
Huit séquences d'un Corpus maghrébin

Mourad YELLES*

Mais l'Egypte est le pays d'où la civilisation a rayonné sur tout le monde méditerranéen. Le Maghreb est exactement l'inverse : c'est le coin le plus attardé, le pays des barbares blancs.

E. F. Gautier, Le passé de l'Afrique du Nord

"Il paraît que les érudits arabes, en parlant du texte, emploient cette expression admirable : le corps certain. Quel corps ?". Ce fragment du célèbre *Plaisir du texte* (Barthes 1973 : 29) nous permettra peut-être de faire l'économie d'une trop longue introduction. En effet, dans ce qui va suivre, il sera question du *Corpus Moghrébi* - corps-texte, texte-corps. Divan "mythologique" (Barthes 1957) des effigies charnelles et des métaphores physiques du Maghreb¹. Corps qu'il faut bien poser, par-delà son ostentatoire exubérance, comme terriblement *problématique*. Corpus- au sens de Texte général ou de Discours global (signes, symboles et pratiques) actif- étonnamment *incertain*. Quel lien de l'un à l'autre ? Tout corps, on le sait, est une projection, une émanation du corps collectif. Inversement, le corps s'énonce et s'expose à travers le Texte². Ses éclats, ses repentirs, ses postures, en un mot.

Mais parlons des postures maghrébines. Pour le moins contraintes... Du geste au mot, le Maghreb donne toujours un peu l'impression de bégayer. Quoi que nous fassions, nous sommes déjà doublés. A moins que ce ne soit nous qui jouions les doublures dans un théâtre écrit par d'autres. Et d'Est ou d'Ouest, il y a forcément quelqu'un pour nous souffler notre rôle. Finalement, où sommes-nous? Qui sommes-nous pour gesticuler³ de la sorte? Que raconte notre corps que les Autres n'aient déjà imaginé et que nous ignorons pourtant? A quel ballet d'images kaléidoscopiques devons-nous d'être aujourd'hui ce que nous pensons

* Enseignant, Université de Paris VIII.

¹- "Au Maghreb, le transit par le corps est indépassable : le corps est habillé de signes, de fragments métaphoriques, de mots, d'interdits... bref, de symboles".-Chebel, 1999.-p. 217.

²- "Le texte a une forme humaine, c'est une figure, un anagramme du corps [...]" . -Barthes, R.- 1973.- p. 30.

³- On voit bien que le/la geste renvoie ici à la fois au corps et à sa parole.

être? C'est ce que nous allons essayer de cerner à travers quelques séquences arbitrairement choisies dans le grand divan maghrébin.

(*Séquence 1*) . Le 5 juin 1807, François-René de Chateaubriand regagne Paris à l'issue d'un périple de près d'une année, périple qui l'aura conduit successivement en Grèce, à Constantinople, en Palestine, en Egypte, en Tunisie et, finalement en Espagne. En fait, c'est surtout ce dernier pays qui attire l'auteur *d'Attala*. Pour toutes sortes de raisons dont la politique n'est certainement pas la moindre. Comme on le sait, dès ses débuts, Chateaubriand dénonce l'aventure militaire française au-delà des Pyrénées et prend fait et cause pour l'Espagne asservie⁴. Par la suite, son "engagement" va suivre un tour plus littéraire. Entre 1807 et 1810, il rédige *Les aventures du dernier Abencérage* qui ne paraîtra qu'en 1826. Cette nouvelle va connaître un succès considérable et durable. C'est que - dans l'esprit romantique de l'époque- il y est d'abord question d'un amour impossible. Certes, le thème n'était pas nouveau et, s'agissant de l'Espagne, il avait déjà été exploité avec brio par Corneille. Pourtant, son Cid mettait en scène des personnages bien trop abstraits et des décors bien trop sommaires pour le public de ce 19^{ème} siècle débutant. Il fallait plus de "passion", et de couleurs... De plus, la pièce de Corneille ne faisait que de vagues allusions à l'Andalousie de la Reconquista. Or les problèmes politiques suscités, dans le sillage de la Révolution française, par la décomposition des anciennes monarchies et la montée des nationalismes en Europe intéressaient au plus haut point les intellectuels français et Chateaubriand en particulier⁵.

C'est donc bien d'une passion malheureuse que traite la nouvelle, mais surtout d'une passion impossible parce qu'inscrite *de facto* dans un rapport de force historique entre deux *communautés ennemis* et entre deux *cultures antagonistes*. La nouveauté réside ici dans cette peinture d'un drame "anthropologique" mettant aux prises des personnages qu'opposent des référents identitaires fondamentalement inconciliables, le tout sur fond de rivalités politiques et d'affrontements militaires. A ce propos, Chateaubriand explique dans son *Avertissement* de 1826; "[...] Dans cette Nouvelle, j'ai voulu peindre trois hommes d'un caractère également élevé, mais ne sortant point de la nature, et conservant, avec des passions, les mœurs et les préjugés même de leur pays. Le caractère de la femme est aussi dessiné dans les mêmes proportions"⁶. *Le dernier Abencérage* fait le constat (desespérant pour le Narrateur) de l'inanité, voire de l'incongruité du métissage. Le paradoxe vient du fait que ce constat implique l'Andalousie, c'est à dire précisément l'un des haut lieux du métissage méditerranéen! Mais il est vrai que le texte se situe en 1516, au moment où l'œuvre d'Isabelle la Catholique est accomplie et où le descendant de Boabdil, de

⁴. Le 4 juillet 1807, il publie, dans le Mercure de France, un article hostile à l'intervention française.

⁵. En 1797, Chateaubriand fait paraître l'essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la révolution française, ouvrage en deux volumes.

⁶. Cité par Pierre Moreau dans l'édition Folio, Gallimard, 1971.- p.275.

retour à Grenade, ne peut plus que *baiser "avec respect la trace du sang de ses ancêtres"* (1971 : 208) sur le marbre d'une fontaine de l'Alhambra.

Pourtant, entre le jeune abencérage et l'arrière-petite-fille du Cid, l'amour est souvent à deux doigts de faire sauter les verrous de la Vertu (au sens large) et de faire basculer le texte vers ce qu'il ne cesse de "désirer" mais qu'il ne peut assumer. L'écriture se nourrit ainsi de la tension entre un désir (affectif mais aussi bien physique) inassouvi -le *métissage-* et d'une frustration majeure liée à un projet anthropologique désormais obsolète : le *syncrétisme culturel*. Ainsi, "si l'amour dans toute sa puissance parlait au cœur de l'Abencérage, d'une autre part il ne pensait pas qu'avec épouvante à l'idée d'unir le sang des persécuteurs au sang des persécutés" (1971 : 240). Aben-Hamet est certes tenté par une conversion / trahison qui lui permettrait d'épouser celle qu'il aime. Comme pour l'encourager dans cette voie, le texte propose alors des sortes d'exempla puisés dans l'héritage mozarabe. Témoin cette scène où l'Abencérage pénètre dans une ancienne mosquée transformée en Eglise⁷ pour constater que "l'architecture légère des Arabes s'était mariée à l'architecture gothique, et [que] sans rien perdre de son élégance, elle avait pris une gravité plus convenable aux méditations." (1971 : 225-6).

