

Swarthmore College

Works

Senior Theses, Projects, and Awards

Student Scholarship

2017

Futurs (im)possibles au-delà du texte: Lectures queer de littérature marocaine contemporaine d'expression française

Thomas Corbani , '17

Follow this and additional works at: <https://works.swarthmore.edu/theses>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Corbani, Thomas , '17, "Futurs (im)possibles au-delà du texte: Lectures queer de littérature marocaine contemporaine d'expression française" (2017). *Senior Theses, Projects, and Awards*. 881.
<https://works.swarthmore.edu/theses/881>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](#).

Please note: the theses in this collection are undergraduate senior theses completed by senior undergraduate students who have received a bachelor's degree.

This work is brought to you for free by Swarthmore College Libraries' Works. It has been accepted for inclusion in Senior Theses, Projects, and Awards by an authorized administrator of Works. For more information, please contact myworks@swarthmore.edu.

Futurs (im)possibles au-delà du texte: lectures queer de littérature
marocaine contemporaine d'expression française.

by Thomas Corbani

A senior paper submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of Bachelor of
Arts in French and Francophone Studies at Swarthmore College
2017

French and Francophone Studies Section
Professor Micheline Rice-Maximim and Professor Alexandra Gueydan-Turek

Table des matières

Introduction	3
Chapitre 1	16
Chapitre 2	44
Chapitre 3	72
Conclusion	103
Bibliographie	111

Introduction

Le 9 juin 2007, la société marocaine a tremblé sous le choc de la une de *Tel Quel*, un hebdomadaire généraliste francophone aux tendances belliqueuses en circulation depuis 2001. En effet, la couverture qui ornait alors les kiosques du pays a troublé aussi bien les médias que la société marocaine en général : il y figurait un gros plan du visage de l'écrivain Abdellah Taïa, avec le titre « Homosexuel envers et contre tous ». Le regard franc de l'auteur ne décèle aucune honte, et l'image introduit un témoignage à la première personne où l'auteur confesse au public le rôle de son homosexualité le long de sa vie. Bien que les écrits précédents de Taïa aient fait allusion à sa sexualité, notamment sa collection de nouvelles *Le rouge du tarbouche* (2005)¹, cet entretien a marqué l'imaginaire marocain pour sa franchise et son impudeur. Taïa s'y découvre sans gêne et dresse le bilan de sa vie d'émigré à Paris, logé dans une garçonnière du XIX^{ème} arrondissement où il s'est bâti un petit monde: "Ici, sur ce matelas, je dors, j'écris, je fais tout. Là, ce sont les livres que j'aime, et puis là c'est une vieille photo de Mohammed V pour laquelle j'ai une grande tendresse, des disques, des films" (Boukhari, web). Un matelas centrale, donc, évocateur pour un écrivain dont la sexualité est polémique, est entouré d'objets qui racontent un parcours tout aussi intellectuel que culturel, avec la photo du roi qui renvoie au pays natal. Le symbole en lui-même a une signification ambiguë, vu que le roi représente un pouvoir religieux, culturel et légal qui condamne l'homosexualité, et ce portrait rappelle à Taïa autant sa patrie que la raison pour laquelle il a dû la quitter. Malgré le confort de ce cocon, c'est vers l'extérieur que

¹ Cette collection autofictive narre plusieurs épisodes de l'enfance et de la jeune l'adolescence de Taïa à Salé, au Maroc. Il témoigne par instants de sa sexualité bourgeonnante, par exemple dans la nouvelle « L'Unique Miroir » où le narrateur fait face, pour la première fois, à son corps nu dans un miroir. Confronté à la réalité du corps dont il ne sait encore quoi faire, il s'écrie, « Mon Dieu, je suis nu! » (Taïa, 25), signalant l'innocence du jeune garçon choqué. Tandis que Taïa poursuit la découverte et l'apprentissage de son corps, il demeure fasciné par l'image de son corps nu dans le miroir, suggérant un intérêt pour le corps masculin au-delà de la curiosité.

se tourne Taïa par ses instants de désarroi: “quand je suffoque, j'ouvre mon petit balcon qui donne sur les toits de Paris”. On l’imagine en surplomb de Paris, en proie à un trouble quelconque, que ce soit un remord, une honte ou un chagrin du coeur, tandis que son regard parcourt la ville et peut-être même franchit l’horizon vers le Maroc, observant le scandale dont il est la cause.

De l’autre côté de Gibraltar, on ressent toujours l’impact du numéro de *Tel Quel* des années plus tard. Ainsi, dans le documentaire néerlandais “I am Gay and Muslim” (2012) nous rencontrons un jeune marocain nommé Rayan qui, lors de son entretien, sort une copie du magazine en question pour en expliquer l’importance à ses yeux. La tenant contre son bras et traçant le gros titre du doigt, il le traduit. Tout en la regardant, il raconte dans un anglais incertain²: “For me, it’s more important article [sic.], it’s helped me to be more strong [sic.]. I told myself: ‘It’s ok, you must to go for another step in your life [sic.]. You must do change.’ It is like a revelation.” [Pour moi, c’est un article des plus importants, il m’a aidé à être plus fort. Je me suis dit: “Ça va aller, tu dois faire un nouveau pas dans ta vie. Tu dois changer les choses.” C’est comme une révélation.] (Belloni, 36:14). Le magazine devient à ses yeux un objet fétiche auquel il doit faire face pour en expliquer le sens, et l’article lui-même un crédo de sorte qui le motive à poursuivre son désir et à s’assumer plus honnêtement. Le documentaire change de plan en milieu de phrase, montrant Rayan face à l’océan une paire de jumelles aux yeux. On peut imaginer qu’il croise le regard de Taïa sur son balcon.

² Tous les entretiens du pseudo-documentaire sont menés en anglais, une langue qui n’est pas d’usage au Maroc et dont la maîtrise trahit un milieu social élevé. Ce détail en soi révèle les limites de la portée des conclusions du film. Par contre, dans ce cas anecdotique le niveau de langue sommaire du sujet d’entretien peut être intéressant dans la mesure où il est obligé d’exprimer ses idées aussi simplement que possibles ; il lui faut synthétiser sa pensée pour la communiquer clairement. Dans cette mesure, il se peut que le sens le plus important de sa pensée soit déjà dégagé.

Il découle des paroles de ces deux hommes le même souci de spatialité. L'homosexualité, bien qu'elle soit vécue d'un côté et de l'autre de la Méditerranée, les incite d'une part à s'entourer d'objets qui rattachent à une communauté plus grande que le moi, que ce soit ou bien une nation ou bien une communauté de lecture ou de pratique, afin de posséder un lien matériel avec un monde qui n'est pas, un Maroc où ils peuvent s'assumer sans problèmes. De l'autre part, tous deux s'orientent vers une ouverture, on pourrait même dire un échappatoire, afin de surmonter les difficultés de leurs vies : ils cherchent la voie de l'homosexuel marocain qui se trouve au-delà du visible et du clair, au sens tout autant propre que figuré. La matérialité de l'objet et la quête d'une direction est le fondement d'une ontologie personnelle du soi qui relie les deux marocains, l'auteur et le lecteur, à travers l'expérience commune de l'homosexualité. Bien que ces remarques soient anecdotiques, elles laissent soupçonner une dynamique entre le lecteur, le livre-objet, le texte et l'auteur qui apparaît lorsqu'un homosexuel s'exprime sur la page comme Taïa ou bien s'assume grâce à la page comme Rayan. Comment est-ce que l'homosexualité au Maroc peut être assumée ou exprimée à travers la lecture? En quoi consiste cette lecture, dans quelle mesure est-elle généralisable?

Dans ce mémoire, je nomme cette méthode de pratique la « lecture queer ». J'entends par cette expression la lecture à la fois physique et réfléchie, c'est à dire le fait d'arpenter des yeux un livre tangible afin de relever le sens du texte imprimé et en même temps l'interprétation de ce texte selon un certain point de vue. J'utilise le mot « queer » dans la tradition théorique développée aux États-Unis qui en est éponyme et les perspectives analytiques apportées par ce champ d'étude. Il est évident, par contre, que ce terme n'est ni revendiqué par Taïa et Rayan, ni par la population marocaine en général. Ceux qui lisent queerement ne doivent pas forcément être queer eux-mêmes, mais font partie d'un lectorat queer qui n'assume pas l'identité de ses

membres. J'emploie terme « lectorat queer » dans le même sens que Lauren Berlant et Michael Warner ont parlé de « queer publics » dans leur rubrique « What Does Queer Theory Teach Us about X? », où ils font le bilan des études queers, de ses succès et de sa portée en 1995. Dans leur formulation, ces groupes sont caractérisés par leur flux perpétuel: « Queer publics make available different understandings of membership at different times, and membership in them is more a matter of aspiration than it is the expression of an identity or a history » [Les publics queers mettent des conceptions de leur adhérence différentes à notre disposition selon l'époque, et leur adhérence est bien plus une question d'aspiration qu'une expression d'une identité ou d'une Histoire] (Berlant and Warner, 342). Le public queer n'est pas ainsi déterminé par l'identité de ses membres, mais plutôt par leur désir partagé d'imaginer l'œuvre d'une manière queer quelconque. Le lectorat queer donc s'implique dans un regard critique dur l'œuvre qui va au-delà de ce qui s'offre aux yeux, peu importe son identité sexuelle ou genrée. La lecture queer concerne particulièrement les gens qui ne sont pas hétérosexuels ou cisgenres et prend source dans leurs moeurs, mais c'est une pratique qui ne leur est pas exclusive.

En quoi peut-on « queeriser » une lecture? Tout d'abord, il tient d'ouvrir le champ des possibilités tout aussi bien intellectuelles que concrètes. Pour reprendre Berlant et Warner, ce qui relie les différentes formes de critique queer est « a desire to create new contexts, and not just professional ones in which cool work can be performed » [un désir de créer de nouveaux contextes, et non pas uniquement des contextes professionnels où l'on peut accomplir un travail sympa] (347). En d'autres mots, la critique queer n'est pas la prescription d'une pensée ou d'une méthode queer à une problématique donnée, mais plutôt la genèse d'une perspective neuve sur la problématique en question, qui existe en parallèle à l'interprétation canonique. Elle permet de ré-imaginer à la fois l'analyse théorique du phénomène et le rapport réel et vécu entre celui-ci et

le sujet. La lecture queer serait alors une lecture qui explique le texte différemment, et aussi dispose le lecteur à réviser sa relation à lui de façon concrète. Il s'engage à penser à son propre quotidien et à ceux des communautés pour lesquelles il travaille, et donc d'œuvrer pour leur élucidation leur amélioration concrète.

Un des détail le plus marquants de l'entretien avec Rayan est l'émotion que suscite son exemplaire de *TelQuel*. Il est clair que le magazine a eu un impact sur son lecteur, et vu que cet épisode inspire notre lecture queer il est clair que celle-ci a un rapport avec l'affect — le livre, le texte, l'auteur et le lecteur seront en relation affective les uns avec les autres. Il nous faut être à l'affût de cette dynamique fluide, et on ne peut pas se contenter d'une définition trop simpliste de l'affecte telle « la capacité d'affecter et d'être affecté » lorsque l'on se focalise sur des rapports entre individus et objets ou la réciprocité de cette définition ne tient plus le fil. À cette fin, j'emprunte la conception de l'affect élaborée par Brian Massumi dans son ouvrage intitulé *Politics of Affect* (2015) où il présente l'affect et sa mobilisation politique à travers une série de 6 entretiens critiques. Il explique dans sa préface la façon dont celui-ci est « transversal » : « Although affect is all about intensities of feeling, the feeling process cannot be characterized as exclusively subjective or objective: the encounters through which it passes strike the body as immediately as it stirs the mind » [Bien que l'affect revienne toujours à l'intensité de l'émotion, le processus émotif ne peut pas être caractérisé comme exclusivement subjectif ou objectif : les rencontres par lesquelles passe l'affect frappent le corps aussi soudainement qu'il émeut l'esprit] (Massumi, x). Ainsi l'affect est transversal dans la mesure où il survient par une interaction physique et impartiale et par un élan émotionnel intime en même temps, et ces deux aspects de l'affect ne peuvent pas être séparés. La transversalité de l'affect sied à une théorie de la lecture puisqu'elle prend en compte à la fois le livre-objet que l'on brandit et le texte que l'on déchiffre

— tous deux jouent des rôles équivalents dans l'arrivée de l'affect. Ainsi, cette lecture queer essaie déterminer la façon dont la lecture devient un rapport affectif, c'est-à-dire la manière dont un livre m'émeut.

Reprenant Taïa et Rayan, l'entreprise serait particulièrement perspicace parce que tous deux ont déjà un investissement personnel dans la littérature et des médias qui y sont associés — l'un l'écrit et l'autre la lit. En effet, en contraste au domaines tels la science politique ou la sociologie, « queer theory has flourished in the disciplines where expert service to the state has been least familiar and where theory has consequently meant unsettlement rather than systematization » [la théorie queer se resplendit dans les disciplines dont les experts rendent le moins de services à l'État et où la théorie, par conséquent, ébranle au lieu de systématiser] (Warner et al., p. 348). Il a toujours été difficile pour l'État de dicter aux Lettres une idéologie ou d'étouffer les critiques qui y sont nichées, qu'elles soient adressées au gouvernement ou à l'ordre social hétérosexuel³. De ce fait, il est plus facilement envisageable d'ajouter la perspective queer aux différentes approches qui ont tenté de troubler l'ordre de la critique littéraire. La lecture queer serait la bienvenue dans un tel contexte, puisqu'elle proposerait une manière de parcourir un texte qui l'ouvre à un registre interprétatif en marge du discours de l'État et de la société qui suffoque les deux homosexuels.

Il est sous entendu que l'État en question est le Royaume du Maroc. Autant qu'il puisse sembler choisi au hasard parmi les pays de la francophonie⁴, quelques détails font que la

³ Dans le cas du Maroc, cela n'a pas empêché d'y tâcher, surtout pendant ce que l'on nomme « les années de plomb (1973-1999) », soit les quelques décennies de la seconde moitié du siècle passé marquées par une censure sévère et une criminalisation des discours d'opposition au gouvernement. Mon argument n'essaie pas de passer cette période sous silence, mais plutôt remarque que la suppression de la liberté d'expression a été nécessaire parce qu'il est impossible d'imposer à la littérature une conclusion unique et favorable envers le pouvoir de l'État.

