second, leur identité et leur esthétique en sont modifiées. » (*Ibid.*, p. 67-68).

29. *Ibid.*, p. 121.

30. *Ibid.*, p. 155.

31. Alexis Nouss, « Portrait du migrant en arrivant. Ou : le migrant comme sujet politique », in *Lignes*, 2019, n° 60, p. 77-90.

32. « La dissimulation est une activité qui consiste à ne pas faire voir les choses telles qu'elles sont. On simule ce qui n'est pas, on dissimule ce qui est. Virgile disait d'Énée : "ses yeux feignent l'espoir ; son âme renferme une douleur profonde" » (Torquato Accetto, op. cit., p. 19).

Les migrants qui arrivent aujourd'hui sur les terres européennes, venant de la mer après le désert, amènent le nulle part dans notre ici et c'est ce qui les rend indésirables. [...] Car leur périple leur a fait traverser les pays et les années, si bien que le point de départ n'est plus celui d'où ils proviennent. Ils viennent de nulle part et l'apportent avec ou en eux³³.

Tous des oiseaux interpelle quant aux transmissions identitaires. Comment l'identité se façonne au gré des mouvements lorsque l'origine s'enracine tel un socle immuable ? Les personnages mouawadiens s'envolent en oiseaux migrateurs vers d'autres mondes auxquels ils se confrontent et doivent s'intégrer. La présence de Hassan al-Wazzân demeure la clé des interrogations. Il réaffirme sa position de passeur entre les mondes, qu'il avait déjà confirmé avec l'écriture de sa cosmographie. Son enseignement, qu'il fait ressortir du fond des âges, réactualise des problématiques de notre époque. Comment rappeler le principe fondamental de l'hospitalité ? Comment reconnaître la condition exilique du réfugié comme constituante de son identité ? Le théâtre de Wajdi Mouawad invite au débat quant à la manière de faire à nouveau société, se positionnant dans une vision universelle et d'ouverture : « Le brouillage de Babel n'est pas une punition, mais une chance : l'occasion pour chacun de s'ouvrir à l'infinité des possibles qui arpentent la surface de la terre et dessinent les formes de la vie »³⁴. La littérature devient nécessaire pour répondre aux urgences d'une reconnaissance de l'exilience comme une passerelle réanimant le principe de concorde entre les Hommes.

EL HILALI JENNA

Université de Corse, UMR 6240 LISA / Università di Pisa
France / Italie

33. Alexis Nouss, « Europe, nulle part, ... », in *Poésie*, Belin, 2017, n° 162, p. 53.

34. Marc Petit, « Voir ailleurs si j'y suis », in *Apulée*, n° 3, « Traduire le monde », p. 362.

LA VIOLENCE DU PASSEUR CHEZ LOUIS-PHILIPPE DALEMBERT ET MARGARET MAZZANTINI

Plus spectaculaire que le désert, la mer Méditerranée représente pour le migrant une tragédie spatiale accentuée par un acteur peu scrupuleux : le passeur. Durant la deuxième décennie du XXI^e siècle, Louis-Philippe Dalembert, Haïtien francophone, et Margaret Mazzantini, italo-phonie, ont abordé cette thématique à travers *Mur Méditerranée* (2019) et *La Mer, le matin* (*Mare al mattino*, 2011). Les deux écrivains ont fait le choix esthétique de mettre en scène des héroïnes migrantes afin de souligner la double peine subie par cette catégorie au cours du trajet. La Syrie de Dima, l'Erythrée de Semhar, le Nigéria de Chochana et la Libye de Jamila et son enfant Farid peuvent être des espaces mortifères qui poussent les réfugiés à entamer un voyage – funeste lui-même – vers l'Europe. Comment rendre la dignité aux morts et aux vivants en disant un cimetière marin ? Par le biais de deux projets d'écriture, les deux auteurs mettent l'accent sur la vulnérabilité du réfugié victime d'un processus déshumanisant perpétré par un acteur sociologique épouvantable. Nous étudions, ainsi, le personnage du passeur en nous focalisant sur la violence protéiforme qu'il exerce sur le migrant.

Un acteur sociologique

Le cadre temporel des œuvres de Mazzantini et de Dalembert est respectivement 2011 et 2014. Sociologiquement et durant cette période, la trajectoire la plus empruntée en Méditerranée part de la Libye vers l'Italie car le passage du Maroc est plus difficile et le passage par la Tunisie s'est durci par des accords entre celle-ci et l'Italie pour endiguer le flux migratoire de la période post-révolutionnaire. Pays moins stable et en proie à une guerre civile, la Libye devient alors un « point chaud » en Méditerranée où s'intensifie le phénomène de l'émigration clandestine. Il y a dans les deux œuvres étudiées une affinité évidente entre passeurs et régimes mafieux et notamment le régime libyen. Le contexte socio-historique joue un rôle non négligeable dans le positionnement du passeur vis-à-vis du pouvoir. Dans *La Mer, le matin*, paru en 2011, le régime de Kadhafi utilise les passeurs comme extension pour faire pression sur l'Europe. À la suite de la chute du régime de Kadhafi dans *Mur Méditerranée*, édité en 2019, ce sont plutôt les passeurs qui gagnent du terrain au détriment d'un État affaibli par la guerre civile. En tant qu'acteur systémique, le passeur interfère ainsi avec le contexte géopolitique auquel il appartient.

Dans *Mur Méditerranée*, la relation entre passeurs et agents étatiques est d'emblée placée sous le signe de la connivence. Les voyageurs subissent une extorsion à chaque passage de frontière. Que la police soit nigériane, nigérienne ou libyenne, elle est constamment présentée comme

corrompue, renvoyant une image peu réjouissante des régimes tant en Afrique de l'Ouest qu'en Afrique du Nord. En Libye, la coopération entre les forces de l'ordre et les passeurs est discrète pour ne pas éveiller les soupçons envers le nouveau régime assez fragilisé par la guerre civile : « La décision de lever l'ancre si loin de Sabratha répondait à un pacte tacite entre les passeurs et les autorités locales : permettre à celles-ci de sauver les apparences face à l'Union européenne qui les accusait de ne rien faire pour endiguer le flot des réfugiés vers ses côtes »¹. L'organisation est, en effet, adaptée aux circonstances internationales malgré l'importance du flux migratoire. Dans le désert, ironiquement, la relation entre les passeurs et les douaniers devient quasiment amicale : « [les passeurs] étaient descendus griller une cigarette, boire du thé et papoter avec les douaniers. Le contrôle ne dura pas au-delà de ce moment de convivialité »². Cette scène illustre le rôle de l'État qui ne réprime pas les passeurs. À travers cette alliance entre un réseau mafieux avec l'État, Dalembert pose sérieusement la question de la légitimité de l'État qui cautionne une criminalité systémique. Si on observe la grave connexion entre les passeurs et le pouvoir libyen, on se rend compte que les passeurs perpétuent la guerre. En tirent-ils un simple avantage monétaire ou seraient-ils des acteurs officieux de la guerre ?

L'une des constantes de la littérature migrante réside dans le fait que la présence des passeurs s'accroît pendant les guerres. Les passeurs peuvent entretenir des conflits armés, en connexion plus ou moins directe avec les dirigeants politiques locaux. Paradoxalement, les réfugiés fuient une guerre pour se trouver piégés dans une terre inconnue et mortifère. Dans cette perspective, le tragique est une spirale de souffrance : « Ce sont tous des Noirs. Morts depuis quelques mois déjà. Avant la guerre. Leurs vêtements sont intacts, aucun projectile ne les a tués. Tout le monde sait qui ils sont. Ce sont les réfugiés du Mali, du Ghana, du Niger, que les caravaniers ont abandonnés au milieu du désert après les accords du Raïs avec l'Europe pour bloquer les flux migratoires des sans-espoir »³. Cette scène décrivant la mort massive de migrants subsahariens délaissés par leurs passeurs au premier chapitre de *La Mer, le matin* traduit bien le jeu politique malsain entre les trafiquants d'êtres humains et le pouvoir en place incarné par le personnage de Kadhafi. Celui-ci utilise les réfugiés comme arme de négociation voire de dissuasion à l'égard de l'Europe. Mazzantini éclaire le jeu politique néfaste auquel se livre Kadhafi dans ses négociations diplomatiques avec l'Europe à travers ses acolytes. Ainsi, les passeurs semblent être les meilleurs ambassadeurs dans ce véritable coup de force pour infléchir les puissances étrangères dans leurs actions hostiles à l'égard du pouvoir en place. Le régime de Kadhafi en tant que pouvoir très centralisé met donc le passeur à son service.

Margaret Mazzantini et Louis-Philippe Dalembert s'accordent sur une corrélation perni-

1. Louis-Philippe Dalembert, *Mur Méditerranée* [2019], Paris, Sabine Wespieser éditeur, « Points », 2020, p. 86.

2. *Ibid.*, p. 149.

3. Margaret Mazzantini, *Mare al mattino*, Turin, Einaudi, 2011 ; *La Mer, le matin*, trad. de l'italien par Delphine Gachet, Paris, Robert Laffont, « Pavillons », 2012, p. 25.

cieuse entre le pouvoir libyen et les passeurs. Le passage de la frontière nigéro-libyenne est marqué par la violence décomplexée des passeurs libyens qui ne craignent aucunement les représentants de la loi et ont moins de scrupules que les passeurs du Niger :

Dès le changement de véhicules, au nez et à la barbe des douaniers étrangement présents à pareille heure et non moins passifs, Chochana capta le changement d'atmosphère. Les passeurs, armés de kalachnikovs et de matraques, supportaient mal qu'on traîne les pieds. « Dorénavant, vous faites ce qu'on vous dit, les *nigrou*. On le répètera pas deux fois », vociféra un type, lunettes de soleil sur le nez en pleine nuit. Avec les nouveaux maîtres, tout se faisait au pas de course, de jour comme de nuit, canicule ou pas. [...] Les prétendues autorités fermaient les yeux, par faiblesse ou par corruption⁴.

La défiance à l'égard de la loi et du régime politique ne confie pas un pouvoir absolu aux passeurs. Ils doivent rester alertes puisque la violence étatique est compensée par une violence accrue entre les réseaux de passeurs eux-mêmes ou entre passeurs et bandits de grands chemins. La concurrence en matière de banditisme, générant une violence chaotique décuplée, vulnérabilise d'autant plus les exilés qui deviennent des proies à valeur marchande. Le réseau de passeurs peut ainsi paraître plus puissant que l'État lui-même. Pire, les agents de l'État se trouvent au service de l'organisation criminelle : « L'embarquement se fit sous le regard crispé d'hommes armés et en uniforme. Des policiers ou des militaires, pensa Semhar, qui eut du mal à s'expliquer une telle présence. À ce stade, personne n'aurait pensé à fuir. [...] Il n'était pas rare, en fait, qu'une bande rivale profite de ce moment, quand ce n'était pas en mer, pour s'approprier la marchandise »⁵. Ce commerce fructueux implique l'État non pour défendre l'intérêt des victimes mais plutôt des passeurs presque officiels vis-à-vis de leurs adversaires. L'État devient un outil dans la main puissante des passeurs. Cela rend encore la vie plus dure aux migrants clandestins. Autrement dit, la démission de l'État se conjugue à son asservissement par un réseau mafieux plus puissant qu'elle. Cette situation sociologique accentue systématiquement les violences.

Un personnage problématique

La Méditerranée est présentée comme un espace cruel concentrant les dangers. Au cours de la traversée, les réfugiés sont vulnérables à cause de l'avarice des passeurs qui préfèrent risquer les vies des voyageurs pour encaisser un maximum d'argent et rentabiliser un voyage sans retour. La ruse et l'incompétence sont les ingrédients d'une violence intrinsèque avant qu'elle ne soit infiniment exacerbée lors de la traversée.

Les obstacles du voyage laissent croire à la nécessité d'être assisté par un passeur professionnel. Le passeur se manifeste sous un aspect tyrannique puisqu'il possède une autorité relevant

4. L.-Ph. Dalembert, *op. cit.*, p. 56-57.

5. *Ibid.*, p. 78-79.

d'une certaine expertise, la connaissance exclusive de l'orientation dans le désert ou de conduire un bateau par exemple. Cet acteur stratégique est souvent présenté en tant qu'homme de la côte, lui-même méditerranéen, généralement du nord de la Libye, habile commerçant avec le reste du monde et rompu à la limite des frontières transgressives entre le corsaire et le truand. Dans *Mur Méditerranée*, le passeur marin possède une certaine expertise. Il est la seule liaison entre les deux rives de la Méditerranée pour les clandestins et sans ce personnage emblématique il serait impossible d'atteindre l'Europe : « Debout à la proue, le conducteur sifflotait. Il était le seul à montrer un visage sinon serein, du moins neutre »⁶. Il crée, par conséquent, l'illusion de maîtriser la situation.

Cette expertise peut céder la place à des doutes, à la peur du bandit qui constitue la grande part d'ombre du passeur. Dans *La Mer, le matin*, les migrants bédouins « se méfiaient un peu des gens de la côte, marchands, corsaires »⁷. Or, l'homme du désert peut être perçu comme dangereux et en l'occurrence il pourrait pratiquer le métier de passeur. Dalember évoque cette possibilité puisque les nomades du désert sont occasionnellement eux-mêmes des passeurs créant une certaine méfiance chez les migrants subsahariens. À ce titre, les protagonistes, s'acheminant vers la Méditerranée, « firent un long détour pour s'éloigner de la rivière le long de laquelle des groupes de nomades plantaient parfois leurs villages et dont la loyauté était à géométrie variable. En fonction de leurs intérêts ou de la pression du gouvernement, ils pouvaient être passeurs ou indics. C'était tout un art que de connaître la tendance du moment »⁸. En préférant s'éloigner du territoire des passeurs, les protagonistes prouvent que la rencontre avec ceux-ci pourrait être plus néfaste que bénéfique.