Mais au bout du compte, comme finit par le lui demander Blanca désespérée, le jeune prince se résignera à "*retourner au désert*" non sans avoir, dans une ultime (et héroïque) confrontation avec ses amis-chevaliers chrétiens, donné les preuves éclatantes de ses qualités de "*prud'homme et véritable fils de roi*" (1971:239). Car on ne manquera pas de remarquer le caractère singulièrement positif du portrait d'Aben Hamet- prototype romantique de *l'Arabe-* dans la nouvelle. Le héros malheureux rivalise sans aucun complexe en charme, élégance et bravoure avec ses pairs européens. Mieux : le Narrateur s'identifie très clairement à lui au point que ce retour aux sources de l'identité (menacée à la fois par le fantasme amoureux et par l'exil) prend des allures pathétiques d'adieu collectif à un "rêve d'Orient" dont l'Occident ne se remettra jamais. Symboliquement, la nouvelle s'achève sur le sol maghrébin avec cette vision lyrique du "tombeau" du dernier Abencérage aux portes de Tunis. Il faut alors prendre "tombeau" dans sa triple acceptation topologique, architecturale, littéraire et imaginer le Maure enfin heureux...

(Séquence 2). En cette année 1814, Goya achève de peindre *El tres de mayo*. Il a encore devant les yeux le spectacle effroyable des atrocités commises par l'armée de Napoléon lors de la prise de Madrid en mai 1808. Par son sujet, son style, son architecture, sa palette, le célèbre tableau dégage une violence quasi-insoutenable. Plongé dans la nuit, l'espace de la toile est brutalement coupé en deux par le jet de lumière d'une lanterne posée à même le sol. Elle éclaire ainsi frontalement le groupe des condamnés et rejette dans l'ombre la masse compacte des soldats. Eternel face à face du Bourreau et de la Victime... Le temps est comme suspendu. Mais nous savons que l'irréversible est là. Imminent. Dès que

⁷- "par les fidèles", précise le texte...-1971.-p. 225.

s'arrêtera le hurlement atroce et muet qui jaillit de cette bouche crispée, dès que cessera l'épouvanter qui se lit dans ses regards éffarés, dès que s'abolira enfin, dans le crépitement de la mitraille, l'horreur qui tétanise ces corps martyrisés.

Précisément. Parlons de ces corps à l'orée de la mort. Observons attentivement le personnage central du tableau. Ce "Moricaud" trapu, au teint basané, ce paysan au masque buriné, à la posture caractéristique -celle traditionnelle, du *fellah* des campagnes maghrébines- : c'est bien là l'effigie de tous ces *Damnées de la terre* célébrés par Fanon il y a déjà presque quarante ans. Nous reconnaissons sans peine dans cette figure séculaire celle du *chahid*⁸ subissant son interminable calvaire. En définitive, et par-delà la représentation de ces *Horreurs de la guerre* (auxquelles Goya, on le sait consacrera de nombreux travaux), l'originalité et la force de ce tableau, tient pour beaucoup dans la mise en scène spectaculaire - c'est probablement l'une des toutes premières fois dans l'histoire de la peinture moderne- de l'affrontement entre deux cultures. Que peuvent, en effet, les cris du paysan espagnol contre les fusils de l'impérialisme français? En ce début du 19^{ème} siècle, *El tres de mayos* consacre l'affrontement tragique et violent du *Nord et du Sud*.

(*Séquence 3*). Quelques années plus tard, les mêmes protagonistes. Nous sommes cette fois bien plus au sud A Staouéli, sur la côte algéroise, un certain 19 juin 1830. Même violence. Mais conjuguée différemment. De part et d'autre, "[...] cavaliers et fantassins arabes dispersés par groupes variables et capricieux, voltigeurs français tâtant le terrain par colonnes et masses compactes". (Djebab 1985:24). Chez ces deux armées qui font connaissance pour la première fois, le contraste est frappant au niveau des tactiques -mais n'est-il vraiment question que de "tactique" à cet instant décisif?: rigueur, discipline et puissance d'un côté, fantaisie, improvisation et brio suicidaire de l'autre. On connaît la suite et comment, en l'occurrence, la *furia barbaresque* fera long feu.

Pourtant, quelque chose se passe à ce moment précis, sur cette plage de Staouéli, durant ces toutes premières heures, qui pourrait illustrer l'"ambiguïté"⁹ persistante des rapports entre les cultures des deux rives de la Méditerranée. Quelque chose qui implique fondamentalement une relation de corps à corps, vécu, certes, sur le mode du viol par l'une des deux parties -viol d'un territoire, d'une société, d'une identité- mais corps à corps qui n'est pas sans évoquer, paradoxalement bien sûr, le rapport amoureux, ou, à tout le moins, le rituel de séduction qu'il présuppose. De ce point de vue, la *fantasia* à laquelle se livrent les cavaliers arabes devant les premières lignes françaises se donne à lire non seulement comme une démonstration rituelle de force et de courage mais aussi comme une métaphore de l'affrontement érotique. Virilité et hardiesse versus faiblesse, et passivité. Dès cet instant, les deux adversaires (faut-il dire

⁸- "Témoin", mais aussi "martyr" en arabe. A noter que la posture du personnage central et la présence de ses compagnons peut faire penser à une mise en croix.

⁹- "Ambigu : 1495, J. de Vignay, du lat. *ambiguus*, de *ambigere*, tourner autour".-Dictionnaire étymologique de la langue française.- Larousse, 1971.

partenaires?), installent de fait leur relation dans la catégorie du *quiproquo*¹⁰, avec toutes les conséquences (politiques, idéologiques, etc.) que l'on imagine¹¹.

Dans *l'amour*, la *fantasia*, Assia Djebbar décrit très bien comment, dans l'étrange ballet qui se déroule ce 19 juin 1830, "Turcs rutilants et Bédouins enveloppés de blanc parent le corps à corps de la joute d'une ostentation de féroce ; l'allégresse du défi s'y mêle, puis culmine dans une crête de cris suraigus. Comme si, en vérité, dès le premier affrontement de cette guerre qui va s'étirer, l'Arabe, sur son cheval court et nerveux, recherchait l'embrasement : la mort, donnée ou reçue mais toujours au galop de la course, semble se sublimer en étreinte figée". (Djebbar 1985 : 25). Extase mortelle qui n'est même pas soupçonnée (et à plus forte raison reconnue) par l'adversaire/ partenaire désormais installé, quant à lui, dans une logique prédatrice de conquistador. Face à ce corps indigène qui s'exhibe à l'aube et parade pour un baroud d'honneur, l'étranger déploie ainsi un autre "corps", expéditionnaire celui-là, dont l'unique objectif consiste, comme pour ce fameux *Tres de mayos* madrilène, à réduire et, si possible, éliminer l'autre. Tragique mépris (e) que l'on retrouve tout au long de l'histoire des relations Nord-Sud¹²...