⁴ Je parle ici des pays francophone hors-Hexagone. Cette analyse suppose l'absence de discours public majeur autour du genre et de la sexualité, qui serait la base d'une communauté visible et à la portée de chacun, mais aussi le manque d'un lexique riche et répandu qu'emploie la

littérature francophone marocaine se prête à la lecture queer plus qu'une autre. L'État marocain se targue de son Islam modéré, et celui-ci parmi d'autres facteurs a permis la réforme du code de la famille appelé la « Moudawana » en 2004 qui accorda le droit d'initier le divorce aux femmes. En même temps, l'homosexualité demeure pénalisée avec jusqu'à trois ans d'incarcération pour les condamnés. La tension qui existe dans ce pays entre la réforme sociale et le retour aux traditions offre un contexte riche en nuances pour la lecture queer et son rapport à l'État. De plus, le Maroc figure depuis longue date dans la tradition occidentale comme destination commune pour le tourisme gay, avec par exemple Hervé Guibert qui y a séjourné à plusieurs reprises (herveguibert.net). Ce stéréotype persiste de nos jours, notamment chez Taïa qui en décrit illustre l'impact contemporain dans son roman auto-fictif « L'armée du salut » (2006) où il est en couple avec un universitaire suisse qui rend visite au Maroc. La présence de ce legs historique fait que la question de l'homosexualité est toujours prise dans le cadre des clichés coloniaux. Ces stéréotypes ravivent le déséquilibre qui existe toujours entre la métropole et l'ancienne colonie, et toute discussion de ce sujet dans la société aussi bien que dans la littérature d'expression française et sa réception à l'internationale est hantée par cette dynamique. La relation entre le français et le francophone homosexuels fait écho à celle du colon et du colonisé, de l'enseignant et de l'élève. La lecture queer essaie de fournir un moyen de séparer les marocains francophones de ce contexte, non pas en niant son existence mais en isolant, dans ce cas, le versant maghrébin de l'industrie littéraire, en s'interrogeant en particulier sur la réception du livre par un lectorat local. À cette fin, nous prêterons une attention particulière à là où se trouvent les maisons

communauté pour s'assumer. La France elle-même est trop américanisée pour que la lecture queer s'effectue de la même manière. L'imaginaire public autour du genre et de la sexualité se trouve partagé entre des perspectives natives aux pays, tels le désir d'assimilation aux idéaux de la république, ou la tradition transgressive tirée des écrits de Jean Genet qui se marie aisément au cadre américain. Pour de plus amples explications, voir *Queer French* (2007) de Denis Provencher.

d'éditions et les résidences primaires des auteurs étudiés, et excluront les oeuvres d'émigrés publiées principalement à l'étranger. Toutefois, on trouvera que certains textes étudiés qui sont réimportés au Maroc après avoir été publiés en métropole flouent ces distinctions, et un œil critique sera nécessaire pour analyser l'ambiguïté de ce champ d'étude.

Le roman vers lequel se tournera ce mémoire en premier lieu exemplifie ces trajets de publication complexes. *Les funérailles du lait* (1994) est le deuxième roman de Mahi Binebine, publié d'abord aux éditions Stock et ensuite réédité chez Le Fennec à Casablanca en 2012 pour une plus ample distribution marocaine. La migration du livre reflète le parcours de Binebine: né en 1959 à Marrakesh, le romancier, peintre et sculpteur quitte la ville en 1980 pour faire des études de mathématiques à Paris et, en temps voulu, les y enseigner. Après sa bifurcation vers les arts, il déménage à New York et de nouveau à Paris avant de revenir à sa ville natale en 2002 (bibliomonde, web). Bien que retour de l'écrivain prodigue puisse paraître illogique étant donné son succès professionnel à l'étranger, il a pour cause une foi ravivée dans le futur du pays, en ses mots la conviction "que dans l'ensemble la société marocaine se porte mieux" (Galescne et Scoppa, web). Il se sentirait de nouveau le bienvenu chez lui, après 22 ans d'exil.

Ces remarques laissent entendre le passé sombre du royaume, c'est à dire les décennies de censure dont Binebine témoigna des dégâts aussi bien directs que rapportés. En effet, son frère Aziz Binebine est un des survivants de Tazmamart, le centre d'incarcération des années de plomb le plus infâme. La douleur de leur mère en attente d'un fils disparu servit d'inspiration à *Les funérailles du lait* qui est, selon Mahi Binebine, « un texte entre autobiographie [sic.] et fiction [sic.] » (Esposito, 302). Sa réédition marocaine constitue alors un moyen pour le romancier de rejoindre un discours national qui rompt le silence au sujet de cette période⁵, sous le

⁵ Aziz Binebine est d'ailleurs l'auteur de *Tazmamort* (2009), un récit de vie portant sur son séjour au bagne. Le livre fut lui aussi réédité chez le Fennec en 2015, illustrant le désir partagé des deux frères de contribuer au discours national autour de cette époque de censure.

règne d'un roi qui tolère que l'on critique son père. Partager ce témoignage de traumatisme familial avec un lectorat marocain inscrit le récit dans la conscience collective et invite le public à y trouver un réconfort, à y projeter sa propre douleur en l'absence d'excuses ou d'expiations officielles du gouvernement. Que le texte soit ouvert à la ré-interprétation par un lecteur aliéné par l'État, aux marges de son discours, le disposera à une lecture queer par un tel lecteur. Celui-ci chercherait son équivalent à la fenêtre de Taïa ou l'horizon de Rayan.

Ce mémoire se penchera en second lieu sur la poésie de Hassan Wahbi à travers deux de ses recueils, *Carnets d'un regard* (2015) et *Éloge de l'imperfection* (2012), tous deux publiés aux éditions Al Manar situées à Neuilly. Bien qu'elle soit actuellement basée en France, cette maison d'édition a des racines marocaines. Fondée en 1996, elle découle de la galerie éponyme à Casablanca qu'Alain et Christine Gorius prirent en charge en 1994. Pour reprendre leur propre tournure, depuis leur lancement ils « éditent des livres qui sont autant d'espaces de rencontre entre écrivains (généralement francophones) et artistes-peintres originaires de tous les bords de la Méditerranée » (Éditions Al Manar, web). Ces beaux livres agissent déjà comme sites de ré-interprétation continue, grâce à la combinaison d'images et de mots que les éditeurs mettent en conversation visuellement sur la page. Ils sont vendus à travers le Maroc, et j'ai moi-même aperçu leurs couvertures billonnées chez les grands et les petits libraires francophones de Rabat, Casablanca et Tanger. Malgré leur circulation, ces livres coûtent en moyenne une somme considérable étant donné le pouvoir d'achat du marocain lambda, coûtant entre 100 et 200 dirhams par volume⁶. Tout en réduisant leur dissémination, le prix refléchet la qualité

⁶ Il est certainement dommage que ces livres ne puissent être achetés à un prix plus abordable, et il tient de se noter que ce coût implique que seul les Marocains les plus aisés pourront se les procurer. En effet, la différence est considérable si l'on compare ces prix à ceux des Éditions le Fennec, qui vendent leur volumes à moins de 50 dirhams — par exemple, ma copie *Les funérailles du lait* a coûté 20 dirhams. Ces livres-ci sont accessibles à un lectorat bien plus vaste. En revanche, depuis l'arabisation de l'éducation publique marocaine, les marocains francophones à un niveau littéraire sont de plus en plus issus d'une scolarisation privée (et donc

d'impression des ouvrages: ce sont des livres imposants, qui suscitent une admiration certaine. Si le soin avec lequel Rayan manipule sa copie du *Tel Quel* est l'une des inspirations de ce projet, un livre dont la matérialité même incite ce comportement mérite notre attention.

Wahbi est un auteur typique pour *Al Manar*, de par sa langue soignée et soutenue et son parcours en marge de l'Hexagone. Mis à part son travail thèse effectué à Paris, il a toujours habité au Maroc et depuis 1986 enseigne à la Faculté de Lettres d'Agadir (Terrier, web). D'origine berbère, il grandit à Inezgane et grandit aux marges de la société littéraire francophone marocaine. Malgré cette distance initiale, il travaille à présent côte à côte avec les plus grands auteurs de la francophonie marocaine, y compris Abdelkebir Khatibi sur lequel porta son doctorat ou encore Abdellatif Laâbi qui rédigea la préface à *Éloge de l'imperfection*. Ce dernier y écrit: « le poète est là qui nous parle à voix basse, nous tient la main si besoin est, fidèle à son antique et si actuel office, celui de nous rappeler encore et encore les exigences de notre métier d'homme : ne pas baisser les bras, rester éveillé, ne jamais désespérer de l'aube » (Wahbi 2012, 8). En effet, les vers succincts et troublants de Wahbi hantent le lecteur et l'incitent à s'engager plus profondément avec son entourage grâce à leur finesse exemplaire. En choisissant de décrire la poésie de Wahbi de manière si personnelle et d'imaginer le poète aux côtés du lecteur lorsque celui-ci à le recueil en main, Laâbi évoque une qualité du vers qui rappelle l'effet que l'entretien de Taïa a pu avoir sur Rayan. D'où son intérêt ici: si Wahbi provoque une émotion si vive chez ses lecteurs, à quels horizons peut arriver celui ou celle qui le lit queerement?

Répondre à cette question nécessite une idée bien plus claire des méthodes et des buts de la lecture queer telle que ce mémoire en fera l'usage. Ce travail explicatif sera l'objectif du premier chapitre de ce mémoire, qui bâtira une théorie pour cette pratique en prenant pour base

en français). L'univers culturel francophone au Maroc en est un de riches; l'avouer ne dissout pas l'intérêt de cette entreprise.

le cadre analytique de la phénoménologie, notamment les idées de Maurice Merleau-Ponty en rapport avec la chair et les relations qui existent entre les objets, les corps et les consciences. Le déploiement de ce philosophe sera introduit par les développements récents de Sara Ahmed dans le domaine de la phénoménologie queer, notamment son concept de l'orientation aussi bien au sens physique qu'au sens figuré. Ces exercices théoriques aboutiront au noyau du concept, à savoir que la lecture queer en somme est une lecture intentionnelle d'un texte où le lecteur cherche à rejoindre ses propres expériences à celles de l'auteur afin de former un rapport avec lui et de mieux se projeter dans le texte pour en tirer une utilité personnelle. C'est un acte d'une profonde intimité avec le livre, n'importe quel livre, tant qu'il parvient à émouvoir le lecteur.

Le restant de ce mémoire mettra cette lecture en pratique. Le deuxième chapitre se focalisera sur *Les funérailles du lait*, où une vénérable Mamaya cherche à enterrer la chair putride de son propre sein coupé pour faire le deuil de son fils disparu lors des années de plomb. Je soutiens que son comportement représente un rejet du futur et une capitulation à la pulsion de mort, conséquence accidentelle des actions de l'État. Abjecte aux yeux de la société qui méprend sa transformation pour de la folie, elle devient un personnage infusé de queeritude, porte-parole pour celles et ceux qui pour d'autres raisons qu'elle nient l'impératif reproductif. Le troisième chapitre portera sur les recueils de Wahbi, deux collections de poèmes fragmentaires et variés qui parlent à différents moments de la mémoire, du désir, du temps et des sens. J'avance que la voix poétique de Wahbi l'inscrit dans la lignée poétique francophone marocaine contemporaine qui prend source dans la revue *Souffles* des années 60. Ses poèmes invitent le lecteur à y reconnaître à la fois leurs propres expériences et l'affectivité queer propre au texte. En d'autres termes, Wahbi écrit d'une telle manière que tout lecteur pourra y retrouver le souvenir de ses propres

rencontres, peu importe l'orientation sexuelle, mais que cette qualité de l'oeuvre est l'effet de la présence dans le vers d'une affinité associée avec la pensée queer américaine.

Tout comme les poèmes de Wahbi, mon propre travail n'est pas issu de nulle part, et en tant que chercheur en Lettres dans le champ de la francophonie maghrébine qui travaille sur le queer je suis endetté à la monographie incontournable de Jarrod Hayes *Queer Nations: Marginal Sexualities in the Maghreb* (2000) dont la marque dans le domaine persiste depuis près de deux décennies. Hayes a été le premier dans cet ouvrage à introduire une théorie queer et féministe contemporaine américaine à un large contexte maghrébin sans pour autant effacer les réalités identitaires et culturelles locales ou simplifier certaines ambiguïtés incommodes. Son travail final est complexe, nuancé et pédagogique dans la mesure où il fait parler les textes par eux-mêmes. Cette dimension de sa méthodologie est intentionnelle, comme l'illustre cette citation qui clôt son introduction: « Tendencies of imposing Western theoretical frameworks on 'postcolonial' literature are well enough known [...] "We" do not have a monopoly on queering; through our reading of Maghrebin novels, "we" might also, in turn, be queered by them » [Les tendances à imposer des cadres théoriques de l'Ouest à la littérature "postcoloniale" sont assez bien connues [...] "Nous" n'avons pas de monopole sur la queerisation, "nous" pouvons aussi, à notre tour, être queerés par eux] (Hayes, 20). Il rappelle au lecteur les défauts habituels d'universitaires américains qui appliquent une théorie occidentale à un contexte maghrébin sans donner de voix à ses propres innovations, ou qui assument que la queeritude n'existe pas au Maghreb. Il faut donc placer le Maghreb et les cadres occidentaux en conversation tout en restant à l'affût des illuminations queer que le texte peut nous apporter. Son avertissement sonne juste, et il est essentiel tout au long de ce travail de ne pas simplement transposer un contexte théorique anglo-saxon sur nos oeuvres d'étude pour en tisser une réalité hypothétique, sans concrétisation

réelle. Idéalement, la lecture queer est une ouverture aux façons dont un texte pourrait être interprété aussi bien par « l'Autre » que par soi-même, et autant qu'elle soit expliquée par la tradition occidentale elle ne devrait pas seulement mener à des interprétations qui en dépendent. Il nous faut aussi nous attendre à ce que ces oeuvres nous queerisent, et nous ouvrent à de nouveaux horizons.

Chapitre 1: La lecture queer

I — S’orienter: comment queeriser une approche

« Directions are about the magic of arrival. » [Les directions reviennent en fait à la magie de l’arrivée.] (Ahmed, 18)⁷

Ce mémoire prend pour objet d’étude la circulation locale de la littérature marocaine contemporaine francophone, et tente de la queeriser⁸. Bien que ce travail pense donc à la manière dont les individus LGBT au Maroc lisent, il n’est pas fondé dans un acquis anthropologique quelconque voire sur la façon dont ceux-ci s’imaginent, s’identifient ou s’assument ; d’ailleurs, loin de nous d’assumer que de tels sujets connaissent cette appellation. On ne trouve pas de lexique au Maroc qui soit partagé par l’intégralité de la population LGBT⁹ à cause de sa diversité

⁷ C’est moi qui traduis.

⁸ Je dédie ce chapitre à tous ceux qui, comme moi, lisent depuis toujours. Il m’arrive de lire pour de nombreuses raisons. Parfois, je lis pour le plaisir d’un univers fictif, d’autres fois pour échapper à qui se passe autour de moi. Souvent, je lis pour trouver refuge ou sympathie dans le texte, cherchant un parallèle à ma propre vie qui apaisera mes douleurs ou bien éclaircira mon parcours. Je doute être le seul à lire pour cette raison. Ce chapitre, plus qu’autre chose, essaie d’expliquer ce qui se passe lorsqu’un livre nous porte conseil.