Sauf force majeure telle qu'une guerre civile, le premier passeur, sur le même sol national que les migrants, n'a quasiment jamais la possibilité d'utiliser la contrainte et la violence physique. Les candidats à l'émigration sont encore dans un milieu assez familier par le biais de la langue et d'un code social commun avec le passeur. Avant d'être criminel, il est d'abord un commerçant amené à user de la ruse pour persuader les futurs exilés de lui faire confiance. Les portraits des passeurs portent les germes d'une logique de métier fondé sur la prédation. La tromperie peut apparaître soit dès le début, soit différée au cours du voyage. Dans *Mur Méditerranée*, la durée d'une année mise par la migrante nigériane Chochana afin de trouver un réseau de passeurs fiables – qui ne l'est pourtant pas vu le déroulement postérieur des événements – est un révélateur d'un univers où la tromperie est une caractéristique évidente des réseaux de passeurs comme l'illustrent des villes considérées comme des plaques tournantes d'exploitation des futures émigrées : « [...] Benin City avait la réputation d'être au cœur d'un réseau de prostitution qui ne cessait d'inscrire à son tableau de chasse de naïves candidates au départ pour l'Europe. Au début, on te met en relation avec une “mama”, une mère maquerelle en fait, elle-même ancienne

6. *Ibid.*, p. 81.

7. M. Mazzantini, *op. cit.*, p. 9.

8. L.-Ph. Dalember, *op. cit.*, p. 134.

prostituée, qui te fait miroiter un travail dans un salon de beauté en Italie ou en France »⁹. La tromperie se base sur l'appât du gain que le passeur cherche à éveiller chez le candidat à l'émigration. Il est manifeste que les femmes migrantes sont les plus exposées à ce genre de commerce assimilé au trafic d'êtres humains. Le pire est que les victimes d'hier sont parfois les bourreaux d'aujourd'hui : la mère maquerelle désignée par l'euphémisme « mama » n'est sans doute qu'une ancienne candidate à l'émigration abusée dans ses projets et dans sa dignité.

L'illusion peut se présenter au cours du voyage se cristallisant sous la forme d'un décalage entre les projections des migrants et la réalité imposée par les passeurs, comme lors du différend entre les deux groupes concernant le moyen du transport pour traverser la Méditerranée dans *La Mer, le matin* : « Ils regardent avec dépit cette grande coquille de noix rouillée, immobile sur l'eau. On dirait un autobus renversé, pas un hors-bord. Tous, ils crient, ils secouent la tête. *Ce bateau est trop cher, trop vieux. Ce bateau est dégueulasse* »¹⁰. Par le biais du discours narrativisé marquant une esthétique réaliste, l'usage de l'italique insiste sur le très mauvais état de ce moyen de transport qui risque manifestement de couler bas et, par conséquent, sur l'énorme escroquerie des passeurs créant l'indignation des voyageurs.

Contrairement à Louis-Philippe Dalembert qui accorde une place importante au personnage du passeur, Mazzantini fait le choix esthétique de ne s'attarder guère sur les passeurs, aussi variés soient-ils. Pourtant, ce sont eux qui mènent les migrants vers la mort tantôt par supercherie, tantôt faute de compétence. L'incompétence du passeur à bien gérer le voyage le rend violent. Souvent, son moyen de transport s'avère inadapté. Dans *La Mer, le matin*, cette situation se présente d'emblée avec le premier passeur, un Touareg, qui prend en charge le voyage de Jamila et son fils Farid fuyant le sud de la Libye : « Du sable est rentré dans le moteur. Le camion s'arrête. L'homme qui conduit a le visage caché par un chèche de Touareg, des yeux rouges, des yeux âgés qui hurlent de descendre. [...] Le Touareg parle dans son portable, il vocifère en tamasheq [...] »¹¹. Le portrait lapidairement racisé du personnage accentue sa violence puisqu'il est insaisissable : le narrateur ne perçoit que les yeux du passeur concentrant stylistiquement sa colère à travers son habit qui le protège du vent, du soleil et des regards. La violence du passeur va de pair avec son incapacité à gérer le problème de son engin compromettant ainsi le voyage. Nous pouvons supposer l'inverse : ce sont les voyageurs qui pourraient naturellement s'irriter d'un voyage interrompu à cause d'un souci technique et non le passeur qui cumule manifestement le rôle technique de transporteur et celui – plus générique – de bandit. Le passeur est tantôt incompétent tantôt indifférent aux malheurs de ses « clients » du moment qu'il se donne peu les moyens de réussir le transport en lésinant sur l'entretien du moyen de transport par exemple. En tout cas, il compromet paradoxalement le voyage.

9. *Ibid.*, p. 35-36.

10. M. Mazzantini, *op. cit.*, p. 29.

11. *Ibid.*, p. 26.

Que ce soit dans le désert ou en Méditerranée, le voyage devient étonnamment plus important que la vie des voyageurs, comme si perdre une part de cette « marchandise humaine » serait un élément banal dans cette brutale équation commerciale. Au lieu d'avoir des compétences *a priori* liées à la navigation pour traverser la Méditerranée en toute sécurité, les passeurs maltraitent les migrants.

Des représentations violentes

Une différence majeure de la représentation du migrant entre Dalember et Mazzantini réside dans la détermination du personnage. Mazzantini peint un migrant classique incarnant presque une victime idéale subissant totalement la violence, alors que Dalember campe un migrant héroïque, qui se bat pour échapper à un destin tragique. À des scènes de violence et d'humiliation succèdent des négociations avortées pour obtenir le droit d'embarquer dans un bateau fiable malgré les risques encourus dans *La Mer, le matin* ou carrément le droit vital de respirer dans *Mur Méditerranée*. Le refus de mourir en cale, espace dédié à entreposer cette « marchandise humaine », conjugué à la mauvaise gestion de la tempête, provoque le conflit entre migrants et passeurs. Le désespoir des migrants engendre une mutinerie matée dans le sang dans cette intrigue marquée par des descriptions cycliques d'agonies et de morts violentes.

L'élaboration d'une forme de conscience chez le migrant souligne l'importance capitale de la notion de liberté dans la conception intrinsèque de son statut chez Dalember. L'assaut du pont du bateau, relaté dans le chapitre « Harmaguédon », illustre bien cette idée. Ce titre fait référence au combat final entre le Bien et le Mal lors de la fin du monde mettant en évidence le thème de la catastrophe. La scène constitue une hypotypose qui marque le lecteur : « Ce qui se passa par la suite relève du film d'horreur, tant les scènes de violence dépassèrent l'entendement »¹². Cette phrase d'ouverture place l'action de l'attaque lancée dans une dimension épique où les migrants figurent les forces du Bien et les passeurs incarnent les forces du Mal. La tonalité épique expose également la violence. Par le truchement de la focalisation interne, le narrateur passe le relais aux migrants pour retracer les faits de perspectives différentes selon leurs positionnements entre victimes parties prenantes et témoins passivement oculaires :

Tels diraient plus tard qu'ils commirent leurs atrocités avec la complicité des passagers qui étaient contre l'idée de retour à Sabratha. Tels autres arguèrent [...] que ces voyageurs s'étaient cantonnés dans un rôle de spectateurs sinon indifférents, à tout le moins impuissants. [...] Quoi qu'il en soit, ce fut un carnage comme les annales de la Méditerranée n'avaient pas dû en enregistrer depuis des temps fort reculés¹³.

L'hyperbole souligne l'aspect inouï de l'événement. Hormis le chef du navire – signe de la

12. L.-Ph. Dalember, *op. cit.*, p. 282.

13. *Ibid.*, p. 282-283.

puissance du responsable des passeurs –, le conflit a impliqué tous les passagers. Ce chapitre évoque un résultat partagé : beaucoup de morts parmi les insurgés, laborieuse victoire tactique des passeurs, victoire morale des migrants matérialisée par l'ouverture de la cale.

À la violence indirecte de laisser mourir les migrants dans *La Mer, le matin*, voire en les tuant dans *Mer Méditerranée* se conjugue une violence symbolique dans les deux romans sous la forme d'un racisme explicite chez les passeurs. Dans *La Mer, le matin*, réagissant aux réfugiés qui voulaient naturellement vérifier le fonctionnement de la barque, « le gros homme hurle que ce sont de sales peureux, des fils de pute *ifriqiyyun*, des esclaves échappés des ghettos des oasis. Il a entré la route du navire sur le GPS et il est descendu d'un bond. [...] *Bonne chance, fils de pute* »¹⁴. La vulgarité associée au racisme du passeur est soulignée par l'italique supposant rapporter fidèlement ce que le passeur a proféré en arabe classique puisque « *ifriqiyyun* » veut dire « Africains » comme si ce passeur se soustrayait de cette désignation et qu'il n'était pas lui-même issu de ce même continent. Peut-être que cette rupture au niveau des représentations permet au passeur, truant malgré tout, de se désolidariser des exilés perçus en tant qu'altérité totale.

Pour les subalternes, il y a des degrés de souffrances. Louis-Philippe Dalembert fait une distinction entre deux types de migrants : les migrants venant du bassin méditerranéen notamment des Syriens et les migrants subsahariens. L'écrivain peint une nuance dans le traitement des migrants par les passeurs selon leurs origines. Comme dans un système de castes, les passeurs en Libye accordent plus de respect aux migrants moyen-orientaux à la fois par solidarité ethnique et pour des raisons financières car il semble qu'ils aient souvent plus de ressources que les ressortissants africains. Aux antipodes des châtiments corporels qu'il pourrait infliger aux Subsahariens, quand la migrante syrienne Dima bloque le passage, le passeur s'adresse à elle avec un certain respect pour libérer le passage en lui disant simplement : « On a tous intérêt à accélérer le mouvement, chère madame »¹⁵. Même si tous les migrants sont condamnés à souffrir, il y a donc une différence de traitement entre les deux catégories de migrants. Les plus riches et les plus proches ethniquement des passeurs sont sur le pont, les pauvres passagers noirs sont dans la cale. Les « calais » sont peinés donc par l'absence de solidarité de la majorité des migrants du pont. La différence de condition fragilise les plus opprimés des migrants et participe en partie à l'échec de leur mutinerie. Cette violente différenciation se place dans une continuité de discrimination raciste. La catégorisation raciale des migrants ne reproduit-elle pas d'anciens modèles d'inspiration colonialistes ?

Réifiés, les migrants font l'objet d'une nouvelle traite négrière comme le soulignent des images réactivant la figure de l'esclave. Tel un coup d'avance dans le décryptage du désastre à venir au cours de la deuxième décennie du XXI^e siècle, et dès le premier chapitre de *La Mer, le*

14. M. Mazzantini, *op. cit.*, p. 31.

15. L.-Ph. Dalembert, *op. cit.*, p. 85.

matin, Mazzantini décrit l'enfer des traversées en Libye : « Eux, ils prendront la direction de mer. Dans un camion bourré de paquets et de Noirs entassés comme des esclaves qui a failli ne pas s'arrêter pour les laisser montrer »¹⁶. Prouvant le rôle de l'écrivain témoin de son temps, Mazzantini s'est déjà rendu compte avec justesse de la situation chaotique vécue par les exilés dans cet espace impitoyable.

Louis-Philippe Dalembert dans *Mur Méditerranée* pose assidûment la question éthique de l'humanité des passeurs qui semblent indifférents aux sorts des migrants. Figure d'une autorité absolue entre prédation sexuelle et torture afin de rentabiliser la présence des migrants sur son territoire, le passeur s'associe fréquemment à l'image d'un geôlier bestial. Dès l'incipit du roman, l'écrivain nous campe un cadre spatial carcéral : les passeurs sont assimilés à des geôliers et les migrants à des prisonniers sous forme de bétail lucratif. Dalembert prend en considération les données sociologiques des « goulags » libyens. La traversée implique désormais un commerce massif et systémique et non plus un travail occasionnel et presque « artisanal » de passage par une barque en petit groupe. À ce titre, les migrants autorisés à traverser la mer sont marqués comme des animaux lors d'une transaction commerciale : « Au passage, le sous-fifre, un seau de peinture et un pinceau à la main, lui fit une trace verte dans les cheveux, signe qu'elle était en règle avec la comptabilité et qu'elle pouvait partir »¹⁷. L'affranchissement se fait suite à une période de travail forcé dans des restaurants ou dans des foyers pour les femmes et dans la maçonnerie pour les hommes. Sans mystère, si la migrante est attrayante aux yeux des passeurs, elle est contrainte à exercer la prostitution. Objet sexuel et appropriable, la migrante est constamment obligée de négocier son corps avec le passeur qui tente de posséder le dernier élément symbolique du sacré. Donc, les migrants sont *de facto* des esclaves et leur libération dépend de leur soumission et de la quantité du travail effectué. À l'image de l'univers colonial, Dalembert compare le passeur à « un parfait commandeur de case à nègres sur les plantations d'esclaves »¹⁸ pour décrire son véritable métier dans cette nouvelle traite négrière avec le lot de déshumanisation du migrant. Cette littérature, par le privilège de l'imaginaire, fait donc écho à la réalité de l'esclavagisme moderne en Libye.

À mesure que la demande du marché augmente, la dignité humaine du migrant s'estompe au profit d'une violence générée par des équations politiques entre le pouvoir local et un acteur sociologique redoutable. Les affres de la traversée démontrent que le personnage du passeur – apparemment adjuvant car choisi pour faire passer Sahara et Méditerranée – se dévoile franchement opposant projetant les exilés dans des complications imprévues et aggravant leurs détresses. Les grands espoirs s'avèrent alors illusoire dans un périple où ne compte que la survie. Cette tension narrative ne manque pas de toucher la conscience du lecteur. Louis-Philippe

16. M. Mazzantini, *op. cit.*, p. 24.

17. L.-Ph. Dalembert, *op. cit.*, p. 73.

18. *Ibid.*, p. 59.

Dalembert dans *Mur Méditerranée* et Margaret Mazzantini dans *La Mer, le matin*, démontrent, d'une part, l'extrême dureté de la situation des réfugiés dont la composante féminine demeure largement invisibilisée et, d'autre part, l'importance du marché quasi-néocolonial de « trafic d'êtres humains » où la demande dépasse largement l'offre à tel point que le passeur ne se soucie guère de sa réputation à faire réussir le voyage.

