

C.E.L.E.C. – G.R.I.A.S.
Centre d'Etudes sur les Littératures
Etrangères et Comparées

MÉLANGES
EN HOMMAGE
A
JACQUES SOUBEYROUX

© Éditions du CELEC, 2008

35, rue du Onze-novembre, 42023 Saint-Étienne

ISBN 978-2-9527257-1-2

Textes réunis par Philippe Meunier et Edgard Samper

Éditions du CELEC

2008

d'Espagne. Le secret des noms nous a fait prendre conscience que l'auteur et sa créature partagent beaucoup plus de traits de caractère qu'on ne pouvait le penser, même s'il n'est, bien évidemment, pas question de les confondre.

Espace et crise identitaire : *Mimoun* de Rafael Chirbes.

Catherine ORSINI-SAILLET

Rafael Chirbes fait son entrée en littérature avec la publication de *Mimoun* en 1988, roman grâce auquel l'auteur valencien est finaliste du prix Herralde qui récompense cette année-là *La quincena soviética* de Vicente Molina Foix. Il écrit ce roman en se situant volontairement en marge de la littérature qui domine dans les années 80, la littérature *light*, qu'il critique dans un article publié dans la *Revista de Occidente* en 1989 : «[...] los nuevos tiempos *light* piden la elegancia de la falta de enunciados. Ahora se tiende a la trivialización de la obra»¹. Il y dénonce également la relation que les romanciers entretiennent avec le pouvoir, qu'il désigne, en citant Benet, comme étant «el nuevo pacto de los escritores con el poder (con el Estado, sus pompas, sus glorias y sus subvenciones)»² et il déclare vouloir rester en marge de cette tendance en revendiquant la place de l'éthique dans la littérature :

Digamos que me gustaría escribir al margen de esta tendencia y que me gustaría encomendarme a gentes que, en la literatura universal, y también aquí, se han planteado la búsqueda de una obra necesaria y en ese sentido ética. Quisiera estar cerca de nombres como Max Aub, Juan Marsé, Carmen Martín Gaité, Juan Eduardo Zúñiga, Juan Iturralde, Vázquez Montalbán, Mario Lacruz, Ramiro Pinilla y Blanco Aguinaga³.

Avec *Mimoun*, Rafael Chirbes écrit un roman qui semble hors du temps et de l'espace péninsulaire puisqu'il y raconte le séjour au Maroc d'un Espagnol prénommé Manuel, dans un temps apparemment

¹ Rafael Chirbes, *Narrativa española actual*, *Revista de Occidente*, n° 98-99, Juillet-Août 1989, p. 83.

² *Idem*.

³ *Ibid.*, p. 84.

indéterminé et dans le village fictif de Mimoun. Pourtant l'auteur analyse l'écriture de son roman à la fois comme une réaction contre l'atmosphère euphorique qui domine le pays dans les années 80 et comme une réaction littéraire contre la littérature *light* : «Cuando apareció la novela, en el año 1988, éramos un país eufórico, europeo, "socialdemócrata-feliz", cuando la ironía y la comedia parecían la única opción literaria posible. Quise hacer una novela pesimista que sirviera como contrapunto de eso»⁴. Rafael Chirbes a également déclaré à plusieurs reprises que Manuel, narrateur-protagoniste de *Mimoun*, est un homme de la Transition, ce qui revient à l'ancrer dans un pays, son histoire, sa chronologie :

Quise construir en un espacio opaco – Marruecos es un país sombrío políticamente y esas sombras del poder y la corrupción lo manchan y envuelven todo – un cuento de terror, una paranoia, y, al mismo tiempo, quise hacer una metáfora sobre las sombras de la transición española; sobre la desolación de quienes perdieron aquel barco que zarpó alegremente rumbo a Europa en la década de los ochenta⁵.

Nous ne saurons jamais de façon précise les raisons qui poussent Manuel à fuir l'Espagne, mais une notation temporelle («la guerra del Yon Kippour», p. 25) corrobore les dires de l'auteur.

Rafael Chirbes utilise un espace qu'il connaît bien puisqu'il a séjourné au Maroc (dans la ville de Séfrou, à vingt-huit kilomètres au sud-est de Fès), mais il semble inutile de chercher des clefs autobiographiques, ce roman étant autobiographique au même titre que l'est toute la littérature comme aiment à le rappeler les auteurs de fiction et, entre autres, A. Muñoz Molina lorsqu'il affirme : «la literatura está hecha de memoria en la misma medida en que el primer hombre de la Biblia estaba hecho de barro»⁶.

Mimoun a souvent été considéré comme un roman à part dans l'œuvre de l'auteur valencien ; en réalité, sa cohérence avec l'œuvre postérieure où la mémoire joue un rôle fondamental fournit une clé de lecture : si le narrateur, depuis un temps présent indéterminé, construit son récit autour du souvenir d'un épisode de sa vie – l'année passée à Mimoun –, en revanche, le personnage, au moment du séjour marocain, semble être un homme sans mémoire, contrairement à tous les autres protagonistes des œuvres postérieures (sauf certains cas pathologiques

⁴ Santiago Fernández, «Rafael Chirbes: "los libros siempre saben más que su autor"», *Babab*, n° 11, janvier 2002 (http://www.babab.com/no11/rafael_chirbes.htm).

