



HAL
open science

La langue de l'autre: une clef de lecture de l'autre culture

Saïd Tasra

► **To cite this version:**

Saïd Tasra. La langue de l'autre: une clef de lecture de l'autre culture. Nadia CHAFAI. Représentations littéraires, Laboratoire de recherche en Langues, Littérature, Communication et Didactique, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Dhar El Mahraz, pp.81-101, 2019, 978-9954-9871-2-4. hal-02875556

HAL Id: hal-02875556

<https://hal.science/hal-02875556>

Submitted on 2 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Chapitre IV

La langue de l'autre : une clef de lecture de l'autre culture

Saïd TASRA

*Faculté des Lettres et des Sciences Humaines-Dhar El Mahraz
Laboratoire de recherche en Langues, Littérature, Communication & Didactique (2LCD).
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah de Fès*

Les hommes ont toujours été fascinés par l'ailleurs. Chaque communauté a ses dieux mais aussi ses Ulysse. Au fil des siècles, et avec le développement des moyens de transport (terrestres, maritimes et, beaucoup plus tard, aériens), l'humanité a vu naître plusieurs générations de voyageurs, devenus narrateurs de leurs expériences viatiques. Toute une bibliothèque des voyages (Journaux de voyage, carnets de route, rapports de mission, etc.) s'est constituée peu à peu. Ce fonds documentaire, qui représente un patrimoine universel, interpelle les chercheurs et les invite à se pencher sur cette « branche » des relations internationales.

Si l'on peut considérer *a priori* que l'expérience de l'ailleurs est déjà une ouverture à l'autre, il n'en demeure pas moins qu'elle s'est souvent transformée sous la plume des voyageurs en monologue intérieur, en un tremplin vers l'affirmation de soi. Devant la culture étrangère, le voyageur ne fait, souvent,

que reproduire les schèmes de pensée que lui fournit sa propre culture. Aussi le sens de l'Ailleurs, dont le récit de voyage est le champ d'« expérimentation », reste-t-il « lacunaire », « incertain » ; le voyage une « expérience inachevable » et le récit de voyage un livre à venir. En parodiant un mot célèbre, on peut dire que d'une époque historique à l'autre, d'une école littéraire à l'autre, voire d'un récit de voyage à l'autre, on comprend que l'autre n'est pas celui que l'on croyait. Le roman de voyage post-colonial n'a pas seulement rompu avec les catégories d'écriture du roman colonial, mais il véhicule une autre vision et une autre approche de l'autre.

L'originalité de Claude Ollier par rapport à ses prédécesseurs, entre autres les Tharaud¹ et Henriette Celarié qui ont visité et décrit la ville de Marrakech, est manifeste dès le titre. Le mot « Marrakch » qui correspond à la prononciation arabe du nom de la ville rouge s'écarte de la phonie et de l'orthographe de l'époque coloniale « Marrakech »². Le mot « médine », équivalant au mot arabe « médina », désigne la ville ancienne par opposition à la ville nouvelle³. Pourtant, *Marrakch* de Claude Ollier ne renvoie plus à cette ville exotique célébrée par les voyageurs-écrivains de la période coloniale.

Marrakch médine : une ville-texte

On ne peut lire *Marrakch Médine* sans tenir compte, d'abord, de son organisation matérielle. Ce roman est composé

¹ Cf. Jean et Jérôme THARAUD, *Marrakech ou les seigneurs de l'Atlas*, Paris : Plon, 1920.

² Boussif, OUASTI, *Profils du Maroc. Voyage, images et paysages*. Tanger : Altopress, 2001, p. 268

³ Marie OLLIER, « Récits d'exil, Récit d'accueil. L'autre langue dans *Les Immémoriaux* de Victor Segalen, et *Marrakch médine* de Claude Ollier », *L'amour de l'autre langue*, *Textuel* (32)/1997 p. 144

de fragments séparés par des espaces blancs d'une épaisseur variable allant d'une à plusieurs ligne(s). Observons les fragments suivants :

« Silence, les hauts murs troués, l'échappée en lézarde sur les jardins du riche : un paradis de fleurs, l'eau bruit dans le canal étroit – louanges à Dieu – un gazon ras.
« Le livre de lecture est sur les lèvres des enfants, la bâton du fqih a frappé durement la plante de leurs pieds, tu les entends ânonner les versets par l'ouverture sur la ruelle, voix aiguës détonantes que règle la voix du Père, barbu, couramment ascétique.
« Le silence de nouveau au contour de la Madrassa. Veux-tu la visiter, tu appliques sec la main de bronze sur le panneau de cèdre, [...].
« Ou bien tu files droit et changes de quartier sans t'en apercevoir, ville en juxtaposition de villages, ville rurale rude, la montagne est là, terre rouge et schiste : tu vois la neige au débouché sur la petite place où le Noir fait le thé et fume, caché à peine. (*Marrakch médine* : 13-14).