MAALAOUI YASSINE
Université Côte d'Azur, CTEL
France

DE L'ÉPICURISME DEVOYÉ : EXOTOPIE¹ DU DÉSIR, ERRANCE IDENTITAIRE ET COLONISATION MENTALE

La conscience se choisit désir [...]

*Il n'y a donc aucune différence entre le choix du motif du désir
et le sens du surgissement d'une conscience qui se fait désirante².*

À nous de réinventer le désir dans nos vies.

C'est la chose la plus précieuse que nous ayons en nous³.

Hantant l'imaginaire collectif, l'espace méditerranéen a nourri des récits mythiques, historiques, littéraires et fictifs avec des rêves, des espoirs, des désirs de dépassement des bornes individuelles et/ou collectives, avec des attentes de passerelles potentielles vers le vagabondage, la connaissance de l'autre, l'inconnu, mais ayant comme issue souvent l'illusoire, le démenti ou le tragique. À l'ère actuelle, la traversée de la mer méditerranéenne fait figure d'un (af)franchissement des frontières maritimes, culturelles et mentales, qui s'apparente aux fantasmes d'un ailleurs indéfini et chimérique. Elle constitue une voie de sortie du désespoir, des réalités vécues funestes pour les réfugiés, les migrants et les exilés de leur terre natale, voire les déshérités à la recherche des meilleures conditions d'existence. Qui plus est, elle relève d'un parcours identitaire visant à remédier au sentiment de dépossession, d'être-jeté sur le monde par le fait même d'exister.

L'eldorado des damnés de la mer résonne comme un rêve dans le sens d'une représentation subjective du réel, comme un songe récurrent et hallucinant, voire un mensonge inconscient qui donne sur le charnier abyssal du droit à la liberté, à la (sur)vie. Au cœur du monde occidental, les réfugiés constituent des parias, des intrus, des dérivés de la mondialisation, en même temps qu'ils substantialisent l'esprit frontalier de la forteresse européenne. Zygmunt Bauman signale

1. Pour le penseur russe Mikhaïl Bakhtine, l'exotopie (vnenakhodimost), c'est-à-dire « la non-appartenance à une culture donnée, est la condition de l'appréhension objective d'une culture », sinon en restant en dehors de « l'objet à connaître ». Cité par T. Todorov in *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil (coll. Poétique), 1981, p. 170.

2. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Éditions Gallimard, 1943, p. 431.

3. « Entretien. Laurent Gaudé. Eldorado ou la chimère qui nous fait croire », 25 septembre 2006, Isabelle Falconnier, <https://www.payot.ch/fr/selections/payot-1%27hebdo-/septembre-2006-les-meilleurs-romans-de-la-rentre-eacute-e-/entretien-laurent-gaud%C3%A9-eldorado-ou-la-chim%C3%A8re-qui-nous-fait-croire> (consulté le 7-3-2022).

que les réfugiés, les migrants, les demandeurs d'asile, les sans-papiers consistent en les déchets humains de la mondialisation, même si, souvent, tous ces dépayés, dans leurs rêves nocturnes, forment leur concept de soi en se modelant à l'instar et à l'image des consommateurs occidentaux⁴. Le lieu d'arrivée ou le chemin de retour étant toujours incertains, ce statut provisoire d'une impossible installation définitive les laisse démunis au gré du vent des intérêts politiques et économiques. Inscrite dans une logique du discontinu eu égard à la tradition occidentale, la notion d'hospitalité n'est plus construite sur la base d'un ordre de réciprocité avec la notion d'altérité, car elle est fondée sur un rapport utilitariste, de rentabilité financière pour l'investisseur, dévalorisant de la sorte la rencontre avec l'autre : « Si je donne ce que j'ai, si j'accueille les étrangers parce que j'ai besoin d'eux, ce n'est pas de l'hospitalité : l'hospitalité n'est pas dans ma générosité mais au-delà de ma nature, au-delà de la capacité »⁵.

Nous tenterons dans notre propos de brosser un tableau de la condition migratoire et de faire valoir la crise de la construction identitaire et du sens existentiel par le biais du désir, constitutif de l'être humain et principe unificateur du monde. Si les sciences humaines et sociales contemporaines érigent une ligne de démarcation entre la vie affective des sujets et leur action sur le monde, Épicure affirme concevable le projet d'une injection du désir et de la volonté dans la nécessité, visant ainsi une morale de la liberté intérieure. Fondée sur la doctrine épicurienne qui met l'accent sur le monde sensible du devenir et les fausses croyances afin de dénoncer les roueries de la rhétorique et de la raison instrumentalisée, notre démarche consiste à démontrer que les désirs, les sentiments et les émotions peuvent se définir comme des transfigurations des convictions axiologiques. Dans cette perspective, derrière tout pathos se dissimule toujours un contenu cognitif suivant que la psyché individuelle se socialise. Nous éprouvons des désirs socialement structurés, nous intériorisons des scénarii et des récits culturellement marqués et dictés qui retracent les dimensions, la structure et l'intensité de nos sentiments. Enracinées dans l'âme, nos fausses opinions déterminent nos désirs que nous extériorisons, que nous défoulons dans nos vies et les fissures d'un monde divisé entre la nécessité et l'autosuffisance individualiste. Au surplus, dans la mesure où la construction identitaire est inextricablement liée au niveau des ressources, tant économiques et sociales que culturelles, les désirs agissent comme des régulateurs qui guident notre action. En substance, nos désirs et sentiments incorporent notre vision du monde et des interprétations subjectives à mesure que ces dernières sont façonnées par nos représentations mentales, nos convictions et notre perception de soi dans le monde. Dans le même

4. Zygmunt Bauman, *Vies perdues. La modernité et ses exclus*, Paris, Éditions Payot & Rivages, trad. grecque, Athènes, éd. Katarti, 2005, p. 98-99.

5. Jacques Derrida, *Une hospitalité sans condition*, dans *Manifeste pour l'hospitalité. Autour de Jacques Derrida*, Grigny, Éditions Paroles d'Aube, 1999, p. 141. Fatou Diome surenchérit le parti pris de Derrida en assumant un engagement politique : « On nous endort à coups d'aide humanitaire ; se réveiller, c'est réaliser que l'Occident n'a pas intérêt à ce que l'Afrique se développe, car il perdrait alors son vivier de main-d'œuvre facile », *Celles qui attendent*, Paris, Flammarion, p. 151. Dorénavant CQA dans le corps du texte. Nous puisons toutes les citations dans la version électronique de l'ouvrage.

esprit, Foucault affirme que le désir se constitue par la loi et qu'il n'est pas percevable dans une forme de répression externe, car il n'y a pas de désir en dehors de la loi et du rapport au pouvoir⁶.

Bien que dévoyée par ses détracteurs, la doctrine épicurienne prône que toutes nos actions ont pour but d'éviter à la fois la souffrance et le trouble, et que les désirs – recherchant par nature la satisfaction – se distinguent par l'utilité du désir par rapport au bien, voire au plaisir. C'est par une considération prudente de l'avantage et de la gêne qu'il occasionne que chaque plaisir doit être estimé⁷. Dans sa classification de « désirs nécessaires » au bonheur (*eudaimonia*), Épicure met en valeur les désirs naturels comme la nourriture, la boisson, l'abri, à l'encontre des désirs « naturels et non nécessaires » comme l'excès du désir sexuel et les désirs esthétiques. En outre, il oppose aux premiers les « désirs vains » comme le pouvoir, la possession des richesses, la gloire ou même l'immortalité, car ils ne sont pas inhérents à la nature humaine. Ce n'est pas qu'Épicure postule extirper ou réprimer le désir afin d'atteindre la liberté voulue comme le soutenaient Épicète et les stoïciens, mais plutôt que la somme des plaisirs doit toujours être supérieure à celle des déplaisirs procurés par une vaine poursuite sans objet précis. Il en ressort que le calcul rationnel reprend ses droits afin que le sujet opte plutôt pour une douleur provisoire que pour un plaisir éphémère pour obtenir un plaisir perdurable⁸. Autrement dit, le but ultime pour cette doctrine morale est de parvenir au plaisir, voire à l'absence de trouble moral (*ataraxie*) et de souffrance physique (*aponie*) dans le cadre d'un hédonisme moral ascétique qui nous permet de maîtriser nos actes et notre attitude de vie et d'assurer une certaine liberté d'action pour une vie sereine. Selon Épicure, notre doxa sur le désirable forge un habitus consolidé, figé. D'ailleurs, comme prétendait Stuart Mill, « la volonté est fille du désir ; elle ne se soustrait à la puissance de son père que pour passer sous celle de l'habitude [...] L'habitude est la seule chose qui donne de la certitude aux sentiments et à la conduite »⁹. Au demeurant, désirs et jugement raisonné sont inséparables en s'alimentant mutuellement dans une sorte de vases communicants. Désirer, c'est éprouver le travail d'une énergie qui déborde et sollicite l'expansion quoique cogitée, ou comme le souligne Spinoza : « Le désir est l'appétit avec conscience de lui-même »¹⁰.

6. Cf. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. I, « La volonté de savoir », Paris, Gallimard, 1976, p. 108.

7. Épicure établit une relation identitaire entre le plaisir et le bien en soulignant que tout plaisir, dans la mesure où il est en harmonie avec notre nature, est un bien. Et il ne manque pas de préciser qu'il ne se réfère pas aux plaisirs des débauchés ni aux jouissances charnelles, en ajoutant que prudence, honnêteté et justice ne peuvent s'obtenir sans le plaisir et que les vertus germent dans une vie heureuse, cette dernière étant inséparable des vertus. *Lettre à Ménécée*, in Georges Zografidis, *Épicure, Éthique, la thérapie de l'âme*, Athènes, éd. Zitros, 2009, pp. 133-139. Nous traduisons. Nous puisons dans cet ouvrage la plupart de nos références à l'œuvre d'Épicure.

8. Cf. Épicure, *Lettre à Ménécée*, in Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, X, trad. R. Genaille, GF-Flammarion, 1965, p. 260-263.

9. John Stuart Mill, *L'utilitarisme (Utilitarianism)*, 2e éd. 1863), traduction de P.L. Le Monnier (1889), édition électronique, Les Échos du Maquis, 2016, p. 36.

10. Baruch Spinoza, *Éthique*, livre III, « De l'origine et de la nature de nos affections », proposition 9, scolie (1677), trad. Charles Appuhn, Paris, Librairie Garnier Frères, 1913, p. 221.

Notre contribution interroge la manière dont les deux romans *Eldorado* de Laurent Gaudé et *Celles qui attendent* de Fatou Diome font preuve de la distorsion qu'a subie l'enseignement épicurien, en même temps qu'ils nous permettent de rationaliser le processus identitaire, l'altérité sociale et/ou culturelle, l'hétérotopie, cet espace autre du désir errant qui jaillit dans l'éclat de l'espérance et du tumulte de la mer dystopique. Nous tenterons aussi de mettre en lumière les rapports étroits qui s'entrelacent entre conscience et désir. La vision du monde et le cosmo-idole des protagonistes de deux romans sont révélateurs du rôle déterminant que joue la conscience à la formation du désir, même si les individus n'ont pas conscience des causes externes et des fausses convictions qui déterminent leurs choix existentiels et leurs désirs de penser et d'agir dans le monde – indicatifs de leur état de servitude volontaire. Renonçant à rester identiques à eux-mêmes, les personnages principaux de deux romans nous incitent à réfléchir sur les conditions d'une liberté d'esprit et de corps à l'intérieur d'un déterminisme prédominant. Cette dynamique de réorientation du désir prouve qu'il n'y a aucune antériorité du désirable sur le désir et que l'objet du désir n'est pas une fin en soi, mais qu'il est plutôt mû par le travail réflexif de la conscience. C'est le désir qui constitue l'objet comme désirable : « [...] Nous n'avons non plus l'appétit ni le désir de quelque chose parce que nous jugeons que cette chose est bonne ; mais qu'au contraire nous jugeons qu'une chose est bonne parce que nous nous efforçons vers elle, que nous la voulons, que nous en avons l'appétit et le désir »¹¹. De surcroît, les deux œuvres impliquent la dépossession de soi, l'expérience de l'exil et du déracinement, du déchirement, de la déconstruction des limites, tout en introduisant une rupture à l'égard de la zone identitaire, proche de l'altérité aléatoire.

Celles qui attendent de Fatou Diome est un roman sur la face cachée de l'immigration dévoilée dans l'optique des femmes qui demeurent au pays et attendent leurs fils et époux, alléchés par les promesses de la modernité, affamés à tous égards de « l'humanité » prospère du monde « civilisé ». Au lieu de dépeindre la vie des clandestins partis pour l'Europe, l'auteure se focalise sur les quatre femmes, vouées à la sauvegarde des fondements culturels d'une société patriarcale traditionnelle, privées de droits et tiraillées entre les prescriptions d'une communauté hiérarchisée et les aspirations à l'individualité. Le récit se déroule dans Niodior, une petite île du Sénégal, où vivent Arame et Bougna, les personnages principaux, incapables qu'elles sont de briser ni même de contester la chaîne générationnelle des traditions religieuses, des lois claniques¹², des injonctions du droit coutumier ancestral et de l'héritage colonial. Arame avoue que « son éducation avait toujours été centrée sur son obligation d'alignement aux diktats de la famille, du clan,

11. *Ibid.*

12. Le passage suivant est indicatif de la dépossession de soi : « On ne réussit pas pour soi, on ne cherche à briller que pour propager l'éclat d'une lignée, si bien que les jalousies d'aujourd'hui prennent leur source dans les hiérarchies d'hier. Chacun se situe sur l'échelle imaginaire des valeurs, en fonction des victoires et des déconvenues qui hantent la mémoire collective », CQA, p. 200.

du village » (CQA, p. 162). Mariée de force à dix-huit ans à un homme du même âge que son père, Arame subit le sort funeste de plusieurs femmes africaines, étant obligée au fil des années de prendre soin de son mari impotent qu'elle déteste, dans des conditions d'existence dépouillées de plaisirs et de droits à la vie. Elle « avait tenté de résister à ses parents aux prix d'un effort surhumain, [mais] en éprouva très vite une profonde culpabilité, convaincue qu'exprimer ses choix de jeune fille relevait de la plus condamnable indiscipline » (CQA, p. 162)¹³. Ce sentiment de honte qu'elle éprouve fait preuve de l'inculcation des convenances normatives d'un cadre d'orientation objectivé et prédéterminé, sinon de ses structures mentales à travers lesquelles elle parvient à percevoir, sentir, faire et penser, constituant pour l'essentiel le produit de l'intériorisation de l'extériorité et de l'incorporation des structures du monde social.