(*Séquence 4*). Le 25 juin 1832, Eugène Delacroix débarque à Alger, ville conquise, ville soumise. Il arrive directement du Maroc où il a découvert les couleurs et la lumière du Maghreb. Il a eu aussi quelques occasions de pénétrer dans des intérieurs marocains et d'effectuer de rapides observations "ethnographiques" sur le mode de vie des autochtones. Pourtant, c'est à Alger qu'il va vivre l'expérience probablement la plus intense de son voyage en pénétrant pour la première fois dans une famille mauresque. *Femmes d'Alger dans leur appartement* témoigne de l'émerveillement du peintre devant cet univers mythique et sa fascination pour le harem "oriental", espace imaginaire popularisé en Europe grâce aux premières traductions des *Mille et une nuits*.

Mais analysons de plus près ce célèbre tableau. Au-delà des effets chromatiques et des recherches plastiques, il faut remarquer deux détails importants¹³ : la qualité de la lumière et le rendu de l'atmosphère. Celle-ci frappe le spectateur par son étrange opacité, par son immobilité inquiétante (en dépit des apparences) et surtout par le *silence* qui plane sur cette scène. Les quatre femmes, si elles semblent bien participer à quelque rituel mystérieux¹⁴ demeurent pourtant lèvres closes. Mais face à l'étranger et son "regard-espion", leur mutisme

¹⁰- "Quiproquo : méprise, erreur qui fait prendre une chose, une personne pour une autre".-Larousse, 1980.

¹¹- Après tout, le fameux incident dit "de l'éventail" qui fournit le prétexte à l'intervention militaire française, repose bien, lui aussi sur un quiproquo (habilement exploité, il est vrai...).

¹²- Dans le même ordre d'idée, on rappellera l'épisode de la découverte de la poudre par les Chinois (qui l'utiliseront surtout pour leurs feux d'artifice), découverte "récupérée" par les Européens avec l'efficacité que l'on sait.

¹³- Evoqués également, et de manière particulièrement pertinente. Par Assia Djebbar dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1980.

¹⁴- A noter, dans cette perspective, l'échange muet entre la servante noire et les deux suivantes dont nous ne saurons jamais l'objet.

est terriblement éloquent. Il signifie à la fois la dignité blessée et la tension vigilante d'une *différence* captive dont le sens outrepasse manifestement le clinquant des habits et la grâce des postures. Pudeur de femmes recluses, certes, mais aussi réserve méfiante face à cette présence étrangère qui envahit l'espace domestique et viole, d'une certaine façon, l'intimité coutumière.

S'agissant du *clair-obscur* qui règne dans la pièce où se tiennent les quatre personnages, il évoque plus la clarté étouffante et irréelle des serres exotiques que la chaude intimité des intérieurs hollandais. Nous sommes dans une espèce de huits-clos rutilant et sensuel où les ors et le velours ambré des chairs se consument à l'infini, comme hors du temps et de l'espace. Ces corps alanguis qui s'exposent ainsi, corps-otages pris entre la réverbération sourde d'un soleil absent et l'obscurité secrète de la prochaine alcôve (une porte entrouverte ostensiblement son battant à l'arrière-plan), sont comme en suspens. A quel astre improbable sont donc vouées ces belles mauresques?

Au fond, et par-delà le motif romantique, à travers la magie de cette impossible lumière, la fausse nonchalance de ces corps en attente, l'éigma de ces visages offerts et pourtant si incroyablement *opaques*, le tableau de Delacroix désigne aussi un autre aspect du quiproquo portant sur le Corpus maghrébin. Orientaux pour les Européens, Occidentaux pour les Arabes, peuples du soleil - mais du soleil *couchant-*, des générations de maghrébins ont vécu (et vivent encore) une situation paradoxale, tout à la fois avantageuse et problématique. Doublement *barbares*, en quelque sorte, et, à ce titre, confinés dans l'air rare de leur *appartamento*...

(*Séquence 5*). Le Moniteur Universel du 25 août 1855 publie un article élogieux de Théophile Gautier consacré au peintre orientaliste Théodore Chassériau¹⁵ qui, selon l'auteur, "[...] possède au plus haut degré le sentiment des races barbares ou exotiques; il les comprend par une sorte d'intuition passionnée; il aime ces types sauvages et purs, d'une bizarrerie si pénétrante, d'un caractère si étrangement pittoresque. Et quelques lignes plus loin, à propos d'une toile intitulée *Sabbat des juifs à Constantine*, il constate, admiratif, que le peintre "[...] a su rendre cette gravité sereine, cette noblesse naturelle, cette mystérieuse impassibilité qui caractérisent les peuples de l'Islam; ces yeux concentrant les rayons du soleil sous la forme d'un diamant noir, et dont on ne peut se faire une idée dans les froides régions de l'Europe; ces regards de lion et de gazelle qui effrayent et qui ravissent; il a inventé des tons pour les peindre soit dans leur sombre éclat, soit dans leur langueur nostalgique. Il a traité aussi avec un sérieux sculptural ces amples vêtements plissés comme des toges ou des tuniques, et que porte si noblement le plus pauvre Bédouin sans se douter qu'il est une statue grecque ou romaine détachée de son socle et se promenant, à travers la civilisation, dans les rues d'Alger ou de Constantine." (Gautier 1989:186-187).

¹⁵- "Exposition universelle de 1855, Peintre-Sculpture.- CHASSÉRIAUX, M..- Le Moniteur Universel, 25 août 1855.- In Théophile Gautier.-Voyage en Algérie.- Paris, la Boîte à Documents, 1989.

Que dire de "ces regards de lion et de gazelle" attribués bien naïvement -et bien imprudemment !- aux "peuples de l'Islam", sinon qu'ils symbolisent toute l'ambiguïté de la vision occidentale de l'Arabe en général et du Maghrébin en particulier : admiration et crainte, fascination et répulsion. Au demeurant, cette vision -plus spécifiquement romantique, comme nous l'avons vu plus haut avec Chateaubriand- renvoie au mythe du "dernier Barbare" qui habite nombre d'écrivains européens et américains de cette génération¹⁶. Néanmoins, il faut voir que ce fantasme a un prix. Du moins pour l'"autochtone": c'est la *réification*.

En effet, l'œil du voyageur-esthète projette sur le monde "sauvage" son propre univers mental et lui impose ses propres repères. Au terme d'une lente opération qui s'apparente à une véritable réduction (au sens de la chimie) sémiologique, ce qui faisait l'essence d'une culture aura été intégralement assimilé, c'est-à-dire littéralement désintégré. Il n'y aura alors plus rien d'étonnant à voir déambuler parmi les symboles de la "civilisation" urbaine de la nouvelle colonie une "statue grecque ou romaine" en lieu et place du "pauvre Bédouin"...

