

Le désert onirique du *Double conte de l'exil*

Nathalie PRUD'HOMME

*À partir du souvenir, de ce qui dans la mémoire s'est gravé comme une cicatrice comme un sillon, j'(é)cris*¹.

Comment définir l'altérité? Si les définitions peuvent être multiples, elles demeurent cependant partielles. Une amorce de réflexion au sujet des liens entre la représentation de l'altérité et celle du désert à partir du roman de Mona Latif Ghattas, *Le double conte de l'exil*², me porte à envisager ce concept particulièrement dans sa dimension énonciative. Les interactions entre les personnages, leur façon de se concevoir par rapport à l'autre, d'octroyer ou non le droit de parole se structurent à partir des concepts de tiers exclu et inclus, ainsi que des figures de l'altérité (univoque, réciproque et inverse). Dans ce cas précis, la représentation romanesque de l'altérité est celle du malaise, ces mots de Latif Ghattas, «j'(é)cris pour transformer un oedème en poème»³ conviennent tout aussi bien au personnage de Fêve, qui écrit dans l'espoir d'atténuer sa douleur et de s'intégrer à une nouvelle société. Mais avant d'entrer dans le vif de l'analyse, il me semble indiqué de s'attarder aux aspects théoriques de la représentation de l'altérité.

Figures de l'altérité

Gilles Thérien, dans «Le tiers exclu»⁴, présente le rapport à

¹ Mona Latif Ghattas, «Pourquoi j'(é)cris», *Le Bulletin/Newsletter*, Institut Simone de Beauvoir, CREFF (Centre de Recherche et d'Enseignement sur la Francophonie des Femmes, Université Concordia), vol. 8, n° 2, 1988, p. 49.

² Mona Latif Ghattas, *Le double conte de l'exil*, Montréal, Boréal, 1990. Les références subséquentes à ce roman se feront au sein du texte comme suit : (DC, folio).

³ Latif Ghattas, *loc.cit.*, p. 50.

⁴ Gilles Thérien, «Le tiers exclu», dans Simon Harel, dir., *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et

l'autre en tant que positionnement du tiers à partir de considérations anthropologiques et logiques. Reprenant les cinq principes du raisonnement selon Aristote, soit «le principe d'identité, le principe de non-contradiction, le principe du tiers exclu, la double négation et les déductions du vrai comme du faux» (TE, 168), il nous rappelle que l'identité ne peut cohabiter avec sa contradiction, mais qu'afin de rendre compte de la multiplicité et des variantes du monde qui n'est pas constitué par une identité globalisante, le principe du tiers exclu entre en jeu. Il permet au sujet de porter un jugement en termes de valeurs, le vrai ou le faux: ainsi dès que l'un est reconnu, l'autre est automatiquement nié. Il faut signaler que cette logique binaire ne situe pas toujours le tiers du côté du faux. En fait, le tiers peut se trouver divisé: du côté de la fausseté, il devient le tiers exclu, du côté de la vérité, il est le tiers inclus associé à l'identité.

En fait, l'être s'institue comme sujet (principe d'identité) en fonction de son interaction avec les autres. Il s'agit d'une double perception: celle qu'il acquiert des autres et celle que ces derniers lui renvoient de lui-même. Ainsi, le tiers exclu, en tant que concept suivant ceux d'identité et de non-contradiction, agit à la façon d'un miroir déformant: il est rejeté comme étant le contraire de l'identité, d'où l'idée de fausseté. Le tiers est alors perçu comme l'opposant: son discours ou le simulacre de son discours (pensons à la rhétorique d'un débat) étant présenté comme l'envers de celui de l'être. Par contre, le tiers associé à la fonction de témoin, notamment, devient l'interlocuteur à convaincre, celui digne d'écoute et qui, par extension, partage les mêmes visées que l'être. La déduction du vrai renvoie donc à une reconnaissance de similitude, tout comme la déduction du faux est liée à une mise à distance de la différence. Une analyse de l'altérité à partir de l'apparition du tiers telle qu'elle se dévoile à travers l'énonciation permettra de clarifier ces concepts.

À propos de l'énonciation, Thérien reprend l'hypothèse d'Émile Benveniste sur la structure pronominale, la relation entre *je-tu-il*. Ainsi, le dialogue met en scène l'autre, c'est-à-dire le *tu* à

littérature», 1992, p. 167-175. Les références subséquentes à cet article se feront au sein du texte comme suit : (TE, folio).

qui le *je* s'adresse. Lorsque le *je* permet au *tu* de dire lui-même *je*, le *tu* ne peut être considéré comme étranger. Tandis que la troisième personne représente l'altérité, comme le souligne Thérien:

En somme, la langue en tant qu'elle sert à rendre compte de la multiplicité des personnes et des sujets est elle-même construite de façon à piéger en première perspective la question du tiers ne sachant jamais s'il faut inclure le *tu* au point de lui laisser dire *je* ou totalement l'exclure du côté du *il*, du côté de l'absence totale. (TE, 171)

Cette conception du tiers s'apparente aux figures de l'altérité que l'on retrouve dans les récits de voyage. Gérard Deledalle, philosophe sémioticien, les classe au nombre de trois: l'altérité univoque, l'altérité réciproque et l'altérité inverse⁵. La première présente le moi comme le fondement de l'être et tout ce qui n'est pas cet être est de l'ordre de l'étrange et devient donc altérité. Ce qui rappelle le tiers exclu. Deledalle signale que c'est ce type de voyageur que l'on rencontre le plus souvent. L'altérité réciproque, quant à elle, est liée à l'éthique, il s'agit d'une reconnaissance des différences, d'un respect mutuel de l'identité entre le soi et l'autre, donc présence du tiers inclus mais dans un rapport de reconnaissance d'identités distinctes. Enfin, l'altérité inverse est caractérisée par le désir du voyageur de fuir son groupe et de s'intégrer à un autre groupe, tentative vaine la plupart du temps, ce voyageur demeurant en marge.