⁹ Il existe au Maroc une multitude de termes employés issus de langues variées. Dans un contexte urbain ou francophone, il se peut que l’on emprunte la terminologie identitaire américaine du sigle « LGBT ». Souvent, les communautés de pratique homosexuelle masculine qui se forment en ligne (Facebook) ou sur des application mobiles (Grindr, Tinder) recyclent les mots français « passif » / « pass » et « actif » pour exprimer la position désirée du locuteur lors de la pénétration anale, et le terme « b7al » ou « pareil » tiré de l’arabe dialectal pour exprimer une position versatile. Enfin, comme partout dans le monde arabe le néologisme « مثلي (ة) » ou « mithly(a) », qui veut dire en arabe standard à la fois « comme moi » et « homosexuel(le) », devient de plus en plus usagé. En 2010, l’association des personnes LGBT au Maroc Kifkif a lancé un magazine mensuel LGBT clandestin appelé Mithly (TelQuel, 2010 web), et bien que celui-ci n’a pas duré il semblerait que ce dernier terme est plus revendiqué par les mouvements identitaires marocains que ceux empruntés à l’anglais et au français. On note finalement que le collectif Aswat et l’association Akaliyat, qui seront mentionnés prochainement, ne nomment pas les identités des personnes pour lesquelles ils œuvrent : le premier « lutte contre la discrimination fondée sur la sexualité et le genre » (Aswat, Facebook), tandis que la seconde « lutte contre [...] la discrimination contre les minorités sexuelles » (Akaliyat, Facebook). On constate que le concept d’une nomenclature constitutive de l’identité sexuelle et de la lutte anti-discriminatoire n’est pas

linguistique, géographique et culturelle, mais aussi parce qu'il n'existe pas, au Maroc, de discours queer autorisé par l'État. Ainsi, en janvier 2017, le Wali de la région de Rabat-Salé a refusé la demande d'autorisation du collectif de défense des minorités sexuelles et religieuses Akaliyat¹⁰ pour se constituer en association (HuffPost Maghreb, web), l'obligeant à continuer ses opérations clandestinement. Le cas d'Akaliyat, le plus récent parmi une longue liste de dossiers rejetés, illustre l'impossibilité de briser le silence collectif sur les droits LGBT à l'échelle nationale. Déjà, en décembre 2016, le collectif de défense des LGBT au Maroc Aswat a publié sur sa page Facebook un dessin animé qui explique les droits des personnes arrêtées pour homosexualité, surtout lors de leur détention (TelQuel, 2016). Cette vidéo a pour but d'aider la population LGBT à survivre, et non pas à lutter pour leur avancement politique. Cet objectif démontre qu'il n'est pas envisageable dans ce contexte de revendiquer publiquement une pratique sexuelle considérée comme « déviante ». Le nom du collectif, Aswat, prend alors une triste ironie: c'est une translittération de l'arabe أصوات, qui signifie « les voix ». Il est clair qu'un travail portant sur la population LGBT au Maroc ne peut donc pas s'attendre à ce qu'elle lui réponde¹¹.

Sara Ahmed, dans sa monographie intitulée *Queer Phenomenology* (2006), évite aussi une terminologie identitaire trop prescriptive. Son livre interroge la notion de « l'orientation » sexuelle ou autre pour arriver à une phénoménologie queer, et articule les notions de queeritude,

d'usage au Maroc, sans pour autant porter un jugement sur cette absence. Cela explique néanmoins le manque de lexique universel d'usage.

¹⁰ Le terme Akaliyat est une translittération de l'arabe أقلليات, qui veut dire « minorités ».

¹¹ L'influence du discours américain académique, intellectuel et culturel à l'échelle mondiale rend ce déséquilibre du pouvoir encore plus saillant. En tant qu'étudiant dans un établissement de renommée aux États-Unis, je suis conscient de cette différence et de l'effet inévitable qu'elle aura sur la justesse de mon propos. Poursuivant ainsi l'enseignement de Gayatri Chakravarty Spivak, j'éviterai donc autant que possible au cours de ce mémoire de « speak for » [parler pour] (Spivak, 275) qui que ce soit, ou d'assumer quoi que ce soit au sujet d'individus auxquels je n'offre pas la parole.

de déviance et de sexualité en contraste à l'idée du « droit chemin » qui exprime par une métaphore spatiale la direction morale et éthique à suivre pour s'aligner avec les valeurs de la norme hétérosexuelle et donc pour ne pas être « perdu » aux yeux de la société. Elle distingue alors le sujet queer de ses pairs hétérosexuels de la manière suivante:

To become straight means that we not only have to turn towards the objects that are given to us by heterosexual culture, but also that we must 'turn away' from objects that take us off this line. The queer subject within straight culture hence deviates and is made socially present as a deviant. [Devenir hétéro/droit veut dire que l'on ne doit pas seulement se tourner vers les objets que nous offre la culture hétérosexuelle, mais aussi que l'on doit "se détourner" des objets qui nous retirent de cette lignée. Le sujet queer au sein de la culture hétéro/droite dévie et rendu socialement présent comme déviant.] (21, c'est moi qui traduis).

Jouant avec l'homonymie en anglais entre les mots "droit" et "hétéro", Ahmed imagine un parcours de vie hétérosexuel tracé, où sont placés tous les éléments de la culture majoritaire — l'objet dont elle parle peut aussi bien être symbolique qu'anodin, tels une bague de fiançailles, une machine à laver, ou encore un cadeau offert à ses beaux-parents. Le sujet queer doit alors activement se ré-orienter vers d'autres objets. Son départ du droit chemin le rend déviant au sens propre, de telle sorte qu'il le devient au sens moral et apparaît en tant que tel au sein de la société contemporaine américaine où elle est ancrée — son travail s'inspire de ses propres ressentis en tant que lesbienne aux États-Unis qui a fait son coming-out relativement tard dans sa vie. Cette citation d'Ahmed rappelle l'infirmité du geste qui peut typer l'individu comme déviant ; le virage le plus minime peut nous retirer de la ligne droite. Dans ce cas, il n'est pas envisageable pour tout le monde au Maroc d'acheter publiquement un roman d'Abdellah Taïa, ou encore moins le lire en terrasse d'un café, par crainte du regard désapprobateur du libraire. Le lecteur LGBT doit alors se tourner vers une littérature qui ne l'est pas — que va-t-il y trouver?

Bien entendu, il ne verra pas dans le texte de parallèle immédiat à sa vie et à sa sexualité comme il le pourrait dans un roman où figurent des personnages LGBT, peu importe la manière

dont il conçoit son identité. Cela n'empêche pas qu'il pourrait se reconnaître dans les péripéties du roman, ou avoir l'impression de dialoguer avec la voix narrative, ou encore voir dans l'expression de l'auteur un écho à sa propre voix. La lecture queer, qui animera le restant de ce chapitre, essaie d'envisager jusqu'où l'on peut pousser cette intimité entre le lecteur et le texte où il se plonge. Il nous faut donc remettre l'accent sur une l'affectivité de la lecture, le ressenti du lecteur, un versant de l'analyse littéraire que l'on oublie souvent en faveur d'une lecture du texte ou bien par lui-même, ou bien dans son contexte de publication. La remise en cause des valeurs certaines du domaine est un impératif familier à Ahmed. Afin de queeriser le concept de l'orientation, Ahmed a du ramener au premier plan de son analyse les sujets lesbiens et postcoloniaux qui ont si souvent été relégués aux arrières pensées de la philosophie. De plus, son cadre théorique s'inspire de concepts et d'objets que ses prédécesseurs trouvaient anodins, comme les tables auxquelles on s'assoit pour écrire et que certains phénoménologues mentionnent à l'arrache comme exemple. Le ton coquin qu'elle prend lorsqu'elle indique que « to make things queer is certainly to disturb the order of things » [certainement, queeriser c'est déranger l'ordre des choses] (Ahmed, 161, c'est moi qui traduis) obscurcit alors la magnitude et la nature de ce dérangement qui inclut la façon dont les sujets, les objectifs et les méthodes de son étude bouleversent les hiérarchies de son domaine. La lecture queer se focalise aussi sur une population mal desservie par le champ critique et théorique des études littéraires, mais voudrait aussi quant à elle semer le désordre dans l'interprétation canonique d'un roman. Son but est de définir à nouveau qui lit un livre et pour quelle raison, et de réarranger l'étude du texte autour du rapport qui survient lors de sa lecture entre l'auteur et le lecteur.

Ce chapitre reprend la lecture d'un point de vue phénoménologique, soit la philosophie de l'expérience vécue, pour ensuite queeriser cette approche. Ahmed définit judicieusement le

champ de la phénoménologie queer comme tel: « A queer phenomenology would involve an orientation toward queer, a way of inhabiting the world by giving “support” to those whose lives and loves make them appear oblique, strange, and out of place » [Une phénoménologie queer impliquerait une orientation vers le queer, une façon d’habiter le monde en offrant du “soutien” à ceux dont les vies et les amours donnent une apparence oblique, étrange, et déplacée] (Ahmed, 179, c’est moi qui traduis). En d’autres mots, cette discipline se tourne vers l’expérience queer dans le but de soutenir¹² ceux qui la vivent. Ce n’est pas un travail égoïste ou détaché de la réalité, mais un moyen de décrire une expérience concrète dans le but de la faciliter. La phénoménologie employée dans ce chapitre garde ce même objectif explicatif. La lecture queer se pratique déjà au quotidien, et son étude tente simplement d’en délimiter une description, pour mieux en parler dans un contexte marocain ou autre.

Afin d’arriver à une formulation suffisante de la lecture queer, il sera d’abord nécessaire d’introduire à la fois le champ d’étude de la phénoménologie et les propos directement reliés à la lecture de Maurice Merleau-Ponty, philosophe dont l’importance au sein de cette étude a été soulignée dans l’introduction. Cette esquisse de la pensée de Merleau-Ponty sur la lecture se marie aisément avec son concept de la « chair » qu’il élaboré dans ses derniers travaux, ce qu’il faudra démontrer une fois avoir défini le terme tel que l’emploie le philosophe. La chair aura par ailleurs de nombreuses ramifications dans une conception phénoménologique de la lecture, surtout en ce qui concerne les impacts respectifs de l’auteur et du lecteur sur le texte. Pour finir, il suffira d’insuffler à cette discussion la notion du désir qui guide le lecteur pour raviver le penchant queer de cette conception de la lecture.

¹² Je pense que les guillemets chez Ahmed rappellent qu’une oeuvre académique ou philosophique n’aidera jamais une communauté aussi directement que l’action directe au sein de celle-ci — que cet activisme prenne la forme d’organisations bénévoles, de dons financiers, ou de représentation législative.

II — Lire: la phénoménologie comme étude de l'expérience vécue

« Lire (v. t.): 1. Reconnaître les signes graphiques d'une langue, former mentalement ou à voix haute les sons que ces signes ou leurs combinaisons représentent et leur associer un sens. » (Larousse, web)

Bien que Merleau-Ponty parle rarement de la lecture en tant que telle, il la mentionne vers la fin de son ouvrage *Phénoménologie de la perception* (1945) afin d'illustrer le fait que la perception du langage, à ses yeux, génère un nouveau savoir chez le sujet pensant. Il explique:

Le fait est que nous avons le pouvoir de comprendre au delà de ce que nous pensions spontanément. On ne peut nous parler que d'un langage que nous comprenons déjà, chaque mot d'un texte difficile éveille en nous des pensées qui nous appartenaient auparavant, mais ces significations se nouent parfois en une pensée nouvelle qui les remanie toutes, nous sommes transportés au centre du livre, nous rejoignons la source. (1945, 226).

En d'autres termes, bien que nous puissions reconnaître dans un texte le sens des mots dont il est constitué et nos idées propres qui y sont associées, sa lecture continue déclenche de nouvelles associations au sein de notre conscience, la formation d'une nouvelle pensée qui serait issue du texte-même. On remarque toutefois que Merleau-Ponty niche cette appréhension du langage dans le registre d'un mouvement centripète, de sorte que celui qui lit et comprend un langage original est amené à son origine, évoquée par une appellation matérielle ("le centre du livre") et une autre symbolique ("la source"). La tournure de Merleau-Ponty suggère que la lecture est pour lui un processus incarné, où le corps lui-même est intégré à la production d'un nouveau savoir tandis qu'il est « transporté ». Merleau-Ponty évoque par ce terme la façon dont un lecteur peut se sentir absorbé par ce qu'il lit, ou en d'autres mots dont il peut être tellement engagé avec les idées du texte qu'il se consacre de tout son être à la tâche afin de n'exister qu'en rapport au livre et au sein de celui-ci le temps qu'il le lise. Il se déplace vers l'origine du livre et de son sens, au

sens figuré aussi bien que propre s'il rapproche la page de ses yeux. Ce transport flout ainsi la frontière matérielle entre le livre et le lecteur. Merleau-Ponty ne nous explique pas cette image, poursuivant son argument où le livre n'était qu'un exemple parmi d'autres, ce qui laisse le lecteur en proie à quelques incertitudes. De qui consiste le « nous » mentionné? Qui transporte le lecteur, lui qui semblait être l'agent de l'acte de lecture? Qu'est-ce que « le centre du livre », précisément? En suggérant la dimension corporelle de la lecture sans lui accorder de précisions, Merleau-Ponty brouille nos acquis sur la division entre le corps et la conscience, le livre et le texte, le sujet et l'objet.

Cette tournure linguistique a pour effet d'indiquer projet global de Merleau-Ponty tout au long de ses oeuvres philosophiques. En effet, sa phénoménologie a pour but de réfuter les principes cartésiens sur lesquels la grande majorité du canon philosophique occidental est bâtie. L'école cartésienne divise l'être humain entre un corps et une conscience distincts, et valorise cette dernière démesurément par rapport à son homologue dans la formation du soi — la logique qui mène à la conclusion “je pense, donc je suis”. De plus, il est impératif, selon elle, d'étudier le monde du point de vue d'un sujet délimité, isolé de ses alentours, dont la conscience permet la réflexion et donc l'appréhension de son univers. Selon Merleau-Ponty, les enjeux de cette approche sont perdus d'avance. Comme il l'indique dans son avant-propos à *Phénoménologie de la perception*, cet échec est dû à la simple raison qu'il est naïf de supposer que je puisse donner un point de vue objectif du monde distinct de « cette autre vue, celle de la conscience, par laquelle d'abord un monde se dispose autour de moi et commence à exister pour moi » (1945, iii). La conscience, par définition, est l'épicentre de sa perception, et ne peut pas faire de distinction entre le monde véritable et l'image qu'elle en fait. Au lieu de nier cette réalité, tels que l'ont fait Descartes et ses disciples, la phénoménologie l'adopte comme fondement de sa

méthode. Afin d'éviter les erreurs qui découlent des scissions cartésiennes, le monde et l'être sont toujours en relation dans la phénoménologie ; celle-ci étudie le monde tel que l'être humain le perçoit et l'éprouve, et l'être humain tel que le monde le rencontre et l'affecte. Merleau-Ponty explique de façon générale que la phénoménologie « est l'ambition d'une philosophie qui soit une "science exacte", mais c'est aussi un compte rendu de l'espace, du temps, du monde "vécus" » (1945, i). « Science exacte » car elle ne se vante d'aucun savoir hors de l'expérience humaine, d'où l'expérience « vécu[e] » comme objet d'étude. Parce qu'elle met l'accent sur la relation entre les choses au lieu de leur caractéristiques individuelles, la phénoménologie dont le bilan vient d'être dressé remet naturellement en question les divisions populaires entre le sujet et l'objet, le corps et la conscience, le soi et son entourage.

L'opacité des dites limites dans le commentaire sur la lecture de Merleau-Ponty découle de cette tournure épistémologique de la phénoménologie. Son explication fait de la compréhension d'un texte la synthèse des « pensées » acquises au préalable avec des « pensées » nouvelles, combinaisons originales des anciennes qui surgissent du texte au fil de sa lecture. Il est clair, alors, que l'on conçoit la lecture comme une expérience vécue: ce que l'on en tire change au fil du temps, tandis que le texte s'épanouit progressivement sous les yeux du lecteur. Si l'on poursuit cette logique, le lecteur n'est plus l'inébranlable sujet de la lecture. En effet, pour reprendre la définition citée dans mon épigraphe, la lecture consiste d'une séquence de trois actes consécutifs: déchiffrer les signes graphiques, leur attribuer un son, et enfin en déduire un sens. Dans la description de Merleau-Ponty, le lecteur ne doit plus « associer un sens » au sons après avoir effectué les deux premiers actes de la lecture parce que le texte donne par lui-même une interprétation des sons selon ce que le lecteur a lu auparavant. De cette manière, le texte lui-même prend le rôle du lecteur, dictant son sens à partir de ceux que le lecteur possède déjà.