Soyons clairs. On peut tout à fait parler ici de processus de *dépossession* dans la mesure où l'indigène finit par ne plus s'appartenir, par n'être plus qu'un décor ou une *effigie*. Certes, il arrive parfois que le Blanc s'étonne et entrevoit enfin la compacité de l'autre présence. Témoin cette remarque du même Théophile Gautier dans un article du 28 mai 1859 consacré, cette fois, à Eugène Fromentin: "*C'est une chose remarquable que les peuples de l'Islam s'assoient, s'accroupissent, se couchent, se lèvent, se piétent, se hanchent, se tiennent à cheval, portent des fardeaux, avec des mouvements tout différents des nôtres : l'ampleur des vêtements, la largeur des babouches, l'habitude de croiser les jambes, la souplesse des articulations, la gracilité des membres dépouillés d'embonpoint leur permettent des poses de statue et de macaque qu'il nous est impossible de tenir.*" (Gautier 1989 : 194). Quel que soit l'intérêt "ethnographique" de telles observations, on voit bien comment la comparaison finale réintroduit derechef le "syndrome de Méduse" dans le rapport à l'indigène. Dès lors, ce n'est plus d'un homme ou d'une femme qu'il est question mais d'une curiosité plastique que les connaissances esthétiques de l'Occidental peuvent seules révéler et ennobrir.

Tel le roi Midas de la légende, le blanc réifie inévitablement tout ce qu'il touche, transformant l'Autre en un autre lui-même à l'instant où il rentre physiquement en contact avec lui¹⁷. Pour l'Indigène, le choix est simple et sa place varie entre la réserve, le musée ou le cimetière. Ainsi, dans la grande Exposition universelle imaginaire où l'Europe impérialiste rêve de faire figurer

¹⁶- Cf. pour les Etats-Unis, les romans de Cooper ou de Melville.

¹⁷- A propos du "mythe de la Prairie" dans la littérature américaine. Jacques Cabau observe : "[...] Par une ambiguïté très puritaire, qui fait du satan de Milton le héros du Paradis perdu, les chevaucheurs de prairie, partis à la conquête de leur Idéal, en sont aussi les destructeurs, comme si l'homme ne pouvait se réaliser qu'en détruisant l'innocence. Paradoxe irréductible qui dresse, dès Fenimore Cooper, les grandes oppositions qui inspirent le roman américain".-CABAU, 1966.- p.19.

un jour ou l'autre tous les colonisés, un bon Arabe n'est pas nécessairement un Arabe mort. La conquête achevée, la colonie n'a pas besoin de martyrs mais de sujets "assimilés" (donc *dépossédés*), qui serviront au moins à prouver la valeur exemplaire du projet colonial et à continuer d'alimenter l'imaginaire collectif occidental.

Mais revenons un instant à la dépossession, lorsque "[...] *peu à peu, le colonisateur crée un environnement qui lui renvoie son image et qui est la négation de l'univers ancien, un univers où il se sent chez soi, où par un renversement naturel, le colonisé finit par apparaître comme étranger*" (Bourdieu 1958 : 114). Le tableau de Delacroix nous donnait déjà un aperçu saisissant de ce phénomène par le biais des postures (figées), de la lumière (diffuse et comme artificielle) et surtout de l'espace (sans perspectives) -cette porte à l'arrière-plan, entrouverte sur on ne sait quel corridor¹⁸... Car, à l'évidence, ces *Femmes d'Alger dans leur appartement* ne s'exhibaient ainsi dans leurs somptueux atours et la splendeur de leur beauté captive que parce qu'elles étaient bel et bien absentes de la toile. Capturées, médusées (au sens mythologique) par le regard de l'Autre, elles se réfugient dans une vacuité et une évanescente que les occidentaux, tel Théophile Gautier précédemment, ont appris à interpréter comme la "*mystérieuse impassibilité*" propre à l'oriental(e).

Ainsi, l'espace exotique (colonisé) est le théâtre -parce que nous assistons bien à une mise en scène - et le cadre et l'enjeu de la *dépossession*. Qu'on examine attentivement le *harem algérois* peint par Delacroix et l'on y reconnaîtra sans peine les caractéristiques de *l'espace carcéral* : oppression, confinement, attente. Mais il ne s'agit pas simplement de la condition faite aux femmes musulmanes dans le cadre de la société maghrébine traditionnelle. Il y a autre chose, qui a trait à un *rapport de force*. Celui établi dans le sang entre deux peuples et deux civilisations un certain 5 juillet 1830. Celui qui s'exprime dans le regard croisé du peintre et de ces quatre femmes colonisées que le tableau traduit magistralement. En réalité, cette chambre manifestement luxueuse a tout d'une *anti-chambre*¹⁹ où les personnages n'existent pas vraiment, où ils/elles ne font que passer, entre deux poses, entre deux états inconnus et nécessairement précaires. Ces *femmes d'Alger* sont bien dans un *appartement*²⁰, séparées définitivement d'elles-mêmes, *dépossédées* de leur être historique (de leur mémoire) et de leur territoire, elles ont disparu derrière ces corps somptueux qui vont peupler les harems imaginaires de l'Europe romantique... Ce que nous confirme la toile de Delacroix, au prix d'un *quiproquo* désormais familier, c'est l'impossible fusion de l'Orient maghrébin et de l'Occident. De ce point de vue,

¹⁸- Rapportant le récit d'un témoin (Cournault) de la visite de Delacroix au Harem barbaresque.- Assia DJEBBAR parle d'"un couloir obscur".-1980.-p.168.

¹⁹- Prolongée par ce fameux "couloir obscur", donnant peut-être lui-même à son tour sur une autre anti-chambre.

²⁰- "Appartement 1559, Du Bellay, de l'italien *appartamento*. De *appartare*, séparer, de *parte*, partie".-Dictionnaire étymologique de la langue française.-Larousse, 1971.

les quatre Algéroises de 1832 recluses dans leur *appartement* se situent précisément là où elles ne peuvent plus que "figurer", là où l'armée française et, à sa suite, les géomètres, les ethnographes et les artistes les confinent dorénavant. Réduit exotique, qui préfigure déjà les futures "réserves" instaurées par les lois foncières entre 1830 et 1880²¹, les "zones de regroupement" des années 50 et les "villages nègres" des agglomérations coloniales.

(*Séquence 6*). "Il était seul. Il reposait sur le dos, les mains sous la nuque, le front dans les ombres du rocher, tout le corps au soleil. [...] j'ai fait quelques pas vers la source. L'Arabe n'a pas bougé. [...] j'ai fait un pas, un seul pas en avant. Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil [...] Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux" (Camus 1993). Ce passage-clé de *L'étranger* est trop connu pour qu'on s'attarde sur les évidences mille fois glosées : le hasard et la nécessité, la faute et le châtiment révèle clairement (pour que l'on le "démonte" physiquement comme nous venons de le faire à l'instant) le véritable mobile du meurtre : la présence de l'Arabe sur la *plage*²². Manifestement, l'un des deux "*Maghrébins exilés*"²³ est trop sur ce lieu emblématique, espace liminaire qui a vu débarquer un beau jour l'armada française. Sur cette même plage où ses ancêtres ont exécuté leur dernière fantasia face à l'envahisseur, l'Arabe est l'Etranger. A ce moment et à cet endroit, son corps hybride, à la fois animal (par ses postures félines d'odalisque égarée) et minéral (par son association révélatrice avec le "rocher")²⁴, témoigne d'une primauté quasi-cosmologique et d'une forme de légitimité naturelle qui ne peuvent que contester le fragile "bonheur" colonial. Dans ces conditions, ce corps silencieux et vigilant est un défi insupportable car il est porteur d'une mémoire physique et tellurique, celle de l'agression et de la *dépossession*.