⁵ Ces propos de Rafael Chirbes sont inclus dans sa réponse à Helmut C. Jacobs qui lui demande : «¿Por qué la novela *Mimoun* refleja una imagen negativa de Marruecos?» (Helmut C. Jacobs, «Entrevista con Rafael Chirbes», *Iberoamericana*, n° 75-76, 1999, p. 184).

⁶ Antonio Muñoz Molina, «Memoria y ficción», in José María Ruiz-Vargas (Ed.), *Claves de la memoria*, Madrid, Ed. Trotta, p. 57.

comme Amalia dans *La caída de Madrid*). Or, Manuel a beau ne jamais faire allusion à sa vie antérieure, celle-ci est forcément marquée par la guerre, quelle qu'ait été l'implication du personnage dans le combat. Manuel devient alors un représentant de cette Transition démocratique qui fait table rase du passé pour se reconstruire dans cet espace Autre qu'est le Maroc. Le voyage va traduire métaphoriquement la descente aux enfers du protagoniste.

L'analyse de l'espace est fondamentale dans ce roman dans la mesure où le nom du village marocain donne son titre au roman et où toute la crise du sujet est essentiellement dite par l'espace. Le lien entre espace et personnage est déjà suggéré par la répétition du M initial qui met en relation Manuel, Madrid, Maroc, Mimoun, dessinant le parcours du personnage dans ses déplacements et sa quête. Le rôle métaphorique du paysage a été souligné par de nombreux critiques, en particulier par Nathalie Sagnes Alem qui relève que «les pulsions auto-destructrices du narrateur ne sont jamais analysées et assumées comme telles. En revanche, on assiste à un lent processus de déplacement du sens et c'est l'espace métaphorisé qui est chargé de signifier les angoisses existentielles du narrateur»⁷ ; ou encore par l'écrivain Juan José Millás pour qui, dans *Mimoun*, «el paisaje [...] acaba inevitablemente por convertirse en un trasunto del desolado mundo interior del protagonista»⁸. Cet effet de miroir est à replacer dans le contexte qui précipite une fuite vers le Maroc, celui du *desencanto* qui naît à partir de la Transition démocratique.

Nous verrons que la fuite du personnage ne peut déboucher que sur un échec : Manuel ne va pas trouver ce qu'il croit être le Maroc, mais ce qu'il est lui-même puisque l'espace lui renvoie sa propre image et casse sa vision préconçue d'une réalité à laquelle il se heurte.

Tous les espaces habités et traversés par le narrateur sont décrits en des termes qui éloignent de la vision d'un Maroc exotique et lumineux, ce qui laisse entendre que rien ne va se passer comme le protagoniste l'avait prévu. Dès *l'incipit*, l'espace marocain évoqué s'éloigne des traditionnelles images touristiques qui vantent l'exotisme lumineux pour se centrer sur la pluie. L'année passée à Mimoun est ramenée par le narrateur, depuis le temps de l'énonciation, à «aquél invierno» et à l'omniprésence de la pluie :

⁷ Rafael Chirbes, *La caída de Madrid*, Barcelona, Anagrama, 2000.

⁸ Nathalie Sagnes Alem, «*Mimoun* de Rafael Chirbes : Je est un autre », *Cahier de narratologie, La voix narrative*, n° 10, CNA, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 412.

⁹ Juan José Millás, «La realidad como metáfora», *Insula*, n° 510, junio de 1989, p. 19-20.

Cuando tomé la precipitada decisión de vivir en Marruecos, no imaginaba que, en un país que había recorrido en varias ocasiones y que siempre me había parecido desértico, pudiese llover tanto. Sin embargo, aquel invierno que pasé en Mimoun llovió durante semanas enteras. El viento se ensañaba con las ramas de los árboles, y las ramas de los árboles, al moverse, torturaban mi imaginación. Conseguían, con su triste sonido, trastornar mis sentimientos y arrastrarme a estados de ánimo más propios de un adolescente que del hombre que, ya por entonces, era (p. 7).

Ces quelques lignes initiales insistent sur le lien entre l'espace et l'intériorité du personnage, en faisant croire que les éléments climatiques déterminent la tristesse de Manuel alors que celui qui arrive est déjà un «individuo cansado y deprimido» (p. 10) qui projette ses angoisses sur l'espace. Cette perception subjective rappelle l'*incipit* du premier roman de Julio Llamazares, *Luna de lobos*, où l'espace métaphorisé joue un rôle similaire, traduisant le douloureux désespoir des protagonistes : «El cierzo se detuvo repentinamente, se enredó entre las ramas doloridas de los árboles y desgajó de cuajo las últimas hojas del otoño»¹⁰.

Dans l'*incipit* de *Mimoun*, l'écart entre l'image initiale et la réalité découverte s'exprime à travers l'opposition entre «siempre me había parecido desértico» et «no imaginaba que pudiese llover tanto». Ce type de contraste qui vaut initialement de façon globale pour le pays, va se répéter dans chaque phase de découverte d'un espace marocain, chaque fois plus réduit, avec un effet d'emboîtement de poupées russes : la ville de Fès, le village de Mimoun, la vaste demeure de la Creuse du Bon Dieu, la petite maison de Manuel.