Cette dynamique est présente dans le langage même de la citation de Merleau-Ponty, où le lecteur n'est jamais le sujet du verbe: le mot du texte déclenche les pensées du lecteur, et les pensées se mélangent pour former des nouvelles pensées sans que le lecteur ne soit mentionné. Dans cette formulation, il est donc impossible de trancher nettement entre le sujet et l'objet, le lecteur et le texte lu, vu que le lu lui-même attribue le sens.

L'approche phénoménologique fait aussi de la lecture une démarche incarnée lorsque Merleau-Ponty décrit le « transport » du lecteur au centre du livre. Le mot « livre », employé au lieu de « texte » pour faire référence à l'objet lu, insiste sur la matérialité du transport. La référence au livre-objet convoque ainsi l'expérience corporelle de la lecture et l'importance du rapport physique entre le livre et son lecteur. Le transport est alors une expérience charnelle et presque sensuelle, comme quoi le lecteur est amené au centre de l'objet de tout son être. Par contre, « la source » est employée après dans un sens figuré, et il est probable qu'elle représente la source des pensées, c'est-à-dire le langage dont le texte est formé. On constate que la source du langage présent dans le livre-objet est l'auteur, ce qui nous mène à l'interprétation suivante: l'auteur, par son langage, nous transporte au centre du livre où on l'y rejoint. Le livre-objet, alors, devient un site de rencontre pour le lecteur et celui qui a rédigé le texte.

Cette rencontre n'en est pas une entre individus en chair et en os, une transcendance de sorte qui serait trop vague. À travers le prisme de la phénoménologie, on discerne plutôt ici l'entrelacs d'expériences vécues: d'une part, celles dont l'auteur insuffle le texte¹³, et de l'autre celles du lecteur qui, comme nous l'avons vu, dictent la compréhension du texte écrit. Ces

¹³ Il n'est pas essentiel pour cet argument d'expliquer la façon dont les expériences de l'auteur sont toujours présentes dans le texte. On se souvient, toutefois, que Merleau-Ponty nous indique que tout commentaire que nous émettons est indissociable de la conscience qui l'a formulé — y compris le texte rédigé. Il y aura toujours une trace de l'individu. De plus, les textes sur lesquels portera ce mémoire sont tous issus du genre autofictif, où la présence du passé de l'auteur est explicitée dans le texte.

expériences incarnées peuvent se rejoindre parce que la lecture elle-même est un procédé incarné selon cette épistémologie. Le texte agit sur le lecteur, le trouble, dans la même mesure où lui peut être l'agent principal de la lecture. On constate alors que d'un point de vue phénoménologique, la lecture implique toujours une communion entre les expériences du lecteur et de l'auteur, qu'elle soit consciente ou non.

Cette conjecture est l'axiome de l'approche phénoménologique à la lecture dans ce mémoire. On en dérive aussi ce qui différencie la lecture queer de la lecture en général. Si toute lecture implique ce partage d'expériences, la lecture queer est marquée par l'intentionnalité d'un lecteur qui chercherait activement dans sa lecture à joindre ses expériences à celles de l'auteur. Il désire se rendre au centre du livre¹⁴. Afin d'élaborer sur cette nuance, cet argument nécessite d'abord une explication plus détaillée des agissements de la lecture selon cette perspective phénoménologique. À cette fin, nous poursuivrons l'étude de la lecture à travers "la chair", telle que Merleau-Ponty la formule.

III — Incarner: un corps et un monde de chair

« Or, cette généralité qui fait l'unité de mon corps, pourquoi ne l'ouvrirait-elle pas aux autres corps ? »
(Merleau-Ponty, 1979, 184)

Notre point de départ pour arriver à la lecture queer était l'indice d'un dynamisme qui existe entre le lecteur, le livre, le texte et l'auteur. Comme nous venons de le voir, une

¹⁴ On pourrait penser que cette déclaration à propos du lecteur queer va à l'encontre de mon refus de projeter une certaine intentionnalité sur la population LGBT du Maroc. Il faudrait alors se rappeler du lectorat queer que je définis dans l'introduction, un lectorat fluide dont le seul fil commun est le désir de voir les choses queerement. L'intentionnalité qui queerise cette lecture découle de celle du lectorat queer qui y prend part. Vu que n'assume nullement qu'un marocain de la communauté LGBT fasse partie d'un lectorat queer, il se peut que je décrive un concept qui n'a aucune application réelle. Je poursuis quand même parce que Taïa et Rayan m'ont lancé sur cette piste dans mon introduction, et parce que je pense que l'expérience d'une intimité grâce à la lecture est assez universelle pour que quelqu'un d'autre que moi puisse la désirer.

perspective phénoménologique dicterait que le livre soit aussi le site de rencontre des expériences de l'auteur et du lecteur, à travers la lecture du texte. Bien que le livre-objet soit, en lui-même, une entité distincte du lecteur, la phénoménologie nous incite à considérer le corps et l'objet comme faisant partie d'une même matérialité, et de moins prêter attention à la distinction organique entre eux. En effet, selon Merleau-Ponty, tous deux font partie d'une même chair universelle.

Cette terminologie de Merleau-Ponty est expliquée le plus vivement dans le chapitre « L'entrelacs — Le Chiasme » de son ouvrage posthume *Le visible et l'invisible* (1979), où il nous invite à reprendre la nature même de la relation entre le corps et les objets. En effet, il réaffirme l'importance de la matérialité partagée entre l'objet et le corps, idée souvent reléguée au second plan afin de mettre en avant la conscience du sujet. Il rappelle aussi que cette matérialité commune permet la perception: « Si [le corps] les touche et les voit [les objets], c'est seulement que, étant de leur famille, visible et tangible lui-même, il use de son être comme d'un moyen pour participer au leur, que chacun des deux êtres est pour l'autre archétype, que le corps appartient à l'ordre des choses comme le monde est chair universelle » (179). En d'autres mots, que le corps puisse reconnaître la chose grâce à ses capacités sensorielles indique à la fois sa propre matérialité et leur interaction mutuelle, et en corollaire à ceci illustre que tous deux sont de la même substance nommée la chair universelle. Admettre que le corps du lecteur et le livre font partie de cette même matière permet de ramollir la rigidité de leur séparation; la lecture est avant tout un processus entre entités de chair.

Merleau-Ponty n'entend pas la « chair » telle que nous la concevons habituellement, organique et corpulaire. Il explique: « La chair n'est pas matière, dans le sens de corpuscules d'être qui s'additionneraient ou se continueraient pour former des êtres » (1979, 181). Elle n'est

donc pas un élément constitutif comme l'atome, malléable et structurel, mais plutôt une « texture » (190), un champ qui englobe la totalité des êtres et de l'espace entre eux. Il héberge toutes leurs interactions sensorielles et leur sert de véhicule, ce qui permet la réciprocité de ces interactions. Merleau-Ponty décrit le rôle de la chair dans la perception de la manière suivante:

[La chair] est l'enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant, qui est attesté notamment quand le corps se voit, se touche en train de voir et de toucher les choses, de sorte que, simultanément, *comme* tangible il descend parmi elles, *comme* touchant il les domine toutes et tire de lui-même ce double rapport, par déhiscence ou fission de sa masse. (1979, 189)

Merleau-Ponty rejette encore la centralité d'une conscience qui ressent. Il la remplace par la chair, un "enroulement" du perçu — aussi bien touché que vu — autour du corps sentient. Comme preuve, il explique que, lorsque le corps se touche ou se voit, il démontre à la fois sa capacité à être perçu et à percevoir, et donc son appartenance au domaine des objets avec lesquels il interagit et sa supériorité par rapport à eux. La possibilité d'un corps qui se perçoit lui-même enclenche l'éclosion de son unité envers le monde de chair alentour (une "déhiscence"), vu qu'à travers la chair, le corps interagit avec lui-même au même titre qu'avec le monde alentour. C'est alors l'enroulement de la chair du visible autour du corps voyant qui lui redonne forme. La perception, n'est pas une action du sujet en tant que telle, mais un enroulement de la chair universelle perçue autour du corps qui perçoit, afin de le délimiter de son entourage tout en prenant compte de leur chair partagée.

Il place ainsi l'accent d'une part sur la synesthésie des sens, grâce à l'ambiguïté du toucher et de la vision dans son explication, et de l'autre sur l'aspect incarné de la perception, qui ne s'effectue qu'à travers la chair universelle dont sont constitués les corps et les choses. La perception n'est pas un produit de mon isolation par rapport au monde alentour, car au contraire c'est la chair partagée de mon corps et des choses qui la permet. Cette approche à la matérialité

et à la perception est similaire à celle du précédent commentaire de Merleau-Ponty sur la lecture, où l'on voit le texte déchiffré (donc vu) qui assume son propre sens dans l'esprit du lecteur. On voit ici un parallèle à l'enroulement de la chair autour du voyant. En effet, la chair ici est la pièce manquante à cette théorie de la lecture — c'est elle qui permet la transmission du sens du livre au lecteur. La « déhiscence » du corps charnel explique à la fois son ouverture au livre et l'intégrité qu'il préserve malgré leur rapprochement quasi-matériel. La lecture, comme toute autre vision, s'effectuerait à travers la chair. Merleau-Ponty explique d'ailleurs la nécessité de la chair dans l'acte de perception, car « l'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui ; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication » (1979, 176). Merleau-Ponty réaffirme ici que les caractéristiques du corps et du visible découlent de la chair qui est le conduit de leur rapport. La lecture, une communication parmi d'autres, compte parmi les phénomènes éclairés par cette explication, une sorte de conversation entre êtres de chair.

En bref, la chair nous apparaît universelle, une substance à travers laquelle se produisent toutes les expériences sensorielles y compris la lecture. Il faut maintenant élucider plus spécifiquement la façon dont la lecture fonctionne à travers celle-ci, ce qui nous permettra de revenir au livre-objet et à son rôle dans la communion des expériences de l'auteur et du lecteur.

IV — Reconnaître: la synergie possible entre le lecteur et l'auteur à travers la lecture

“Son corps et les lointains participent à une même corporéité ou visibilité en général, qui règne entre eux et lui, et même par-delà l'horizon, en deçà de sa peau, jusqu'au fond de l'être” (Merleau-Ponty, 1979, 193).

Que la lecture opère à travers la chair constitutive des êtres conduit à de nombreuses conséquences analytiques dont ce chapitre ne pourrait faire le bilan, mais l'atout le plus saillant

de cette conjecture pour la lecture queer est la perspective qu'elle apporte sur les relations interpersonnelles. En effet, nous verrons que la chair suppose qu'il est possible dans une certaine mesure pour deux personnes d'être en communion d'expérience et de perception, de communiquer leur réalité à l'autre et d'être compris. Par contre, il faut avant toute chose noter le malaise théorique dont Merleau-Ponty a dû se défaire avant de formuler son argument sur la relation entre les êtres, car il bâtit ensuite cette idée à partir de l'élucidation de ce souci. Il s'agit du problème de l'incohérence des différentes perceptions du corps à travers la chair. En effet, lorsque je touche un objet de ma main droite tout en la touchant de ma main gauche, la sensation de ma main droite qui touche et celle de ma main droite qui est touchée ne se superposent pas exactement; je ressens un écart entre ces deux expériences tactiles bien qu'elles ont lieu sur le même appendage. De même, j'entends ma propre voix de deux façons, de l'extérieur comme j'entends celles d'autrui, et de l'intérieur en provenance de moi-même, et bien que je reconnaisse rapidement que deux expériences auditives proviennent de ma voix seule cette réalisation n'est pas instantanée. Cet écart dans la chair entre mon corps percevant et mon corps perçu fait douter du fait que mon corps soit reconstitué et recouvre son unité à travers la perception. Si les expériences qui fondent ces deux conditions ne sont pas simultanées, le corps ne peut pas *à la fois* être présent parmi les choses et les dominer du dessus. Merleau-Ponty répond à cette incertitude en assénant l'unité inébranlable de son sujet. Il explique que cet écart:

[...] n'est pas un échec: car si ces expériences ne se recouvrent jamais exactement [...] c'est précisément parce que mes deux mains font partie du même corps, parce qu'il se meut dans le monde, parce que je m'entends et du dedans et du dehors ; j'éprouve, et autant de fois que je le veux, la transition et la métamorphose de l'une des expériences à l'autre et c'est seulement comme si la charnière entre elles, solide, inébranlable, me restait irrémédiablement cachée. (1979, 192)

Merleau-Ponty contourne la question en stipulant qu'il est de la nature même du corps de divaguer d'une expérience phénoménologique à la prochaine, et que la non-concomitance qui

semblait poser problème est transcendé par un « je » qui domine cette rupture¹⁵. La cohérence du corps est marquée par sa mobilité temporelle et physique — et on remarque le choix du verbe « se mouvoir », qui dans le registre littéraire prend la connotation du mouvement au fil d'une vie — et sa frontière fixe, implicite dans la tournure « du dedans et du dehors ». Le corps contient toutes les expériences dont ses organes et sa peau sont les capteurs distincts, il les synthétise dans son être. Son agencivité aussi est mise en avant, grâce au verbe « éprouver » dont le sens premier de « mettre à l'épreuve » a un caractère très actif, et la précision apposée « autant de fois que je le veux » indique clairement la volition du « je » qui passe d'une expérience à une autre. « La charnière [...] cachée », quant à elle, représente l'écart des expériences que Merleau-Ponty essaie de résoudre. Bien que la charnière soit inextricable à la transition d'une expérience à l'autre, il n'est pas nécessaire de la comprendre parfaitement pour incarner ces métamorphoses des sens. En somme, Merleau-Ponty répond à la non-coïncidence des expériences sensorielles en postulant que le corps surplombe à la fois ces expériences et leurs transitions par sa nature, sans avoir besoin d'identifier exactement la nature du glissement qui a lieu.

Merleau-Ponty se base sur cette conjecture lorsqu'il considère la nature des relations

¹⁵ Cette éliision du problème donne source à l'une des limites les plus notables de cet écrit. Bien que Judith Butler dans son essai « Sexual Difference as a Question of Ethics: Alterities of the Flesh in Irigaray and Merleau-Ponty » essaie de défendre ce dernier de la critique que lui a porté Luce Irigaray, elle remarque que cet extrait en particulier laisse soupçonner les vacillements de l'argument de Merleau-Ponty. Elle dit à propos de ce passage: « The phenomenological experience of not being able to close this circuit [...] is asserted only then to be retracted through the postulation of a body and world which overcomes all such appearances of non-coincidence [...] Does he give signs that he cannot describe what holds these relations together? » [L'expérience phénoménologique de ne pas pouvoir fermer le circuit [...] est seulement affirmée ici pour ensuite être refoulée par le postulat d'un corps et d'un monde qui surmontent toutes ces occasions de non-coïncidence [...] Laisse-t-il voir son incapacité de décrire ce qui fait tenir ces relations ensemble?] (Butler, 346). En d'autres termes, Butler pense que cette déclaration de Merleau-Ponty, selon quoi le corps par sa nature parvient à unir ces expériences phénoménologiques distinctes, cache sa confusion quant à la nature spécifique de ce qui fait coller le tout. Bien que j'en convienne avec Butler qu'il manque à cette conjecture une logique totalement persuasive, je suis d'accord qu'il revient au lecteur de croire à ce « continuous and self-referential body » [corps continu et autoréférentiel] (346).

entre plusieurs individus. En effet, s'il est possible pour les différents organes et les expériences diverses qu'ils apportent à un même corps de cohabiter dans cette chair, qu'est-ce qui empêcherait les corps entre eux de partager cette même association? Merleau-Ponty envisage la possibilité d'un tel raccord entre les êtres dans le passage suivant:

Pourquoi la synergie n'existerait-elle pas entre différents organismes, si elle est possible à l'intérieur de chacun ? Leurs paysages s'enchevêtrent, leurs actions et leurs passions s'ajustent exactement : cela est possible dès qu'on cesse de définir à titre primordial le sentir par l'appartenance à une même 'conscience,' et qu'au contraire on le comprend comme retour sur soi du visible, adhérence charnelle du sentant au senti et du senti au sentant. (185)

Selon lui, il serait possible pour deux êtres doués de sensations d'éprouver le monde ensemble si l'on pense à leurs expériences sensorielles non pas comme celles de deux "consciences" distinctes qui perçoivent séparément, mais plutôt comme la reconnaissance d'une même visibilité qui s'offre aux deux êtres. À la base, il déplace la source de la vision : lorsqu'une même visibilité charnelle s'enroule autour de deux individus, on met l'accent sur leur environnement partagé, faisant qu'ils ne sont plus en isolation totale. Il serait alors possible que les deux individus se comportent et soient émus de façon identique.