Depuis l'époque des premiers émois et étonnements -on se rappelle la remarque de Théophile Gautier à propos des habitudes corporelles des "musulmans"- les choses ont bien changé ! L'heure n'est plus aux sortilèges et autres corps-à-corps exotiques. L'exécution de l'Arabe sur la plage confirme une nouvelle fois l'inanité de tout espoir de métissage entre Orient et Occident dans le cadre colonial. Comme un négatif du tableau de Goya, la lumière (solaire) du roman de Camus aveugle le Bourreau tandis que l'ombre (minérale) baigne le corps de la Victime expiatoire. Le sang qui coule scelle définitivement

²¹- Le Cantonnement, le Senatus Consulte de 1863 et la loi Warnier de 1873.

²²- "Le "Pied Noir" se définit en définissant le Francaoui (ou Patos) pour s'opposer à lui: d'un côté générosité, virilité, culte du corps, c'est-à-dire de la jouissance, de la force et de la beauté physique, culte dont le temple est la plage; de l'autre, mesquenerie, impuissance, intellectualisme, escétisme, etc.". - BOURDIEU, P.-1980.-p.112.

²³- La racine GHRB renvoie, en arabe, à la fois à l'Occident, à l'exil et à l'étrangeté.

²⁴- "J'ai pensé à ce moment qu'on pouvait tirer ou ne pas tirer. Mais brusquement, les arabes, à reculons, se sont coulés derrière le rocher". -CAMUS,A.- 1993.-p. 91.

le pacte de haine et de "malheur" entre les deux camps. La plage de *l'étranger* n'est finalement qu'un *cul-de-sac* où viennent mourir les fantasmes coloniaux et, accessoirement, les *damnés de la terre*...

(*Séquences 7*). En 1952 paraît aux éditions du Seuil *Peau noir, masques blancs* accompagné d'une préface de Francis Jeanson. On se rappelle peut-être de la dernière ligne du livre : "*O mon corps, fais de moi toujours un homme qui interroge*" (1965 : 208). De fait, pour Frantz Fanon, les interrogations sont nombreuses et brûlantes auxquelles il tente de répondre dans ce premier essai. Concrètement, elles s'incarnent depuis des mois dans ce qu'il peut percevoir, à travers sa pratique médicale, du vécu de ses compatriotes antillais mais aussi de la population émigrée d'origine africaine (en majorité du nord et de l'ouest). Ce qui le frappe d'abord, à l'évidence, c'est la similitude étonnante des conduites pathologiques chez ces victimes d'une histoire commune par bien des aspects. Il y a aussi le comportement du "corps médical" sur lequel nous reviendrons...

A quelques mois de son départ pour Blida, c'est la situation (faut-il déjà parler de *statut*?) des malades maghrébins qui préoccupe manifestement le plus Fanon et le questionne, au sens fort - "*Je vous le demande, je me le demande. Quelles sont-elles, ces créatures affamées d'humanité qui s'arc-boutent aux frontières impalpables* (mais je le sais d'expérience terriblement nettes) *de la reconnaissance intégrale ?*" (1969 : 10). En effet, ces hommes et ces femmes dont il fait la connaissance à un moment particulièrement critique de leur existence, "[...] *ces créatures qui se dissimulent, qui sont dissimulées par la vérité sociale sous les attributs de bicot, bounioule, arabe, raton, sidi, mon z'amî*" (1969 : 10) présentent trop fréquemment un tableau clinique pour le moins atypique, voire aberrant.

Les corps en souffrance qui défilent dans ce service psychiatrique d'un grand hôpital français ("métropolitain", comme on dit alors) ne sont pas simples malades. Leur détresse témoigne d'autre chose qui n'a pas encore de nom (tout au moins dans leur langue) et qui anéantit en eux jusqu'au sentiment de l'existence biologique. Fanon résume ainsi la vision que lui inspirent ces corps à la dérive : "*Menacé dans son affectivité, menacé dans son activité sociale, menacé dans son appartenance à la cité, le Nord-Africain réunit toutes les conditions qui font un homme malade. Sans famille, sans amour, sans relations humaines, sans communion avec la collectivité, la première rencontre avec lui-même se fera sur un mode névrotique, sur un mode pathologique, il se sentira vidé, sans vie, en corps à corps avec la mort, une mort en-deçà de la mort, une mort dans la vie, et qu'y a-t-il de plus pathétique que cet homme aux muscles robustes qui nous dit de sa voix véritablement cassée : "Docteur, je vais mourir"*" (1969: 18).

S'il le pouvait, cet homme "cassé", reprendrait certainement à son compte cette émouvante définition de *L'homme rapaillé* du poète québécois Gaston Miron : "*Je dis que je suis atteint dans mon âme, mon être, je dis que l'altérité pèse sur nous comme un glacier qui fond sur nous, qui nous déstructure, nous englue, nous dilue. Je dis que cette atteinte est la dernière phase d'une dépossession de soi comme être [...]*" (Miron 1996 : 127-128). Car ce corps à

l'agonie n'est plus que l'ombre de lui-même, que l'apparence d'un homme privé de substance et de sens. Tragique zombie, mort-vivant assigné à résidence aux marges de l'histoire et qui ne sait plus que tourner en rond autour de sa douleur séculaire. Le Nord-Africain n'existe plus que dans et par cette blessure innommable et invisible.

C'est alors que Fanon découvre "le syndrome nord-africain", syndrome que la science psychiatrique européenne -Française en l'occurrence- est chargée, comme ce sera le cas ailleurs plus tard²⁵, d'inventorier, d'étudier et, si possible, de "traiter". Face à ce corps comme muré dans son absence, pathétique jusque dans ses ruses ("je vais mourir?"), devant "[...] ce corps qui n'est plus tout à fait corps ou du moins qui est doublement corps puisque ahuri d'épouvanter [...] (1969 : 14) et qui s'échappe, se vide interminablement dans un mutisme suspect, l'évidence s'impose : "l'Arabe est un pseudo-malade" (1969 : 15). Le "syndrome nord-africain" rejoint ainsi le fameux "paradoxe du comédien" cher à Diderot...".

Par ailleurs et anticipant sur son expérience blidéenne, le comportement du personnel médical métropolitain, l'état de la science psychiatrique française dans le traitement des pathologies propres à la population maghrébine confirment Frantz Fanon dans ses analyses de *Peau noire, masques blancs*. Aux yeux du Blanc/Européen, le drame colonial demeure irrémédiablement *invisible* au point de disparaître dans cette formule aussi dérisoire que sibylline du "syndrome nord-africain". Cruel aveuglement que l'on retrouve, transposé sur le plan esthétoco- idéologique, chez nombre d'écrivains et peintres "orientalistes" fascinés par les mystères d'une "âme musulmane" fantasmatique.