Dans un premier temps, le narrateur projette ses espoirs dans une description euphorique des lieux. Fès, malgré l'importance des champs lexicaux de la saleté et de la tristesse, reste une ville fascinante et le personnage ne renonce que difficilement à cette attirance :

Sentía una mezcla de fascinación y asco por el olor a orín, excrementos y especias de la decrepita medina, que todavía se me presentaba como un santuario maravilloso, aunque cerrado para el forastero. Vagabundeaba por sus calles tortuosas como si, a fuerza de andar, fuera a conseguir hacerme con las claves que me abriesen aquel mundo que imaginaba mágico (p. 9-10).

C'est pourtant l'aspect sordide qui va l'emporter :

Pensaba todavía que Fez era la ciudad más hermosa del mundo, aunque ya no sabía explicar el porqué. Como si un mar de tristeza hubiera inundado aquel laberinto luminoso [...]. Ni siquiera seguía

estando seguro de querer vivir en aquella ciudad polvorienta. El perfume del estiércol anulaba el de las especias y había empezado a asfixiarme en las terrazas del bulevar (p. 11).

Le malaise vécu à Fès entraîne une fuite vers le village plus reculé de Mimoun, dans l'Atlas : «estaba preparando mi huida a Mimoun» (p. 15). La nouvelle vie dans le village s'organise grâce à l'Espagnol Francisco dont Manuel partage la maison au nom plein de connotations heureuses : la Creuse du Bon Dieu. Les premières descriptions, tant du village que de la demeure en sont le reflet : «Fue un buen comienzo el encuentro con la tierra roja y húmeda, y con el cielo limpio como un esmalte» (p. 17) ; «una hermosísima mansión de grandes bóvedas y ventanales de medio punto a través de cuyos vidrios se contemplaban la arboleda, el pequeño pueblo blanco apretado bajo los alminares y la línea azul y misteriosa del Atlas, flotando a lo lejos, suspendida del cielo» (p. 18). Cette période euphorique coïncide avec une brève période de stabilité du personnage – «todo estaba en orden» (p. 23) –, qui croit qu'il va pouvoir reprendre l'écriture du roman commencé à Madrid. Pourtant très rapidement l'espace se dégrade pour devenir un espace de la mort. C'est alors que Manuel va quitter la Creuse du Bon Dieu et partir à la recherche d'un espace propre. Il s'agit encore une fois d'une fuite et d'une quête imprécise qui plonge Manuel dans l'alcool et provoque la séparation d'avec Francisco :

Tenía que buscar la esperanza fuera, por detrás de los cadáveres de los plátanos, de las arruinadas casas del barrio colonial y de los cristales esmerilados del bar. ¿Qué clase de esperanza podía encerrarse allí?

Había ocasiones en que la soledad de la Creuse me daba miedo (p. 48).
[...]

Algo tan monótono como mis paseos al pueblo, en busca de no sé qué. Al principio llegué a vivir convencido de que buscaba a alguien; tuvieron que pasar muchos meses antes de que me diese cuenta de que había empezado a huir (p. 49).

Cette rupture difficile est aussi symbolique car Francisco est espagnol et la relation rattache donc implicitement chacun des personnages à ses origines. D'ailleurs la Creuse est un espace à part pour les Marocains, un lieu coupé du village. Le fait que Manuel se rapproche du village devient signe d'intégration et redouble la coupure avec les origines ; c'est le policier Driss qui remarque : «La Creuse c'était loin, mais, maintenant, on est presque voisins» (p. 73). La nouvelle maison de Manuel ouvre alors de nouveaux espoirs : «me pareció modesta, pero muy agradable, y la ocupé con verdadera ilusión, como si el nuevo

¹⁰ Julio Llamazares, *Luna de lobos*, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 11.

decorado y la independencia fueran a cambiar mi vida en Mimoun» (p. 69).

La déchéance et l'alcoolisme de Manuel s'accroissent néanmoins et se reflètent dans l'espace le plus intime; l'assimilation entre l'intériorité du personnage et la maison se répète plusieurs fois, de sorte que la dégradation du lieu traduit la haine de soi, des pulsions auto-destructrices: «La habitación olía mal por las mañanas. No pocas veces tenía ganas de expulsar a toda aquella gente que ensuciaba los pocos rincones de mí mismo que aún quedaban limpios» (p. 88); «De madrugada, excitado por la resaca y el insomnio, me odiaba a mí mismo y rompía los objetos de la casa. Nadie venía a limpiar. El suelo estaba lleno de vidrios, papeles y basura. No tenía ni un céntimo. Ni siquiera podía pensar en volver a España» (p. 122).

Ce parcours de Manuel traduit une errance, une impossible intégration et la perpétuelle fuite du personnage. Dans un premier temps, il ne souhaite pas considérer le Maroc comme une terre d'exil: «Había comprendido que no podría vivir nunca en la medina [...]. Tampoco me seducía la idea de alquilar un apartamento en la parte nueva y dejarme envolver por la sensación de llevar una vida de europeo de tercero en un exilio odiado. Decidí marcharme a cualquier pueblo de los alrededores» (p. 13). La sensation de rejet vécue à Fès précipite la fuite à Mimoun qui devient fuite de soi; Manuel se transforme en nouveau Juif errant¹¹ en quête de patrie.