En ce qui concerne la lecture, on voit dans cette idée la possibilité d'une synergie au sein du lectorat d'un livre. Le livre même serait la visibilité partagée par tous ceux qui se le procurent, et dans le cas où certains lecteurs l'interprètent de la même manière, leurs lectures se chevaucheraient et ils auraient les mêmes « actions et passions ». Vu que cette supposition de Merleau-Ponty découle de son rejet du souci de l'asynchronisme, il est possible de considérer la synergie entre deux lecteurs qui ne parcourent pas le texte en même temps, où au même endroit, car la chair universelle dont est constitué le corps fait que ces expériences se rejoignent tout de même. Sur un plan concret, on peut remarquer que le lectorat queer d'une œuvre, ou la communauté de lecteurs qui s'engagent à la lire queerement, partagent souvent certaines

expériences vis-à-vis le texte avant de le lire. Chaque livre-objet que l'Éditeur assemble est plus ou moins identique, et tous les lecteurs partagent l'expérience de sa matérialité. Lorsqu'ils le ramassent dans une librairie, le péri-texte éditorial qu'ils parcourent — le titre, le résumé en quatrième de couverture — a suscité pour chacun d'entre eux une curiosité assez vivace qu'ils ont achetée le livre. Dans certains cas, l'épître auctorial et éditorial pourrait avoir attiré leur attention, tel a été le cas pour une partie du lectorat de Taïa après son témoignage dans *Tel Quel*. On constate que le paratexte de l'œuvre influence le lectorat queer, et que les nombreux messages à propos du roman qu'il convie détermine qui y participe. L'élément queerisant de la lecture étant que le lecteur y cherche une communion avec les expériences de l'auteur, on peut dire que trajet qui mène chaque lecteur à cette queeritude aura des similarités avec celles des autres membres du lectorat queer. Bien que chaque lecteur essaie de repérer dans le livre ses propres expériences, celles qui l'ont conduit au livre en question ressembleront à celles des autres, et on peut parler alors de ce lectorat en tant que groupe uni.

La synergie possible dont parle Merleau-Ponty nous dote aussi d'une perspective utile pour penser à l'auteur et au lecteur. En effet, l'auteur qui écrit et rédige son texte est par conséquent en train de le lire et le relire, tâchant de retrouver le sens qu'il a voulu transmettre dans les mots à présent sur la page. Dans le cas d'une écriture du soi¹⁶, où l'auteur essaie en partie d'exprimer une version de ses propres expériences dans le texte, on suppose que lors de la relecture de son oeuvre il va essayer de retrouver dans le texte ses propres expériences afin de

¹⁶ On définit « l'écriture du soi » dans ce mémoire dans le sens le plus large qui soit. On y inclut n'importe quel écrit où l'influence de la vie de l'auteur est explicitée dans le texte (par exemple de la poésie clairement issue d'une réflexion personnelle, ou un « je » dans le texte qui partage le prénom de l'auteur), le péri-texte (par exemple l'appellation "autofiction" sur la page de garde) ou l'épître (par exemple un entretien indiquant le lien entre l'œuvre et la vie de l'auteur). L'important est que le lectorat queer de l'œuvre ait accès à la source de cette information, afin de planter la graine du désir d'intimité grâce au texte. Cette définition englobe entre autres l'autobiographie, l'autofiction et le récit personnel.

vérifier que celles-ci soient exprimées adéquatement. Par cette logique, le lecteur queer et l'auteur tous deux cherchent leurs propres expériences dans le texte en temps voulu, et l'on peut ici aussi voir la synergie dont Merleau-Ponty fait l'ébauche.

L'intérêt d'une telle synergie entre auteur et lecteurs est qu'elle permet de concrétiser la nature du rendez-vous de leurs expériences qui survient dans le livre. Tandis que le lecteur et l'auteur sont tous deux enrobés du même livre visible et qu'ils cherchent tous les deux la représentation de leurs propres expériences, celles-ci se rejoignent et se mêlent car elles appartiennent alors à leur visibilité commune. Merleau-Ponty explique en détail ce partage dans la description suivante de deux individus qui regardent un paysage:

Les couleurs, les reliefs tactiles d'autrui sont pour moi, dit-on, un mystère absolu, me sont à jamais inaccessibles. Ce n'est pas tout à fait vrai, il suffit [...] que je regarde le paysage, que j'en parle avec quelqu'un : alors, par l'opération concordante de son corps et du mien, ce que je vois passe en lui, ce vert individuel de la prairie sous mes yeux envahit sa vision sans quitte la mienne, je reconnais dans mon vert son vert. (1979,185)

Pour mieux distinguer le procédé qu'il s'apprête à esquisser, il nie d'abord l'idée habituelle que les « reliefs tactiles d'autrui », (le monde alentour tel qu'il est perçu par l'autre) demeurent toujours obscurs au sujet. Il explique ensuite que lorsque deux personnes regardent la même chose et que l'un la décrit à l'autre, leurs visions à tous deux se superposent sans pour autant se remplacer, et les deux individus reconnaissent la ressemblance de ces images superposées. Que la synergie des organismes permette le partage des expériences veut donc dire que les deux organismes sont habités à la fois de leur propre expérience et de celle de l'autre.

Cet exemple de la contemplation partagée peut-être traduit pour représenter l'acte incarné de la lecture. Le livre-objet qui est en la possession de l'auteur et du lecteur représente le paysage, c'est leur visibilité partagée. Comme il a été constaté dans la deuxième section, ce sont les mots du livre, imprimés sur la page, qui s'imposent au lecteur et ce faisant lui dictent une

nouvelle pensée; dans cette lignée la lecture d'un texte devient une vision parmi d'autres où le visible s'enroule autour du voyant permettant sa perception. Par contre, le texte imprimé est aussi l'impression de la voix de l'auteur. C'est grâce à sa voix rapportée que l'auteur transmet ses expériences. Il faut alors considérer la double sensation de la lecture: la vision d'un texte, dimension dont on parle depuis le départ, et l'ouïe de la voix reconstituée, d'après le second acte constitutif de la lecture selon la définition du Larousse. Le texte est à la fois le paysage et sa description, j'y vois mon propre vert et l'auteur me décrit le sien. Cette double acquiescence du texte fait que le lecteur voit dans la lecture sa propre expérience, à partir de laquelle le texte impose son sens, et l'expérience de l'auteur qui y est présentée. Celles-ci se rejoignent sur la page, habitent leur visibilité partagée. On remarque que même si dans l'énoncé de Merleau-Ponty il n'y a que "je" qui décrit le paysage, cette dynamique est réflexive et leurs "verts" respectifs passent de l'un à l'autre dans les propositions parallèles. Il suffit qu'une personne parle pour que leur visibilité à tous deux soit envahie. C'est pour cela que lorsque le lecteur reconstitue la voix de l'auteur à partir du texte imprimé, les glyphes sur la page contiennent leurs visions à tous deux, bien que l'auteur ne soit pas présent et que le lecteur ne lui adresse pas directement la parole. C'est donc grâce à l'appréhension double du texte que les expériences de l'auteur et du lecteur peuvent se rejoindre dans le livre, comme on l'a suggéré dans la deuxième section de ce chapitre.

Il est possible que la minutie de cette explication entrave mon lecteur qui penserait alors que cette théorie de la lecture semble par moments artificielle. Néanmoins, la pertinence de cet argument est ravivée par un retour à l'universalité de la chair. En effet, que le livre, l'auteur, le texte et le lecteur en soient constitués adoucit la rigidité de ce propos. Merleau-Ponty lui-même, à la suite de la citation précédente, ramène sa pensée à cette substance interstitielle:

[C]e n'est pas *moi* qui vois, pas *lui* qui voit, qu'une visibilité anonyme nous habite tous deux, une vision en général, en vertu de cette propriété primordiale qui appartient à la chair, étant ici et maintenant, de rayonner partout et à jamais, étant individu, d'être aussi dimension et universel. (Le visible, 185)

Partant d'une observation dont nous avons fait le point, que le même perçu est incarné par les deux sujets, Merleau-Ponty insiste sur le véhicule de la transition logique du cas particulier au cas général dans son argument, la chair dont tous ces éléments sont constitués. L'importance de ce rappel est marquée par la structure des éléments descriptifs dans la phrase. Il emploie deux fois à la suite un groupe verbal d'état au participe présent (étant + mot) apposé au mot « chair », qui la situe dans un aspect du particulier (l'immédiat, l'individuel), suivi d'une phrase infinitive en complément du nom « propriété » (de + phrase à l'infinitif), qui décrit la diffusion de la chair dans une étendue déterminée par le groupe verbal précédent (de maintenant à jamais, de l'individu à l'universel). La structure grammaticale de cette tournure élégante alterne le nom auquel renvoie le verbe (la chair ou sa propriété), mais une lecture rapide confond ce basculement et donne l'impression que tous les groupes descriptifs font référence au mot « chair », qui leur est le plus proche dans la phrase. L'amoncellement des descriptifs paradoxaux sur le mot « chair » renforce le sens de la phrase par son style, que la chair transcende la distinction entre le général et le particulier. Ce raccord du style et du sens donne alors un caractère surnaturel, presque divin, à cette propriété de la chair d'être à la fois ici et partout, de faire partie à la fois du corps et de l'univers.

Cette analyse au caractère littéraire de la citation de Merleau-Ponty illustre l'une des particularités de son écriture que j'espère appliquer à ce chapitre. La présentation de la chair dans « L'entrelacs — Le Chiasme » n'est pas uniquement convaincante pour la logique du propos ; le style de Merleau-Ponty dans le dernier chapitre de son oeuvre fait écho à la chair qui y est décrite. Le langage nous insuffle une foi en son sens parce qu'on y reconnaît déjà la chair

universelle. Butler, dans son essai cité en note auparavant, arrive à cette même conclusion, lorsqu'elle hésite à croire que le corps charnel puisse faire synergie de ses organes: « I think it is the very capacity of language to mean more and differently than it appears, a certain possibility for semantic excess that [...] is a function of the temporally non-coincident ontology of the flesh » [Je pense que c'est cette même capacité du langage à signifier plus et différemment à ce qu'il semble, une certaine possibilité pour l'excès sémantique qui [...] est une fonction de l'ontologie non-coïncidente dans le temps de la chair] (Butler, 346). Selon elle, que le langage veule dire une multitude de choses à la fois et qu'il soit impossible de limiter les nuances de son interprétation viennent du fait que la chair surmonte ses asynchronismes que nous avons décrits en début de section. Je soutiens que cette même logique est applicable lorsque l'on essaie de définir ce qu'est la lecture queer par ce concept. L'abondance sémantique qu'apporte le style de Merleau-Ponty est constitutif à la chair de telle sorte qu'une argumentation purement déductive ne suffit pas à sa définition. Pour revenir à la superposition des expériences du lecteur et de l'auteur sur le livre-objet, c'est justement la démultiplication des sens et des interprétations qui fait que le texte est en même temps la voix de l'auteur et son impression visible et lisible. Si tout est chair, un acte de foi en sa capacité est nécessaire afin de croire totalement à une théorie de la lecture qui la prend pour base.

La synergie entre deux individus qui partagent une même visibilité surgit clairement lorsque l'on considère la lecture depuis le point de vue de la chair. Elle découle de la capacité de la chair à surmonter les non-coïncidences dans le temps des différentes expériences sensorielles qu'elle facilite. Le lecteur queer, celui qui cherche à reconnaître ses propres expériences dans le texte, joindra ses expériences à celles de l'auteur dans le livre-objet, les superposera, grâce à l'abondance sémantique du langage qui donne au livre sa nature double de voix transcrite et de

texte lu. Des questions pratiques demeurent: bien que la chair par sa nature dépasse la non-coïncidence physique et temporelle d'évènements distincts, le fait qu'elle s'étire à travers le temps et l'espace dans tous les sens n'implique pas forcément qu'elle relie deux instants précis, les moments où l'auteur et ensuite le lecteur liront un même texte. Ça sera la responsabilité du lecteur de s'élancer, d'étirer sa chair dans la direction précise qui le conduit à l'auteur. Il reste alors à cet énoncé de la lecture queer de se pencher sur le lecteur queer lui-même, dont les émois jusqu'à présent sont obscurs: que pense-t-il? Que ressent-il? À la fin de la deuxième section, il a été mentionné que ce qui rend une lecture queer serait l'intentionnalité du lecteur, son désir rejoindre ses expériences à celles du lecteur dans le texte. Il faut à présent nous tourner vers le lecteur queer pour identifier la nature de ce désir.

V — S'élancer: perspectives transféministes sur le désir

« The body itself is, finally, a mixture or amalgam of substance and ideal located somewhere between its objectively quantifiable materiality and its phantasmatic extensions into the world. » [Le corps lui-même est, enfin, un mélange ou un amalgame de substance et d'idéal situé quelque part entre sa matérialité objectivement mesurable et ses prolongations fantasmatique dans le monde.] (Salamon, 65)¹⁷

Dans son ouvrage *Assuming a Body: Transgender and Rhetorics of Materiality* (2010), Gayle Salamon entreprend de réinscrire le corps transgenre dans le canon philosophique afin de dépasser les diverses théories limitées qui existaient déjà sur l'incarnation des individus transgenres. Son oeuvre est un texte de référence pour le transféminisme, un courant critique en voie de devenir une discipline qui a pour but de faire jaillir les personnes transgenres des cendres de la théorie féministe et queer qu'il juge à bout de chemin intellectuel. Bien que ce mémoire ne

¹⁷ C'est moi qui traduis.

porte pas directement sur les individus transgenres, il oeuvre aussi à remanier les idées de philosophes respectés dans un contexte qui leur est étranger. Le livre de Salamon nous est pertinent grâce à son deuxième chapitre, « The Sexual Schema », où elle étudie aussi les écrits de Merleau-Ponty. Notamment, son analyse fait pivoter ses idées sur la chair et l'incarnation autour du désir et de la sexualité, qu'elle considère centraux à la formation du soi. Cette dernière section démontrera que la notion du désir qu'elle puise de Merleau-Ponty est l'élément queerisant d'une lecture phénoménologique.

Salamon voit le désir chez Merleau-Ponty comme constitutif de l'incarnation.