Dans cette configuration, les différents fragments se présentent comme des îlots textuels renvoyant à des tranches spatiales (disparates) produisant un effet d'hétérotopie au sein de la même homotopie. D'un fragment à l'autre, il n'y a aucun lien apparent, aucun connecteur ou toponyme (haut/bas, sur/sous, devant/derrière, etc.⁴) permettant au lecteur de relier ces différentes tranches spatiales, de les organiser en les hiérarchisant. Cet « espacement musical des paragraphes », selon l'expression de Marie Ollier⁵, et leur « disposition graphique » restituent le

⁴ Cf. J. COURTES, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris : Hachette, 1991, pp. 266 – 268

⁵ Marie Ollier écrit, à cet égard, ceci : « L'ouverture de *Marrakch Médine* constitue un véritable portail narratif : l'espacement musical des paragraphes sur la page, leur disposition graphique, ouvrent un accès, comme par quatre voies, à la ville que figure le livre. Or, bien avant que l'intelligence ne s'en mêle, les sens entrent d'abord en scène, car ils sont les premiers à être affectés par des données nouvelles, aussi violemment déconcertantes qu'attrayantes, enfermées

mode d'organisation spatiale de Marrakech mais aussi rendent compte des différents déplacements du voyageur dans cette ville. Marrakech, « ville en juxtaposition de villages », se projette sur l'écriture fragmentaire du texte. La ville figure le texte autant qu'elle est figurée par lui. Par-delà l'absence de connecteurs, le débrayage spatial est doublement accentué : d'une part, par les espaces blancs figurant entre les fragments et d'autre part, par le contenu de chaque fragment.

Cette vision parcellaire de la ville (ou de la ville-texte), sur le plan paradigmatique, se poursuit autrement, sur le plan syntagmatique, à l'intérieur de chaque fragment, par l'utilisation systématique de la parataxe. Le fragment est composé d'une ou de deux phrase(s) qui s'étire(nt), s'allonge(nt) englobant un certain nombre d'éléments séparés par des virgules. Reprenons, à titre d'illustration, le premier fragment cité *supra*. Il met en scène un espace découpé en plusieurs séquences, Chacune délimite ou isole une tranche spatiale qu'elle cadre en la mettant en image. Cette fragmentation constatée au niveau de l'écriture est doublée par un défilement discontinu de photogrammes hétérogènes formant ce qu'on appelle, dans le langage cinématographique, des plans-séquences⁶. Le regard du sujet-observateur, assimilé ici à celui de la caméra, ne suit pas un cheminement linéaire, il se déplace en faisant des sauts d'un lieu à l'autre sans faire de raccords ; il se déplace en variant constamment le ca-

dans la scansion des phrases qui en restitue la découverte à la lecture [...]. » (Marie Ollier: 145).

⁶ « Techniquement, l'enchaînement des plans peut se faire de deux manières : (i) ou bien la caméra prend séparément des plans différents, le montage les juxtapose ;

⁶(ii) ou bien la caméra prend en continuité des plans différents et son seul déplacement suffit à changer de point de vue ; on a alors un plan séquence. », J. FONTANILLE, *Les espaces subjectifs. Introduction à la Sémiotique de l'observateur*, Paris: Hachette, 1989, p. 115

drage et les angles de vue⁷. Entre une image et une autre, il y a des cases vides ou des « images Off » qui demeurent invisibles et déroutent le lecteur⁸. Selon l'expression de Gilles Deleuze, « ce qui a cassé, c'est la ligne ou la fibre d'univers qui prolongeait les événements les uns dans les autres, ou assurait le raccordement des portions d'espaces »⁹. Ce mode particulier d'organisation de la matière textuelle et/ou spatiale est significatif autant par ce qu'il montre que par ce qu'il manque. Autant dire : il s'agit moins pour le voyageur-observateur de mettre en ordre (ou mettre de l'ordre dans) l'espace observé que de restituer sa propre activité perceptive. La description de la ville se présente comme une « saisie du moment ». Il s'agit d'une « transcription de la réalité à l'état brut (= occularisation zéro) »¹⁰.

Claude Ollier paraît privilégier le point de vue « narratif » ou mieux « dys-narratif » (fonction d'*occularisation*) au détri-

⁷ J. Mitry définit le plan comme suit : « un plan est une courte séquence au cours de laquelle les personnages sont enregistrés selon un même cadrage et sous un même angle, à une distance donnée de la caméra. On les divise de façon tant arbitraire en très gros plan, gros plan [...], plan lointain, ... à mesure que le cadre enveloppe un « champ » spatial de plus en plus étendu. » (MITRY 63, p. 63), cité par J. FONTANILLE in : *Les espaces subjectifs*, *op. cit.*, p. 112

⁸ Au lieu de rivaliser avec l'histoire les Nouveaux romanciers s'inspirent de l'art cinématographique, surtout du cinéma américain. Nathalie Sarraute souligne en ce sens : « [...] Le cinéma, art plein de promesses, allait faire profiter de ses techniques toutes neuves le roman auquel tant d'efforts infructueux avaient fait retrouver une juvénile et touchante modestie. La saine simplicité du jeune roman américain, sa vigueur un peu rude redonneraient, par l'effet d'une contagion bienfaisante, un peu de vitalité et de sève à notre roman, débilité par l'abus de l'analyse et menacé de dessèchement sénile. L'objet littéraire pourrait retrouver les contours pleins, l'aspect fini, lisse et dur, des belles œuvres classiques. », N. SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, Paris : Gallimard, 1956, p. 18

⁹ Cf. Gilles DELEUZE, *Cinéma2. L'image-temps*, Paris : Les éditions de Minuit, 1985, p. 279

¹⁰ François JOST, « Narration(s) : en deçà et au-delà », *Énonciation et cinéma, Communications* (38)/1983, p. 199

ment du point de vue représentatif (fonction de *monstration*) ou normatif. Les mouvements du regard « fonctionnent comme des épreuves qualifiantes pour le Sujet, puisqu'elles concourent à la manifestation de sa compétence d'observation »¹¹ et non celle d'intellection. Les tranches spatiales décrites ne s'enchaînent ni selon le vraisemblable ni selon le nécessaire.