L'effet de rétrécissement de l'espace, dont les descriptions accompagnent le passage d'une humeur euphorique à un état dysphorique du protagoniste, renvoie à un enfermement chaque fois plus sombre, plus inéluctable, à une descente aux enfers sans issue quand la possibilité du retour n'existe plus, transformant le séjour de Manuel en un exil subi. La fuite géographique ne permet finalement pas au personnage d'échapper à ses propres démons. Il reproduit au Maroc ce qu'a été sa vie en Espagne, caractérisée par sa dépendance vis-à-vis de l'alcool, son incapacité à achever son roman, sa désorientation.

Le voyage et la quête de l'Autre qu'il implique sont un échec traduit par la sensation d'asphyxie¹² et les images d'enfermement qui

¹¹ La comparaison avec le Juif errant semble d'autant plus pertinente que Manuel a un nom aux possibles connotations juives selon la réaction du policier Driss: «El policía me hizo decirle de nuevo mi nombre y lo repitió tres o cuatro veces, como si quisiera aprenderse de memoria y le resultara sumamente complicado. - C'est juif, n'est-ce pas? - sacó como conclusión de su ejercicio nemotécnico» (p. 73). Le nom reste néanmoins inconnu du lecteur.

¹² «el decorado asfixiante de la ciudad [Fes]» (p. 9); «el perfume del estiércol había empezado [...] a asfixiarme» (p. 11); «el silencio que lo asfixiaba todo» (p. 116); «el calor que nos asfixiaba a todos» (p. 117).

jalonent le roman et qui menacent les Européens: le filet¹³ ou la cage¹⁴. En outre, certains éléments récurrents saturent le texte au point de produire cette impression d'asphyxie ressentie par le personnage: la pluie et la boue, la terre blanche, la sécheresse, la brume, la chaleur et le feu, la poussière, la présence de la lune. Tout cela fait de l'itinéraire de Manuel une véritable descente aux enfers qui culmine à Mimoun. Au lieu d'être un espace de salut et de reconstruction, le Maroc devient l'espace de la mort.

La vision du Maroc comme espace de la décrépitude et la dégradation commence à Fès - «aquella ciudad polvorienta» (p. 11)¹⁵ - et s'accroît à Mimoun comme le révèle une des premières descriptions panoramiques qui balaie l'ensemble des quartiers en soulignant l'opposition entre une splendeur passée et les ruines du présent:

Quando yo conocí Mimoun, el barrio francés, con sus villas decó, estaba casi abandonado. Las casas más elegantes habían sido ocupadas por marroquíes enriquecidos que destruían la vieja arquitectura para adaptarla a su modo de vida. Otras villas envejecían, abandonadas, entre jardines que un día fueron magníficos y que ahora habían sido invadidos por la maleza. Entre los matorrales se levantaban todavía sofisticados árboles ornamentales, como restos del antiguo esplendor.

Por otra parte, en el corazón de la decrepita medina, el que fue floreciente mellah se había ido convirtiendo en el barrio de los prostíbulos, y los soldados borrachos orinaban en sus callejas y las chinches se reproducían en silencio bajo el forro de los colchones de paja. Mimoun era una ciudad muerta que sólo se animaba durante el zoco de los jueves [...] (p. 25).

Le narrateur désigne Mimoun comme espace de la mort dès ce cinquième chapitre¹⁶, la même expression est répétée à la page suivante

¹³ «Presentía que alguien a quien no conocía estaba tendiendo una red invisible en torno a mí, y que esa red crecía más y más, enredando las palmadas, las sonrisas y los vasos de aquella cerveza que sabía a jabón» (p. 49); «me pareció que eran hilos de una misma red, aquella que nos asfixiaba a todos» (p. 83); «[Francisco] se había metido en una ratonera y, de rebote, había acabado metiéndome también a mí. Los asesinos de Charpent [...] tendían sus redes por todo el país» (p. 125).

¹⁴ «[...] ese conocimiento era la llave que podía cerrar la jaula en la que yo había acabado por entrar» (p. 102); «Charpent me había llamado desde una jaula que estaba situada frente a la mía y yo no había podido hacer nada porque había entregado las llaves a alguien que se parecía al hombre del automóvil» (p. 111).

¹⁵ Fès se divise clairement en deux: «la decrepita medina» et «la destartalada parte nueva» (p. 10).

¹⁶ Cette partie du récit fait suite au chapitre IV de l'arrivée de Manuel à Mimoun, alors qu'il avait une perception de l'espace beaucoup plus optimiste: «las hojas de los árboles empezaban a tomar maravillosos tonos de oro [...]. Los primeros días fueron inolvidables. Detrás de las vidrieras las hojas se iban volviendo cada vez más amarillas, y bandadas de aves blancas se escapaban precipitadamente hacia el sur [...]. Una mañana apareció nevada

– «aquel otoño en la ciudad muerta» (p. 26) – et il reprend ensuite la même caractéristique avec des comparaisons ou métaphores très suggestives qui étendent l'idée de mort à tout le pays :

El campo, en la noche, era como un mar que se levantara alrededor del automóvil. Mimoun estaba a un paso. A lo lejos brillaban, entre la niebla, las luces de Batij, en la ladera de una ola negra. Pronto entraríamos en la Avenida de los Plátanos y navegaríamos bajo la osamenta blanquecina de los árboles sin hojas, como carcasas de ballenas fosforescentes ahogadas en aquel naufragio atroz que acabaría llevándose todo (p. 45).