Le double conte de l'exil ne met pas en scène un récit de voyage, mais un exil; toutefois nous verrons, un peu plus loin, que ces figures de l'altérité peuvent s'y retrouver quand même. Revenons, pour l'instant, à la conception de l'altérité selon Deledalle. Ce concept peut être envisagé sous trois angles. Ce philosophe reprend les considérations de Platon dans *Le Sophiste*, à savoir que l'Autre n'est pas le contraire de l'Être, mais qu'il est l'être du Non-être, qu'il n'est pas dépourvu d'existence comme l'avancait Parménide, mais

⁵ Gérard Deledalle, «L'altérité vue par un philosophe sémioticien», dans Ilana Zinguer, dir., *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient*, Genève, Éditions Slatkine, 1991, p. 15-20.

que «le passage de l'Être à l'Autre est de l'ordre de la connaissance, du discours»⁶. Le point de vue de Deledalle rejoint la théorie de Charles Sanders Peirce : l'être ne se conçoit pas dans une sorte d'immanence, c'est-à-dire que pour exister l'objet du signe doit passer par le signe-interprétant. La théorie de Peirce est ternaire : l'objet (la réalité ou l'être de fait) pour être lié à son fondement (propriété ou qualité sensible) sera perçu à travers son interprétant, second signe qui équivaut à une convention, un code permettant d'établir une relation entre le fondement et l'objet⁷. Dans ce même ordre d'idées où la sémiotique et le discours se retrouvent à la base de la définition de l'être, Deledalle rappelle la thèse du sociologue George Herbert Mead qui se fonde sur l'imitation du comportement, sur la perception : le moi devient soi en se pensant à travers l'Autre, «l'Autre généralisé», qui rejoint la conception de Peirce où l'Autre est pensé dans une triade. L'Être est à condition d'être nié (on rejoint ici le concept platonicien de l'être du non-être), pour cela il lui faut une limite qui se trouve être l'Autre. Dans ce rapport de l'Être et de l'Autre se conçoit l'Autre généralisé. Concept qui se traduit par l'aspect social, cognitif et rationnel de l'être, du soi, qui intériorise l'ensemble des attitudes des membres de la communauté ou des individus impliqués au sein d'une même activité, ce qui lui fournit des balises, des principes éthiques régissant son comportement⁸.

Le double conte de l'exil

Avant d'analyser comment ces concepts prennent forme dans *Le double conte de l'exil*, un bref résumé du roman s'impose. Madeleine, autrefois Manitakawa, une Québécoise d'origine amérindienne, vit à Montréal et travaille à la buanderie d'un grand hôpital, où elle côtoie les Trois Clara (Clairette Légaré, Clarence Lindsay et Clara Leibovitch) et un jeune Asiatique, nouvellement immigré. Un soir de novembre, lors d'une promenade au port de Montréal, Madeleine rencontre un réfugié clandestin, Fêve. Elle

⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 121.

⁸ David L. Miller, *George Herbert Mead. Self, Language, and the World*, Austin/London, University of Texas Press, 1973, p. 46-65.

l'hébergera quelques mois. Il apprendra la langue et sera confronté à la dure réalité du travail au noir. Puis, lorsqu'il voudra régulariser son statut, il sera déporté, ses démarches auprès des autorités ayant échoué. Ce récit linéaire (récit de Montréal) est interrompu périodiquement par un récit/complainte (récit du désert) que Fêve écrit pour exorciser les événements traumatiques de la guerre qu'il a vécus: sous sa plume, Mariam Nour, femme violée, esprit qui plane maintenant sur le désert, est le symbole de toutes les victimes de la violence humaine. Ce conte circulaire, qui tient de la prose poétique, Madeleine le conserve et le lit aux enfants de la réserve où elle décide de vivre après le départ forcé de Fêve.

Présence de l'altérité univoque et de l'altérité réciproque

Le double conte de l'exil met principalement en scène deux des trois figures de l'altérité vues dans les récits de voyage: l'altérité univoque et l'altérité réciproque. La relation que les Trois Clara entretiennent avec Madeleine et avec le jeune Asiatique est marquée du sceau de l'altérité univoque: tout ce qui ne leur ressemble pas est immédiatement classé comme étrange et méprisé. Les Trois Clara véhiculent la doxa du racisme. Elles se sentent mal à l'aise devant Madeleine (*DC*, 55). Face au jeune Asiatique, elles développent une «haine indéfinie, une haine [...] épidermique, épidémique, qui peut même devenir contagieuse» (*DC*, 100). Elles n'ont cependant pas droit de parole, leur discours est rapporté, elles n'ont pas accès au *je*. Une formule du lieu commun, «au dire», les caractérise, comme en témoigne cette tirade:

Et la famille de Sikhs qui habite à douze personnes dans un deux pièces et demie, qui mange du poisson pourri, **au dire** de la nièce de Clarence [...] Et tous ces Haïtiens, **au dire** du beau-frère de Clairette, qui se sont improvisés chauffeurs de taxi [...] Et ces Égyptiens, ricane Clara, qui, **au dire** de l'une de ses amies autrichiennes, ont emporté avec eux leurs selles de chameaux pour décorer leurs maisons d'exil [...]. (*DC*, 102-103, je souligne)

Ce discours de l'intolérance est aux antipodes de ce que vivent Madeleine et Fêve. Les liens qui se tissent entre eux sont

marqués par la présence du tiers inclus. Fêve est en fait le seul personnage à qui le *je* est accordé. La narration du *Double conte de l'exil* ne se constitue pas à travers un simple relais de narration entre le récit de Montréal, qui nous serait livré par un narrateur omniscient *il*, narrateur hétérodiégétique, accomplissant un acte extradiégétique, et le récit du désert relaté par un narrateur héros (le *je* se rapportant à Fêve), narrateur homodiégétique, qui accomplit un acte intradiégétique, puisqu'il en est fait mention dans le récit de Montréal. La structure narrative est en fait complexe. L'identité des narrateurs demeure problématique. Ainsi le «récit de Montréal» n'est pas clairement ou plutôt entièrement l'acte d'un narrateur omniscient, puisque d'entrée de jeu la marque d'une narration ultérieure nous est donnée:

Plus tard, elle cherchera à lui dire que tout le fond de cet écrit lui fut donné par sa beauté. Lui qui sut déterrer ce qui, au fond blessé de son âme, s'était tapi sous le poids du silence. Mais il ne sera plus, et elle l'appellera. Elle le perpétuera en l'appelant, relatant son passage pour que son souvenir hante la nuit de ceux qui n'ont pas su discerner le vrai du faux. (DC, 11)

Il est possible d'interpréter ce passage comme l'indice de la présence d'un narrateur omniscient à champ restreint (le champ du personnage de Madeleine/Manitakawa), mais il est également possible de percevoir cette narration comme une stratégie du personnage-auteur, Madeleine, puisque l'antériorité de la diégèse par rapport à la narration peut permettre de percevoir la voix de Madeleine derrière le *il* omniscient. Cela sans doute pour laisser place à la parole de Fêve: «Elle découvrait aussi combien elle était prête à suspendre sa propre voix pour laisser fleurir un conte étrange qui semblait vouloir se mêler à son ombre» (DC, 36). Fêve se retrouve ainsi du côté du tiers inclus et de l'altérité réciproque. Il existe entre lui et Madeleine un respect mutuel, qui tend presque vers l'altérité inverse, puisque la voix de Madeleine semble se fondre dans celle de Fêve. Il faudrait peut-être parler curieusement d'une altérité réciproque de la similitude: au sens où le *je* de Madeleine peut revêtir le *il* parce que le *je* de Fêve, en raison de son exil, est également le sien, sa douleur de réfugié, qui a tout perdu suite à la guerre, s'apparente à celle de l'Amérindienne, violée dans son enfance et dont la

mémoire du territoire usurpé, comme le disait son grand-père, resurgit au contact de Fêve⁹.

L'altérité au coeur du récit du désert

Comment s'exprime spécifiquement l'altérité dans le récit du désert? Par rapport au récit de Montréal, Fêve est le tiers inclus, celui qui a le droit de parole. Réfugié dans le logement de Madeleine, il écrit, mû par un désir de survie:

Il était poussé par une fougue incontrôlée, un instinct de survie [...] S'il avait relégué son passé brûlant dans les zones du rêve, il comprenait timidement que le présent ne lui accordera ses lettres de créance et un certain repos du coeur qu'au moment où il lui aura offert en échange la trame de son passé aussi halluciné qu'il puisse paraître. (DC, 92)

Ce conte est pour Fêve une catharsis suite à la perte de sa maison, de sa famille, de son identité, et témoigne d'une volonté de s'intégrer à une nouvelle société, ce qui peut rappeler le concept d'altérité inverse. En fait, le récit de Fêve présente une altérité intérieure, un *je* fractionné qui cherche à relater les événements pour mieux en atténuer la douleur. Peut-on parler pour autant d'une altérité inverse? Deledalle spécifie que l'altérité inverse implique le désir du voyageur de fuir son groupe et de s'intégrer à un autre. Si le récit de Fêve présente certes une fuite et un désir d'intégration dans le pays d'accueil, cet exil est toutefois commandé par une volonté de survie, par l'atrocité de la guerre (comme en témoigne la citation de la dixième note infrapaginale) et non par un désir de connaître l'altérité et même de s'y fondre. Pour ces raisons, ce récit me semble marqué du sceau de ce que j'appellerai une altérité in-

⁹ « Il racontera comment l'obus a traversé sa petite maison de pierres blanches. Comment il n'a pu retrouver, dans les débris, ni cadavres, ni papiers [...] Il dira qu'après maintes rebuffades il est enfin parvenu jusqu'aux autorités pour demander de nouveaux papiers. Il énumérera les humiliations après lesquelles on lui a signifié que, pour obtenir une nouvelle identité, il devait désormais changer de nom... et de couleur. Cela, l'agent ne le croira sans doute jamais. Ni le reste de son histoire d'ailleurs... ni le reste... le vol de sa terre... le viol de son amour... Il s'était jeté à la mer pour rejoindre le rêve perdu... Un cargo-providence l'a repêché... Par hasard, il faisait cap vers la Nouvelle Terre... C'était la pure vérité » (DC, 138-139).