Logiquement, à la longue et dans un contexte politique de plus en plus tendu, cette *invisibilité* quasi-congénitale de l'Arabe finit par représenter un danger. Ce corps qui n'en finit pas de crier silencieusement sa souffrance et sa révolte impuissante, il va falloir le réduire. Et d'abord le faire *parler*. La "question" (la *torture*) n'est jamais qu'une manière de plus d'explorer le corps de l'Autre quand il se réfugie dans cette absence têtue à laquelle le système colonial l'a condamné. Etrange face-à-face que celui du tortionnaire et de sa victime où, par-delà la dimension politique évidente, l'on retrouve encore quelque chose de l'ambiguïté du premier *quiproquo* de Staouéli. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, "*la torture est une modalité des relations occupant-occupé*" (Fanon 1969:62). En Algérie occupée, la torture fait partie intégrante de la vie quotidienne, et ce sous de multiples formes. Dans certains cas, il arrive même que cette pratique généralisée finisse par mettre en danger l'équilibre psychique des policiers et soldats-tortionnaires. C'est alors le corps du Bourreau qui commence de se dérégler, comme chez ce gardien de police européen reçu en consultation par le docteur Fanon pour une dépression et qui explique : "[...] on a envie de leur dire que s'ils avaient un peu pitié de nous, ils parleraient sans nous obliger à passer des heures pour leur arracher mot par mot les renseignements.

²⁵ Cf. En URSS. Le rôle de la psychiatrie dans le traitement des conduites "déviantes".

Mais allez leur expliquer quelque chose" (1981:190). L'Arabe ne comprend décidément qu le langage de la violence! et la boucle est bouclée : le "syndrome nord-africain" est aussi celui de *l'incommunicabilité* radicale en situation coloniale²⁶.

(Séquence 8). Le mercredi 5 octobre 1988, Alger, Oran et plusieurs grandes villes algériennes connaissent de véritables émeutes qui vont s'étendre rapidement à tous le pays. Ce "chahut de gamins" selon la formule pour le moins malheureuse d'un haut responsable de l'époque, représente en fait un événement majeur dans l'histoire de la jeune nation algérienne. Pour la première fois depuis l'Indépendance, les luttes pour le pouvoir et les inégalités sociales croissantes débouchent sur une remise en cause radicale du consensus social et idéologique. Nous laisserons ici de côté les aspects directement politiques de cet épisode-charnière pour nous intéresser de plus près à sa dimension symbolique. En effet, dans les mois et les années qui vont suivre, de larges pans du discours officiel et de l'imaginaire collectif algérien vont s'écrouler de façon spectaculaire. A commencer par le mythe de l'unité nationale et de la "République des Frères"²⁷.

La contestation populaire fait rapidement voler en éclats - surtout dans les villes²⁸ - un type de relations séculaires qui assurait et perpétuait la cohésion des différentes composantes de la communauté entre elles et face à l'Etranger. On découvre alors avec stupeur qu'il arrive que le Même prenne le visage de l'Etranger et utilise des méthodes et des moyens répressifs similaires, voire encore plus "efficaces". Il faut imaginer l'impact sur une population encore traumatisée par les séquelles de la guerre et des affrontements fratricides des débuts de l'indépendance du spectacle de l'arrivée, de nuit et dans un vacarme insoutenable, d'une interminable colonne de blindés aux portes d'Alger ou encore, le lendemain, la vision de ces jeunes appelés du contingent, le visage pâle et fermé, serrant leur fusil d'assaut et jugés sur les chars postés aux points stratégiques. "Appelée pour restaurer l'ordre, l'armée s'est vue directement impliquée dans la répression, une tâche à laquelle elle n'était pas préparée et qui ternira gravement son image : "des Algériens ont tiré sur des Algériens", comme le souligne l'écrivain Anouar Benmalek" (Charef 1990 : 127).

²⁶- Cf. dans Nedjma de Kateb Yacine, cette référence au "[...] vieux Si Mokhtar boxé par le préfet après les manifestations du 8 mai, et qui défila seul à travers la ville, devant les policiers médusés, avec un bâillon portant deux vers de son invention que les passants en masse gravèrent dans leur mémoire : Vive la France/Les Arabes silencel".-1956.-p.156.

²⁷- Cf. Cette remarque de Bourdieu à propos des pratiques économiques : "Tout se passe comme si cette société se refusait à regarder en face la réalité économique, à la saisir comme régie par des lois propres, différentes de celles qui règlent les rapports interpersonnels et plus précisément familiaux. De là une ambiguïté permanente : les échanges jouent à la fois dans les registres de l'intérêt qui ne s'avoue pas et de la générosité qui se proclame, les mobiles proprement économiques (à notre sens) demeurant toujours dissimulés sous le voile de la fraternité, de la loyauté ou du prestige".-1980.-p.95

²⁸- Ces villes dont le poids démographique et économique est devenu déterminant dans le développement du pays.

Car pour la première fois l'armée et la police tirent sur la foule. Plus grave : très vite, des informations vont circuler à travers tout le pays faisant état de l'usage de la torture par les forces de l'ordre, et ce sur une échelle et avec une brutalité jusque là inconnues. “*Les “enfumades” et supplices lors de la conquête coloniale, les exterminations de 1871, les viols de femmes et meurtres d'enfants, la “gégène” et les fours à chaux durant la guerre de libération nationale, nont-ils pas suffi pour espérer que l'horreur du mot torture soit bannie de notre pays à l'indépendance recouvrée ?*” s'interroge le Comité national contre la torture dans un texte de présentation du Cahier noir d'Octobre. “*Sans doute le pensaient les millions d'Algériennes et d'Algériens au moment de la liesse populaire fêtant la liberté. Et pourtant “on” tortura encore et encore et la liste serait bien longue de tous les crimes perpétrés au nom de la raison d'état.*” (Cahier noir 1989 :8). En l'occurrence, durant ce mois d'octobre 88, l'exercice sanglant d'un pouvoir corrompu et la révélation de l'ampleur des intérêts de classe gérés au nom de la raison d'Etat ont rendu obsolète le pacte spontané et sacré des premiers moments de la résistance anti-coloniale - pacte maintenu, il est vrai, de manière de plus en plus difficileuse et artificielle, entre des acteurs sociaux et politiques désormais confrontés à des enjeux autrement cruciaux..

“*Ils juraient en hurlant qu'ils me feraien “cracher le morceau”, je hurlais de douleur et de colère contre la pratique humiliante de la torture dans l'Algérie indépendante, et que je ferais savoir tout ce qu'on m'aurait fait subir. Interprétant ma réaction comme un défi arrogant, alors qu'il ne s'agissait que de mes droits de citoyen, ils redoublèrent d'efforts. Pour étouffer les cris, ils m'appliquèrent en guise de bâillon un chiffon imbibé d'une forte odeur de cresyl et d'ammoniac (de l'urine probablement). Tout en continuant le passage à tabac, ils m'administrerent l'électricité.*” (Cahier noir 1989 :20). Cet extrait d'un témoignage - parmi des centaines - nous ramène encore une fois à l'essentiel : les avatars historiques (politiques) et symboliques du corps maghrébin²⁹. Corps plus souvent trahi et mutilé qu'à son tour. Corps privé de sa seule vérité et condamné à se chercher à travers les simulacres et les effigies. Ainsi, dans / par l'absurde, le fonctionnaire de police algérien qui torture son compatriote (pour qu'il “crache le morceau” ?) en l'accusant d'être, pêle-mêle, “communiste”, “islamiste” ou “moudjahid voleur” (Cahier noir 1989) ne fait que confirmer l'existence d'une pathologie propre au Maghrébin, celle d'un homme dépossédé.