La nieve había impuesto un silencio de muerte a la ciudad (p. 54).

Los perros vagabundos se habían tumbado en silencio al pie de una acacia muerta. [...] Llovía, y era como si la lluvia no hiciera más que subrayar el olor a cementerio de todo el país. Marruecos. Los interminables cementerios bajo la lluvia. Las tumbas sin nombre cavadas en dirección a la Meca. Los cadáveres bajo la tierra, descomponiéndose entre lágrimas de lluvia (p. 57).

Aquella ciudad moribunda (p. 77).

Abajo, la ciudad permanecía silenciosa bajo la luz cegadora, como bajo un sudario (p. 90).

Le village de Mimoun se caractérise par la cohérence des images qui renforce l'impression d'étouffement et de fatalité éprouvée par Manuel. Les platanes qui donnent leur nom à l'avenue sont, par exemple, associés à la mort dans l'expression «los cadáveres de los plátanos» (p. 48) et ils prennent d'autant plus d'importance que les habitants sont à leur image : «El aislamiento de la gente de Mimoun era como el de esos árboles inmensos y solitarios cuyas raíces se buscan bajo la tierra» (p. 97) ; «La soledad de los árboles, cuyas raíces se buscaban bajo la tierra» (p. 128). Grâce à l'évocation des racines, l'espace de la quête et des rencontres est désigné comme un univers souterrain, invisible, caché et il renvoie au décor trouble dans lequel Manuel tente d'échapper à sa solitude : un monde nocturne, fait de beuveries, de rencontres éphémères et troublantes.

en la lejanía la mole fantástica del Bou Iblan [...]. La luna vino como una joya exquisita» (p. 17-18). Bien que le passage célèbre la beauté du paysage, certains éléments ambigus comme la couleur jaune, la neige ou la lune, prendront au fil du récit des connotations beaucoup plus funestes, en relation avec la mort. Dès la page suivante, le narrateur cède la parole à Francisco qui déclare son impossible retour en Espagne : «"Sé que no puedo volver. He cavado una tumba de la que no me puedo escapar". Le brillaban los ojos como si hubiese empezado a llorar. Se deslizaba, encima de sus inmensas babuchas amarillas [...]. En la media luz de la noche recién llegada, la luna navegaba ya sobre los montes» (p. 19).

L'idée de la descente aux enfers est corroborée par l'importance du feu et de la chaleur surtout dans les cinq derniers chapitres¹⁷ et par l'omniprésence du chien dans l'espace marocain.

L'association entre le pays et le feu est centrale dans un des premiers avertissements que lance Francisco à Manuel lors de leur rencontre alors qu'il se réfère à son propre échec de sculpteur : «Ahora sé que nunca volveré a esculpir. Este país te quema» (p. 19). Il anticipe de la sorte le destin des autres Européens puisque Charpent meurt dans un possible assassinat maquillé en suicide, puis Manuel reprendra à son compte la phrase de Francisco : «Este país nos quemaba a todos» (p. 76). Enfin, à partir du vingtième chapitre, les références au feu se multiplient lors de l'été finissant : «El polvo y el calor lo cubrían todo en aquellos últimos días del estío. Las plantas se habían agostado, y todo estaba seco y amarillo. Era como si el desierto hubiese ido cayendo imperceptiblemente sobre nosotros, traído por el aire ardiente» (p. 106) ; «La población permanecía oculta bajo un manto de niebla ardiente» (p. 113-114) ; «Fez ardía. Todo cuanto uno tocaba estaba caliente [...]. La ciudad [...] parecía agonizar bajo un manto blanco de calima. Sólo al atardecer se rompía el silencio que lo asfixiaba todo, aunque el calor duraba toda la noche» (p. 116) ; «Al parecer [Hassan] se había ido [...] huyendo del calor que nos asfixiaba a todos» (p. 117) ; «el aire se volvía espeso, como el vaho del jamán, casi irrespirable» (p. 119). Cette vision infernale culmine dans le dernier chapitre avec l'incendie apparemment criminel qui détruit la Creuse du Bon Dieu, devant le regard impassible des villageois, ce qui va précipiter le retour de Manuel :

Por encima de Mimoun se elevó durante horas una gigantesca llamarada y, luego, un humo negro que no encontraba fuerzas para subir al cielo. Pude ver el incendio desde la huerta de mi casa. Ardía la Creuse, y las llamas alcanzaban la arboleda que la rodeaba (p. 131).

Cet événement correspond à la fin d'un cycle mis en évidence par l'allusion aux oiseaux migrateurs et aux sommets enneigés – «Cruzaban bandadas de aves blancas rumbo al sur y ya habían caído las primeras nieves sobre la mole soberbia del Bou Iblan» (p. 132) –, ce qui fait écho à la description initiale de Mimoun : «bandadas de aves blancas se escapaban precipitadamente hacia el sur [...]. Una mañana apareció nevada en la lejanía la mole fantástica del Bou Iblan» (p. 18). C'est donc également un cycle qui se clôt pour le personnage, qui, tel un oiseau migrateur, va entreprendre son voyage de retour, alors que le danger diffus qui le menace atteint son paroxysme dans l'incendie.