verse partielle. À la source de l'écriture de Fève, se loge le traumatisme de l'exilé, victime de la guerre:

Ce n'est pas moi qui parle c'est ma douleur. Mon impuissance, mon silence, ma langue devenue soudain analphabète lors du transfert dans l'espace où le destin m'a réfugié. Ce n'est pas moi qui parle de l'homme que je vois surgir dans les jumelles cosmiques ramenant le lointain. C'est lui qui perce ma mémoire pour revivre dans mon exil [...] À l'aube de ce jour j'ai pitié de son fardeau qui pèse sur mon coeur. Ce fardeau où s'agite un Hagar, l'innommable, l'insupportable, qui *le* hante, qui *me* hante et qui *nous* a poussés à entrer dans la mer. (DC, 27, je souligne)

Ce jeu des pronoms qui unissent dans un même personnage Fève, le Hagar, présenté par la suite comme un «fabuleux conteur», «le plus fou des fous du village désertique» (DC, 31) met en scène une identité double, flottante, chez Fève: le Hagar, fabuleux conteur, étant une représentation métaphorique du choc psychologique qu'il a subi. À l'intérieur de ce monologue, le soi et l'autre ne font qu'un et la volonté d'exclure le tiers s'apparente à une volonté d'anesthésier chez Fève une partie de sa mémoire: «Je dois le raconter avant qu'il ne me raconte, il est tellement plus fort que moi, plus séduisant. Le saisir avant qu'il ne me saisisse, comme une fable qui peut-être n'a pas eu lieu, et me sauver de lui [...]» (DC, 28).

Quelle altérité structure cette relation? L'acte d'écriture de Fève dans le récit de Montréal présente les aspects d'une altérité inverse partielle, comme je l'ai mentionné précédemment; tandis que le récit du désert, création de Fève (d'un point de vue diégétique), présente certains éléments de l'altérité univoque. Fève établit la re-présentation fictive qu'il a de lui-même, ce *je*, comme fondement de l'être, cependant il ne classe pas du côté de l'étrange, de l'altérité, tout ce qui n'est pas cet être, comme le propose la définition de Deledalle. En fait, il met en scène une partie de lui-même (le Hagar, voix de sa douleur, de l'innommable) comme l'altérité à nier: «Toi, l'insupportable errant que je veux renier. Misérable

Fêve» (*DC*, 77). et qu'il décrit même en terme d'altérité angoissante, «j'ai peur de l'autre, le Hagar, le plus fou des fous du village désertique [...] peur qu'il ne cesse plus jamais de hanter mes tympanans [...]» (*DC*, 31).

Du point de vue de l'énonciation, Fêve le Hagar n'a pas plus de pouvoir que les Trois Clara: le *je* de Fêve écrivant ne lui laisse que rarement la possibilité de parler de sa propre voix. Fêve le Hagar, conteur fou, n'a pas droit au discours direct, le narrateur ne le laisse pas utiliser le *je*¹⁰, ses paroles sont sans cesse rapportées¹¹. Il s'agirait dans ce cas d'une altérité univoque, que l'on pourrait qualifier d'interne, témoignant d'un conflit intérieur, d'un traumatisme.

D'ailleurs, ce conte du désert se retrouve constamment dans une tension entre ces deux voix (celle du Hagar et du *je*) qui désirent en entendre une troisième: celle de Mariam Nour. Cette écriture par la présence du *je* évoque les poèmes pré-islamiques, dont l'énonciation recourt à ce pronom, comme l'indique Salah Stétié, et dont l'un des thèmes prédominants est celui du vestige d'un campement où «[...] la figure de l'aimée qui en fut l'hôte [...] et qui, bien que partie, reparaît chargée de tous les attributs de la présence»¹². Thème que Mona Latif Ghattas reprend brièvement, parlant «[d]es tribus caravanières qui se déplacent à la recherche des oasis, et dont les poètes reviennent pleurer ou chanter sur les traces des pics des tentes, sur le souvenir d'un amour voilé» (*DC*, 129).

Ce récit qu'écrivit Fêve, où le *je* et son double intérieur, le

¹⁰ Le *je* du narrateur souligne l'importance de la prise de parole par le biais du leitmotiv «je disais» (*DC*, 41, 42, 49, 59, 60, 61, 77, 85, 95) et cette volonté de conter pour ne pas perdre la voix, «si quelqu'un a l'intention d'interrompre le conte je vais perdre la voix» (*DC*, 119, 129).

¹¹ «Il dit se souvenir. Il dit entendre [...] Il divague [...]» (*DC*, 85) ou encore «C'est le fou qui dit cela» (*DC*, 96), lorsque le narrateur ne lui intime pas carrément l'ordre de se taire, «Arrière le Hagar... Laisse-moi me ressaisir... Ne dis plus rien...» (*DC*, 119).

¹² Salah Stétié, *Réfraction du désert et du désir*, Paris, Babel éditeur (Les Éditions perpétuelles), 1994, p. 17. Les références subséquentes à cet essai se feront au sein du texte comme suit : (*RD*, folio).

conteur fou, s'oppose, s'apparente plus spécifiquement à la légende de Majnûn (Le Fou). Il s'agit du mythe du poète qui se nommait autrefois Qays, qui ne peut oublier Laylâ, sa bien-aimée que sa famille a mariée à un autre, et qui érige sa poésie comme preuve de son amour, comme rempart à l'oubli. Fêve semble être une variation de la figure de ce poète mythique, fruit de la tradition orale de l'Arabie¹³. À l'instar de Majnûn qui ne peut cesser d'imaginer Laylâ, Fêve est fasciné par Mariam Nour, qui, si elle n'est pas l'amante, représente un esprit de compassion qui erre dans le désert.