Merleau-Ponty, comme nous l'avons vu, refuse de considérer un sujet qui existe sans attaches au monde ou à l'autre, et dans *Phénoménologie de la perception* Salamon conclut que c'est à travers le désir pour l'autre que lui et le sujet se matérialisent: « The beloved other comes to exist in my phenomenological field as such to the extent that she comes to exist *for me*. But I, too, come to exist *for myself* in this scenario, and only to the extent that either the other exists *for me* or I exist *for the other*, perhaps both » [L'autre aimée existe dans mon champ phénoménologique comme tel au point où elle existe *pour moi*. Mais moi aussi, j'existe *pour moi-même* dans ce scénario, et seulement au point où l'autre existe *pour moi* ou bien j'existe *pour l'autre*, peut-être les deux] (Salamon, 46, c'est moi qui traduis). En d'autres mots, moi et l'aimé(e) apparaissent dans mon champ phénoménologique à la fois pour nous-mêmes et pour l'autre, et n'existent pour nous-mêmes tels que l'autre existe pour nous. Nous ne survvenons comme entités phénoménologiques que dans la mesure où l'autre survient pour nous. Que le soi vienne à exister par le désir veut dire que le sujet n'est concevable qu'en relation à un autre ; on ne pourrait imaginer un lecteur sans l'auteur qu'il désire¹⁸, et vice-versa.

¹⁸ L'accentuation de la sexualité dans l'argument de Salamon fait que le désir, chez elle, est souvent pris pour un désir sexuel. Je trouve plus utile d'employer le verbe « désirer » à un sens plus large, prenant par exemple la première définition de Larousse: "Souhaiter pour soi ou pour

Une propriété du désir pertinente à ce chapitre est que celui-ci meut le corps, lui donne une volition et une direction ; le désir nous motive à agir et nous donne un but. Salamon explique la manière dont le désir donne vie au corps: « Through desire, my body becomes alive by being intentionally directed toward another [...] and this necessarily conjoins [it] with, makes [it] part of, the world » [À travers le désir, mon corps s’anime en s’orientant intentionnellement vers un autre [...] et cela [l]’unit avec et [l]’intègre au monde] (Salamon, 50, c’est moi qui traduis). Assouvir le désir devient l’objectif du corps qui se tourne alors vers le lieu de la fruition potentielle, et cette interaction active avec ses alentours fait que le corps s’y assimile et donc en fait partie. Le désir du lecteur queer envers l’auteur concorde avec l’image qui en a déjà été dressé. Son corps, mû par le désir — au moins celui de rejoindre l’auteur dans le texte, mais il peut en avoir d’autres — se tourne vers le livre, là où il cherche à trouver ce raccord, et par cette orientation il intègre non seulement l’univers fictif mais aussi le monde de chair. Le désir est l’intentionnalité constitutive de la queeritude d’un lecteur ; il donne au lecteur queer une motivation initiale, mais aussi un point d’entrée au livre et au texte.

Bien que le désir ici ne soit pas défini exactement, il faut tout de même le placer dans le contexte des nombreux autres désirs qui ont animé la vie du lecteur. Il n’est pas issu de nulle part, et le bon sens dicterait que le passé d’un individu joue un rôle certain sur ses désirs actuels. Merleau-Ponty imagine que ce passé est incarné par le sujet, et appelle cette accumulation des vestiges des désirs passés « schéma sexuel », terme que Salamon reprend dans son oeuvre. Le schéma sexuel d’une personne est une sorte de carte fluide et imaginaire des empreintes qu’ont laissé ses ressentis au cours de sa vie, qui s’étend aussi bien sous la surface du corps qu’au-delà

autrui la possession, la réalisation, la jouissance de quelque chose” (web). J’utilise une définition plus globale parce qu’on ne devrait pas dicter le désir qu’éprouve un lecteur queer envers un auteur. Certes, il se peut que son désir soit de la convoitise sexuelle, mais il pourrait aussi bien être le désir de causer, d’étreindre, de gifler, ou encore tous ces désirs à la fois.

de ses frontières. Cette image incarnée guide ainsi le désir actuel, dicte ce qu'éprouve un individu. Le schéma sexuel chevauche le passé dont il est constitué, le présent qu'il habite existe, et le futur qu'il détermine. Salamon explique la temporalité spécifique du schéma sexuel de la manière suivante:

This temporality of the sexual schema extends forward insofar as that which animates my body through desire depends upon those sentiments, either compelling or painful, that I have previously experienced: my history shapes my desire. It also extends backward, as those experiences that I have previously had coalesce into a recognizable whole for me, to which I then give a narrative. [Cette temporalité du schéma sexuel s'étire par l'avant dans la mesure où ce qui anime mon corps par le désir dépend des sentiments, attirants ou bien douloureux, que j'ai éprouvé auparavant: mon histoire façonne mon désir. Il s'étire aussi par l'arrière, car ces expériences que j'ai eues auparavant se fondent en un tout qui m'est reconnaissable, auquel j'attribue ensuite une diégèse.] (Salamon, 44-5, c'est moi qui traduis)

Le schéma sexuel, selon Salamon, agit à la fois sur le futur et sur le passé. Il dirige notre désir et donc notre action future, parce qu'il est construit à partir de nos sentiments antérieurs. Par contre, son effet sur le passé est rétroactif. Le schéma sexuel prend par lui-même une forme définie et visible au sujet, qui peut alors y lire un récit qu'il attribue à ses expériences passées. La diégèse de notre histoire telle que l'on se l'imagine ne précède pas le schéma sexuel, mais en est issu. Le choix du mot « narrative » [diégèse] en dit long sur le rôle du schéma sexuel dans la lecture. Cette tournure de Salamon accentue la continuité discursive du désir ; le souhait de parvenir à un but quelconque est exprimé par le langage et justifié par les expériences antécédentes de l'individu, elles aussi tissées en phrases cohérentes qui donnent un fil narratif à la vie de l'individu — le désir actuel n'est que la dernière phrase de ce texte. Le désir de lire queerement est déjà soutenu par une histoire personnelle, que le lecteur superpose et compare à celle qu'il découvre au fil du texte. Les expériences que le lecteur rejoint à celles de l'auteur sont déjà structurées diégétiquement alors qu'il commence le livre. Que ces expériences se rejoignent n'a rien de métaphysique, c'est un procédé discursif qui a lieu à travers l'appréhension du texte. Le

schéma sexuel est alors le phénomène propre au lecteur qui permet la formation du langage nécessaire à cette lecture.

Ce retour à la discursivité du désir nous ramène au livre-objet, clé d'accès au texte. En effet, il a été dit au passage que le lecteur se tourne vers le livre comme site où il souhaite raccorder ses propres expériences à celles de l'auteur. Par contre, cette explication n'est que partielle, vu que le lecteur n'est pas seulement orienté vers le livre, il le tient aussi entre ses mains. Cette intimité entre l'individu et l'objet n'est pas négligeable, et donne lieu à de nombreuses manipulations physiques qui importent à l'étude phénoménologique. Au cours d'une lecture particulièrement émouvante, le lecteur interagit avec le livre différemment, il le rapproche de ses yeux, le feuillette sans prévenir pour se remémorer un passage précédent, le tient ou bien baillant pour dévoiler son contenu ou bien mi-clos pour le cacher. Il peut aussi laisser une trace permanente sur l'objet lui-même: corner une page, souligner un passage, onduler la couverture à force d'y suer. On peut voir sur le livre la marque du désir que le lecteur y projette, et le livre devient alors le biais par lequel ce désir est incarné. Salamon envisage l'incarnation du désir au-delà du corps : « The join between desire and the body is the location of sexuality, and that join may be the penis, the phallus, or some other body part, [...] or a bodily auxiliary that is not organically attached to the body » [Le raccord entre le désir et le corps est l'emplacement de la sexualité, et ce raccord peut être le pénis, le phallus, ou une autre partie du corps, [...] ou un auxiliaire corporel qui n'est pas organiquement rattaché au corps] (Salamon, 51, c'est moi qui traduis). Dans le contexte original de cette citation, Salamon essaie ici de diversifier les centres sexuels possibles du corps trans, mentionnant la possibilité d'un auxiliaire corporel pour faire un clin d'œil au godemiché. Par contre, il est évident que cette logique demeure juste lorsque le désir dont on parle n'est plus forcément et uniquement sexuel, ou

lorsque le désir est queerisé pour inclure toute forme d'intimité possible entre le lecteur et l'auteur : alors, le livre-objet devient le lieu qui relie le corps au désir et là où est situé la queeritude du lecteur. Lire le livre, c'est le manier comme auxiliaire corporel imbibé du désir que l'on cherche à y assouvir.

Pour conclure, ce chapitre a essayé de définir une lecture queer à travers la phénoménologie, qui tâcherait à soutenir leurs expériences sans y prescrire un discours identitaire. La philosophie de Merleau-Ponty nous a mené penser à la lecture comme un procédé incarné où les expériences d'un lecteur pourraient rejoindre celles de l'auteur dans le livre même, se superposer, grâce à la chair universelle qui nous englobe tous. La lecture queer, par conséquent, en serait une où le lecteur désire activement une rencontre de la sorte, et le livre devient alors un auxiliaire corporel où se situe sa queeritude. Cette approche phénoménologique va à l'encontre, entre autres, des tournures habituelles que l'on emploie à propos de jeunes gens LGBT « dépravés », au Maroc ou ailleurs. Bien qu'un individu puisse se sentir isolé dans la société, il demeure en relation au monde de chair alentour, et par la lecture queer il trouve confort dans le texte d'autrui. En bref, j'ai essayé de décrire ici la façon dont on peut être obsédés par un livre, son univers et son auteur, et trouver dans cette fiction refuge. Mais il faut à présent se tourner vers une oeuvre fictive afin de mettre cette théorie en pratique. Quels éléments, quelles idées de la littérature contemporaine marocaine s'offrent à la lecture queer? Dans quelles sortes d'histoires est-ce qu'un lectorat minoritaire, meurtri et passé sous silence pourra se reconnaître? Le prochain chapitre proposera le roman de Mahi Binebine *Les funérailles du lait* comme exemple.

Chapitre 2: Sein amputé et allégorie mémorielle dans Les funérailles de lait de Mahi Binebine

I — *Mémoire d'une mère : la véracité et l'expérience de l'auteur dans le roman*

“Maintenant ce sein est coupé, il est détaché du corps, séparé de la femme opérée. D'une main, la chirurgienne le prend, elle le soulève, l'élève.”
(Gros, 300)

Les Funérailles du lait est un livre idéal pour tenter une lecture queer. Vu que celle-ci permet une communion des expériences de l'auteur et du lecteur dans le texte, il est naturel de choisir un roman dont l'intimité entre le contenu, la rédaction et la vie de l'auteur est si bien documentée¹⁹. Comme on l'a mentionné dans l'introduction, Mahi Binebine s'inspire de sa propre situation familiale dans son écriture, notamment de l'incarcération de son frère Abdelaziz au bagne de Tazmamart²⁰ et la douleur que cette disparition a infligée à leur mère. Lors du séjour de son fils en geôle, cette dernière est tombée malade d'un cancer du sein et a subi une mammectomie, tout comme la protagoniste du roman *Mamaya*. Lors d'un entretien avec Ignacio Cembrero dans le journal espagnol *El Pais* en 2001 qui a ensuite été traduit en anglais pour la revue *Banipal*, Binebine raconte que sa mère a succombé à la maladie très peu de temps après le retour de son frère au foyer natal de la medina de Marrakesh en 1991. Cembrero rapporte le propos suivant: « “It's as if she'd been waiting for him to come back,” says Binebine, with emotion. Mahi has great admiration for Abdelaziz because “he was able to resist and not feel

¹⁹ Cette documentation prend la forme de divers entretiens avec l'auteur depuis la publication du roman. Ceux-ci proviennent de publications françaises, américaines ou espagnoles, et ne sont pas immédiatement accessibles à un lectorat marocain, et donc je n'avance pas ici l'argument selon lequel cette histoire personnelle auctoriale serait connue du lectorat marocain qui la cherchera ensuite par lui-même dans le roman. Plutôt, je cherche à identifier les éléments de la vie de l'auteur qui ont clairement joué un rôle dans sa rédaction, pour qu'ils nous guident vers les aspects du roman qui s'épanouiront par eux-mêmes lors d'une lecture queer.

²⁰ Cette prison souterraine était d'usage pendant les années de plomb, lorsque le gouvernement marocain incarcérait tout individu qui s'opposait au régime. Grâce aux témoignages de ceux qui en sont sortis, elle symbolise à présent les atrocités de cette période.

hatred. But I did” » [“C’est comme si elle avait attendu qu’il revienne,” dit Binebine avec émotion. Mahi voue une grande admiration à Abdelaziz parce que “il a pu résister sans éprouver de haine. Moi, j’en ai éprouvé”] (Cembrero, 131, c’est moi qui traduis)²¹. Trois ans plus tard, Binebine publie son roman aux éditions parisiennes Stock, et on ne peut qu’assumer que ce livre est le fruit de cette haine, ou du moins que celle-ci a planté la graine de sa rédaction.

D’où exactement provient cette haine? Dans un entretien avec Claudia Esposito intitulé « Ce Maroc qui nous fait mal » Binebine nous rappelle qu’à cette époque-là personne ne savait rien de ce qui s’est déroulé à Tazmamart (302), et donc si son sentiment a une genèse précise, celle-ci doit conduire à la mère pour qui Binebine témoigne de la peine, et non pas au frère. Dans l’esprit de Binebine, la maladie de sa mère est directement liée à la disparition de son fils. Il explique son raisonnement et fournit le lien entre sa fiction et son histoire:

MB: [...] J’ai écrit en revanche sur ma mère qui attendait un fils disparu. [...] Je me suis dit, ce n’est pas un hasard si son fils disparaît et elle a une maladie du sein. Dans *Les Funérailles du lait* elle demande à récupérer ce bout de chair [...] Elle va traverser le pays pour l’enterrer et dire aux hommes, vous m’avez volé la vie de mon enfant, vous ne volerez pas aussi sa mort. Mon enfant aura une sépulture digne. Elle mène alors un combat pour la mémoire. (Esposito, 302)

Binebine résume le roman qui est inspiré par sa mère. On remarque d’abord que Binebine ne fait pas la distinction entre sa propre mère et la protagoniste de son roman, Mamaya, qu’il ne nomme pas dans cet entretien. Le référent fluide du pronom « elle » démontre ce rapprochement, car il renvoie d’abord à sa mère et ensuite au sujet du résumé du roman sans que son antécédent ne change. Il y a donc une continuité apparente pour Binebine entre ces deux femmes, l’une d’un souvenir tiré de ses expériences réelles et l’autre fictive issue de son imagination. Le roman, rédigé après la mort de sa mère, semble être une mise en page de la mémoire du fils témoin. On

²¹ L’article de Cembrero n’inclut aucune autre explication de ce sentiment. J’ai demandé au journaliste s’il existe une transcription complète de leur entretien qui pourrait apporter de plus amples précisions, mais malheureusement il n’y en a pas (Cembrero, Twitter).

constate ensuite que sein malade puis amputé pour Binebine est intimement lié à la disparition du fils par un acte de mémoire. En effet, il est implicite dans le résumé que pour Mamaya, le sein qu'elle garde après son amputation prend la place du cadavre de son fils qu'elle ne récupérera jamais²², d'où son désir de l'enterrer afin de donner une « sépulture digne » à son enfant. La tournure de Binebine « un combat pour la mémoire » prend ainsi un double sens. Les funérailles qu'elle orchestre essaient à la fois de rendre hommage à la mémoire de son fils et de concrétiser l'investissement de cette mémoire à la chair du sein coupé. Le sein, alors, est soudé à la disparition du fils dans le roman, en accord avec l'impression de Binebine au sujet de sa propre mère. *Les funérailles du lait* met ainsi l'accent sur le sentiment qu'a éprouvé Binebine lors de ce pan de son histoire, ce qui illustre l'une des façons dont le texte reflète les expériences de l'auteur. Étudier le lien mémoriel entre le fils et le sein élucidera la lecture queer du roman, car cet aspect du roman est l'un des lieux les plus explicites où le texte est infusé des expériences de l'auteur.