¹⁷ Manuel explicite l'image en déclarant dans l'antépénultième section : «Mimoun, sin él [Hassan], se me había convertido en un infierno durante un interminable mes» (p. 121).

L'idée que Mimoun est un espace infernal est aussi une conséquence de l'omniprésence des chiens, non pas du chien fidèle ami de l'homme, mais du chien errant, vagabond, animal impur et incarnation des instincts les plus vils, conformément à la tradition islamique qui interdit de posséder un chien si ce n'est un chien de chasse ou de berger : « L'Islam fait du chien l'image de ce que la création comporte de plus vil. [...] L'aboïement des chiens près d'une maison est un présage de mort »¹⁸.

Le chien, dans *Mimoun*, est l'animal qui rôde autour de la mort et qui dévore les cadavres. Il est présent dès le récit de la mort du missionnaire français dans la maison de la Creuse ; la scène est digne d'un film d'horreur et fait de la demeure un espace maudit aux connotations funestes :

Sólo los perros merodeaban alrededor de las ventanas cerradas, atraídos tal vez por los aullidos del misionero. Poco a poco, se hizo el silencio y empezó a apoderarse del barranco un hedor insoportable. Al final, los perros ya no pudieron resistir su ansiedad, saltaron a través de las ventanas rompiendo los vidrios, y se instalaron en la casa. Días más tarde, los gendarmes encontraron la cabeza del cura colgada de una cuerda en el centro del salón. El resto del cuerpo, hasta los hombros, había sido devorado por los perros (p. 27).

L'histoire de la Creuse anticipe le destin des personnages qui vont y vivre puisque le missionnaire a été victime de la vengeance des fidèles musulmans qui refusaient de renier leur religion. La maison devient l'espace de l'impossible intégration des Européens, de leur progressive folie. D'ailleurs Charpent pousse de terribles hurlements¹⁹ qui rappellent ceux du missionnaire et leur mort respective présente d'étranges similitudes : «La muerte de Charpent convirtió los últimos días de verano en una pesadilla. Rachida había descubierto el cadáver, que pendía de una cuerda en el centro del salón de la casa de la criada del misionero. La puerta estaba abierta, y los perros entraban y salían muy agitados» (p. 113). La menace d'une mort semblable plane également sur Francisco, et donc peut-être aussi sur Manuel, avec l'avertissement funèbre que représente la pendaison d'un chien dans la maison de la Creuse : «Francisco me pidió que lo acompañase a la Creuse. Estaba

¹⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1982, p. 243.

¹⁹ «durante meses [el misionero] aulló todas las noches como un perro y sus alaridos llegaban hasta la misma puerta del morabito» (p. 27) puis à propos de Charpent : «eran alaridos terribles. [...] Primero fueron tres o cuatro gritos y, luego, un rugido largo y atroz que no parecía emitido por ninguna garganta humana. [...] Levanta los brazos al cielo [...] sin dejar de aullar [...]» (p. 66-67).

aterrorizado. Alguien había ahorcado uno de los perros, atándole al cuello una cuerda de piano» (p. 123). La relation entre les différentes scènes de pendaison établit le lien entre le chien et l'Européen, comme si celui-ci était aussi indésirable que l'animal impur et donc menacé d'expulsion, dans un pays qui lui devient résolument hostile²⁰.

La présence menaçante des chiens est telle qu'elle finit par peupler les cauchemars du personnage où elle représente le danger et incarne les terreurs de Manuel :

Soñaba con perros que invadían el jardín y escuchaba sus pasos desde el dormitorio. Había uno, especialmente grande y sucio, que rascaba entre las hierbas y caminaba, cada vez más cerca de la ventana, con pasos amenazadores. Poco a poco, las paredes de la habitación se iban volviendo transparentes y lo veía mirar hacia el interior del cuarto, como si tuviese intenciones de saltar de un momento a otro. Yo gritaba con el propósito de asustarlo; quería que se diera cuenta de que la casa no estaba vacía; de que no debía entrar. Gritaba con todas las fuerzas, pero de mis labios no salía ningún sonido. El perro acababa saltando a través de los cristales y de los postigos cerrados, que se abrían sin oponer resistencia, suavemente y en silencio. Se situaba entonces a mi lado, muy cerca, hasta que podía sentir su aliento húmedo y caliente sobre mi rostro. Era inútil que siguiera gritando, porque no conseguía emitir sonido alguno, a pesar de que oía su ronroneo contra mi oído y su lengua empezaba a lamer mis labios mudos.

Cierta vez, me desperté a tiempo de escuchar mi propio grito, aquel que nunca alcanzaba a oír en sueños. Entonces descubrí a Francisco de rodillas junto a la cama.

—Gruñías en sueños como si fueses un perro — me dijo — y rascabas con las uñas la esterilla de cañas que hay bajo el colchón.

Así fue como descubrí que era yo mismo el perro que me perseguía por las noches (p. 30-31).

Cette longue citation montre comment le personnage devient un homme-chien²¹ et comment les dangers qu'il croit venir de l'extérieur sont en réalité intérieurs : il est lui-même sa propre menace, un être impur et vil. Au Maroc, il affronte donc ses propres démons, ses phobies, qui sont à l'image des chiens dont il avoue qu'ils lui inspirent une peur panique : «siempre me han dado pánico los perros. Y hay tantos por aquí» (p. 33).