« Les rues sont plus larges ici, longées de terrains vagues, un potager, tu crois sortir de la ville. Tu es au centre, au centre de la roue, on dit que les rues font dans cette ville comme les rayons d'une roue, centre décalé, en désordre, rien ne le signale au sens, mais l'oreille pourrait capter la source du silence, par instants, qu'aucun mot ne nomme. Entends, oui entends ... L'Islam guette ! » (*Marrakch médine* : 14).

En outre, l'image sonore fait partie intégrante de l'image visuelle, et va même jusqu'à se constituer en un élément spatial à part entière. C'est le cas notamment de « la source du silence » que « capte » l'oreille du voyageur-écrivain. L'oreille se substitue au regard dans la lecture de l'espace. Sans doute assistons-nous à une sorte de spatialisation ou de « topologisation »¹² de l'image sonore¹³.

Espace proposé et espace refusé

Marrakch Médine est segmenté(e) selon l'opposition : 'espace proposé' vs 'espace refusé'. Le voyageur-observateur rappelle à plusieurs reprises l'impossibilité, pour lui, d'accéder à

¹¹ J. FONTANILLE, *op.cit.*, pp. 135 – 136

¹² J. FONTANILLE, *op. cit.*, p. 108

¹³ Gilles Deleuze affirme, dans le même ordre d'idées, que « Le sonore étant désormais considéré comme une image qui entre dans un rapport particulier avec l'image visuelle : « le visuel et le sonore ne constituent pas un tout, mais entre dans un rapport 'irrationnel' souvent : deux trajectoires dissymétriques. L'image audiovisuelle n'est pas un tout, c'est une 'fusion' de la déchirure », Gilles DELEUZE, *op.cit.*

certains lieux. Les raisons en sont diverses:

« La ruelle s'est étreécie, on ne saurait s'y croiser de front, un coude brusque l'ouvre sur une sorte de marché : les étals se font vis-à-vis, abrités par des claies de palmes ; un vieux taxi s'engage sous le tunnel bref, beige délavé, cliquetant, que couraient les gamins pieds nus. Pas de montagne en vue du côté où elle devrait être selon le compte déficient des changements de cap, mais l'angle blanc d'un minaret jouxtant un grand mur rose : sur le plus haut moellon, un nid somptueux de cigogne. L'oiseau dressé regarde ce que tu ne vois pas dans la cour en patio de l'autre côté du mur. Secrets logés à ciel ouvert au centre carré de ces écrans – il faut être oiseau pour les voler. » (*Mar-rakch médine* : 15-16).

Le voyageur-observateur s'attarde tout d'abord sur la description d'un espace (ouvert), qui s'offre aisément à la vue (« une ruelle », « une sorte de marché » et « un tunnel ») ; car il n'y a « [p]as de montagne en vue ». Pourtant, son regard se trouve brusquement obstrué par la présence d'une entrave physique représentée figurativement par « l'angle blanc d'un minaret jouxtant un grand mur rose ». La présence, dans son champ visuel, de cet élément physique, à caractère culturel, l'empêche de voir ce qui se trouve de l'autre côté de la muraille. Seul « L'oiseau dressé regarde » ce qu'un étranger ne peut pas voir : « il faut être oiseau pour les voler »¹⁴. Ollier avoue ainsi les limites de son « pouvoir-voir » et partant de son « pouvoir-explorer » une ville qui ne se dévoile qu'à moitié. Il avoue son impuissance d'aller au-delà des « hauts murs » et des portes fermées avec de « lourdes serrures ». Tout ce qu'il parvient à observer, ce sont des espaces ouverts ou « espaces proposés ».

Son statut d'étranger, de Nazaréen¹⁵ ne lui facilite pas la

¹⁴ Il semble que cette phrase renvoie à l'article de Nathalie Sarraute, « Ce que voient les oiseaux », *L'ère du soupçon*, (1956), *op.cit.*, pp. 123-151.

¹⁵ « Ollier est conscient de sa condition d'étranger en terre d'Islam, alors que les Tharaud ont visité la ville en tant que conquérants. Il se déplace sous le re-

Saïd TASRA

tâche:

« L'Islam (le mode collectif d'être, non l'individuel, c'est encore une autre affaire), tu le reçois comme une gifle en pleines lèvres au premier balbutiement de ton nom de Chrétien, et renvoyé dans tes foyers, passé ce baptême, tu t'ingénies à évaluer quotidiennement la hauteur du mur invisible qu'il érige entre tes sens et le déchiffrement de leurs données : une réfraction minimale en fausse la lecture et tu tombes à côté [...]. » (*Marrakch médine* : 34).

Claude Ollier affirme être constamment harcelé par le regard inquisiteur et dissuasif des habitants ; et ce n'est pas seulement le regard des autres qui le contraint à « rebrousser chemin » mais surtout le « Non » exprimé dans l'autre langue par « là » qu'il reçoit, « comme une gifle en pleines lèvres », chaque fois qu'il s'apprête à pénétrer dans un lieu interdit aux non musulmans.

« [...] le chœur des enfants s'avance au fond du passage et les enfants entourent la voiture, montent sur les pare-chocs et tapent du plat de la main sur le toit, sur les portes, les vitres, et ils montrent du doigt et crient : « C'est fermé, Monsieur ! C'est fermé ici ! Tu passes pas, Monsieur ! C'est interdit, c'est fermé ici ! » (*Marrakch médine* : 146).