Cet espace fictif rappelle le désert que décrit Stétié comme une non-possession qui peut être associée à un autre terme, le désir: «on ne désire intensément que cela qui échappe à notre prise et peut-être, à la limite, que cela qui échappe à toute prise» (*RD*, 12). La voix de Mariam Nour, présente même dans l'absence, parce que constamment évoquée par Fêve, *je* et conteur, correspond à cette définition du désir, voix à la fois obsédante et évanescence.

Le Hagar, ce conteur fou, à travers sa volonté de raconter Mariam Nour, semble faire corps avec le désert et le conte: «ses yeux sont graves comme ceux des chameaux» (*DC*, 29), il est peint «d'allure angulaire [pouvant] s'ancrer sous toutes directions dans le sable friable d'une plage désertique» (*DC*, 29), il est insaisissable par ses visions et non par sa mobilité, lui qui est figé «sur cette dune dans un désert d'où l'on ne voit pas la mer» (*DC*, 30). Figé par «une impuissance qu'il traîne au flanc» (*DC*, 30) que seul le pouvoir de conter paraît soulager, tout en le maintenant prisonnier du désert, prisonnier du conte, se chosifiant graduellement à l'intérieur de ce récit halluciné: il gîte «tout près du figuier nain [...] habite tout près de la racine du figuier nain [et] habite désormais le fond du conte depuis qu'il s'est glissé sous la peau du figuier nain» (*DC*, 31). Ce qui entraîne le *je* à déclarer sa peur de ne pouvoir se séparer du conteur: «J'ai peur que mes pieds ne se moulent dans le sable et que je n'arrive plus jusqu'à la mer...» (*DC*, 31). Le Hagar

¹³ *Majnûn. L'amour poème*, Choix de poèmes traduits de l'arabe et présentés par André Miquel, Paris, Actes Sud, 1998 (Sindbad, 1984), p. 11-19.

est aussi ostracisé par la communauté du village désertique: il dit entendre la voix de Mariam Nour et pour cette raison «on le bat, on lui crache au visage, on le cravache et on le pousse dans la carrière de pierre» (*DC*, 60). Pour cette communauté, Fêve, qui, comme nous l'avons vu, s'associe plus facilement à l'espace désertique qu'il ne se définit par les liens engendrés par une relation humaine, représente l'altérité univoque.

Ce combat intérieur qui anime le narrateur, ce *je*, Fêve alias Fêve le Hagard, le fou des fous du village désertique présente une marque d'altérité qui s'apparente en définitive avec l'inquiétante étrangeté, au sens où le rappelle Julia Kristeva,

de la dépersonnalisation que Freud y a découverte et qui renoue avec nos désirs et nos peurs infantiles de l'autre - l'autre de la mort, l'autre de la femme, l'autre de la pulsion immaîtrisable. L'étranger est en nous. Et lorsque nous fuyons ou combattons l'étranger, nous luttons contre notre inconscient [...]¹⁴

Le conte de Fêve est bel et bien caractérisé par cette dépersonnalisation. Le narrateur ne peut taire longtemps l'identité du Hagard qui est en fait la sienne, lorsqu'il l'invective «Misérable Fêve. Te voilà me forçant déjà à crier ton nom dans l'espace de mon conte. Toi, l'insupportable errant que je veux renier» (*DC*, 77). Entre le narrateur et le conteur se maintient cette volonté de distanciation, qui mine la crédibilité du conteur et entraîne même le lecteur à douter de tout énoncé du conte, ne sachant plus très bien ce qu'il doit croire lorsque le narrateur affirme:

Je disais que les vraies histoires sont des énigmes et les déserts en sont truffés. Fêve n'a jamais rencontré Mariam Nour. Fêve n'a jamais rencontré aucune femme. Fêve n'a jamais séduit personne. Fêve n'a jamais tué personne. Il paraît que Fêve entend. C'est lui qui le dit. Moi je raconte. (*DC*, 85)

¹⁴ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 1991 (Librairie Arthème Fayard, 1988), p. 283.

Mariam Nour, esprit du désert

Le sujet de Mariam Nour marque la dissension entre le *je* de Fêve et le Hagard. Elle demeure un personnage mystérieux et même mythique, puisque Mariam signifie Marie et que Nour signifie lumière¹⁵. Nous verrons un peu plus loin que Fêve à l'intérieur de son conte l'associe à la Bible. De plus, dans le récit de Montréal, au moment de sa déportation, Fêve, sur le bateau, «leva la main droite vers le ciel et hurla: "MARIAM NOURRR....." » (*DC*, 161), comme s'il prenait à témoin une force supérieure, pour ne pas dire divine, de son malheur. Trop brève incursion pour tirer pareilles conclusions pourrait-on rétorquer, mais il faut considérer qu'il s'agit d'une touche finale au portrait de Mariam Nour construit tout au long du récit du désert, où elle ne cesse d'être dépeinte comme une femme aux pouvoirs exceptionnels. Tantôt représentée comme une femme violée par des guerriers, devenue esprit qui erre dans le désert pour soigner les femmes blessées, elle est aussi décrite comme étant née de la barbe du sage, une petite fille verte sortie de la bouche d'un patriarche, comme le dit le Hagard, (*DC*, 86) et certains racontent qu'elle serait une «sorcière qui fait battre en retraite les hommes les plus guerriers [...] et protège sa descendance de fighiers» (*DC*, 109).