Après le décès de son fils aîné en mer, Arame élève ses petits-fils dans la précarité économique et la force du désespoir. C'est la même force qui anime Bougna, mère de huit enfants ; elle sacrifie sa vie afin de préserver l'honneur familial, dévastée par le sentiment d'abandon et le mépris de la première épouse, et par le dédain de son mari pratiquant la polygamie investie d'un caractère normal et inévitable. Son identité tribale et sexuée, tant qu'elle est raffermie par des fausses convictions et des valeurs claniques, la condamne à des passions désillusionnées et des désirs brisés en tant que principes organisateurs de pratiques et de représentations. Elle réserve le même sort à la jeune épouse de son fils, sachant que « les filles s'accrochent à ces forcenés de l'exil qui les entraînent dans une dérive où l'utopie sert de socle aux sentiments » (CQA, p. 137). Comme il lui est impensable de divorcer et de déshonorer la famille élargie, elle mène sa lutte de reconnaissance afin de s'élever au rang des insulaires qui célèbrent le retour au pays natal de leurs enfants partis en exil, enrichis, emplis d'aspirations pour l'avenir et en mesure d'assurer la survie de leurs proches pour les délivrer de leur misère.

Au fil du récit, leurs fils, Lamine et Issa, ont rejoint des métropoles européennes ayant comme unique ligne de fuite le chemin de la clandestinité et ceci en harmonie avec les incitations du cercle maternel. Vivant l'expérience de l'absence de leurs fils, Arame et Bougna sont pour autant leurrées par les bienfaits de la modernité postcoloniale et le calcul rationnel dans le jeu pervers de la survie et du prestige au sein de la communauté : « L'hypothétique réussite de leurs fils était la fausse monnaie avec laquelle elles pouvaient déjà se payer une tranche de respectabilité ». [Par ailleurs,] « qu'avons-nous de plus précieux que nos fils ? Des habits, des bijoux, nous en aurons d'autres et de plus grand prix, quand nos fils s'en reviendront d'Europe » (CQA, pp. 125 et 47). Elles préfèrent les souffrances provisoires de l'exil de leurs fils dans l'attente d'un plaisir durable et supérieur à leurs peines actuelles, comme dirait Épicure. Imprégnées de la religion musulmane et de la culture animiste, elles font preuve d'un fatalisme lancinant face aux forces des conve-

13. La condition féminine est tributaire d'une attitude exigeant de faire allégeance : « Si les femmes voulaient sauver leur âme, elles devaient vénérer leur mari en toutes circonstances », CQA, p. 20 ; et surtout « une épouse doit être docile », p. 102.

nances et du rite. Leur investissement psycho-sentimental témoigne de leur monde intérieur qui reste tributaire des conditions matérielles et sociales ; c'est dans ce sens qu'elles sont en proie à l'imaginaire migratoire et fascinées par l'attrait de la culture occidentale, des biens de consommation et de la réalisation individuelle. Le rapport antinomique avec la doctrine épicurienne est plus qu'évident, dans la mesure où, dans sa quête du sens existentiel, sinon du bonheur, Épicure sollicite le genre humain de se détourner des faux biens en valorisant les plaisirs naturels et nécessaires et non pas l'acquisition de richesses et de capital social. En outre, cette antithèse entre la visée à l'individualisme et la soumission des protagonistes aux mécanismes sociaux et aux constructions identitaires conformes aux préceptes communautaires est aussi significative d'une aspiration confuse au mode de vie et aux appâts fallacieux de la modernité occidentale, voire à l'aire du néolibéralisme postcolonial en tant que legs de l'ordre colonial. « Dans ce siècle de la consommation et de la publicité planétaire, les frontières Nord/Sud n'endiguent pas les envies et le cœur du pauvre désire autant que celui du riche » (CQA, p. 96). C'est ce double processus de reconnaissance et de méconnaissance qui constitue le principe de la violence symbolique ayant le pouvoir de façonner la pensée et par extension les désirs. Il s'ensuit que l'ordre social se légitime et « se naturalise » vu que les individus « appliquent aux structures objectives du monde social des structures de perception et d'appréciation qui sont issues de ces structures objectives et tendent de ce fait à apercevoir le monde comme évident. Les relations objectives de pouvoir tendent à se reproduire dans des relations de pouvoir symbolique »¹⁴. En effet, tout être humain appréhende le monde social comme naturel, donné, et l'interprète en retraduisant le langage institutionnel et les rapports de force au sein de ses pratiques et ses représentations, dans sa lutte de persévérer dans son être, parée de prétentions au pouvoir. Ce qui signifie la présence totale tant de l'instinct de conservation de soi et de l'inconscient que de la conscience et de la raison, de sorte qu'agissent, de façon concomitante, non seulement l'élan pulsionnel mais aussi l'intellect et les mécanismes subséquents de rationalisation¹⁵.

Daba et Coumba, les jeunes épouses des deux fils des deux héroïnes, partis en Espagne en quête de l'eldorado européen, sont accablées par le poids des traditions, laminées par l'attente de leurs époux et le sentiment prégnant d'absence et de résignation tout au long du roman. Réduites au silence, elles subissent, au même titre que les maîtresses du foyer, la domination masculine et symbolique, et elles reproduisent, à leur insu, les mécanismes d'oppression sociale, les règles des convenances et les fausses convictions qui orientent leurs désirs à l'aune de la gloire matérielle des exilés. Elles vivent leur intégration et leur socialisation comme des impératifs catégoriques de mise en conformité envers les lois morales, les normes sociales et les rites communautaires qui, néanmoins, resserrent les liens du tissu social et consolident l'identité et la mémoire col-

14. Pierre Bourdieu, *Choses dites*, Paris, Les Éditions de minuit, 1987, pp. 160-161.

15. Cf. Panagiotis Kondylis, *Pouvoir et décision - La formation des images du monde et la question (problème) des valeurs*, trad. grecque, Athènes, éd. Stigmi, 1991, p. 49. Nous traduisons.

lective. Au reste, même une société moderne organisée se légitime strictement sur la base de valeurs collectives normatives qui revendiquent pour elles-mêmes une vigueur globale et universalisante ainsi qu'un caractère bénéfique et utile au corps social. Daba et Coumba ont intériorisé les règles sociales qui leur sont inculquées à un tel point qu'il est manifeste qu'« on ne peut déchiffrer le monde quand on ne possède pas les codes qui inscrivent la loi dans l'espace public » (CQA, p. 160). D'ailleurs, pour une existence conditionnée, « l'ignorance est le premier obstacle à la démocratie » (CQA, p. 51), tandis que la connaissance est nécessaire pour le bonheur, selon l'enseignement d'Épicure. La réalité objective exerce sa force de conditionnement, imposée par un pouvoir phallogratique qui façonne les consciences et la condition féminine à son intérêt : « Tu es une femme, les choses sont comme elles sont, ce n'est pas à toi de les changer » (CQA, p. 103)¹⁶, d'autant plus que la sexualité de Daba est surveillée par la communauté entière à dominance masculine. Au terme d'un exil de plus de sept ans, Issa revient vers les siens accompagné d'une épouse française et de leurs trois enfants. Alors que le retour de Lamine à l'île natale sera définitif, Issa repartira en Europe en compagnie de sa deuxième famille. En dernier lieu, c'est le sort prédéterminé d'une femme qui « finit toujours par aimer celui qui lui [aurait apporté] gloire et richesse » (CQA, p. 140), mais qui a fait de sa solitude « un interminable veuvage », car « le rêve n'est pas une solution, pire, sa persistance transforme les envies en supplices » (CQA, pp. 133 et 142).

Dans *Eldorado* de Laurent Gaudé, l'imaginaire migratoire tient également une large place. Animé par l'absence de perspectives dans le pays natal et des aspirations répandues par la modernité occidentale – comme l'accès au travail, les garanties démocratiques et le respect des droits fondamentaux, la libération des contrôles sociaux et des injonctions des traditions, la liberté d'expression et le désir d'individualisme –, le voyage initiatique des migrants est tout autant économique que social, culturel, voire éthique. Le roman de Gaudé, essentiellement humaniste, met en évidence la question de l'immigration clandestine en matière de droits de l'homme en valorisant la problématique de l'identité, le sentiment d'appartenance et la déchirure, la misère matérielle et morale, à la croisée d'un double regard, celui d'un migrant et celui d'un européen. Soleiman, un réfugié soudanais, poursuit son rêve de l'eldorado européen et Salvatore Piracci est commandant de la marine militaire au large des côtes italiennes et gardien de la forteresse européenne, chargé d'endiguer l'entrée clandestine des réfugiés.

Soleiman incarne l'esprit nomade, le désir impérieux de sortir de son carcan existentiel aux fins d'atteindre le but ultime d'Épicure, le bonheur – l'ataraxie et l'aponie – dans sa quête d'un

16. « Le mariage, elle avait cru que c'était une histoire d'amour ; maintenant, elle se rendait compte qu'elle n'avait pas seulement épousé Issa, mais un clan entier avec tout un système de convenances où ses désirs à elle passaient à la trappe », CQA, p. 103. Et plus loin, p. 128 : « [...] au village, les épouses d'émigrés sont sous haute surveillance ». Daba, coupable d'avoir commis l'adultère, est vouée aux gémonies, elle est « mise au ban » de la communauté, objet de « pires médisances » et de « répulsion collective », p. 156.

lieu d'abondance, de la terre promise : « De l'or coulera au fond des ruisseaux, et des carrières de diamants à ciel couvert réverbéreront les rayons du soleil. Tout sera doux là-bas. Et la vie passera comme une caresse »¹⁷. Nonobstant, à contrepied de la doctrine épicurienne, son désir et sa vie pulsionnelle se cristallisent dans des satisfactions réglées et des plaisirs codifiés proportionnés à la cupidité, à la vanité de l'investissement libidinal des tenants de la muraille européenne. La maladie de son frère, son compagnon de route, ainsi que les maintes péripéties violentes au fil du voyage et les mésaventures avec les passeurs, ces affairistes de l'espoir, n'ébranlent pas sa ferme volonté de captiver le rêve chimérique d'une vie prospère. Comme le remarque Piracci, ne renonçant jamais à leur combat de survie, les assaillants enfiévrés des frontières maritimes « étaient beaux de cette lumière que donne l'espoir au regard » (Gaudé, p. 117). La figure romanesque de Soleiman fait appel à la mêtis de l'Antiquité grecque, cette « ruse de l'intelligence » polymorphe et malléable qui triomphe contre l'esprit calculeur ou une appréciation anticipatrice. Elle relève d'une alliance de prudence et d'intuition s'appliquant à une réalité accidentelle et fluctuante, intimidante. Lorsque Soleiman arrive à franchir les grillages barbelés de la frontière espagnole au terme de son chemin vers l'humanisation, il fait preuve de cette habileté de survie qui fait du désir cru la force de persévérer dans son être : « la mêtis est au logos, en somme, ce que le savoir-faire est au savoir »¹⁸.

En revanche, Piracci modèle à sa manière son propre eldorado indécis, en franchissant ses frontières symboliques et en personnifiant la poursuite de la sérénité de l'âme prônée par Épicure. C'est le propre d'un être pleinement conscient du revirement d'ordre mental qu'il opère, sachant qu'« aucune frontière ne vous laisse passer sereinement. Elles blessent toutes » (Gaudé, p. 99). Anéanti par « la fatigue de sa propre existence », dégoûté des « discours mensongers » et de l'obéissance aux ordres, il est résolu de renier son identité assujettie et rançonnée : « Lorsque je pense à ces hommes qui ont le regard fixé sur l'horizon avec impatience et appétit, je les envie » (Gaudé, pp. 119 et 67). Ce qu'il envie est « cet éclat de volonté » (Gaudé, p. 147), sinon la force de la détermination des désespérés qu'il intercepte, afin de sortir du cercle infernal de la frustration lui procurant la vie d'officier : « Plus rien en moi qui me donne envie. [...] Il est temps de mourir » (Gaudé, p. 211). Accablé par le poids de la conscience et animé par « l'impérieux besoin de désirer » (Gaudé, p. 68) et la volonté de renoncer à lui-même à l'horizon d'un ailleurs flottant et hasardeux, Piracci remet en question toute sa vie aux confins d'une sortie de soi, d'une implosion identitaire. Du rôle du spectateur de sa vie qu'il était, il passe à celui d'acteur déterminé à dissiper les fausses représentations, dans la voie de la connaissance de soi : « Il a fallu

17. Laurent Gaudé, *Eldorado*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 12. Dorénavant Gaudé, suivi du numéro de page dans le corps du texte.