Binebine n'est pas le seul à penser que le sein contient la mémoire de l'individu auquel il se rattache, et cette idée voyage même au-delà du domaine des humanités jusqu'au champ médical. Dominique Gros, médecin sénologue à Strasbourg, travaille depuis plus de dix ans sur les émois dus au cancer du sein et à son ablation, et il base sa réflexion sur un amalgame de sources qui regroupent l'entretien ethnographique, la littérature et l'art. Il commence l'un de ses premiers articles à ce sujet, intitulé « Destins de seins coupés: cendres, reliques œuvres d'art ? » et publié en 2006, en racontant le trouble d'une infirmière prénommée Adèle, habituée à la chirurgie pulmonaire lorsqu'elle participe à une mammectomie. L'opération menée à son terme, Gros décrit Adèle accablée d'images de seins dans divers contextes, et explique alors la raison de

²² Bien entendu, le sein est aussi l'organe grâce auquel se nourrit le bébé, et l'importance de cette fonction dans ce transfert de mémoire sera soulignée dans la troisième section de ce chapitre.

ces visions: « Ce n'était point seulement de la chair que cette patiente amputée avait perdue mais tout un pan de son histoire, tout un espace de sa mémoire » (Gros, 300-1)²³. De même que dans le propos de Binebine, le sein est ici une chair habitée par la mémoire de son propriétaire, là où la mémoire est incarnée par le sujet. Bien que les souvenirs associés au sein demeurent après qu'il soit enlevé, le patient perdrait tout de même la mémoire tactile qui anime cet organe. L'article de Gros paraît d'abord dans la revue médicale "Oncologie," suppléant un appui scientifique curieux à son propos hypothétique.

À la suite de l'opération, Adèle se demande ce qui a bien pu advenir au sein dont elle a facilité l'ablation, bien qu'elle sache que celui-ci sera incinéré. Gros se tourne alors vers *Les funérailles du lait* pour donner un exemple d'une autre destinée possible pour le sein coupé. Son article n'analyse pas le roman, préférant plutôt de le résumer diligemment avant de passer à un autre exemple non-fictif. Le déploiement du livre dans un argument fondé dans la vie réelle nous rappelle, encore une fois, l'intime relation entre celui-ci et la vie de son auteur. Par contre, ici cette proximité justifie une approche du texte qui rapproche la fiction à la réalité; on suppose presque que le sein de la mère de Binebine lui-même a été sauvé après l'opération. L'intrusion du récit romanesque dans la vraie vie exauce le vœu de Binebine, selon Gros qui le cite: « "Maman, m'a-t-il confié, s'était souvent demandé ce qu'il avait pu advenir de son petit bout de chair. Un

²³ Le récit de Gros est entièrement narré à la troisième personne, et ne cite aucune source. Bien que son ton suggère qu'Adèle est une vraie personne, il se peut qu'elle soit une invention de l'auteur, ou au moins que son récit et surtout la conclusion de Gros à son sujet soient déformés pour renforcer l'argument de Gros. D'ailleurs, celui-ci ne fait pas de distinction entre le récit vécu et fictif dans son analyse. Nous ne savons donc pas s'il existe une femme réelle qui considère le sein un "espace de mémoire", ou si c'est une extrapolation de l'auteur. Il faut alors remarquer que ni Gros ni Binebine n'ont de seins, et que leur conclusion commune au sujet de ceux-ci ne sont que tangentiellement puisés des expériences de femmes qui nous sont rapportés. Cette observation fera certainement douter certains lecteurs de l'intérêt de l'étude de cette idée. L'empreinte imposante de la mère de Binebine dans le texte, dont la description n'est pas encore complétée, justifie à mes yeux la présence de ce motif dans l'univers fictif et son analyse sérieuse.

jour, j'ai décidé de le ressusciter" » (Gros, 301). Comme Adèle, la mère de Binebine voulait savoir ce qui est arrivé à son sein perdu, et Binebine a décidé alors de le ramener à la vie dans son roman. Bien sûr, sa présence dans *Les Funérailles du lait* aurait suffi à raviver sa mémoire et l'immortaliser, mais Gros contribue d'avantage au projet de Binebine en traitant le roman tel qu'il le ferait d'un témoignage. Ce souhait, par contre, complique un commentaire sur l'influence de la vie de Binebine sur le texte, vu que lui aussi affecterait à son tour la réalité. Le récit est alors encore plus personnel, et devient une réponse productive à la haine qui a motivé son écriture. Cela suggère aussi un double référent à la mémoire dont le sein est le receptacle dans le texte: celle de Mamaya fictive, et celle de la mère ressuscitée. Binebine ne connaît que ses propres souvenirs avec sa mère, et on peut supposer que ceux-ci sont présents dans le sein ramené à la vie dans le texte — symboliquement, les expériences de l'auteur sont eux-mêmes insufflées dans le sein de Mamaya. Éclaircir la nature de l'espace de mémoire qu'est le sein prend alors d'autant plus d'importance dans la lecture queer.

En bref, Binebine a sa propre mère en tête lorsqu'il écrit le personnage de Mamaya. Il existe bien sûr d'autres éléments de son passé qui contribuent à la rédaction du roman, et qui se dévoilent au cours de nombreux entretiens accordés tout au long de sa carrière. Ceux-ci éclairent aussi le roman sous de nouveaux angles pertinents à notre analyse. L'entretien de Claudia Esposito « Ce Maroc qui nous fait mal », cité dans mon introduction, nous pourvoit d'une de ces perspectives neuves, lorsque Binebine révèle en passant que « C'est un miracle que je ne sois pas homosexuel » (Esposito, 303). Binebine n'avoue pas ici de tendances homosexuelles, et explique que lorsqu'il était encore bambin, on l'a envoyé vivre chez sa grand-mère dans une ferme qui appartient à la famille à une centaine de kilomètres de Marrakesh²⁴. Là-bas, sa grand-mère qui

²⁴ Binebine indique plus tard que toute sa famille y est enterrée, et que chaque membre choisit là où il voudrait éventuellement reposer (Esposito, 303). On retrouve ce même concept dans *Les*

aurait préféré une fille l'a surnommé « Khdidij » (un prénom au genre ambigu) et lui a fait pousser de longs cheveux, lui imposant en quelque sorte une identité féminine. Esposito remarque que l'épisode anodin rappelle la trame du célèbre roman de Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de sable* (1985) dans lequel la protagoniste Ahmed/Zahra est élevée comme un garçon parce que son père a toujours voulu un fils. Binebine acquiesce à la ressemblance, et révèle que ce roman lui plaît beaucoup. Un autre parallèle entre les deux apparaît au niveau de la structure de la narration. Le roman de Ben Jelloun est narré par un conteur qui divulgue l'histoire sur une place publique à partir d'un livre qu'il connaît très bien, et dans l'univers du roman son discours tombe à mi-chemin entre la lecture et la parole spontanée, la transmission d'un récit fixe et son interprétation par le locuteur. Ceci ressemble à l'acte d'écriture de Binebine, qui diffuse à un grand public une histoire basée sur des faits fixes et reels, mais aussi inventée au gré de son écriture. Quelles sont les conséquences de ces deux rapprochements entre la vie de Binebine et ce roman qu'il aime?

Dans le but de faire un lien avec l'écriture de Binebine, nous pouvons nous tourner vers l'analyse que fait Jarrod Hayes du roman de Ben Jelloun dans sa monographie *Queer Nations* mentionné dans l'introduction. En effet, dans son chapitre « Becoming a Woman: Tahar Ben Jelloun's Allegory of Gender », il se penche sur *L'Enfant de sable* et sa suite, *La Nuit sacrée* (1987), où il imagine le genre du protagoniste comme une allégorie de la nation. Son commentaire sur le rôle du conteur dans ce premier roman est utile pour ensuite penser à l'effet de la mémoire sur l'écriture de Binebine:

Here, the duty of the storyteller is to reveal a secret as it is contained in a written text. At the end of the passage, he becomes one with the text he reads/tells to his public. Unveiling the secret in the text is thus a self-unveiling; the secret contaminates whoever reveals it. [Ici, le devoir du conteur est de révéler un secret tel qu'il est contenu par le

funérailles du lait, et Binebine s'inspire clairement de cette propriété familiale lorsqu'il imagine la ferme à laquelle retourne Mamaya pour ensevelir son sein.

texte écrit. À la fin du passage, il devient un avec le texte qu'il lit/raconte à son public. Dévoiler le secret du texte revient ainsi à se dévoiler soi-même; le secret contamine celui qui le révèle.] (Hayes, 169-70, c'est moi qui traduis)

Cette citation fait référence à un passage de *L'Enfant de sable* où le conteur introduit son récit auprès du public et explique sa relation à lui. Selon l'interprétation de Hayes, le conteur assume la responsabilité de dévoiler le secret du texte, de montrer au public un sens qui y est caché, ce dont il est capable parce qu'il s'unit avec le texte, devient une sorte de vaisseau pour ce dernier. Selon Hayes, le conteur se révèle ainsi lui-même parce qu'il ne peut se dissocier du secret du texte qu'il raconte. Ce passage rappelle l'épître de *Les funérailles du lait* que l'on vient d'examiner, et on peut établir un parallèle entre les figures auctoriales²⁵ du conteur et de Binebine dans la façon dont ils présentent leurs œuvres à leur lectorat/auditoire. Toutes deux insistent sur leur intimité avec leur récit respectif, et décrivent la façon dont elles l'ont absorbé: tandis que le conteur prétend être devenu un avec le livre qu'il brandit, Binebine soutient qu'il a récupéré l'histoire de sa mère afin de la transmettre par écrit. Les deux figures auctoriales revendiquent donc l'aspect autofictif²⁶ de leur œuvre, dans la mesure où il leur est impossible de dévoiler leur récit sans révéler la partie d'eux-mêmes qui en est imprégnée. Les figures auctoriales essaient donc de brouiller la distinction entre l'auteur, l'écrivain qu'elles représentent

²⁵ La figure auctoriale se distingue de l'auteur dans la mesure où c'est la représentation que l'auteur donne de lui-même dans le paratexte d'une œuvre, notamment grâce à des entretiens avec les médias ou des côtoiements avec le public. Elle est reconnaissable par public grâce à la continuité des idées que l'auteur exprime en rapport à son écriture, sa vie et son œuvre. C'est ainsi une performance publique que l'auteur se construit au sein de l'industrie littéraire et médiatique. Ici, je compare la figure auctoriale de Binebine, un écrivain en chair et en os, avec celle du conteur, l'auteur intra-diégétique du roman de Ben Jelloun qui existe à travers à la mise en abîme du récit d'Ahmed Zahra dans la diégèse.

²⁶ Il est possible de renforcer cet argument vis-à-vis des deux figures auctoriales. D'une part, il n'y a pas de rupture entre le discours de la figure auctoriale du conteur et le narrateur de son récit, puisque la transition de l'un à l'autre a lieu sans que le conteur arrête de parler à son public. Il ne semble donc pas y avoir de différence entre le narrateur et l'auteur. D'autre part, Binebine indique explicitement qu'il considère que *Les Funérailles du lait* est « un texte entre autobiographie et fiction » (Esposito, 302). Il sous-entend alors que le narrateur du roman est en partie l'auteur lui-même qui se raconte.

publiquement, et le narrateur, la voix diégétique dans le roman, en disant que l'auteur s'est placé lui-même dans le récit. On constate que le parallèle peut s'étendre jusqu'à englober la façon dont les figures traitent les protagonistes de leur récit. Étant donné que dans le roman de Ben Jelloun, le secret du texte est le genre de la protagoniste, et selon Hayes par extension celui de la nation qui voit le jour, la figure auctoriale du conteur estime que son rôle est de divulguer le genre d'Ahmed/Zahra au public et ainsi de se dévoiler lui-même. Binebine, quant à lui, prétend vouloir ressusciter le sein amputé de sa mère; sa figure auctoriale décrit alors sa protagoniste Mamaya comme l'incarnation littéraire de celui-ci. Ce parallèle étroit entre la façon dont les deux figures actoriales du conteur et de Binebine se définissent en relation avec leur œuvre et leur personnage laisse supposer que dans la logique qu'elles ont bâtie, Binebine aussi dévoile un secret à propos de Mamaya à travers son récit. Qu'est-ce qui, dans le roman, est démasqué par la résurrection du sein? Le demeurant de ce chapitre sera consacré à l'analyse directe du roman afin de découvrir ce secret.

La frontière entre la vie de Binebine et son œuvre est devenue de plus en plus floue au cours de cette section, et la fiction s'est rapprochée inexorablement de la réalité à en croire la figure auctoriale. Le roman en devient presque une histoire vécue. Gros, après avoir résumé le roman dans son article, est pris du même doute: « Invention de romancier, dira-t-on. Certes, mais finalement est-ce que les romancier n'inventent pas que des histoires vraies? » (Gros, 303-4). Il serait tentant d'acquiescer, mais en tant qu'humaniste et non pas médecin, il me nuancer la distinction entre le récit en lui-même et la manière dont celui-ci est présenté dans son paratexte. Il est vrai que *Les Funérailles du lait* est noué à la vie de l'auteur en plusieurs endroits. Comme nous l'avons montré, le désir d'écrire ce roman a germé à partir de la haine que Binebine a éprouvé face à la douleur de sa mère à laquelle manquait son fils disparu, et dont l'œuvre

ressuscite le sein amputé. Binebine s'est alors inspiré de sa vie familiale, et sa protagoniste Mamaya ressemble beaucoup à sa mère. Au fil de cette explication, nous avons identifié les motifs du roman où la réalité a le plus imprégné la fiction, notamment le sein amputé comme espace de mémoire et le lien entre celui-ci et le fils disparu. Par contre, maintenant qu'il est temps de se pencher sur le roman lui-même, il est essentiel de mettre fin à ces considérations. Certes, les entretiens de l'auteur nous ont indiqué là où situer une étude du texte, mais la lecture queer n'est pas une recherche biographique. Il faut à présent lire le roman par lui-même, une activité qui fera l'objet des trois sections restantes de ce chapitre. Il faudra d'abord se pencher sur le sein amputé de Mamaya et sa représentation dans le roman afin de constater la façon dont il devient un « espace de mémoire » pour la protagoniste au fil du roman. Ceci lui permet d'imbiber ce sein de la mémoire de son fils, et on commencera à situer le désarroi de Mamaya dans le contexte plus large de la futurité et de son désir reproductif. Enfin, poursuivre l'analyse de la position de Mamaya dans la société marocaine nous mènera au secret que Binebine révèle dans son texte, revenant ainsi à l'argument de Hayes sur l'allégorie nationale.

II — *La chère chair amputée, ou la mémoire du sein*

« N'aie crainte! Mamaya, nul ne te volera ton sein, tu peux dormir tranquille. » (Binebine, 49)

Nous apprenons que Mamaya a gardé son sein après l'ablation au début du roman, lors d'une conversation entre le médecin de Mamaya nommé M. Perez, et Johara, sa servante depuis des décennies. À l'origine, nous ne connaissons pas la motivation de cet acte, et cette première perspective sur l'organe préservé spéculé dans la mauvaise foi sur la raison pour laquelle Mamaya a pris cette décision; le docteur suggère « qu'il s'agissait peut-être d'un gris-gris »

(Binebine, 15), une hypothèse qui fait référence à la magie noire marocaine²⁷ — tout en la jugeant aberrante. Le docteur traite le sein de « bout de chair ensanglanté » (15), une tournure macabre qui efface la fonction originale de ce pan de chair. Maintenant qu’il est détaché du corps de Mamaya, la signification du sein a disparu pour M. Perez et il ne reste plus qu’un morceau de cadavre mutilé. Bien que le « bout de chair » retrouve son sens lorsqu’il nous est décrit du point de vue de Mamaya, cette introduction nous rappelle que dans l’univers romanesque, toute valeur attribuée à ce sein n’est que légitime aux yeux de Mamaya.