Fêve la considère comme un tiers inclus, puisqu'il veut lui laisser la parole. Il voudrait entendre sa voix mais le Hagard, qui se vante de ce don, semble l'en empêcher: «Il dit entendre Mariam Nour. Il divague, il divague mais moi... moi... je vais essayer de rester dans la bonne tonalité [...] Arrière Fêve le Hagard... [...] Boucle tes incisives... [...] Laisse-moi entendre la voix de Mariam Nour...» (*DC*, 85-87). Le Hagard obnubilé par la pensée de Mariam Nour en vient à la repousser un peu comme le fait Majnûn, lors d'une rencontre où Laylâ¹⁶ essaie de le consoler: «Tais-toi donc, lui dit-il, égaré par l'intensité de son désir, tu me distrais de l'amour de Leyla» (*RD*, 18). La conception de l'amour qu'il porte à cette

¹⁵ Dans *Quarante voiles pour un exil*, Mona Latif Ghattas écrit «C'est moi qui dit Nour. Pour le sens oriental de la lumière» (p. 48).

¹⁶ J'utilise la traduction de Miquel en ce qui concerne les noms de Laylâ et de Majnûn, que Stétié écrit différemment Leyla et Mejnoûn.

femme devenant plus importante que sa présence effective. Le cas du Hagard est quelque peu différent. Son rejet de Mariam Nour semble justifié par une présence irréaliste trop envahissante, et, à travers ses hallucinations, il en vient à souhaiter la mort de celle-ci :

Les jours où son front rouge verdissait sous les vibrations de
la voix de Mariam Nour.
Qu'il entendait, disait-il...
Mais c'est lui qui le disait.
C'est lui qui le dit encore...
Tuez-la...
Tuez-la... si vous pouvez (DC, 131).

Pour ce conteur, elle devient un objet de fascination/rejet et se retrouve ainsi du côté de l'altérité univoque pour éviter en quelque sorte qu'il se perde dans une altérité inverse et peut-être également parce qu'elle est, jusqu'à un certain point, la voix de l'innommable, témoin des atrocités et de la bêtise humaine.

Dans ce roman, le désert est une représentation de la représentation, il est mis en scène sous la plume de Fêve. Il n'est pas le lieu d'une pérégrination comme dans *La prière de l'absent* de Ben Jelloun, *Désert* de Le Clézio ou *Les marches de sable* de Chedid¹⁷. Il est d'abord et avant tout un espace de parole, l'endroit où le conte doit surgir : «le flot du mot crève son cœur pour jaillir dans le désert» (DC, 29). Ce sable «blanc sable» (DC, 50) devient blanc des pages qu'écrit Fêve pour pallier le mutisme des habitants de ce désert qui ont connu l'horreur et dont les voix sont devenues «[...] une plainte sur le silence habité du silence» (DC, 118). Un espace onirique «peuplé de chameaux verts, de figuiers verts, verts comme les nuits désertiques où les lunes s'éclipsent pour rassembler les contes» (DC, 117). Un désert de la douleur où l'image de la guerre prend le pas sur la représentation géographique, puisque Fêve est

¹⁷ Athanasia, Cyre et Marie recherchent l'oubli dans le désert et leur rencontre leur apportera pour un temps le partage, la tendresse. Elles expérimentent l'altérité réciproque. Elles ne ressemblent pas à Mariam Nour; même Marie, ancienne courtisane, qui est la seule des trois à avoir choisi le désert comme un appel de Dieu, ne représente pas, comme Mariam Nour, un mirage, une femme immatérielle qui «attend l'assistance de l'esprit assassiné d'amour» (DC, 154).

présenté comme «un descendant rebelle fuyant le feu fou d'un désert d'Anatolie à la lisière d'Orient et d'Occident» (DC, 10). Un espace symbolique de la guerre en général, qui se rattache notamment au mythe biblique, lorsque «Mariam Nour [dont Fêve dit d'ailleurs que le contour est gravé dans les Livres Saints (DC, 109)] dit qu'en l'an de Géhenne une caravane inconnue jusque-là passa dans le désert. Une caravane vêtue de plomb dont la cuirasse attira la foudre et le tonnerre» (DC, 130). Géhenne est le ravin de Hinnom près de Jérusalem, lieu de culte polythéiste sous le règne du roi Salomon, les Israélites y auraient sacrifié leurs enfants au dieu Moloch¹⁸. Dans le Nouveau Testament, la géhenne devient synonyme d'enfer. L'an de Géhenne peut ainsi être la métaphore du temps cyclique, de la répétition de l'Histoire à travers la voix de Mariam Nour, gardienne de la mémoire des atrocités: «Elle ressuscite les martyrs et asphyxie les tyrans quand elle parle de ceux qui ont passé sur cette tranche de plage. Elle dit qu'ils étaient vêtus de vert dévoilé » (DC, 49).