Paradoxalement là encore, le “syndrome nord-africain” imaginé par la psychiatrie française pour occulter la réalité du fait colonial prend, en ce sombre mois d'octobre 88, une dimension et une signification doublement dramatiques et odieuses. Auto-mutilation, perte de mémoire, perversion des repères qui vont jusqu'à amener le Même (l'ancien colonisé : bourreau et victime) à puiser dans

²⁹- Car, fait-il le préciser, ce type de témoignage n'est malheureusement pas spécifique à l'Algérie mais peut se retrouver dans n'importe quel pays (y compris maghrébin et arabe)...

les mythologies ” de l’Autre, les paradigmes de leur commune déchéance. Dans cette optique perverse, les tortionnaires sont souvent décrits sous les apparences de ces “ flics de choc ” des séries américaines (revolver au poing, *talkie-walkie*, lunettes *Ray-Ban*, veste en cuir, chaussures Stan Smith, etc.) et plusieurs témoignages font directement référence aux feuillets télévisés (américains mais aussi brésiliens) pour illustrer telle ou telle séquence de torture : “*Les coups de fouet et de câble d’électricité pleuvaient comme dans les scènes de la Cenzala (Mademoiselle³⁰)*” (Cahier noir 1989 - 26). “*Ils m’ont couvert d’insultes puis attaché comme les esclaves que j’ai vu dans certains films (Kounta Kinté dans “ Racines ”*” (Cahier noir 1989 : 66). Etonnant dédoublement quasi-schizophrénique qui témoigne, surtout en ces instants critiques, de la situation d’aliénation dans laquelle l’Algérien se situe et évolue depuis des générations.

Quelques années plus tard, avec l’avènement du F.I.S, et le déclenchement de la violence intégriste, le corpus algérien (littéraire, musical, pictural, etc,) rend compte de ce même sentiment généralisé d’égarement et de perte identitaire. Ainsi, Boualem Yekker, le héros du *Dernier Eté de la raison* (roman posthume de Tahar Djaout) et sa famille reviennent d’une promenade à la compagne: “*Ce fut sur la route, une cinquantaine de kilomètres avant d’arriver à la capitale, qu’ils se heurtèrent à un barrage inhabituel dressé par de jeunes hommes barbus, accoutrés comme des guerriers afghans mais avec une pointe de fantaisie constituée par le mariage de tennis haut de gamme et de pyjamas, de gandouras et de vestons en cuir. Munis de gourdins, de sabres mais aussi de pistolets automatiques et même de pistolets mitrailleurs, ils arrêtaient les véhicules, regardaient à l’intérieur, s’attardant sur la tenue vestimentaire des passagers, particulièrement celle des femmes.*” (Djaout 1999 :31-2). On sait comment ces personnages hybrides, se réclamant d’une foi déterritorialisée et d’une communauté supranationale, vont rapidement faire partie intégrante du quotidien algérien avant d’être associés à des pratiques d’une barbarie que n’aurait pas imaginé le plus pervers des officiers-ethnographes coloniaux. Le corps (du Même) devient alors le lieu et l’enjeu de tous les fantasmes néo-identitaires. Il s’agit d’y inscrire d’une manière indélébile, dans/par la souffrance - égorgement, décapitation, éventration, etc. - la grammaire, le style et jusqu’à la lettre du texte (le Coran).

A ce propos, on fera tout de même remarquer qu’à l ‘évidence, et outre sa fonction “ médiatique ” manifeste, cette énorme dépense d’agressivité et cette violence physique apparemment aberrante ne sauraient s’interpréter en dehors d’une analyse globale intégrant en priorité le fait colonial et ses séquelles. Il faut relire ici le dernier chapitre des *Damnés de la terre* où Fanon (encore lui !) consacre un long développement à la réfutation des thèses racistes de l’"Ecole d’Alger ". Cette dernière avance, en effet, que “*l’indigène nord-africain, dont les activités supérieures et corticales sont peu évoluées, est un être primitif dont la vie essentiellement végétative et instinctive est surtout réglée par son*

³⁰- Titre d’un feuilleton brésilien alors très populaire en Algérie.

diencéphale” (Fanon 1981 :221) - ce qui explique, bien entendu, son “impulsivité criminelle” et son “goût du sang” !

Mettant systématiquement et méthodiquement en pièces cette pseudo-théorie, Fanon a beau jeu de rappeler qu’ “*il semble que le contexte colonial soit suffisamment original pour autoriser une réinterprétation de la criminalité*” (1981 :226). “*C'est, ajoute-t-il plus loin, que la seule perspective est cet estomac de plus en plus rétréci, de moins en moins exigeant certes, mais qu'il faut tout de même contenter. A qui s'en prendre ? Le Français est dans la plaine avec les policiers, l'armée, et les tanks. Sur la montagne, il n'y a que des Algériens. Là-haut le ciel avec ses promesses d'outre-tombe, en bas les Français avec leurs promesses bien concrètes de prison, de matraquage, d'exécutions, Forcément, on bute sur soi-même. On découvre ici le noyau de cette haine de soi-même qui caractérise les conflits raciaux dans les sociétés ségrégées*”. Et Fanon de conclure : “*La criminalité de l'Algérien, son impulsif, la violence de ses meurtres ne sont donc pas la conséquence d'une organisation du système nerveux ni d'une originalité caractérielle mais le produit direct de la situation coloniale.*” (1981 :228).

A quelques décennies d'intervalle, on peut alors voir dans l'émergence du phénomène “afghan”, illustré par Djaout³¹ et d'autres artistes et créateurs algériens, une des manifestations, parmi les plus manifestement névrotiques, de ce tropisme duel Orient/Occident constitutif du Maghreb -territoire de l' “entre-deux”, s'il en fut. Question : à partir de quel moment ce double tropisme endémique perd-il ses propriétés syncrétiques pour se transformer en processus pathologique ? Il est clair que la réponse est à chercher d'abord dans l'épisode colonial et dans le lourd *contentieux* qui s'instaure symboliquement avec la chute de Grenade et la *Reconquista*- sans oublier la longue séquence de *violence* institutionnelle (“révolutionnaire” ?) de l'Etat-Nation post-colonial. Ceci étant, si le Maghreb à vu se succéder les envahisseurs et s'additionner les épisodes coloniaux, force est de constater que ces derniers ne se ressemblent pas forcément et ne prêtent pas, en tout cas, aux mêmes conséquences historiques et anthropologiques. Compte tenu de ce qui précède et dans le cadre d'une théorie de ce Corpus maghrébin dont nous avons postulé l'existence au début de ce travail, il conviendrait d'accorder la plus grande attention aux traces et autres sédiments culturels attestant l'existence d'un véritable procès de *métissage*.