Ce « là » adressé aux étrangers « prend un sens strictement symbolique : l'Autre se perçoit d'abord sur le mode du dé-

gard inquisiteur des autochtones et ne peut accéder à tous les lieux, au-delà bien sûr du circuit touristique reconnu. Il comprend que pour déchiffrer la ville de Marrakech, son énigme et son mystère dont l'image obsédante du labyrinthe hante sa conscience, il faudrait trouver un moyen sûr et efficace pour réaliser son entreprise. Loin de se contenter d'un regard superficiel et général comme les Tharaud, il doit sonder la ville, la disséquer, l'étudier ... somme toute, la ville devient pour lui une sorte de livre qu'il doit déchiffrer et lire. » B. OUASTI, *Profils du Maroc ...*, op.cit., p. 267

ni, du refus le plus violent »¹⁶. L'instance énonciatrice de ce discours prescriptif n'est pas un sujet individuel, un Imam par exemple, mais toute une collectivité (un sujet collectif), en l'occurrence ici, les enfants (« ce mode collectif d'être » qu'est l'Islam). Sans doute, ce « là » risque-t-il de mettre en péril le projet de quête du voyageur.

C'est ainsi que Claude Ollier prend conscience de la nécessité d'apprendre à « parler autre¹⁷ » pour pouvoir poursuivre sa quête. L'autre langue devient alors le lieu depuis lequel il serait possible d'appréhender l'intériorité des êtres et des lieux.

Dans un entretien¹⁸ accordé à Mireille Calle-Gruber, Ollier affirme que l'expérience de l'exil suppose que le voyageur-écrivain accepte de mettre à distance sa « langue natale ». Aussi assistons-nous, avec Claude Ollier, à l'émergence d'une nouvelle conception de l'exil. Celle-ci comporte deux facettes indéfectiblement liées : l'une d'ordre géographique et l'autre de type linguistique. L'exil géographique ne peut être vécu pleinement, en tant que quête d'une « altérité radicale », que s'il est associée à un exil linguistique. Loin d'être un luxe intellectuel, apprendre à parler autre acquiert, chez Ollier, une valeur instrumentale : l'autre langue lui permettra « d'avoir prise sur ce qu'[il] avai[t] à tracer » et d'être en harmonie avec cet espace étranger qui ne

¹⁶ Marie Ollier, *op.cit.*, p. 146.

¹⁷ Cf. Marie OLLIER, *op. cit.*, pp. 143-144 .

¹⁸ « [...] le désir d'écrire était depuis très longtemps, peut être que je commençais à écrire quelque chose, cela était noyé dans une sorte d'inadéquation entre ma langue natale et le monde environnant. Le Français dans lequel j'écrivais, je ne sentais pas qu'il était susceptible d'avoir prise sur ce que j'avais à tracer – c'est-à-dire – l'ensemble de mes rapports au monde dans lequel je vivais. Il a fallu pour cela, que je m'exile [...] comme si ma langue maternelle s'était éloignée à bonne distance pour que je puisse mieux la voir. », Claude OLLIER, « La langue natale/la langue de l'autre », Entretien dans *Spirale*, Montréal, mars 1995, cité par Marie OLLIER in : « Récits d'exil, Récit d'accueil. L'autre langue dans *Les Immémoriaux* de Victor Segalen, et *Marra-kch médine* de Claude Ollier », *op.cit.*, p. 144

s'offre à lui qu'en partie.

Claude Ollier rompt avec une certaine tradition d'écriture, surtout la tradition réaliste dans laquelle s'inscrit, entre autres, Henriette Celarié. Celle-ci, dans *La vie mystérieuse des harems*, mobilise la langue de l'Autre pour appuyer la valeur référentielle de son récit et pour accréditer un certain point de vue préalable sur l'étranger. Cette langue est constamment mise à distance par l'usage des guillemets et des italiques. Elle est aussi souvent déformée par la traduction¹⁹ qui figure en bas de page²⁰.

Conscient des limites de son pouvoir-savoir, Ollier met en évidence la place privilégiée qu'occupe l'autre langue dans toute tentative d'immersion dans la société et dans la culture étrangères :

« Tout passait par la langue, jusqu'au toucher du drap, des nattes, des dentelles, jusqu'à l'odeur des feux, la saveur des dattes du petit lait à l'heure d'accueil. Et démarches et saluts, silences, les mines des acteurs ... Tout se donnait à voir dans le même coup d'œil, fils anciens et nouveaux, ce qui était écrit de longue date sur les sillons courbes et les sentiers de rocaille, ce que venait aussi de griffonner l'espion à toque rouge pour ployer le manant sous le joug récent du Prince. A toi de démêler, devant ce métier de légende, fils de chaînes antiques et fils présents de trame que la navette des intrigants glisse subrepticement dans l'angle entre les lames. Mais le peigne resserre vite les lames, un morceau de tissu s'enrange sur le rouleau d'appel, quelques mailles en lignes où se lit un dessin, une histoire déjà,

¹⁹ « Traduire ne permet pas forcément d'accueillir : la langue de l'autre transposée en français, peut, comme c'est le cas dans *Le Mariage de Loti*, renforcer le jugement que portent bien souvent les Européens sur les peuples qu'ils ont colonisés. », M. OLLIER, *op.cit.*, p. 150

²⁰ On ne peut pas traduire sans que l'esprit critique, sans que la subjectivité du traducteur et sa vision du monde ne s'en mêlent. Il va ainsi sans dire que toute traduction de l'autre langue est à la fois une déformation et une appropriation de l'autre. Cf. Julia KRISTEVA, « L'Autre langue ou traduire le sensible » in : *L'amour de l'autre langue*, *op. cit.*, pp. 157 – 170

dans le tapis à fleurs. Multiple est la trame, et la chasse elle-même, mal recensée, mal nommée, difficile à lire, à traduire selon l'alphabet nouveau. Du moins faut-il tout dire ici de ce qui se passe dans le va-et-vient entre les lames. C'est la complexité de l'affaire en son progrès sournois dans le vocabulaire et la graphie des formules : de droite à gauche soudain, cursive belle, souple ; apprends les signes joints et disjoints les points qui les découpent et les traits à voyelles : une grammaire nouvelle jette sa lueur sur la tienne et en libère pour toi les données, recul inespéré, différence rebelle. » (*Marrakch médine* : 60-61).