18. Robert Turcan, « M. Détiéne et J. P. Vernant. Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs (compte-rendu) », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 189, no 2, 1976, p. 223-225 (https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1976_num_189_2_6223, consulté le 20-3-2022).

que je quitte tout ce que j'étais [...] Comme il était doux de n'être rien. Rien d'autre qu'un pauvre homme de plus sur la route de l'Eldorado » (Gaudé, p. 212 et 148). En ce sens, ayant détruit sa carte d'identité et de ce fait son entité institutionnelle, il sillonne le trajet inverse des émigrants pour conquérir un espace autre, inconnu, celui de l'immensité intime où se renouent l'intérieur et l'extérieur. Surmonter le trouble interne et le malaise dans l'être signifie se rendre à une sommation qui lui dicte d'inventer une zone vide et inexplorée de l'existence en se fondant dans la foule des clandestins : « Dans sa barque silencieuse, il se sentait à la dimension du ciel. Il était une infime partie de l'immensité qui l'entourait, mais une partie vivante » (Gaudé, p. 146). C'est dans ce sens qu'il se réinvente, qu'il découvre l'altérité dans le sujet lui-même et le soi devient *autre* par rapport à lui-même en réorientant son système axiologique et ses désirs vers une exotopie de sa propre existence socialement construite. Autrement dit, la connaissance de soi est en rapport direct avec l'ouverture sur l'autre. D'ailleurs, comme le signale Todorov : « Il ne suffit pas d'être autre pour voir [...] L'exotopie doit être vécue de l'intérieur ; elle consiste en la découverte, en son cœur même, de la différence entre ma culture et la culture, mes valeurs et les valeurs »¹⁹. Piracci fait sienne la sentence d'Antoine De Saint-Exupéry : « Seule la direction a un sens. Ce qui importe c'est d'aller vers et non d'être arrivé car jamais l'on n'arrive nulle part sauf dans la mort »²⁰. Il esquisse un imaginaire exotopique lui permettant de se jeter hors de lui et de s'abîmer dans une foule indéfinie d'existences possibles qui le dépouillent de son existence colonisée. Épicure nous enseigne que pour mener une vie heureuse en quiétude, il faut se tenir à l'écart de la foule²¹, mais également vivre, dans le dénuement, « la présence du dehors » à la lisière de la mort, comme dirait Foucault : « Merveilleuse simplicité de l'ouverture, l'attraction n'a rien à offrir que le vide qui s'ouvre indéfiniment sous les pas de celui qui est attiré, que l'indifférence qui le reçoit comme s'il n'était pas là [...] qu'un regard voué à la mort »²².

À l'instar des auteurs tragiques grecs mettant en valeur les conflits internes de leurs héros devant un destin qui les transcende, les deux protagonistes mettent en jeu leur être dans une quête identitaire. Le comble de la misère morale des Occidentaux, engloutis par l'inanité de la poursuite de pouvoir et de profit, est de se priver de cette force du désir, de cet éclat d'espoir et de volonté d'agir qu'éprouvent les miséreux dans leur épopée vers la liberté et la conquête du libre arbitre contre tout déterminisme. L'eudaimonia humaine ne se conquiert pas sans un changement radical des désirs et des mentalités socialement structurés, d'autant plus qu'elle va de pair avec le respect œcuménique de la dignité humaine. Selon Martha Nussbaum²³, un des

19. Tzvetan Todorov, *Les morales de l'histoire*, Paris, éditions Grasset & Fasquelle, 1991, p. 43.

20. Antoine De Saint-Exupéry, *Citadelle*, Paris, Gallimard, 2000, p. 323.

21. Épicure, *Maximes Capitales IV*, in G. Zografidis, *Épicure, Éthique, la thérapie de l'âme*, op. cit., p. 153.

22. M. Foucault, « La pensée du dehors », dans *Dits et écrits I. 1954-1969*, Paris, Gallimard, 1994, p. 525-526.

23. Martha Nussbaum, *The therapy of desire, Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton University press, trad. grecque, Thessalonique, éd. Thyrathen, 2015, pp. 53, 60, 174, 181 et *infra*.

plus grands mérites de la philosophie hellénistique est qu'elle a découvert l'idée de la conviction et du désir inconscients, tout en éclairant les maladies des fausses convictions intimes et la force de représentations déformantes sur les jugements raisonnés.

Ce qui est primordial, somme toute, est la sauvegarde d'un espace d'errance, celui de la souveraineté, de ce qu'Épictète appelle *εφ' υμῖν*, de notre pouvoir de délimiter notre manière d'être au monde, voire du désir, de l'élan du psychisme vers un certain objectif ; c'est la liberté du choix existentiel et la décision intentionnelle qui constituent l'identité et un hymne à la liberté de pensée et d'action comme valeur intrinsèque de la vie. L'ivresse du voyage ne fait pas qu'emplir le manque de vie, elle façonne l'existence, notre état d'être, elle modèle l'acte sur le désir. La lutte doit se mener dans le droit de revendiquer des droits, dans la pensée des humains et la rupture doxique, car les conditions de la connaissance sont inscrites dans le corps, dans le vivant. « La lutte contre l'immigration clandestine ne doit pas se faire sur les frontières, mais dans les lieux et pensées des immigrés clandestins »²⁴, car « ... il n'[y a] pas de mer que l'homme ne puisse traverser » (Gaudé, p. 237).

PAPANIKOLAOU ANDREAS
Université Aristote de Thessalonique
Grèce

24. *Le Monde diplomatique*, « En guise d'avenir, l'exil », juin 2002.

METTRE EN SCÈNE LA MIGRATION DANS
ENTERRE-MOI MON AMOUR : LA PHOTOGRAPHIE
COMME MÉTAPHORE DE LA TRAVERSÉE

Sensible à la question des réfugiés, la metteuse en scène Clea Petrolesi a choisi d'adapter, dans son spectacle *Enterre-moi mon amour*, un article de presse d'une journaliste du *Monde*, Lucie Soullier, « Le voyage d'une migrante syrienne à travers son fil *WhatsApp* »¹. Paru en 2015 dans les Grands Formats *du monde.fr*, cet article part d'un matériau original : les messages *WhatsApp* envoyés par deux migrants syriens, Dana et Kholio, à leur famille.

Tout comme Milo Rau qui, dans *Compassion. L'histoire de la mitrailleuse*², s'intéressait à la photographie d'Aylan Kurdi plus qu'à son histoire, c'est cet outil qui a intéressé Clea Petrolesi. Comme le sait tout utilisateur de *WhatsApp*, cette messagerie a pour principale caractéristique de permettre aux correspondants d'envoyer des messages de types différents, notamment des photographies. Celles-ci font l'objet, dans *Enterre-moi mon amour*, d'un traitement privilégié : reproduites sur des plaques de plexiglas, elles sont visibles par tous les spectateurs. Certaines sont simplement reproduites, tandis que d'autres font l'objet de modifications ou d'une révélation *live*, abolissant la partition classique entre un théâtre qui serait du côté de la performance et une photographie qui ne se définirait que par sa fixité³. Cette multiplicité des traitements réservés à la photographie dans ce spectacle va de pair avec la multiplicité de ses fonctions : de simple illustration du propos, la photographie devient métaphore de la traversée et source d'émotion, voire de catharsis. Nous nous proposons d'observer comment cette variété des fonctions de la photographie participe de la politisation du spectacle, grâce à des parallèles avec les travaux de Milo Rau et Peter Weiss.

« Ça a été » : la fonction documentaire de la photographie

Le spectacle de Clea Petrolesi, on l'aura compris, a partie liée avec le théâtre documentaire : à la façon d'un Peter Weiss, qui oppose dans ses « Notes sur le théâtre documentaire » le mensonge

1. Lucie Soullier, « Dans le téléphone d'une migrante syrienne », https://www.lemonde.fr/international/visuel/2015/12/18/dans-le-telephone-d-une-migrante-syrienne_4834834_3210.html, 18 décembre 2015 [consulté le 23 décembre 2021].

2. Milo Rau, *Compassion. L'histoire de la mitrailleuse*, spectacle créé à la Schaubühne de Berlin le 16 janvier 2016.

3. « Pour ce qui concerne les études sur la photographie de théâtre [...], elles étaient la plupart du temps sous-tendues par l'idée d'une complémentarité ontologique entre l'éphémère théâtral et le durable photographique », Brigitte Joinnault, « La Photographie au théâtre et dans les études théâtrales : quand, pourquoi, comment ? », dans Brigitte Joinnault (dir.), *La Photographie au théâtre. XIXe-XXIe siècles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2021, p. 13.

des médias à la sincérité de son théâtre⁴, la metteuse en scène insiste sur la réalité de ce qui nous est présenté sur scène. Le prologue du spectacle s'achève ainsi sur ces mots, à propos de Dana et Kholio : « Ces personnes existent. Vraiment »⁵. Plus qu'informer le spectacle, la photographie a ainsi surtout fonction de document, héritière du fameux noème de Barthes « Ça a été »⁶. Observons comment cela fonctionne.

Le plateau de *Enterre-moi mon amour* fait l'objet d'une bipartition marquée par deux plaques de plexiglas, placées de trois-quarts face aux spectateurs. Tout au long du spectacle sont projetées sur ces plaques des photographies, principalement issues de l'article de Lucie Soullier et choisies par Clea Petrolesi lors des résidences de création. Ce choix n'est pas interrogé : ainsi, les spectateurs doivent accepter pour vraies – au sens de réellement envoyées par Dana et Kholio à leurs proches – les images qui leur sont projetées. Les photographies ont donc ici la même fonction que celle attribuée par Peter Weiss d'après Jean-Louis Besson :

[...] dans les trois pièces de Peter Weiss, les matériaux authentiques n'ont pas essentiellement une fonction de commentaire : ils sont un garant d'authenticité des propos tenus et des actes accomplis sur la scène⁷.

En présentant ces clichés comme d'authentiques documents du périple des migrants syriens, Clea Petrolesi interpelle le spectateur en le plaçant face à un choix clair : peut-on véritablement rejeter ces êtres qui, leurs photographies en attestent, nous ressemblent tant ? Plus que des indices du voyage lui-même, les photographies sont ici brandies comme des preuves d'appartenance à une même humanité⁸ et, partant, de la nécessité de s'intéresser au sort des migrants. Clea Petrolesi fait ainsi sien le pari de Milo Rau : « La catharsis, n'est-ce pas prendre conscience du fait que ce qui est raconté sur scène [...] *me concerne* ? »⁹.

4. « Le théâtre documentaire adopte un point de vue contre le point de vue médiatique. En effet, il s'oppose aux médias de masses – et plus largement à l'État – qui manipulent l'information. Alors que les médias tendent à cacher [...] la vérité, le théâtre documentaire, quant à lui, fait lumière sur des événements et conflits géopolitiques, en s'inspirant de sources fiables et en en rendant compte fidèlement », Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », in *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des Etats-Unis d'anéantir les fondements de la révolution*, Paris, Seuil, 1968, pp. 7-15.

5. Clea Petrolesi et Lucie Soullier, *Enterre-moi mon amour*, captation du 23 septembre 2020, 3 min 20. Les références que nous donnerons par la suite, sauf mention contraire, seront extraites de ce document.

6. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 176.

7. Jean-Louis Besson, « Montage et authenticité dans le théâtre documentaire de Peter Weiss », dans Erica Magris et Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, p. 102.

8. « Si aucun de nous n'est Dana qui va traverser la Méditerranée en Zodiac, [...] chacun d'entre nous s'aperçoit, en pénétrant l'intimité de leurs échanges, qu'il est à un endroit terriblement proche », Dossier de presse établi par l'agence de presse Maison Message, 2020, p. 5.

9. Milo Rau, *Vers un réalisme global*, traduit par Sophie Andrée Fusek, Paris, L'Arche, 2021 [*Das geschichtliche Gefühl. Wege zu einem globalen Realismus*, Berlin, Alexander Verlag, 2019], p. 55.

« *Glutz nicht so romantisch* »¹⁰ : le thème photographique

Un autre point commun entre les deux metteurs en scène est que Milo Rau et Clea Petrolesi partagent la volonté de faire de la photographie le véritable thème du spectacle¹¹. Dans son spectacle *Compassion*, Milo Rau propose une réflexion sur le rôle des médias et des photographies dans ce qu'il appelle l'économie compassionnelle.

Ce choix de faire de la photographie un thème apparaît dans le jeu des acteurs. Izabella Pluta soulignait dans *L'Acteur face aux écrans* la nécessité de développer un jeu spécifique en régime intermédial : « Le dispositif technologique interroge profondément la condition de l'acteur contemporain et cela du point de vue de son jeu et de son statut scénique »¹². Chacun des acteurs sur scène¹³, Benoît Lahoz et Ava Baya, joue indifféremment les différents correspondants de la messagerie *WhatsApp*, faisant éclater la convention classique qui voudrait qu'à chaque acteur corresponde un personnage différent. Si, au XXI^e siècle, ce choix de distribution n'est plus une première¹⁴, il a ici un rôle à part : il ne s'agit plus d'interroger l'éventuelle pluralité de l'être humain, mais plutôt de le reléguer, en tant qu'interprète, au second plan. S'il n'y a plus d'équivalence entre les acteurs et les personnages, c'est parce que ce n'est pas ce qui importe, personnages et interprètes ayant surtout pour fonction d'envoyer et de regarder des photographies¹⁵.

Cette fonction apparaît d'abord dans la direction d'acteurs : « Nous faisons le choix de ne pas incarner les protagonistes de cette conversation, mais de nous placer comme passeurs de cette parole »¹⁶. Ce choix, qui entraîne, parmi d'autres effets, un jeu relativement blanc, fait éclater la mimesis classique et exhibe la théâtralité du spectacle, ce qui crée entre la fable et le public une distance qui a partie liée avec le « *Glutz nicht so romantisch* » de Brecht. S'il est devenu nécessaire de recourir à la distance ironique pour toucher les spectateurs, c'est parce que les photographies, si elles ont jadis participé à des prises de conscience politique, ne le font plus. Il convient ici de noter que c'est précisément le thème d'une citation de Susan Sontag citée *in extenso* dans *Enterre-moi mon amour* :

10. Nous empruntons bien sûr ce titre à Brecht, dans son *Tambours dans la nuit* [*Trömmeln in der Nacht*], 1922.

11. Milo Rau, *Vers un réalisme global*, *op. cit.*, pp. 72-74.

12. Izabella Pluta, « Le jeu de l'acteur et le dispositif technologique : vers des techniques hybrides », dans Josette Féral (dir.), *L'Acteur face aux écrans*, Paris, L'Entretemps, 2018, p. 99.

13. Pour des questions de commodité, nous ne mentionnons pas pour l'instant la photographe Caroline Gervay, mais y reviendrons un peu plus loin.