L'espace du désert et l'altérité du symbolisme de la couleur verte

Une dernière marque de l'altérité prend forme dans la représentation du désert, où le même et l'autre entrent en conflit par le biais du symbolisme de la couleur. Dans cet espace onirique, la couleur verte symbolise la vie comme la mort, les tons de vert s'affrontent: le vert peut être associé au règne végétal, il comporte aussi la connotation biblique de l'espérance de la vie éternelle, mais il est également synonyme de guerre, puisqu'il s'agit de la couleur prédominante des uniformes militaires, servant notamment au camouflage: plusieurs évocations que l'on retrouve à divers degrés dans *Le double conte de l'exil*. Mona Latif Ghattas met en scène, ici, ce que Francis Affergan, parlant du regard exotique et de la généalogie de la couleur, présente comme l'inquiétude qu'engendre la couleur, puisque l'on ne sait trop si elle est de l'ordre des mots ou de l'ordre du monde physique. Elle est en soi neutre, mais nous lui attribuons un sens. Il signale judicieusement «[qu'il] est certain que, de la place qu'on lui confère, dépendront les valeurs qu'on assigne. Dès

¹⁸ Ancien Testament, 2^e livre des Rois, XXIII, 10.

lors la couleur induit le jugement pas tant esthétique que moral et axiologique»¹⁹. On retrouve l'écho de ce concept lorsque le narrateur du conte du désert nous apprend «[qu']il y a un ton de vert comme il y a un ton de voix pour aimer ou pour blesser» (*DC*, 41). Le ton de la couleur devient ainsi signe. À ce sujet, Peirce signalait «[qu'] il y a des couleurs gaies et d'autres tristes. Le sentiment des tons est encore plus familier: les tons sont en effet des signes de qualités viscé-rales du sentiment»²⁰. À ce propos, les tons de vert associés à Mariam Nour, esprit de compassion, de guérison, sont qualifiés bien différemment de ceux associés aux guerriers, esprit de destruction, altérité que s'évertue à combattre ce personnage féminin. Mais avant d'examiner plus à fond cette opposition, revenons à la charge sémantique de cette couleur.

Dans *Réfraction du désert et du désir*, Salah Stétié évoque différentes significations associées à cette couleur. Le vert représente la verdure, «couleur de la terre» (*RD*, 71); pour plusieurs imaginaires, nous rappelle-t-il, le vert est la couleur de la mère, déesse ou femme. Stétié souligne également qu'il s'agit de la couleur identitaire de l'Islam. Plus intéressant encore, il s'attarde au personnage islamique d'Al-Khidr, qui signifie «le vert», compagnon de route, «un passeur d'hommes ou un passeur d'âmes» (*RD*, 72); équivalent de saint Georges, d'Élie, il est invoqué par les caravaniers perdus. Mariam Nour, dont certaines racines sont bibliques, participe également, en quelque sorte, à cet imaginaire et devient compagne d'infortune, esprit guérisseur pour les femmes blessées du désert:

À l'ombre d'un figuier nain et rabougri, elle s'installa, et, sur une pierre issue d'un rocher ancien que la mer avait craché un jour de colère, elle posa ses onguents et attendit.
Il paraît qu'elle attend l'assistance de l'esprit assassiné d'amour.

¹⁹ Francis Affergan, *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Sociologie d'aujourd'hui», 1987, p. 163.

²⁰ Peirce, *op. cit.*, p. 125.

Les filles blessées en passant la cherchent mais ne la voient plus.

Comme par miracle quand elles passent près de ce figuier nain, leurs blessures se pansent.

Comme par miracle.

On a pris l'habitude d'effleurer ce figuier en faisant un voeu quand la lune s'éclipse. (DC, 153-154)

Ainsi Mariam Nour devient légende du désert et est parée de cette aura verte. Elle est associée au versant positif de cette couleur: «fille beige voilée de vert tendre» (DC, 42), qui veille sur «Les figuiers [...] verts voilés de gris» (DC, 42, 50, 171), elle soigne les filles blessées d'un onguent vert, qui transforme ces dernières en nymphes désertiques et planent

plus haut que l'existence, plus haut que la douleur, jusqu'à atteindre une sphère intangible [...] le lieu de l'aube voilée de vert cendré de gris perlé qui rejoignait dans l'infinie nuance de sa couleur, la couleur des yeux de Mariam Nour, avant. Avant qu'elle ne devienne figue. (DC, 95-96)

Mariam Nour façonne ce désert métaphorique de l'espoir, lui donne cette nuance de vert désertique couleur de «l'imaginaire au pic de sa fertilité» (DC, 40), écrit Latif Ghattas. Elle s'insurge contre la violence et émet des ondes vertes pour arrêter les guerriers (DC, 109).

Mais, il ne faut pas oublier que le récit du désert du *Double conte de l'exil* parle d'un «ton de vert pour aimer ou pour blesser», il s'y inscrit donc une dualité de cette couleur, qui présente un versant négatif: les tyrans sont vêtus de «vert dévoilé» (DC, 49). Mariam Nour fut déflorée par deux guerriers verts qui s'étaient abattus sur elle (DC, 59).

De plus, à cet espace du désert, où la vie et la mort s'affrontent à travers ces tons de vert, répond l'espace de la mer, autre lieu de l'immensité sur lequel l'être humain n'a pas prise. Si, comme le souligne Stétié, est «[s]ymboliquement verte [...] l'eau dont procède la vie» (RD, 71), la mer, dans ce récit, devient le lieu de transformation de cette couleur, le vert des guerriers à son contact se

dilue pour faire place, pour retrouver, un vert émanant de la terre.