Loin d'être un simple moyen de communication, l'autre langue est surtout une Bibliothèque foisonnante d'informations sur le passé, le présent et sur la vision du monde de ceux qui l'utilisent. Elle est aussi un objet esthétique²¹ qui se donne à voir avant de se donner à lire.

Langue sémitique, l'arabe se distingue fondamentalement des langues gréco-latines, par son alphabet, son graphisme (certaines lettres, de même tracé, se distinguent entre elles par des points diacritiques) et par ses structures grammaticales. De même, contrairement au français, par exemple, qui se lit de gauche à droite, l'arabe se lit de droite à gauche. Claude Ollier en vient à comprendre qu'il ne pourra saisir la « grammaire des gestes et des comportements »²² des habitants de « Marrakch » que s'il maîtrise la grammaire de cette langue : « une grammaire nouvelle jette sa lueur sur la tienne et en libère pour toi les données, recul inespéré, différence rebelle ». D'ailleurs, le

²¹ Sans doute faudrait-il rappeler avec Marie Ollier que la « calligraphie demeure une tradition vivante dans les pays de langue arabe ; on sait que l'art islamique interdit la représentation de la figure humaine, et les lettres constituent le seul ornement que le sculpteur peut inscrire, dans la pierre des mosquées. La phrase, vue autant que lue, devient un objet esthétique. Il en va de même dans la tradition chinoise : écriture et peinture relèvent de la même pratique, les plus grands poètes étant aussi les plus grands peintres. », M. OLLIER, *op. cit.*, p. 147

²² M. OLLIER, *op. cit.*, p.

« Tout » qui inaugure le paragraphe *supra* et la locution prépositive « jusqu'au/à » (utilisée à deux reprises) montrent à quelle point la langue est présente dans toutes les manifestations de la vie sociale et culturelle les plus simples et les plus ordinaires. Elle est véhiculée non pas seulement par la parole, mais aussi par les gestes, les regards, les expressions de visage et même par les silences. Tout porte à dire que la langue arabe est la « culture même »²³ de l'Autre, elle est cet Autre même.

Tout cela rend « l'affaire » encore plus compliquée : Ollier ne peut « apprivoiser » cette « différence rebelle » caractéristique de l'autre langue, qu'au prix d'une mise à distance des données de sa propre langue et de sa pesanteur sociale, culturelle et affective ; d'où l'intérêt qu'accorde Claude Ollier à la matérialité des lettres de l'alphabet et plus particulièrement de la lettre « Ayn » :

« [...] l'oreille énorme qui te voit, et l'œil, source et dessin de lettre en tracé d'aurore, demi-globe glaireux sur l'horizon rasant le désert, révélant d'un coup de myriades de rides sur le sable et les lunes d'ombres qu'elles impriment. » (*Marrakch médine* : 129).

En méditant sur la forme de la lettre « Ayn », le voyageur-écrivain découvre autre chose qu'une simple lettre de l'alphabet. La lettre « Ayn » représente, à elle seule, un signe à part entière, son image graphique « en tracé d'aurore » évoque « [...] la position médiale, analogue de la position du soleil sur l'horizon que la proximité du sème « source » (origine) et du contexte oriental assigne au Levant.²⁴ ». Ainsi caractérisée, la

²³ Roland Barthes, « La paix culturelle », *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 113

²⁴ Mireille CALLE-GRUBER, *Les partitions de Claude Ollier*, *op. cit.*, p. 129, cité par M. OLLIER in : « Récits d'exil, Récit d'accueil. L'autre langue dans *Les Im-*

lettre « Ayn » représente un tableau de peinture évoquant la source du lever du soleil, révélant « la myriade de rides sur le sable »²⁵ et renvoyant à cet espace dans lequel elle prend racine et qu'elle désigne par là même, à savoir l'Orient. Enfin, le « Ayn » désigne l'œil ou l'organe de la vision. Elle représente non seulement la langue mais la culture même.

Toutes ces images suscitées par cette lettre renforcent sa valeur métonymique et/ou symbolique. La lettre « Ayn » qui n'existe pas dans les langues européennes, est retenue par le voyageur-écrivain comme la lettre-type non seulement de l'alphabet mais de la langue et la culture arabes. Cette lettre est dotée d'une épaisseur sémantique, référentielle et fonctionnelle plus large et oriente le cours du récit. Elle en est « la source cachée »²⁶ :

« Et vous chercherez encore et arriverez au coude au bout de souk Smarine et n'aurez pas localisé l'effet de trouble. Vous reviendrez, le vendredi, enfin d'après-midi, passerez et repasserez, aux aguets, hésitez ...

Il vous faudra longtemps pour le trouver, le fin mot de l'affaire. (...) » (*Marrakch médine* : 170).