14. Rappelons-nous ce que disait Anne Ubersfeld dès 1977 : « Divisé, éclaté [...], il n'est pas de sévices que l'écriture théâtrale ou la mise en scène contemporaine ne lui [au personnage] fassent subir », Anne Ubersfeld, Paris, *Lire le théâtre I*, Belin Lettres supérieures, 1996 [1977], p. 43.

15. Observons que c'est également ce que fait Milo Rau dans ses propres spectacles en jouant sur les échelles de taille, les projections étant systématiquement beaucoup plus grandes que les acteurs sur scène.

16. Clea Petrolesi, Dossier de presse, *op. cit.*, p. 5.

À l'époque des premières photos des camps nazis, de telles images n'avaient rien de banal. Trente ans plus tard, un point de saturation a peut-être été atteint. Ces dernières décennies, la photographie « engagée » a au moins fait autant pour émousser la conscience que pour l'aiguiser¹⁷.

En outre, près du milieu du spectacle, les acteurs s'assoient pendant que des photographies sont projetées¹⁸ : silencieux comme les spectateurs, ils guident le regard du public vers ce défilé de photographies. Plus tard dans le spectacle, on les voit au contraire prendre des photographies avec leur téléphone portable. Dans la mesure où, dans l'essentiel de la pièce, ils restent relativement immobiles face au public, cette action est mise en valeur par son unicité.

Une autre personne, par sa seule présence, fait de la photographie le thème de la pièce : il s'agit de Caroline Gervay, la photographe du spectacle. Cachée pendant une bonne partie de la pièce derrière un panneau, elle a pour rôle principal de développer en *live* des photographies. On la voit toutefois, coiffée d'une perruque, représenter Lucie Soullier¹⁹, être à son tour filmée par Benoît Lahoz²⁰, jouer avec un réflecteur²¹ et, enfin, lire un texte. Devenue ainsi performeuse²², elle se distingue de Benoît Lahoz et Ava Baya par un jeu discret, souvent muet. Sa fonction sur le plateau est alors d'incarner les moyens d'accéder au réel, qu'il s'agisse de la photographie ou du métier de Lucie Soullier, à la manière des personnages de journalistes dans des spectacles comme *Hate radio* de Milo Rau²³.

Le texte lui-même fait de la photographie le sujet principal de la pièce. À plusieurs reprises, en effet, une réflexion sur la photographie et son usage lors des mouvements de migration est livrée sur scène :

Autrefois existait le souvenir. Aujourd'hui l'histoire continue avec l'image de l'autre qui nous accompagne.
[...] Celui qui est loin continue de vieillir derrière l'écran. Son visage n'est plus jamais figé dans le passé²⁴.

Cet extrait peut sembler surprenant à qui s'intéresse aux théories de la photographie : à rebours de celles qui y voient un art figé, Clea Petrolesi postule la possibilité de « continuer de

17. Susan Sontag, « Dans la caverne de Platon », *Sur la photographie*, traduit par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgeois, 2021, p. 40 [1^{re} édition française : Seuil, 1979].

18. Clea Petrolesi et Lucie Soullier, *Enterre-moi mon amour*, *op. cit.*, 28 min 33.

19. *Ibid.*, 38 min 50.

20. *Ibid.*, 52 min.

21. *Ibid.*, 1h 00 min 20 sec.

22. Voir Arianna Novaga, « Le théâtre haute définition. Morphologie du photographique sur la scène expérimentale italienne contemporaine », dans Brigitte Joinnault (dir.), *La photographie au théâtre*, *op. cit.* p. 181.

23. *Hate radio* de Milo Rau, spectacle créé en décembre 2011 au Hau Hebbel am Ufer, Berlin, Allemagne.

24. Clea Petrolesi et Lucie Soullier, *Enterre-moi mon amour*, *op. cit.*, 33 min 12. Passage auquel on pourrait ajouter : « Je m'interroge sur ce truc qui revient souvent, le fameux "c'était mieux avant". Avant le téléphone en l'occurrence. [...] Quand tu quittais ton pays, ceux que tu quittais, tu les gardais quelque part en toi. Aujourd'hui, leur image t'accompagne concrètement. Virtuellement, mais concrètement quand même. [...] Tu ne peux pas te faire de film. C'est bien de se faire des films ? », *ibid.* 29 min 05.

vieillir derrière l'écran ». Cet apparent paradoxe est lié à la spécificité des photographies des messageries instantanées : alors que l'album-photo traditionnel a pour principale fonction le souvenir et la nostalgie, l'album-photo *WhatsApp* crée du présent.

En faisant de la photographie et du processus de fabrication du spectacle le thème de son spectacle, Clea Petrolesi place le public dans la position des spectateurs conscients de Rau ou de Brecht : c'est en effet, selon le directeur du NTGent, le réalisme défini comme « pratique dialectique et non déterminée, car tout à la fois mimétique et réflexive, éducative et illustrative »²⁵, qui permet de faire tomber « la barrière entre observation passive et compréhension active »²⁶ et sortir de la simple compassion.

« *L'unique apparition d'un lointain* »²⁷ : la remigration de l'aura et la fonction émotive de la photographie

Ce franchissement de barrière suppose également une remise en question de la supposée froideur émotive de la photographie. Si Walter Benjamin affirme dans son célèbre essai *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* l'absence d'aura²⁸, c'est-à-dire de *hic et nunc*, dans le genre de la photographie, sans doute convient-il de réétudier ce postulat à l'aune des changements subis par la photographie dès lors qu'on la projette sur scène.

En effet, le simple fait de projeter une image sur scène entraîne une première modification : celle des dimensions. Une photographie destinée à être envoyée sur un fil *WhatsApp*, comme celles que prennent Dana et Kholio, a été conçue pour de petites dimensions. Lors de la mise en scène, en revanche, la photographie est projetée sur de larges plaques de plexiglas, ce qui modifie *ipso facto* ses dimensions, mais la rend également singulière. En outre, chaque projection étant nouvelle, la photographie telle qu'elle est perçue par les spectateurs devient unique. Cela réduit à néant la frontière irréductible que Benjamin dressait entre l'image et la reproduction : « L'unicité et la durée sont dans l'image aussi étroitement intriquées que le sont la volatilité et la renouvelabilité dans la reproduction »²⁹.

D'autres modifications, visibles par les spectateurs, ont lieu. Elles concernent essentiellement les capacités du plexiglas à réfléchir la lumière et le rapport projection/acteurs : les *k-ways* de Benoît Lahoz et Ava Baya se reflètent régulièrement sur ces plaques, y compris quand des

25. Milo Rau, *Vers un réalisme global*, op. cit., p. 22.

26. *Ibid.*, p. 34.

27. Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie* in *Sur la photographie*, Arles, Photosynthèses, « Argentine », 2012 [1^{re} édition 1931].

28. Rappelons brièvement la définition qu'en donne Benjamin : « Nous définissons cette dernière [l'aura] comme l'apparition unique d'un lointain, si proche soit-il », p. 55, et plus loin : « [...] l'aura est liée à son [à l'œuvre d'art] ici-et-maintenant », p. 88, Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Lausanne, Payot, 2013 (trad. Frédéric Joly).

29. *Ibid.* p. 57.

photographies y sont projetées³⁰. À un autre moment, c'est Benoît Lahoz qui apparaît directement derrière l'une des plaques, comme s'il faisait partie de la photographie³¹. Ce jeu entre la photographie et la mobilité prêtée aux acteurs arrache la première au figement et à sa reproductibilité : par le traitement qu'elle subit sur scène, aucune des photographies visibles lors du spectacle n'est totalement reproductible. Cette « [re]migration de l'aura »³² enrichit la charge émotive du spectacle : les photographies ont ainsi, non seulement une valeur documentaire, mais aussi une valeur affective, liée à l'émotion que nous éprouvons en observant ce témoignage unique, ancré dans un ici et maintenant.

Ce travail sur un « lointain » apparaît également dans l'usage qui est fait de la photographie argentique. Permettons-nous une petite remarque d'ordre très général : à partir du moment où la norme photographique devient le numérique, l'argentique finit par occuper la place autrefois dévolue au daguerréotype. D'une part, parce que sa seule présence fait signe vers un passé technologique, mais aussi parce que, si la photographie argentique est bel et bien reproductible, cette même reproduction suppose une intervention bien plus importante que l'impression d'une photographie prise avec un téléphone ou un appareil-photo numérique. La photographie argentique semble donc moins reproductible que le numérique.

C'est en partie ce qui explique le recours à l'argentique dans *Enterre-moi mon amour* : des photographies papier sont brandies³³, tandis que d'autres sont prises sur le vif et développées en direct³⁴. Dans ce dernier cas, la scène, auparavant plongée dans une lumière bleue représentant la mer, voit cette dernière se confondre avec la lumière rouge des laboratoires de développement. Tout comme elle était un thème, la photographie devient un geste artistique, sinon une métaphore de la traversée tout entière : outre la confusion entre le bleu de la mer et le rouge du photographique, les flots – projetés à ce moment-là en vidéo – sont progressivement recouverts par l'eau du bac à révélation. Le développement a ainsi lieu en direct et Clea Petrolesi insiste sur le risque que cela constitue : la traversée de la photographie à travers les bacs n'est jamais sûre ; il suffit d'une lumière un peu trop forte pour qu'elle échoue. La tension liée à cette incertitude

30. Nous en avons compté au moins trois, où les k-ways sont reflétés au-dessus de cartes, d'un pont ou d'immeubles. Clea Petrolesi et Lucie Soullier, *Enterre-moi mon amour*, *op. cit.*, 24 min 36, 32 min 29, 45 min 14.

31. *Ibid.*, 38 min.

32. Nous reprenons ici le titre de l'article de Bruno Latour et Adam Lowe, « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés », il est vrai fort peu charitable à l'égard du philosophe allemand. Si le propos de cet article est de montrer comment la reproduction d'un tableau, notamment un fac-similé, peut se voir pourvu d'une charge auratique supérieure à son modèle en étant placée dans le lieu originel de l'œuvre, notre postulat diffère légèrement : c'est moins la situation dans le lieu d'origine, mais dans un lieu singulier, inattendu et intermédiaire – mêlant éléments fixes, les photographies, et éléments vivants, les corps des acteurs – qui rend à ces projections photographiques leur valeur auratique (de Bruno Latour et Adam Lowe, « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés », *Intermedialités / Intermediality*, n° 17, printemps 2011, p. 173-191, <https://doi.org/10.7202/1005756ar> [consulté le 11 août 2022]).

33. Clea Petrolesi et Lucie Soullier, *Enterre-moi mon amour*, *op. cit.*, 20 min 05.

34. *Ibid.*, 39 min 52.

s'inscrit dans la durée – celle du développement – qui fait fi de l'immédiateté présumée du genre photographique et a pour ambition, par une dramaturgie de l'attente, de placer les spectateurs dans l'expectative des proches de Dana et Kholio. Ce retour de l'aura permet donc aux photographies d'être vecteur de la charge émotive du spectacle. C'est cette « [re]migration de l'aura » photographique qui permet de rassembler artistes et spectateurs en un moment de communion politique et collective.

Le caractère politique de ce moment collectif qu'est la représentation théâtrale repose donc sur un certain nombre de procédés, qui visent à la fois à départir la photographie de sa supposée froideur et à placer les spectateurs en position de réfléchir à ce qu'ils voient sur scène en même temps qu'ils en sont émus. Cette dialectique de l'émotion et de la réflexion, qui a partie liée avec l'ironie romantique³⁵, est au centre de l'écriture scénique de Clea Petrolesi. Face à l'« émoussement des consciences », noté par Susan Sontag, l'ironie a pour objectif de sortir le spectateur de sa position de simple consommateur.

C'est dans cette optique que la photographie devient le thème du spectacle, mais aussi que le développement des clichés se fait à vue dans *Enterre-moi mon amour* : comme nous l'avons montré, la durée de la révélation place le spectateur – et la photographe – dans l'attente fébrile des proches de Dana et Kholio. Ainsi, la charge affective de la photographie est réactivée, les spectateurs rejoignant les personnages par l'émotion. Mais ce procédé a également pour conséquence d'exhiber les coulisses de la création artistique et, partant, d'interroger les spectateurs sur ses conditions de fabrication, de mettre en évidence le caractère construit – et, pour reprendre le terme de Rau, « artificiel »³⁶ – du spectacle. Il ne s'agit plus de distinguer le réel et sa fabrique, mais de « montrer l'inextricable confusion entre l'événement et ses représentations »³⁷.

Tout comme chez Milo Rau, le sujet du spectacle est donc autant le difficile parcours des migrants que la fabrique du spectacle et, avec lui, une interrogation sur le rôle de la photographie et son rapport au réel.

WAHL JULIA

Université Paris IV-Sorbonne

France

35. « Ainsi en est-il de l'ironie romantique : en s'accomplissant, une œuvre d'art manifeste toujours sa propre dimension analytique, montrant les faiseurs en train de faire, la production représentant le produit, comme le dit Schlegel [...] », Milo Rau, *Vers un réalisme global*, op. cit., p. 18.

36. Milo Rau, *Vers un réalisme global*, op. cit., p. 36.

37. Éric Vautrin, « Pouvoir et postmodernité dans le théâtre naturaliste de Milo Rau et de l'International Institute of Political Murder », *Double jeu* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 10 juillet 2018, consulté le 25 juillet 2022, <http://journals.openedition.org/doublejeu/593> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.593>.

RÊVER DE TRAVERSER LA MÉDITERRANÉE AU RISQUE D'Y PÉRIR DANS *JE BRÛLERAI LA MER* ET *MIGRANTS SANS NOMS*

Notre article consiste en une étude comparative qui interroge à travers une approche illustrative deux œuvres littéraires contemporaines de la traversée de la mer Méditerranée : *Je Brûlerai la Mer* (2009), roman de Youcef Merahi et *Migrants Sans Noms* (2021), récit de Tawfiq Belfadel. Ces deux ouvrages mettent en lumière des préoccupations actuelles qui interrogent la traversée de la Méditerranée, aspiration étroitement liée à l'émigration irrégulière. Notre analyse s'articule principalement autour des personnages qui, poussés par l'espoir et le rêve d'une vie meilleure, sont à la quête du bonheur dans un espace qu'ils projettent comme étant un abri rassurant. Ils tentent, pour parvenir à leur but, une traversée de la Méditerranée qui doit se faire à tout prix. Cette mer devient simultanément un espace de vie et un lieu de mort.