[L]a voix de Mariam Nour [...] ressuscite les morts des plus anciens combats. [...] Ils étaient vêtus de vert, montés sur des dinosaures verts. Ils venaient des vallées fertiles, pleins de fougues et d'audace, camper dans le désert. Il n'y a pas si longtemps, dit-elle, le dernier, après avoir arraché sa tresse, s'est engouffré. La mer les avale et ils deviennent des algues. Le vert de la mer en devient plus voilé. Avec les âges ils s'infiltrèrent sous la terre. Et la terre les transforme en métaux vert-de-gris, comme les morts (DC, 41).

Le ton de vert se modifie à l'image du combat entre le pouvoir de destruction et de vie, de régénération. Ainsi une même couleur, mais différents tons qui s'opposent, représente l'altérité dans l'espace du désert, tout comme l'enchevêtrement des voix symbolise chez Fêve cette dualité vécue à travers l'altérité interne.

Le double conte de l'exil met en scène des altérités à la fois thématiques, qui s'inscrivent à travers les relations entre les personnages, et formelles, en terme de structure d'énonciation. Les concepts de tiers exclu et inclus y sont mis en scène, tout comme les figures de l'altérité univoque, réciproque et inverse qui y apparaissent à divers degrés. Dans le récit de Montréal, l'accueil de Fêve par Madeleine est de l'ordre de l'altérité réciproque. Fêve devient le tiers inclus qui a la possibilité de dire *je*, ce qui donnera lieu au récit du désert. Dans ce récit, il s'institue narrateur, rejetant du côté du tiers exclu, de l'altérité univoque, son double, Fêve, le Hagard, conteur fou, métaphore de sa douleur causée par la guerre, à qui le *je* de l'énonciation est refusé. Le Hagard fait corps avec une représentation onirique du désert, où ses hallucinations ne laissent guère de place à «l'autre généralisé» et causent sa mise au ban du village désertique. Tandis que la volonté du narrateur (*je* de Fêve) de raconter son traumatisme marque également la présence d'une part d'altérité inverse, puisqu'elle souligne son désir de s'intégrer à une société d'accueil (récit de Montréal). Quant à Mariam Nour, elle creuse l'altérité qui existe entre le narrateur et le Hagard. Le premier la considère comme un tiers inclus et voudrait entendre sa voix, tandis que le second, à l'image du mythe de Majnûn et de Laylâ,

entretient une relation de fascination/rejet pour cet esprit féminin qui plane sur le désert. Esprit de compassion envers les victimes de la guerre qui s'érige contre la barbarie des guerriers, où le symbolisme de la couleur verte marque l'altérité univoque, si je puis dire, entre les forces de vie et de destruction. Mariam Nour guérissant les femmes blessées n'en est pas moins un symbole de tous les êtres humains souffrant de cette folie meurtrière. Le prénom Nour marque cette capacité d'accueil, comme l'écrit Mona Latif Ghattas dans *Quarante voiles pour un exil*, et convient bien au *Double conte de l'exil*:

Je dis Nour parce que Nour est un prénom qui dans ma langue natale peut être signé par un lui ou par une elle. Ceci n'a d'ailleurs aucune importance pour la clarté de l'oeuvre à déchiffrer et à transcrire. Si Nour est un lui c'est un lui rempli d'elle, transformé par une elle en son lui véritable, Humain.²¹

Cette esquisse d'analyse n'a certes pas épuisé les réseaux de sens se construisant autour de la figure de l'altérité dans ce roman. Par exemple, l'impression d'altérité réciproque et inverse, que ressent Fêve au contact de Mariam Nour, pourrait être associée à une intertextualité biblique, piste de recherche qui a été à peine effleurée dans ce texte. Ce qui n'empêche pas d'affirmer que les éléments qui ont été analysés démontrent que le concept d'altérité est complexe, multiforme et qu'il structure l'énonciation du *Double conte de l'exil*, soulignant la richesse de cette oeuvre.

²¹ Mona Latif Ghattas, *Quarante voiles pour un exil: récits et fragments poétiques*, Laval, Trois, 1986, p. 48.

Bibliographie

Ancien testament, traduction oecuménique de la Bible. Édition intégrale, Paris, Cerf, 1975.

AFFERGAN, Francis, *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Sociologie d'aujourd'hui», 1987.

DELEDALLE, Gérard, «L'altérité vue par un philosophe sémioticien», dans Ilana ZINGUER, dir., *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient*, Genève, Éditions Slatkine, 1991, p. 15-20.

KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 1991 (Librairie Arthème Fayard, 1988).

LATIF GHATTAS, Mona, *Le double conte de l'exil*, Montréal, Boréal, 1990.

_____, «Pourquoi j'(é)cris», *Le Bulletin/Newsletter*, Institut Simone de Beauvoir, CREFF (Centre de Recherche et d'Enseignement sur la Francophonie des Femmes, Université Concordia), L.8, n° 2, 1988, p. 49-50.

_____, *Quarante voiles pour un exil: récits et fragments poétiques*, Laval, Trois, 1986.

MILLER, David L., *George Herbert Mead. Self, Language, and the World*, Austin/London, University of Texas Press, 1973.

MIQUEL, André (Choix de poèmes traduits de l'arabe et présentés par), *Majnûn. L'amour poème*, Arles, Actes Sud, 1998, (Sindbad, 1984).

PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978.

STÉTIÉ, Salah, *Réfraction du désert et du désir*, Paris, Babel éditeur (Les Éditions perpétuelles), 1994.

THÉRIEN, Gilles, «Le tiers exclu», dans Simon Harel, dir., *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1992, p. 167-175.