La suite des verbes d'action conjugués au futur : « cherchez », « arriverez », « reviendrez », « passerez », « repasserez » et « hésitez », sans oublier les points de suspension qui ouvrent (plus qu'ils ne ferment) le paragraphe sur d'autres actions possibles, montrent que l'objet de quête du voyageur-écrivain est moins cet espace « muet » que « ce fin mot de l'affaire » qui le désigne, le nomme, le fait parvenir aux oreilles

mémoriaux de Victor Segalen, et *Marrakch médine* de Claude Ollier », *op. cit.*, pp. 147 – 148

²⁵ *Marrakch Médine*, p. 129

²⁶ M. OLLIER, *op. cit.*, p. 148

« en conformité avec la configuration sonore de son nom marocain »²⁷. Il n'est donc pas question pour le voyageur-observateur de se contenter du mot tel qu'il est écrit, mais il lui faut chercher surtout à le saisir tel qu'il est réalisé (prononcé, dit) par les autochtones. C'est cela qui rend l'affaire encore difficile et exige un effort de longue haleine : il faudra « longtemps pour le trouver, le fin mot de l'affaire », dit Claude Ollier.

L'auteur de *Marrakch médine* considère les mots de l'autre langue, en fait usage dans son texte sans pour autant les modifier ; sans les traduire ni les mettre entre guillemets ou en italiques. Plus encore, il intègre les mots de l'autre langue à son texte tout en reproduisant scrupuleusement le phonétisme comme c'est le cas des mots « chleuh » et « moukahla » dans le passage suivant :

« Traînait l'odeur de poudre dans l'air sec. Deux jeunes hommes au turban chleuh examinaient la moukahla d'un cavalier, (...). »
(*Marrakch médine* : 45).

Le lecteur est tenu alors de fournir un effort pour déchiffrer le sens de ces mots arabes en recourant à leur environnement co(n)textuel immédiat. Dans la phrase « Deux jeunes hommes en turban », il semble aisé de deviner qu'il s'agit de deux personnages berbères (chleuh), alors que « la moukahla d'un cavalier » est une pièce de son équipement dans la *fantasia*²⁸.

Comme Victor Segalen, Claude Ollier fonde son écriture

²⁷ « La description s'ajuste à ce que l'oreille européenne entend d'un lieu qu'un Marocain évidemment « dirait » tout autrement, cet exemple édifiant à lui seul cette impénétrabilité qu'il faut admettre puisque la perception d'un lieu étranger est tout entière filtrée par ce que son nom arabe évoque en français. », M. OLLIER, *op. cit.*, p. 148

²⁸ Cf. M. OLLIER, *op. cit.*, p. 151

sur la négation de tout point de vue ethnocentrique :

« Une des innovations majeures – écrit Marie Ollier –, des *Immémoriaux* consistait à abandonner le point de vue ethnocentrique des romans exotiques pour adopter celui des Maoris et immerger le lecteur dans un univers où il ne possède aucun repère. Ainsi, tout ce qu'un Européen ignore des coutumes ou de l'histoire tahitienne est donné dans le récit comme allant de soi, et il faut être, comme Segalen, initié à la culture polynésienne pour comprendre, par exemple, la nature exacte de la faute que commet Terrii sur la pièce-du-récitant. » (Ollier, M. : 151)

Toutefois, si Segalen passe par le point de vue des Maoris pour pénétrer dans leur société et leur culture, pour Ollier, c'est plutôt par l'autre langue qu'il entend y parvenir²⁹.

Le refus de l'exotisme

Cette décision d'apprendre à parler autre s'inscrit en droite ligne avec le projet de quête du voyageur-observateur, lui qui refuse d'être réduit à n'être qu'un simple touriste. D'ailleurs, la « Madrassa³⁰ », qui est présentée dans le texte comme un site très fréquenté par les touristes, en l'occurrence Japonais, y est à peine citée mais jamais décrite. Ollier semble se détourner de tout ce qui a trait au pittoresque :

²⁹ « En revanche, dans *Marrakch Médine*, publié en 1979, il est clair, explique M. Ollier, qu'adopter le point de vue de l'Autre est devenu impossible. L'histoire difficile de la colonisation a creusé un fossé entre musulmans et chrétiens, rendant caduc un point de vue narratif, qui, au début du siècle, suffisait à renverser la perspective ethnocentrique. Il n'est plus possible d'adopter le regard de l'Autre ; bien au contraire, sa présence surprend, autant qu'elle subjugué. », M. OLLIER, *op. cit.*

³⁰ « Le silence de nouveau aux contours de la Madrassa. Veux-tu la visiter, tu appliques sec la main de bronze sur le panneau de cèdre, trois fois, le vieux au visage gris vient t'ouvrir : Salut ! Tu ne me reconnais pas, entre, mais oui, ses dents en or dans le vestibule enténébré, il te désigne d'un beau mouvement la cour de marbre, tu es habitué, le marteau frappe à la ruelle, promène-toi seul, je vais ouvrir aux Japonais. » (*Marrakch médine* : 14).

Saïd TASRA

« (Pourquoi mentir ? Prétendre qu'un Chrétien inconnu des quartiers peut traverser cette médina de part en part sans qu'on s'attache à ses pas dès l'entrée, qu'on le tire par la manche pour le ramener dans le droit chemin touristique, le seul où il a affaire selon le code du pittoresque dans ce pays sous-privilegié qu'il visite à loisir, en ce coin bien policé du « Tiers » Monde ? Pourquoi, oui ? Ne dis pas qu'Allah le veut !) » (*Marrakch médine* : 22).