La mise en parallèle des deux ouvrages met en relief un sujet d'actualité à deux périodes différentes avec un intervalle de trente ans, à la fin du vingtième siècle et au début du vingt-et-unième. Les auteurs exposent des personnages fictifs contraints de recourir à des moyens illégaux. Quelle part de réalisme existe-t-il dans le rêve d'atteindre l'autre rive de la Méditerranée tel qu'exposé dans les tentatives des personnages de Merahi et de Belfadel ? Notre réflexion s'appuie sur la théorie de George Lukacs qui forge, dans *La Théorie du Roman*¹ (1916), le terme de « sans-abrisme transcendantal ou encore itinérance transcendantale »² qu'il définit comme « le désir de toutes les âmes pour le lieu auquel elles appartenaient [...] »³. Aussi, les œuvres littéraires seraient, pour Lukacs, le seul vrai lieu d'appartenance et « [L]a forme du roman est, comme aucune autre, une expression de l'itinérance transcendantale »⁴.

Dans les deux œuvres, au-delà du texte et de la quête d'une vie meilleure, nul ne peut savoir si ces personnages fictifs survivront, comment ils y parviendront et à qui ou à quoi ils se rattacheront. Dans cette situation, ne vivent-ils pas seulement dans les récits ? À quel titre pourrait-on convoquer une autre vie ou même une mort séparément, en dehors de ces narrations ? Peut-être tout au plus, ces personnages pourront-ils rester des références littéraires, illustrant

1. Georg Lukacs, *La théorie du roman*, traduit de l'Allemand par Jean Clairevoye, Paris, Gonthier, 1971.

2. Traduction de 'transcendental Homelessness' Lukacs, Georg. *The Theory of the Novel*. Trans. Anna Bostok. Cambridge, MA: MIT P, 1971, p. 41.

3. Traduction de 'the longing of all souls for the place in which they [once] belonged' cité in Young, Joyce, *A Book without Meaning: Why You Aren't Happy with the Ending of Infinite Jest*, May 2009 (Bachelor's thesis, University of Arizona, Tucson, USA), p. 4.

4. Traduction de 'The form of the novel is, like no other, an expression of transcendental homelessness', Lukacs Georg, *The Theory of the Novel*, London, Merlin Press, Anna Bostock, 1971, p. 41.

une expérience projetée par des écrivains, en réponse à une actualité cuisante des migrants sans papiers mais aussi de l'espoir d'une réussite de la traversée de la Méditerranée. Ainsi, en décrivant l'œuvre littéraire comme le vrai et seul domicile de ses personnages, *La Théorie du Roman* de Lukacs, texte critique, conviendrait-elle particulièrement à la définition du seul lieu d'existence possible. Ces personnages en mal-être dans leur pays recherchent un lieu d'accueil et c'est bien au sein de la création artistique qu'ils existent vraiment. Dans la notion du mal-être, *Je Brûlerai la Mer* et *Migrants Sans Noms* adressent donc, en partie, la question de l'abri recherché, alors que ce seraient ces œuvres littéraires qui représenteraient le seul abri véritable. Aussi, au-delà de l'œuvre littéraire, comme le stipule Lukacs, l'abri n'existerait pas.

Les deux textes illustrent certains changements dans la notion du sans-abrisme. Il n'y a qu'un seul candidat à la traversée clandestine de la Méditerranée dans *Je Brûlerai la Mer*. Une amplification de la quête d'un abri différent est évidente dans *Migrants Sans Noms*, où tous les personnages sont candidats à la traversée de la Méditerranée. Le sans-abrisme de Lukacs est visible dans la narration des personnages, face à leur quête d'un abri qui n'est consistant que le temps de leur narration. L'abri au-delà du texte est ainsi remis en question tel que stipulé par le théoricien. La prise en compte de ces données nous permettra de répondre à diverses questions de recherche qui s'articulent toutes autour de la traversée périlleuse et illégale de la Méditerranée. Cette vaste étendue d'eau salée a été et reste le sujet de nombreuses préoccupations dans l'histoire humaine.

La Méditerranée est incontestablement un sujet qui a occupé et continue d'occuper des écrivains. Ce sont des écarts économiques, démographiques et des crises politiques qui ont fait de cette mer l'un des espaces le plus franchi. Elle est évoquée par les sauveteurs de migrants, par SOS Méditerranée, par Aquarius et par l'Océan Viking, navires humanitaires qui relatent des scénarios dramatiques. Elle a aussi été au cœur de la littérature depuis la nuit des temps car « [L]a littérature la plus ancienne, celle qui nous a formés et instruits depuis des millénaires, nous a décrit l'expérience déchirante et inestimable de celui qui quitte sa patrie [...] C'est [...] Ulysse, héros paradoxal, 'aux mille tours', d'une épopée de la perte, et dont le voyage est la matrice narrative de l'expérience même du monde »⁵. La figure du héros antique transforme le bassin Méditerranéen en un espace épique. Un imaginaire lié à cette mer ne peut être ignoré et des auteurs plus contemporains composent avec la Méditerranée. C'est le cas d'auteurs comme Mahi Binebine dans *Cannibales* (1999), Tahar Ben Jelloun dans *Partir* (2006), Louis-Philippe Dalembert dans *Mur Méditerranée* (2019), ou encore l'auteure Malika Mokeddem, qui, dans *N'zid* (2001) et dans *Mes Hommes* (2006), souligne que les deux rives de la Méditerranée sont liées.

D'autres romans constituent les sujets d'articles scientifiques comme *Une Méditerranée tou-*

5. Frédéric Boyer, « Migrants mémoire du monde », *La Croix*, mis en ligne le 17 septembre 2015, consulté le 2 juillet 2022.

jours d'hier et d'aujourd'hui. Amin Maalouf, Salim Bachi⁶ de Lamia Mecheri ou encore *La Méditerranée : mises en scène littéraires et filmiques d'un espace frontalier* (Innsbruck, 2016). L'Histoire nous fait retenir David Abulafia qui, avec *l'Histoire de la Méditerranée* (2014), mentionne que « Les mers unissent et séparent, [...] La Méditerranée, qui a relié tout au long de son histoire trois continents, est aujourd'hui une frontière qui sépare ces continents »⁷, ou encore Thierry Fabre, spécialiste de l'espace Méditerranéen avec *La Méditerranée Créatrice* (1994). Dans *Exils* (2010), Hyacinthe Carrera regroupe des chercheurs afin de questionner « le lot de nombreux peuples ou êtres isolés ». Les questions pertinentes qu'elle évoque sont liées à l'exil : « Pourquoi partons-nous en exil ? » et à l'altération de l'être : « En quoi l'exil transforme-t-il radicalement les êtres et leur rapport au monde ? »⁸.

Au regard de la problématique qui touche au rêve de la traversée de la Méditerranée dans *Je Brûlerai la Mer* et *Migrants Sans Noms*, notre contribution tentera d'apporter des réponses dans deux parties. La première s'articule autour de l'identité des candidats à la traversée de la Méditerranée et les raisons qui les incitent à la franchir. La deuxième s'attachera à analyser les moyens utilisés pour cette entreprise.

Qui sont les candidats à la traversée de la Méditerranée et pourquoi tenter la traversée ?

Pour diverses raisons politiques ou économiques, par contrainte ou par choix, la traversée de la Méditerranée offre une tentation de changement. Si le côté périlleux de la traversée a un prix, les candidats au voyage le trouvent moindre par rapport au désespoir dans lequel ils se trouvent. Les figures des voyageurs sont multiples pour une quête du bonheur et le rêve d'un abri définitif qui se révèle être une entreprise à réaliser dans l'espace du texte. Les narrations expliquent les motifs des candidats à la traversée et de leurs choix au départ. Ils sont multiples et explorent des différences exposées fictivement dans un cadre réaliste de l'écriture.

Pour *Je Brûlerai la Mer*, l'auteur aborde directement la traversée de la mer à la première personne du singulier au futur simple. Que représente cette posture ? Le locuteur exprime un projet futur qui prend une valeur de déclaration, de certitude et de détermination. Son affirmation acquiert une valeur injonctive et émet un impératif. Le pronom personnel « je » représente le personnage algérien nommé Akli. Ce dernier ne vit que pour une nouvelle patrie et désire se réfugier « au pays des euros »⁹, il veut « couper la mer [...] »¹⁰.

Le titre du roman est une traduction de l'expression algérienne qui signifie la traversée de la Méditerranée et qui connote souvent une enfreinte à la loi. Cette traversée se fait souvent quitte

6. Revue du Gerflint, *Synergies Monde Méditerranéen*, n° 6, France, 2018, p. 107-116.

7. David Abulafia, *Das Mittelmeer. Eine Biographie*, Fisher Taschenbuch, Berlin, 2014, p. 810.

8. *Exil*, Presses Universitaires de Perpignan-open Edition Book. Org, consulté le 10 juillet 2022.

9. Merah, Youcef, *Je Brûlerai la Mer*, Éditions Casbah, Alger, 2009, p. 54.

10. *Ibid.*

à se procurer un visa par corruption, difficilement, tel que décrit dans le roman. L'auteur ne dévoile pas tous les détails de cette tentative ; le récit acquiert des dimensions du modernisme avec des non-dits que le lecteur tente de remplir afin de mieux comprendre. Akli explique : « J'ai 28 ans. Je suis revendeur de sardines. Je n'ai pas de toit. Je suis renié par ma famille. Un revendeur de sardines ? Tu as vu ça dans mon village, en Kabylie. Je suis la honte de ma famille [...] »¹¹. Akli représente une couche sociale formée par des Algériens qui se sentent contraints de quitter leur pays car ils n'y ont ni importance ni abri.

Ces Algériens veulent partir pour des raisons économiques et le rêve d'une vie meilleure. Akli n'est qu'un cas et l'auteur informe le lecteur que beaucoup sont comme le personnage qui déclare : « Tous les "comme-moi" iront se faire voir ailleurs »¹². Akli se considère apatride. Il rajoute : « Il n'y a pas de pays qui s'appelle l'Algérie dans mon esprit »¹³. La théorie du sans-abrisme stipulée par Lukacs est adéquate à la situation du personnage. Selon le théoricien, « le roman tente de combler l'abîme entre la vie matérielle et les idéaux abstraits du héros [...] Il y a une nostalgie de l'âme quand le désir du foyer est si violent que l'âme doit, avec une impétuosité aveugle, prendre le premier chemin qui semble y conduire »¹⁴.

Le roman informe : « Akli est partout, sauf en Algérie. Ni dans aucun pays du Tiers-Monde »¹⁵. Le personnage renie son identité lorsqu'il affirme : « Mes parents m'ont affublé d'un prénom que je ne supporte pas. Akli. Le nègre. Les temps ont changé. Je veux un prénom qui passe, à consonance universelle. Teddy, ce n'est pas mal »¹⁶. Il se détache intégralement de son identité et de son pays. Il prétend : « Je ne suis plus Akli. Je ne veux plus l'être. Je veux être quelqu'un d'autre. Je m'appelle Teddy. Akli ? Ce n'est pas moi. Je suis d'un pays civilisé. Moderne »¹⁷. Ce rejet de son identité est un sujet également exploité dans *Migrants Sans Noms*. Chacun des personnages est également prêt à prendre le chemin qui conduit à un nouvel abri car, comme l'indique le titre, chacun se plaint d'un état d'anonymat.

Tout au long du récit, l'auteur a fait le choix de reprendre plusieurs fois les mêmes mots pour exprimer les mêmes maux par un narrateur absent et inconnu, lui aussi tout comme les migrants, sans nom, mais présent dans la barque qui traverse la mer et témoin du périple de cette épopée. La comparaison des deux œuvres quant aux personnages du roman publié en 2009 qui ont des noms alors que ceux de l'œuvre publiée en 2021 restent anonymes semblerait indiquer la

11. *Ibid.*, p. 63.

12. *Ibid.*, p. 122.

13. *Ibid.*

14. Traduction de: "In Lukacs view, the novel attempts to bridge the abyss between material life and the abstract ideals of the hero. [...] there is a *nostalgia of the soul* when the longing for home is so violent that the soul must, with blind impetuosity, take the first path that seems to lead there", Lukacs, *The theory of the Novel*, 1971, p. 87.

15. Merahi, *op. cit.*, p. 58.

16. *Ibid.*, p. 61.

17. *Ibid.*, p. 63.

généralisation des candidats au rêve de l'ailleurs, car, ils sont si nombreux que leur nom importe peu. Le phénomène de ta traversée de la Méditerranée l'emporte sur l'identité des migrants. Ils se plaignent : « [N]ous n'avons pas de noms : Nous sommes des pronoms ; Ils, Eux »¹⁸. Les candidats à la traversée utilisent des termes qui sont récurrents, à propos de la même situation, « pas de nom »¹⁹, dans tous leurs récits.

La première candidate à prendre la parole affirme : « Je n'ai jamais joui de mon corps ou de mon nom »²⁰. Le deuxième migrant atteste : « Comme la femme qui vient de terminer son récit, je n'ai jamais joui de mon nom »²¹. Il en est de même pour tous les autres personnages qui, tour à tour, réitèrent les mêmes paroles. À travers cette technique littéraire qui rappelle le récit à tiroirs, cette reprise multiplie les mêmes expériences et, paradoxalement, dans la diversité, elle unit les migrants dans leur désarroi commun.