²⁰ «Un país hostil, sobre el que llovía mansamente. También caía la lluvia sobre mí, concediéndome una paz extraña. La lluvia caía sobre los muertos que miraban hacia La Meca desde sus tumbas anónimas. Las sordas pisadas de los perros empapados por la lluvia [...]» (p. 128).

²¹ C'est ainsi que l'appelle Francisco : «¿Qué ocurre, hombre-perro?» (p. 32).

L'espace marocain est l'espace du déracinement où le personnage est la proie d'un danger diffus et omniprésent qui reste très mystérieux pour le lecteur, à l'image du policier Driss²², mais qui est étayé par les dangers qui planent également sur les autres Européens et ceux-là sont bien réels puisqu'ils entraînent parfois la mort. La paranoïa vécue par un personnage qui se croit, ou est réellement persécuté, révèle le problème identitaire et une expérience de l'exil d'autant plus douloureuse qu'elle n'est jamais appuyée par une nostalgie du pays d'origine. Manuel s'est coupé volontairement de ses origines, mais n'a pas trouvé une terre d'accueil : «Tenía la sensación de que había abandonado un continente y de que nunca iba a llegar a otro. Me encontraba a la deriva» (p. 77). Pour lui, le Maroc reste une terre d'incompréhension dont les codes perturbent l'esprit européen. La frontière entre le masculin et le féminin est brouillée²³ et la mise en scène de la labilité sexuelle des personnages a pu entraîner des lectures très réductrices de l'œuvre, considérée comme représentante d'une littérature homosexuelle²⁴.

Ce déracinement est géographique, mais il dit aussi une rupture du personnage avec son passé, ce qui le rend vulnérable au problème identitaire. L'absence de passé est une caractéristique qui réunit les trois Européens de Mimoun, comme le souligne Manuel : «también yo – como Charpent o Francisco – tenía escondida una parte de mi vida» (p. 84). Ils

²² Ce personnage qui incarne l'autorité rend compte du mystère marocain et d'un certain délabrement. Il apparaît dès le dixième chapitre et ne quittera plus Manuel : «un tipo sinuoso, que [...] iba a convertirse en mi sombra durante varios meses. [...] Nunca llegué a saber con exactitud lo que le había dado por sospechar» (p. 55); «aquel tipo delgado y de mirada amarillenta» (p. 56); «el policía de rostro amarillo» (p. 72); «tenía la impresión de que el policía Driss vivía sólo para vigilarme. [...] Con su rostro huesudo y amarillo, parecía una alimaña a la espera de su presa» (p. 101); «aquel hombre siniestro» (p. 102). Les derniers éléments descriptifs insistent sur la dégradation du personnage alcoolique et donnent une image très pessimiste du Maroc : «El policía Driss se había salpicado los pantalones al orinar y apenas podía tenerse en pie. Me besó en la mejilla. [...] Hacía esfuerzos por no caerse. Llevaba un pantalón claro y las manchas de orina le llegaban hasta la rodilla. Al hablar, me salpicaba con la saliva. Me dio asco» (p. 133-134). Les taches d'urine renvoient à la morbide couleur jaunâtre qui caractérise le personnage.

²³ C'est le port du voile qui permet de poser le problème de l'identité, par exemple quand Francisco prend l'apparence d'une femme : «Iloraba una mujer [...]. Llevaba el cuerpo cubierto por una gandora [...]. Por encima del velo que le cubría la parte inferior del rostro, brillaron unos ojos pequeños marcados por una línea de khol. Los reconocí enseguida, a pesar del maquillaje. – Francisco – dije» (p. 60-61).

²⁴ Voir Arturo Arnalte, «El amigo ideal: las relaciones desiguales en la literatura homosexual», *Quimera*, n° 119, juillet 1993, p. 37-43. L'auteur de l'article justifie le séjour prolongé de Manuel au Maroc par «la atracción por los mozos del lugar». En réalité les relations (homo)sexuelles sont omniprésentes dans l'œuvre du Valencien qui souligne : «la sexualidad es un tema esencial no en mis libros, sino en el ser humano, y en la naturaleza en general. Creo que, en mis libros aparecen todas las formas de sexualidad; y, en general, lo hacen de manera discreta y, no pocas veces, un tanto resbaladiza, como esa amenaza difusa que aparece en *Mimoun* [...]. En *Mimoun*, la labilidad sexual del personaje tiene mucho que ver con su *dépaysement*, con su quiebra del código» (Helmut C. Jacobs, art. cit., p. 185).

n'évoquent jamais précisément leur vie antérieure et les raisons qui les ont poussés à quitter leur patrie²⁵. Les rares occasions où des souvenirs affleurent involontairement au niveau de conscience de Manuel laissent entrevoir une enfance ou un passé douloureux. Le narrateur se remémore sa propre installation : «la luz que despedía la bombilla era débil y amarillenta, una luz que parecía brotar de los olvidados recuerdos de la infancia» (p. 71). Cette ampoule, symbole du dénuement du protagoniste, du côté provisoire de son installation, de sa solitude, de la tristesse du lieu est mise en relation avec une enfance dont nous ne saurons rien de plus et qui est suggérée avec mélancolie, comme s'il valait mieux l'oublier. Ce souvenir affleure au niveau de la conscience de Manuel sans qu'il le désire. Ensuite, le début de l'intégration semble faire récupérer au personnage une partie de sa mémoire et des bribes d'identité resurgissent à Mimoun : «empezaba a considerarme un poco marroquí. Como si Mimoun hubiese puesto al descubierto algún espacio olvidado de mi memoria» (p. 77). Néanmoins l'échec total de l'intégration débouche sur une dissolution intérieure – «Dentro de mí fue rompiéndose todo en pedazos» (p. 87) – et une perte absolue d'identité – «Vivía en Mimoun como si hubiese ido desnudándome de todo» (p. 107).