Mettons d'abord en lumière l'organisation singulière de ce fragment. Celui-ci se constitue de trois phrases interrogatives et d'une phrase exclamative. Par la question qui inaugure ce fragment : « Pourquoi mentir ? » le voyageur-observateur rapporte un phénomène caractéristique de la médina de Marrakech: un « Chrétien », est souvent harcelé, « on le tire par la manche », pour le diriger « dans le droit chemin touristique », pour lui faire visiter les lieux recherchés, généralement, par les voyageurs-touristes étrangers. Par la question, « Pourquoi oui ? », l'auteur rejette ce topos obligé du voyage au Maroc. C'est ce refus que met en évidence la phrase exclamative qui clôt le fragment : « Ne dis pas qu'Allah le veut ! ».

Ollier cite un autre lieu commun du voyage au Maroc, la *Fantasia* :

« Le cri des cavaliers a alerté, la clameur forçant le galop quand l'Ancien brandit le fusil bagué, lance la charge et le cri, et que les regards des plus jeunes se rallient au sien, que la clameur monte sur le front de la charge. Frappement des sabots sur le sol ondulé, martelé. Poussière de sable et de glèbe, les mottes friables volent en éclats. Trépidation, éclairs sur les bagues des armes et les étriers plats, les poignards, les anneaux des brides. Dressés droits sur les étriers là-bas, clamant. Le cri culmine au plein galop, et chacun de part et d'autre de deviner le geste de l'Ancien pressant du doigt la détente. Il s'agit que tous les chevaux soient en ligne et que la poudre claque de tous bords dans le même temps. Concomitance, alignement idéal, chaque tribu

s'y emploie tour à tour ... un cheval réticent brise l'ordonnance, se cabre à l'instant du fracas, un très vieux fusil se dérobe à l'incitation et les you-yous s'égrènent, se perdent ... » (*Marrakch médine* : 44-45).

Il suffit d'observer la composition de ce tableau pour dire qu'Ollier ne ré-actualise ce topos que pour le dépouiller de son caractère pittoresque. L'unité du tableau est brisée en plusieurs plans-séquences donnant lieu à tout un éventail d'images hétéroclites : sonores (« le cri des cavaliers » ; « la clameur » ; « le galop » ; « frappement des sabots » ; « les you-yous ») aussi bien que visuelles (« éclat » ; « éclairs », etc.). En témoigne cette phrase : « Un cheval réticent brise l'ordonnance ». Si le monde était de nature fragmentée et brisée, il serait impossible d'en faire une représentation cohérente sans que cela n'attente à son dés-ordre initial. Pour Ollier, l'harmonie³¹ n'est donc rien d'autre qu'un concept vide et dont la seule fonction serait de légitimer un « ordre normal » et prévisible. Claude Ollier tend ainsi « à tuer l'effet exotique qui a longtemps caractérisé la littérature orientaliste »³² et jette, par là même, les bases d'un nouvel art de voyager contraire à celui qui a prévalu pendant la période du protectorat et même bien avant. Plus encore, Ollier ne récuse pas seulement tel ou tel topos obligé du voyage au Maroc, mais toute cette littérature que ses prédécesseurs ont produite sur cette ville dont ils prétendent, à tort, avoir dévoilé le mystère.

Ollier ne cherche pas seulement à rendre compte de son séjour à « Marrakch », mais surtout à initier le lecteur à une fa-

³¹ Ce mode de perception de l'Ailleurs puise ses traits caractéristiques dans les principes artistiques de l'art cubiste, en l'occurrence celui de Picasso et de Braque. Ce dernier affirme que « Chaque fois qu'on réalise l'harmonie, une sorte de non-existence intellectuelle est atteinte, faisant tout possible et juste. », Georges BRAQUE, *Cahiers*, Paris: Gallimard, 1967, p. 34.

³² B. OUASTI, *Profils du Maroc ...*, *op. cit.*, p. 268

çon particulière de découvrir l'autre et l'ailleurs : « Veux-tu la visiter, tu appliques sec la main de bronze sur le panneau ... ».

L'autre valeur du pronom 'Tu' est qu'Ollier paraît préférer se placer plus du côté du lecteur que de celui de l'écrivain. Il semble lire plus qu'il n'écrit. Cette attitude ressemble, nous paraît-il par plusieurs traits, à celle exprimée par Louis Aragon dans son ouvrage *Les incipit*³³. Aragon rejette, en effet, l'étiquette d'écrivain et s'octroie celle, plus modeste dirait-il, de lecteur-écrivain. Selon lui, l'écrivain écrit et organise son discours suivant un schéma préétabli, en donnant forme à une imagination antérieure et à un imaginaire collectif préexistant. Le lecteur-écrivain, quant à lui, est celui qui se met à l'écoute/à la quête de ce qui est, tel qu'il est ou tel qu'il peut être perçu. Le lecteur-écrivain, dans la perspective de Louis Aragon, n'écrit pas mais lit. De même, Claude Ollier, plutôt voyageur-lecteur qu'écrivain, ne cesse au long de son périple (et/ou de son texte) de perfectionner sa méthode de lecture de cet espace étranger qu'est la ville de Marrakech. Il change constamment de cadrage, s'initie à la langue arabe et se démarque des chemins battus et des idées toutes faites.