Les personnages rapportent divers traumatismes dans le cadre spatial de la mer, un espace de menace, « [à] bord d'une embarcation où seul le vrombissement de l'hélice »²² se fait entendre. Les migrants expliquent ainsi la raison de leur traversée pour un abri meilleur et vivent sur l'embarcation le temps de la narration, tout en craignant pour leur vie. Le danger est omniprésent quand « la mer qui était calme et plate [...] devient un peu agitée. Les vagues sont à présent des courbes que la barque esquive avec ruse. Le vent s'aiguise et la fait vaciller. [...] Nous ralentissons pour dompter la mer. Nous avons froid. De temps en temps, des paquets d'eau tombent à l'intérieur de l'embarcation. Nous les renvoyons à la mer à l'aide d'un récipient »²³. La crainte est grandissante car en mer « toutes les directions se ressemblent »²⁴.

La tragédie de ces personnages forme le corps des récits qui, à leur tour, forment l'œuvre *Migrants Sans Noms*. Le lecteur est exposé à des circonstances difficiles liées au rêve d'une autre vie. Chacun des migrants expose sa douleur ; comme rappelle Lukacs, chacun semblerait trouver un abri dans sa narration. Le narrateur principal²⁵ explique que « Pour déchirer les voiles épais du silence, nous décidons de raconter. L'un après l'autre. Raconter c'est survivre »²⁶. Cette survie à bord de la barque procure une raison d'être dans un abri temporaire pour un « sans-abrisme transcendantal ou encore [une] itinérance transcendantale », pour reprendre Lukacs.

Ainsi, dans *Je Brûlerai la Mer*, le protagoniste porte un nom, ce qui soulignerait une référé-

18. Tawfiq Belfadel, *Migrants Sans Noms*, éditions Casbah, Alger, 2021, p. 68.

19. *Ibid.*, p. 37, p. 43.

20. *Ibid.*, p. 19.

21. *Ibid.*, p. 25.

22. *Ibid.*, p. 18.

23. *Ibid.*, p. 69.

24. *Ibid.*, p. 24.

25. Le récit est celui d'un narrateur principal non identifié, témoin des narrations des personnages qui relatent leur expérience à bord de l'embarcation et qui prennent la parole tour à tour. Le narrateur principal apparaît au début de l'ouvrage, entre les récits des personnages et à la fin du livre. Son identité n'est pas révélée.

26. *Ibid.*, p. 18.

rence précise à une personne bien nommée et énoncée et le nombre moindre des migrants ; ce n'est pas le cas pour les personnages de *Migrants Sans Noms*, anonymes car ils ne représentent pas une personne précise mais plutôt tous ceux qui envisagent de s'exiler avec le rêve de la réussite sociale et économique. La généralisation de la clandestinité est subtilement soulignée. La comparaison de ces récits reflète la réalité car le nombre des migrants en 2021 a explosé par rapport au nombre en 2019. *Migrants Sans Noms* qui peut être considéré comme un récit critique, regroupe des histoires individuelles tout en les faisant retentir à un niveau universel pour un appel humanitaire. Dans le choix du départ clandestin, les personnages épousent le monde de l'anonymat pour devenir invisibles le temps de la traversée de la mer mais aussi pour reconstruire une nouvelle identité avec leur rêve de l'ailleurs et du meilleur. L'utilisation de l'anonymat serait-elle à percevoir comme une amplification et une généralisation de la traversée de la Méditerranée au point de ne plus trouver nécessaire d'identifier les candidats au départ clandestin, tant ils sont nombreux ? L'actualité et la presse parlent de milliers de migrants clandestins secourus ou échoués ou encore portés disparus. On ne sait plus qui ils sont et les nombres remplacent les noms.

La navigation sur la mer représente un lieu alternatif permettant aux personnages de construire un imaginaire identitaire. Ce lieu crée une alchimie reconstructive chez les protagonistes et devient un espace initiatique, lieu métonymique d'un exil désiré, souhaité, convoité et risqué. La quête du bonheur passe par la quête de soi.

Par ailleurs, les différents discours des personnages tels qu'ils figurent dans *Migrants Sans Noms* et *Je Brûlerai la Mer*, convoquent la thématique de l'errance dans l'espace de la mer tout en travaillant un discours concomitant à celui inhérent de l'errance dans sa propre condition, à la quête de son identité et d'un nom qui se doit d'être accepté et bien mérité. Les migrants non identifiés sont en même temps les stéréotypes de nombreux exilés dont l'actualité et la presse font état, d'où l'impact du récit littéraire avec la vraisemblance d'un compte rendu objectif autour du danger de la traversée de la Méditerranée, cet espace liquide qui donne paradoxalement la vie et la mort.

Le rôle privilégié de l'eau comme vecteur de la migration s'installe d'emblée dans l'ambiguïté de la vie et de la mort dans *Je Brûlerai la Mer* et *Migrants Sans Noms*. L'eau est génératrice de vie et les migrants clandestins se sentent renaître grâce à la mer Méditerranée qui cristallise tous les espoirs d'une quête de nouvelle vie avec un nouvel abri. Cependant, cet espace aquatique présente des dangers insurmontables. La Méditerranée représente le milieu instable et inhospitalier sur lequel navigue le migrant. Elle peut l'engloutir à chaque instant et le noyer pour le perdre dans ses profondeurs à jamais.

Le narrateur principal laisse planer le doute : « Combien de temps nous reste-t-il pour rejoindre la rive du Nord ? [...] Atteindrons-nous la rive d'Ailleurs ou ferons-nous naufrage ? »²⁷.

27. *Ibid.*, p. 70.

Tel un récit moderne, le dénouement ne donne pas de réponse. Le lecteur reste dans l'incertitude. Le narrateur conclut que « Le doute se mêle au silence »²⁸. Pourquoi l'échec est-il constamment évoqué ? Quel est l'état de la clandestinité telle que décrite par les auteurs des deux ouvrages ? Quels sont les moyens de la traversée ?

La traversée de la mer Méditerranée

Face à l'échec d'obtention de documents légaux, *Je Brûlerai la Mer* et *Migrants Sans Noms* dévoilent l'infraction de la loi, la corruption pour obtenir un visa, ainsi que la clandestinité comme situations ultimes à la traversée de la Méditerranée. Celles-ci sont décrites sans rentrer dans les détails, ce qui convoque l'aspect des ouvrages modernes où certains éléments de la trame restent parfois assez flous et où le lecteur devient un agent actif qui se trouve poussé à imaginer des possibilités pour une explication éventuelle de la complétion des narrations.

Dans *Migrants Sans Noms*, le personnage qui est appelé « le Riche », explique la difficulté à laquelle il a fait face pour finalement échouer à obtenir un visa :

Première demande. Le visa m'a été refusé bien que j'aie déposé un dossier complet et authentique, et que mes comptes en banques soient alimentés au maximum. J'ai été étonné par le refus. Je n'ai pas renoncé. Je déposais une demande après l'autre, je changeais d'ambassades et de consulats, et le visa m'a toujours été refusé comme si une certaine malédiction habitait mon passeport. Au total, quatorze demandes consécutives²⁹.

La traversée clandestine devient le seul choix possible. Le narrateur principal explique qu'au départ de la traversée, « il ne faut pas perdre de temps sinon nous tomberons dans les rets de la marine qui traque les migrants clandestins »³⁰, la traversée étant illégale. Les autorités, averties des départs clandestins, tentent de les contrôler. L'aspect politique est évoqué et les entraves illégales sont clairement exposées dans ce récit. Les candidats sont des migrants sans document légal. Ils font brièvement état de leur condition et beaucoup d'informations manquent à leur histoire. Les nombreux non-dits renforcent l'aspect moderne du récit de Tawfiq Belfadel.

La même difficulté d'obtention légale d'un visa est mentionnée dans le roman de Merahi. Akli n'a qu'une obsession en tête : « Je réfléchis au meilleur moyen de partir. J'ai l'intention de brûler la mer. [...] chaque jeudi, j'échafaude un plan pour pouvoir couper la grande bleue et aller rejoindre mon destin en France »³¹. Lorsqu'il arrive à ses fins, ses amis, qui l'ont cherché par-

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 32-33.

30. *Ibid.*, p. 13.

31. Merahi, *op. cit.*, p. 102.

tout, craignant que malheur ne lui soit arrivé, sont surpris par son appel téléphonique de Paris : « Comment as-tu fait pour sortir ? Tu as pu avoir ton visa ? »³² Akli expose la corruption car avec l'aide d'une amie, Lydia, une fille qu'il fréquentait pour passer du bon temps, il a obtenu un visa à travers les services de la belle jeune femme aux nombreuses connaissances. Akli « a brûlé la mer. Avec l'aide de Lydia »³³.

Le roman ne divulgue pas tous les détails. Aussi lorsque les trois amis d'Akli découvrent la solution utilisée par ce dernier, qui ne leur cache rien mais leur fait deviner la facilité, ils essaient d'aller lui rendre visite en France, deux ans après son départ. Ils expliquent qu'ils ont suivi les indications d'Akli et ont contacté un certain Ben Koit qui « a le bras long. Il a fait délivrer les passeports des trois en un tour de main [...] En moins d'une heure, les passeports étaient dans les poches de leurs bénéficiaires. Un coup de fil à un pote du ministère de l'Intérieur a suffi [...] Il a promis quelques tfat effe³⁴. Des euros certainement »³⁵. C'est ainsi que la France est atteinte par Akli d'abord, puis par ses amis. Seule l'allusion à l'aspect de corruption est mentionnée. Le lecteur tente de comprendre le reste, seul.

Dans *Migrants Sans Noms*, la corruption opère différemment. Il faut payer pour une place sur une embarcation. Tous les personnages expliquent comment ils ont fait pour voyager dans la barque qui doit les mener à l'autre rive. Les cas évoqués dans les deux œuvres montrent combien l'obtention d'un visa est difficile.

En plus de toutes les tragédies sociales dépeintes dans les deux ouvrages, le danger que la mer Méditerranée affiche est un ultime défi. Le narrateur principal de *Migrants Sans Noms* décrit qu'« [à] quelques mètres devant nous, un cadavre flotte sur l'eau [...] le cadavre est gonflé tel un ballon en plastique, fagoté dans un gilet de sauvetage à moitié déchiré. Une odeur suffocante s'en dégage. Odeur de chair mêlée au sel et à la mort. Le visage est moisi. Sur le crâne, il ne reste que de longs cheveux. C'est une femme. Certains migrants vomissent et détournent le regard »³⁶. Ce corps anonyme est abandonné en mer, le tombeau de tous les naufragés. Il laisse percevoir l'échec de nombreux migrants à rejoindre l'autre rive qui est clairement dénommée dans *Je Brûlerai la Mer*. C'est l'hexagone qui est le pays de destination ciblée. La France était-elle le pays rêvé et privilégié à la clandestinité dans le récit de 2009 où l'Algérien pouvait trouver asile ?

Ce n'est pas le cas dans *Migrants Sans Noms* où la nationalité des clandestins n'est pas évoquée et où la destination ne se réfère qu'à des points cardinaux. Dans les deux œuvres de cette analyse, cette considération différente du pays d'abri visé reflète-t-elle l'évolution, la généralisation et l'amplification des départs clandestins à partir des pays du Sud pour ceux du Nord quels

32. *Ibid.*, p. 125.

33. *Ibid.*, p. 131.

34. Mot arabe pour signifier des pourboires, ici de corruption.

35. Merahi, *op. cit.*, p. 131.

36. Belfadel, *op.cit.*, p. 42.

que soient les pays ? La destination en France était-elle plus facile à atteindre en 2009 ? Que révèle la fin du roman de Youcef Merahi en comparaison avec celle du récit de Tarek Belfadel ? En 2021, la France ne serait plus l'unique pays ciblé, comme elle l'était, tel qu'en témoigne l'œuvre de Merahi. Mais aussi, et par contraste à la réussite, le rêve d'atteindre une destination dans n'importe quel pays du Nord reste en suspens dans l'œuvre de Belfadel.

Ce rêve de traverser la mer Méditerranée est ainsi réalisé par Akli qui réussit à s'installer en France d'où il fait savoir : « J'ai promis de brûler la mer. Je l'ai fait comme tout le monde. Je ne suis pas un harrag³⁷ [...]. Je ne reviendrai plus jamais au bled »³⁸. L'emploi du futur simple dans le titre finit par avoir la valeur d'une promesse tenue. En comparaison, pour les personnages de *Migrants Sans Noms*, l'atteinte d'une destination s'avère douteuse et le dénouement reste irrésolu. La comparaison de la traversée de la mer pour le rêve de vivre dans un autre pays révèle un changement avec une difficulté accrue pour cette Méditerranée inchangée. *Je Brûlerai la Mer* et *Migrants Sans Noms* ne laissent pas de doutes à ce sujet.

Dans les deux œuvres citées, un motif partagé est de traverser la Méditerranée pour réaliser le rêve de vivre mieux. Des dimensions universelles sont adressées à travers le rejet d'un prénom, de son pays, ou encore l'anonymat, qui généralise paradoxalement l'identité des candidats à la traversée de la Méditerranée. D'autres dimensions telles que les raisons de la traversée, la destination non ciblée dans un pays précis, les moyens, et les conditions pour voyager sont convoqués dans la littérature porteuse de valeurs humaines universelles.

C'est ainsi que notre lecture révèle le pouvoir et la contribution de la littérature au sujet des raisons de la candidature à la traversée de la Méditerranée. Des récits éveillent ou même réveillent le monde au sujet de problèmes cruciaux et humains de mal être et le rêve également humain d'une quête pour une vie meilleure.

La fiction se propose ainsi de devenir l'écriture de témoignages d'expériences de traversées de la mer, une Méditerranée littéraire. Cette vaste étendue d'eau est un espace épique à exploiter, avec les nouvelles donnes de la clandestinité. Un non-retour au pays de départ est parfois évoqué après avoir atteint sa destination et son rêve. Par opposition, le cauchemar est un non-retour avec naufrage en mer. C'est ainsi que le rêve et le cauchemar sont regroupés dans une opposition binaire pour refléter symboliquement les deux façades de la Méditerranée dans *Je Brûlerai la Mer* et *Migrants Sans Noms*.

BELFAR BOUBAAYA NACIERA

Université Mohamed Lamine Débaghine, Sétif 2

Algérie

37. Mot arabe pour « clandestin » qui brûle la mer.

38. Merahi, *op. cit.*, p. 135.