L'impossible quête des racines dans l'espace Autre qui ne fait que renvoyer au Même est donc l'impasse dans laquelle se trouve Manuel, la spirale infernale qui le happe²⁶ jusqu'à ce que Sidi Mohamed, véritable figure paternelle au nom de prophète, lui indique le salut. Cet homme incarne la figure du Marocain bienfaisant qui souhaite paradoxalement la bienvenue à Manuel en lui indiquant le seul chemin possible : celui du retour.

–Marhababick, monsieur Manuel – me dijo –. Bienvenido.

[...]

–Retournez en Espagne, monsieur Manuel. C'est votre pays. Vous allez me manquer beaucoup, mais allez-y.

[...] Ahora sabía que tenía que irme cuanto antes. Sidi Mohamed acababa de devolverme la fuerza y tenía que irme antes de perderla. (p. 129)

La nécessité impérieuse de se couper de son pays est finalement la représentation d'une forme d'exil intérieur que le personnage reproduit au Maroc, dans un exil géographique et avec un comportement

²⁵ Charpent dit de son passé d'écrivain : «Mais de tout ça, il fait déjà quelque temps. On dirait que tous ces souvenirs appartiennent à une vie antérieure qui s'est tout à fait évanouie » (p. 44).

²⁶ Le vocabulaire de la dépression est d'ailleurs particulièrement important. Par exemple Mimoun est, par deux fois, désigné comme un « trou » (en français dans le texte, p. 45 et p. 133) ; le nom de la demeure de Francisco est « La Creuse ».

de type suicidaire, autodestructeur, comme forme d'expression d'une crise d'identité.

Le départ de Mimoun s'apparente à une sortie du tunnel comme le suggère l'*explicit* du roman : «Después, pasamos bajo el túnel negro de los plátanos y vimos las luces de Batij sobre una ladera, como si una ola se las llevara para siempre. La noche estaba clara y, por encima de las sombras de los olivos, había millones de estrellas» (p. 134). La fin du roman indique que le salut du personnage ne peut passer que par un retour, et donc par l'acceptation d'une confrontation avec son pays et son identité. Rien ne dit que la crise sera pour autant surmontée, l'épisode marocain n'ayant débouché que sur un constat d'échec : quand Manuel arrive au Maroc, il est animé d'un désir d'écriture, de création, mais il en repartira plein de désillusion, sans avoir vu aboutir son projet.

Il apparaît donc dans *Mimoun* que faire table rase du passé, couper les ponts avec l'espace d'origine, ne permet pas de surmonter la crise, n'amène aucune construction du sujet. Finalement, Manuel décide de rentrer en Espagne, après avoir été confronté à un danger diffus, à une menace permanente, exprimés à travers l'espace marocain étranger au sujet, incompris, ambigu, qui métaphorise la menace de l'oubli de sa propre identité.

L'utopie de la création littéraire : enjeux et limites du Texte-acteur (*Sangre lunar* de José Sanchis Sinisterra et *Naturaleza* de Felipe Hernández)

Christine PÉRÈS

Se plaçant dans la lignée de Bergson, qui parlait de « fonction fabulatrice », Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino¹ rappellent que le besoin et l'invention de récits sont profondément ancrés dans l'être humain. Si l'on s'intéresse à la production littéraire contemporaine, on constate que bon nombre de textes se caractérisent par leur noirceur, cette dernière étant particulièrement sensible dans leur partie finale. Les travaux de Marco Kunz et de Guy Larroux² ont permis de caractériser l'*excipit* romanesque comme un ponctuant fort, irrécusable. Ce seuil textuel, caractérisé par sa fonction démarcative, constitue un point de contact essentiel entre les deux sujets de la communication, l'auteur et le lecteur : pour Andrea Del Lungo, il s'agit du lieu du texte où prend fin la communication entre l'auteur et le lecteur née sur l'autre seuil textuel, l'*incipit*³, une communication dont il pointe l'absence de transparence en affirmant que tout commencement est un piège. Notre hypothèse est que le piège textuel mis en place dans l'*incipit* se referme précisément sur le lecteur sur l'autre seuil romanesque, l'*excipit*. C'est donc dire l'importance de ce dernier au cœur de la stratégie narrative mise en place par tout auteur. Certains travaux sur le texte théâtral mettent eux aussi l'accent sur le rôle essentiel dévolu à la fin dans la relation qui se noue entre sujet producteur et sujet récepteur. Dans la communication

¹ Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator*, Montréal, Lémec/Actes Sud, 2003, p. 17.

² Marco Kunz, *El final de la novela*, Madrid, Gredos, 1997. Guy Larroux, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995.

³ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 14.