Métissage. S'agissant d'un terme historiquement très connoté, autant préciser tout de suite le sens que nous lui donnons. Pour cela, nous ferons appel à Edouard Glissant. Dans son *Discours antillais* (1981) le romancier et essayiste antillais -ce n'est pas évidemment pas un hasard!-, écrit : “*Le métissage en tant que proposition n'est pas d'abord l'exaltation de la formation composite d'un peuple : aucun peuple en effet n'a été préservé des croisements raciaux. [...] Le métissage comme proposition suppose la négation du métissage comme catégorie, en consacrant un métissage de fait que l'imaginaire humain à*

³¹- De manière prémonitoire, en ce qui le concerne.

toujours voulu (dans la tradition occidentale) nier ou déguiser. Les analyses des phénomènes d'acculturation et de déculturation sont donc stériles en tant que telles. Toute société est acculturée. Toute déculturation est à même d'être transformée en motif d'une culture nouvelle" (Glissant 1981: 250-51). S'il est évident que l'analyse de Glissant s'appuie sur son expérience personnelle d'Antaillais, héritier d'une longue lignée d'esclaves transplantés de force dans les Caraïbes et placés -par le viol des femmes- dans une situation de "métissage imposé" qui présente des différences notables avec le Maghreb, il n'en est pas moins crucial, d'analyser les mécanismes de l'acculturation au Maghreb (Fanon 1981), non pas pour se gargariser de ses formules et s'enivrer de ses sortilèges, mais bien pour en extraire exactement la charge de violence historique et en évaluer la portée³².

On nous permettra, pour conclure ce périple à travers corps de formuler la question cruciale : comment peut-on parler aujourd'hui de "métissage" (biologique et textuelle) au Maghreb, "*la terre du soleil couchant qui vit naître, stérile et fatale, Nedjma notre perte, la mauvaise étoile de notre clan*"³³ ? Comment évoquer ce processus universel dans un pays pluriel si longtemps "dépossédé" de lui-même, dans son être le plus essentiel, que le simple énoncé du concept résonne comme une injure et risque d'infliger une souffrance supplémentaire ? Il est clair qu'au sein d'une culture où le prestige (largement fantasmatique) du terroir, du lignage et de l'Origine est toujours aussi prégnant, tout "métissage" ne peut que renvoyer aux catégories du discours colonial et à sa violence ("ralliement", "émancipation", assimilation, etc.), c'est-à-dire à une situation historique, anthropologique et quasiment-ontologique caractérisée par la Perte. "*Nous sommes ce corps émietté qui, au fil des jours et des ans, laisse des lambeaux à chaque obstacle, se dénude et s'atrophie jusqu'à se présenter décharné et impotent, presque momifié, devant la force dévastatrice, la massue pesante du temps qui l'achève, devant la chute vertigineuse dans la nuit, dans l'absolu du néant*" pense Boualem Yekker, dans les dernières pages du dernier Eté de la raison (1999:123).

Et pourtant... Par-delà les vicissitudes de l'histoire récente (le phénomène colonial et les crises de l'Etat-Nation), il faut bien finir par accepter de gérer cette Perte inévitable en inventant d'autres "dynamiques" culturelles nécessairement syncrétiques. En cette fin de siècle décidément voué aux sirènes

³²- Car en définitive, il s'agit bien de préserver cette mémoire du corps/corpus maghrébin. C'est d'ailleurs ce que semble suggérer Glissant lui-même l'orsqu'il précise qu'"il importe ici de souligner non pas tant les mécanismes d'acculturation que les dynamiques capables de les figer ou de les dépasser". (GLISSANT.- 1981.-p.251). Vaste programme qu'il n'est pas dans notre propos (ni dans nos moyens!) d'aborder ici. Cf. également l'argumentaire de Glissant "Pour l'opacité".-In Poétique de la relation .-Paris, Gallimard, 1990.

Dans le même ordre d'idée, on peut évoquer le phénomène médiatique de généralisation du concept hébreux de "Shoah" et son utilisation éthico-normative dans le traitement politique du dossier de "l'holocauste" nazi et de la question palestinienne par les différents gouvernements et lobbies israéliens

³³- KATEB, Yacine.-Nedjma.-Paris, le Seuil, 1956.-p.188.

de la mondialisation-globalisation, les nouvelles générations l'ont bien compris. Elles improvisent dores et déjà au quotidien des formes de cultures (surtout urbaines)³⁴ qui peuvent donner une idée de la manière dont s'articule - physiquement et sémiologiquement- le *corps/corpus* maghrébin contemporain.

Bibliographie

- BARTHES, Rolando.-Mythologies.- Paris, Le Seuil ("Point"), 1957.
BARTHES, Rolando.-Le plaisir du texte.- Paris, Le Seuil, 1973.
BOURDIEU, Pierre.-Sociologie de l'Algérie (1ère édition 1958).-Paris, P.U.F., 1980, (Que sais je?).
CABAU, Jacques.- La prairie perdue. Histoire du roman américain.- Paris, Le Seuil, 1966.
CAMUS, Allbert.-L'étranger (1ère edition 1942).-Paris, Gallimard (" Folio "), 1993.
CHAREF, Abed.- Algérie '88. Octobre, un Chahut de gamins ..;?- Alger/ Casablanca laphomic / Edition Le fennec, 1990.
CHATEAUBRIAND, François-René de.-Atla René le dernier Abencérage, 1826.- Paris, Gallimard (Folio), 1971.
CHELEB, Malek.-Le Corps en Islam (1ère édition 1984).-Paris, Quadrige/P.U.F., 1999.

Comite National Contre la Torture

- Cahier Noir d'octobre.-Alger, Comité National Contre la Torture, 1989.
DJAOUT, Tahar.-Le dernier Été de la raison.-Paris, Le Seuil, 1999.
DJABAR, Assia.-L'amour, la fantasia.-Paris / Alger, J-Clattés/ENAL, 1985.
FANON, Frantz.-Peau noir, masques blancs (1ère édition, 1952).-Paris, Le Seuil, 1965.
FANON, Frantz.-Pour la révolutionna africaine, Ecrits politiques (1ère édition, 1961).-Paris, Edition Maspéro (" Petite colection Maspero "), 1969
FANON, Frantz.-Les damnés de la terre (1ère édition, 1961).-Paris, Edition Maspéro (" petite collection Maspéro "), 1981.
GAUTIER, Emile-Félix.-Le passé de l'Afrique du Nord (1ère édition, 1952).- Paris, Edition Payot (" Petite bibliothèque Payot "), 1964.
GAUTIER, Théophile.-Voyage en Algérie.- Paris, La Boite à Documents, 1989.
GLISSANT, Edouard.-Le discours antillais.- Paris, Le Seuil, 1981.
KATEB, Yacine.-Nedjma.- Paris, Le Seuil, 1956.
MIRON, Gaston.- L'homme rapaillé.- Montréal, Edition typo, 1996.

³⁴- Nous pensons bien sûr ici au phénomène Raï, mais aussi Rap et autre "hip hop" algériens - "métissage" des danses, des rythmes et des musiques du monde-, du "zapping"télévisuel et, plus généralement, de la "culture parabolique" dont l'influence est flagrante sur les postules, les tenues, le langage.