³³ « En fait, et c'est ce qu'il faut comprendre, je n'ai de ma vie, au sens où l'on entend ce verbe, écrit un seul roman, c'est-à-dire ordonné un récit, son développement pour donner forme à une imagination, suivant un plan, un agencement prémédité. Mes romans, à partir de la première phrase, du geste d'échangeur qu'elle a comme par hasard, j'ai toujours été devant eux dans l'état d'innocence d'un lecteur. Tout s'est toujours passé comme si j'ouvrais sans en rien savoir le livre d'un autre, le parcourant comme tout lecteur, et n'ayant à ma disposition pour le connaître autre méthode que sa lecture. Comprenez-moi bien, ce n'est pas manière de dire, métaphore ou comparaison, je n'ai jamais écrit mes romans, *je les ai lus*. »

L. ARAGON, *Les incipit*, pp. 78 – 79, cité par Henri MITTERAND in : *L'illusion réaliste*, Paris : PUF, 1994, pp. 185 – 186 (c'est l'auteur qui souligne)

Rupture avec la vision 'colonialiste' de l'autre

Dans le roman colonial, le personnage berbère est, généralement, représenté par opposition à l'Arabe. Dans *La vie mystérieuse des harems* de Henriette Celarié, les Berbères sont représentés comme une race authentique mais primitive.

Au cours de son séjour dans la région d'Oumenast, la voyageuse a été accueillie par un caïd berbère dénommé Omar es Sektani. Ce personnage a été peint à deux reprises dans *La vie mystérieuse des harems* aux pages 110-111 et 125-126, ce qui témoigne déjà de l'intérêt que la voyageuse lui porte. Henriette Celarié commence le portrait de ce caïd par une phrase-programme qu'elle développe par la suite : « Vite familiers et libres dans leurs façons, les Berbères sont bien plus près de nous que les Arabes. » (*La vie mystérieuse des harems* : 110). La majuscule dans « « Berbères » et « Arabes » dote ces termes d'une extension plus large : le propos de la voyageuse ne porte pas seulement le personnage Omar es Sektani mais sur tous les Berbères d'une part et tous les Arabes de l'autre. Aux yeux de Henriette Celarié, les Berbères et les Arabes constituent deux races nettement opposées. Son discours sur les Berbères est fondé sur une double comparaison (différentielle et analogique). Comparés aux Arabes, d'une part et aux Européens de l'Autre, les Berbères seraient différents des Arabes et proches des Européens.

Dans *Marrakch médine*, le Berbère est considéré dans ce qui le rattache à une Communauté composée des Berbères et des Arabes. Claude Ollier s'élève contre le discours ségrégatif de ses prédécesseurs en en dévoilant les présupposés et la visée idéologiques :

« Se dit l'Islam en langue berbère, n'en déplaise au Protecteur leurré par le mythe niais de la montagne et de l'innocence bergère, préislamique. Leurré par la quête lancinante d'une justifi-

Saïd TASRA

cation de sa main-mise et d'un alibi romantique au rapt des marchés. » (*Marrakch médine* : 43).

Ce passage assume une fonction intertextuelle évidente. Claude Ollier rappelle le discours tenu par ses prédécesseurs sur le Berbère pour mieux le réfuter, en montrer le caractère fallacieux. Il dévoile la stratégie du Protecteur qui voulait « séparer pour régner » ; scinder la communauté en deux pour faire main-mise sur le Maroc. Contrairement à Henriette Celarié, Claude Ollier s'attache plutôt à ce qui relie les Arabes et les Berbères à savoir la religion car, dit-il, « [s]e dit l'Islam en langue berbère, n'en déplaise au Protecteur (...) ». Fidèle à sa méthode d'approcher l'Autre et l'Ailleurs, Ollier s'attache à ce que perçoivent ses sens :

« S'y disent le credo coranique et la récitation du Livre, le lien à la Communauté cinq fois chaque jour affirmé, la prière dans le cercle purifié sur le sable ou sur la glèbe, face au Levant. » (*Marrakch médine* : 43).

Même si le Berbère et l'Arabe ne parlent pas la même langue, ils sont unis par le lien de la religion : ils pratiquent les mêmes rites tout en s'orientant vers la même direction. Pour Claude Ollier, Arabes et Berbères sont un et font corps et âme à la fois, d'où la majuscule dans « Communauté ».

Conclusion

Si Marrakech d'Henriette Celarié est représentée tel un écran sur lequel se projettent les valeurs humanistes de la France colonisatrice, *Marrakch* de Claude Ollier est figurée tel un livre à lire. Et s'il est nécessaire de parler de point de vue dans *Marrakch Médine*, il convient de préciser que Claude Ollier ne retient de cette expression que le sens dénotatif : « mode de

voir » la réalité étrangère et non « condition de visibilité »³⁴. Considérer Marrakech d'Ollier comme étant une ville-texte, c'est dire qu'elle représente, d'abord, le lieu depuis lequel l'écriture se fait. Il s'agit pour le voyageur-observateur « de se mettre à l'écoute d'une altérité radicale », abandonnant tout point de vue ethnocentrique. La « représentation »-lecture de Marrakch, tend à dépouiller cette ville de la dimension orientaliste ou exotique qui lui était souvent associée. La remise en question de ce « trop plein de textes » sur la ville acquiert dans *Marrakch Médine* une valeur performative de type : « Quand dire, c'est faire ». Si Ollier refuse d'être considéré comme un exote, s'il rejette les techniques d'écriture classique, s'il désapprouve tout ce qui a été dit de ce pays de l'Afrique du Nord, jadis colonisé, il ne le dit pas seulement, il le fait. Dire et faire n'en font qu'un dans ce nouveau roman de Claude Ollier.

³⁴ Dominique CHATEAU, « Diègèse et énonciation », *Enonciation et cinéma*, *op. cit.*, p. 136