Que M. Perez ait dissocié de la chair préservée sa signification originelle de sein implique un contraste entre celui-ci et le sein vivant qui demeure attaché au corps de Mamaya. Par contre, il est apparent lors de la prochaine mention du sein coupé qui nous vient de la perspective de l’aïeule que celle-ci ne fait pas de distinction aussi nette entre les deux organes. Le narrateur décrit, dans l’extrait suivant, ce que ressent Mamaya lorsque sa douleur chronique la quitte momentanément, pendant ses « nuits de grâce » :

[...] Mamaya s’abandonne. Se laisse glisser. Nue. Son corps inerte fend le brouillard d’un ciel aveugle. Quoique desséché, son unique sein s’alourdit comme une écharpe sous la pluie; il est sans vie, froissé, un petit bout de chagrin. Usé, comme son histoire. Mort comme son autre sein, le gauche, caché sous le fauteuil dans un sac en plastique, enveloppé dans une serviette brodée. Ce sein dont personne, à part le médecin et la servante, ne connaît l’existence. Pas même les enfants. (Binebine, 39)

Dans ce passage, Mamaya entre dans un état second, une transe incarnée qui la transporte malgré le fait qu’elle soit immobile dans son fauteuil. Elle plane dans un espace flou et quelconque, et

²⁷ La magie noire, ou l-S-hour (الصحور) en Darija (l’Arabe dialectal marocain), est particulièrement prévalante au Maroc. La région du Souss au sud du pays s’en est fait une renommée et rendre visite à un sorcier, soit un fqih (فقيه) ou un sharif (شارف), fait partie de la culture natale plus généralement dans les régions rurales du pays. En revanche, certaines tranches de la société marocaine plus influencées par la tradition empiriste ou le legs colonial français, comme les membres de la profession médicale, rejettent cette pratique avec ardeur et n’y voient que des superstitions de vieilles femmes. Il découle de cette perspective un stéréotype culturel et littéraire selon quoi l-S-hour signale une sénilité ou une folie croissante chez celles et ceux qui la pratiquent. Cette suggestion de M. Perez, donc, implique que le docteur doute de la santé mentale de Mamaya, et anticipe la scène finale du roman où tous y ont perdu foi.

l'absence de caractéristiques dans sa description met l'accent sur la représentation de son corps. Celui-ci ressemble au corps d'un mort. Le piètre état du sein restant est développé par le champ lexical de la pluie: il commence racorni, l'usure et le temps ayant sapé sa vigueur, mais l'humidité du « brouillard » ambiant et de la pluie figurative lui accorde une masse molle, une substance non-vitale. Le corps de Mamaya n'est plus capable de s'animer par lui-même, et son sein se gonfle d'eau comme un cadavre. De même, le champ lexical du tissu contribue à cette image. Les adjectifs « desséché », « froissé » et « usé » pourraient faire référence à un torchon, et le groupe nominal « un petit bout » pourrait faire référence à un lambeau. D'une part, l'association entre le sein et une vieille étoffe renforce sa vétusté, mais de l'autre suggère que ce sein est accessoire. Si le sein est comme une écharpe, il est possible de s'en dévêtir sans qu'il perde de son sens, et la distinction entre le sein inerte rattaché au corps de Mamaya et celui qui ne l'est pas perd de son sens.

La similitude entre les deux seins est éclaircie au milieu du passage: tous deux sont morts. Le sein préservé de Mamaya est mis en relief par rapport à son sein restant lorsqu'on apprend qu'il est « enveloppé dans une serviette brodée »: le mot « enveloppé » a une nuance plus délicate et fine qu'un synonyme comme « emballé » qui se marie au raffinement de la « serviette », un tissu réservé à la classe bourgeoise, qui en outre est « brodée ». Bien qu'il soit amputé, le soin que lui porte Mamaya compense son état de mise au rebus dans un sac plastique. Cette attention reflète que ce sein est le secret le plus chéri de Mamaya. Quoique les deux seins soient morts dans cette description, celui qui est caché sous le fauteuil est mis en valeur par rapport à celui qui reste sur sa poitrine, si bien que la distinction entre eux s'en trouve brouillée. En somme, le corps de Mamaya est quasiment un cadavre, les deux seins sont dans un état similaire, et Mamaya adule le sein qu'elle préserve. La raison pour laquelle elle tient tellement à

son sein n'est pas expliquée ici; par contre, la section précédente suggère que cela a un rapport avec la mémoire qui s'y trouve. En effet, c'est la certitude que « Son paquet de chair est en lieu sûr » (Binebine, 40) qui permet à Mamaya de se détendre et de laisser divaguer son esprit. Effectivement, son corps sans vie n'empêche pas la réflexion, et tandis qu'elle flotte dans un éther non-défini sa pensée virevolte: « Cette nuit, Mamaya glisse d'une pensée à l'autre. Ne s'accroche à rien et rien ne la retient. Etre ici ou ailleurs, quelle importance ! » (40). Pendant ses nuits de grâce, Mamaya erre d'un souvenir à l'autre, d'un lieu au prochain au gré de sa mémoire. Ce voyage cérébral la ramène à son premier amour, intimement lié au sein chéri.

Lorsqu'elle était encore lycéenne, Mamaya s'est éprise d'un garçon nommé Pierre et garde un souvenir vif de la nuit au cours de laquelle ils ont consommé leur amour. La description de cette scène accentue l'aspect charnel de cette passion foisonnante:

En hésitant, Pierre glissa sa main sous le chemisier de Mamaya. Celle-ci tressaillit. Elle cessa de penser au bon Dieu et à Ses fourmis, cessa de respirer. Son sang s'agitait dans ses tempes, inondait son visage, gagnait son cœur qui battait sous les doigts du garçon. Un afflux de frissons la sillonna de fond en comble. Et son sein gauche (ce même sein qui repose maintenant dans son suaire plastique) se mit à frémir, à bouillonner comme une source. (Binebine, 51)

Mamaya abandonne son bon sens sous l'influence de ce toucher, et cette citation illustre le crescendo des sensations physiques que la main de Pierre provoque en Mamaya. Binebine emploie une multitude de verbes du champ lexical du frisson dans un ordre croissant d'intensité (« tressaillit », puis « un afflux de frissons la sillonna », ensuite « frémir » et enfin « bouillonner », la séquence comme une eau que l'on chauffe lentement). Ses tremblements de plus en plus violents s'accouplent avec le sang excité qui se répand dans tout son corps pour dépeindre une expérience corporelle particulièrement intense. Quoique ces sensations soient rattachées à plusieurs parties du corps, leur manifestation la plus violente a lieu dans son sein gauche, et le narrateur est formel lorsqu'il spécifie que ce même sein est à présent sous son

fauteuil. Dans ce passage, le narrateur témoigne de l'effet sidérant de ce premier élan sexuel qui marque la chair de la jeune fille, empreignant son sein gauche. Il nous l'indique ensuite explicitement: « Ce fut Pierre qui éveilla jadis ce sein. Les caresses de ses doigts (des doigts fluets, pas encore adultes) y insufflèrent la vie » (Binebine, 49-50). L'éveil du sein, sa naissance sous les doigts de l'amant, est un événement formateur de la jeunesse de Mamaya dont la distance par rapport au présent de la diégèse se ressent à cause de la description des nuits de grâce. La vie dont le sein a été animé est à présent épuisée, mais le souvenir ne perd pas sa vigueur: « Cet épisode, vieux pourtant de quelques décennies, persiste malgré le temps passé, comme un signet placé au centre même de la mémoire de Mamaya » (Binebine, 50). Que ce souvenir subsiste malgré l'usure du temps « comme un signet », ou un marque-page dans la mémoire de l'aïeule, démontre à quel point il est fondamental au récit qu'elle se fait de son existence. Un signet placé dans la mémoire implique que l'individu revisite régulièrement cette expérience au cours de sa vie, par exemple lorsqu'il songe à son passé, s'interroge sur son présent ou décide de son parcours futur.

Il est logique, alors, que Mamaya veuille sauvegarder l'organe dont l'éveil l'a tellement marquée. L'entêtement du souvenir dans sa mémoire légitime sa décision — si comme nous l'avons vu son sein restant est comme mort, pourquoi ne pas préserver l'autre? Même après son ablation, le sein demeure le même que Pierre a infusé de vie. La mémoire tactile est imprégnée dans cette chère chair, à jamais à sa portée sous son fauteuil pour qu'elle « palpe le ballot de chair puis le retire avec ses orteils » (Binebine, 49), se rassurant de l'avoir près d'elle. Même si le raccord originel entre le sein et son corps est tranché, ils demeurent obstinément rattachés l'un à l'autre²⁸. On note aussi l'importance de l'identité de Pierre dans le contexte du présent de la

²⁸ La chair de Merleau-Ponty étudiée dans le chapitre précédent n'est pas nécessaire à l'élaboration de cet argument, mais on évoque tout de même la résonance du concept avec

narration: étant le père de l'absent, la disparition de son legs paternel n'est qu'une raison de plus pour que Mamaya chérisse le saint dont leur fils s'est allaité. La fixation de Mamaya pour ce bout de chair malgré la mammectomie suggère la fluidité du temps dans ce roman, sa capacité à ralentir, s'arrêter, ou même se plier aux caprices de la mémoire. Cette propriété apparaît au delà du corps de Mamaya, comme on peut le voir dans le passage suivant, où la ferme natale se pointe à l'horizon à la fin du voyage qu'entreprend Mamaya, Johara et un fonctionnaire pour éventuellement enterrer le sein:

La maison apparut soudain, l'allure hautaine: on avait l'impression qu'elle échappait à l'usure du temps, ce temps qui suinte partout, sur façades écaillées et rides endurcies. Ce temps qui, jour après jour, nous renvoie à l'argile d'antan. La maison d'enfance tenait bon. Comme si rien n'avait changé, comme si personne n'avait vieilli. (Binebine, 92)

Malgré les décennies qui se sont écoulées depuis l'enfance de Mamaya, le foyer natal n'a pas changé. L'impact des marques habituelles de la vétusté est diminué par l'air imposant que préserve la bâtisse. Cette impression ne nie pas le passage du temps, mais plutôt sous entend que la mémoire de Mamaya en voile les conséquences. La répétition de la tournure « comme si » met l'accent sur la subjectivité de cette perspective, surtout avec la mention du vieillissement qui concerne particulièrement Mamaya. Aux yeux de l'aïeule, l'effet du temps est donc subordonné au pouvoir de la mémoire; bien sûr que le sein n'a pas perdu de sa signification malgré son état de putréfaction.

La cohue est enfin arrivée à la ferme familiale, et il est temps pour Mamaya d'offrir des funérailles dignes à son fils — Binebine nous a déjà gâché la fin du roman dans l'entretien d'Esposito. Pour cela, la mémoire de Mamaya va encore une fois supplanter le passage du temps et l'herméticité du corps.

l'image exprimée ici : malgré le temps qui passe, dans la mémoire de Mamaya l'unité de son corps fait l'élimination de l'ablation du sein, le tout étant incarné dans la chair universelle.

III — *Sauver la mémoire de l'Enfant*

« Oui, mon fils est un héros. Et ces crapules voudraient me prendre sa mémoire. [...] Sa mémoire, ils ne l'auront pas. » (Binebine, 107).

Mamaya est tombée enceinte du fils de Pierre à la suite de l'unique nuit qu'ils ont passé ensemble. Pour sauver face, elle a rapidement épousé l'instituteur de son village qui a assumé la paternité de l'enfant, et les deux ont fondé une famille ensemble. Mis en faute pour avoir œuvré contre le gouvernement marocain lors des années de plomb, ce premier fils de Mamaya est arrêté et disparaît dans le système carcéral marocain. Dès lors, il devient « l'absent », et tout au long du roman cet épithète tient lieu de son nom. Cette appellation lui est aussi attribuée rétroactivement (« Six mois plus tard, naquit l'absent » (Binebine, 61)), de telle sorte que son identité préalable est effacée. Ce mot fait référence à la « prière de l'absent », que l'encyclopédie généraliste en ligne arabophone mawdoo3 définit de la façon suivante: « هي صلاة الجنائز لكن بوجود جثمان الميت في بلد » [c'est une prière funéraire mais le corps du défunt est présent dans un autre pays, et son but est de demander pardon au mort et de l'appeler par delà l'absence de son corps à sa famille] (mawdoo3, web). En d'autres termes, c'est un moyen pour les proches d'un défunt de faire le deuil de celui-ci et de lui offrir une sépulture bien que le cadavre soit hors de portée. Le choix de ce terme prévoit les funérailles qu'elle orchestrera pour l'absent sans son corps à la fin du roman. L'absent est un corps qui lui manque, un deuil qu'elle ne peut pas encore faire. Il représente justement ce vide qu'elle ne peut combler, un volet de sa mémoire qu'elle ne peut fermer.

Enterrer le sein coupé est le seul moyen qu'il reste à Mamaya pour faire le deuil de l'absent. Au premier plan, la paternité biologique de l'absent explique que le sein remplace son cadavre. Il reste sur le sein amputé la trace, la mémoire tactile du toucher de Pierre qui date de la nuit où l'absent a été conçu. Le pan de la mémoire de Mamaya qui y est logée demeure

inexorablement lié à son fils disparu. En revanche, ce rapport à lui seul ne suffit pas à justifier ce symbolisme. Alors que Mamaya dirige la préparation des funérailles, une tournure indiscrete du fonctionnaire la pousse à révéler la nature exacte de la superposition de l'absent sur le sein:

Les petites mains d'un bébé pétrissant le sein de sa mère, savez-vous ce que c'est? la douceur d'une joue contre ce sein? [...] C'est la tendresse, monsieur. La tendresse. Mais vous, les hommes, vous n'en savez rien. Un lambeau de chair pourrie, dites-vous! Vous vous trompez, monsieur, ceci est mon sein le plus beau fruit de l'arbre que je suis. Un fruit arraché avant terme. Comme mon enfant, monsieur le fonctionnaire. Comme mon enfant. De la chair pourrie, dites-vous? Je vous défends de prononcer ces mots, je vous défends de les penser! (Binebine, 112-3)

Les nombreuses expressions répétées au cours de son discours trahissent l'émotion vive de la réaction de Mamaya lorsque le fonctionnaire appelle son sein "un lambeau de chair pourrie" et la valeur emphatique de cette cadence indique au lecteur la véhémence de son propos. La tirade établit aussi plusieurs points d'ancrages qui nouent son sein et son enfant disparu. En premier lieu, le portrait détaillé du bébé qui se nourrit indique qu'il s'agit d'une nouvelle expérience incarnée majeure qui graverait la mémoire tactile de l'organe. Pour l'aïeule, donner le sein est un acte qui jouit d'une intimité incontestable entre la mère et l'enfant et dont la trace est tout aussi vive que celle du premier toucher de l'amant. En second lieu, la « tendresse » sur laquelle elle met l'accent est un ressenti qui se rapporte à la fois à l'enfant et au sein, et de ce fait le souvenir de cette tendresse les unit. La mémoire de l'absent et celle du sein ne sont plus dissociables. Bien que l'organe tranché pourrait alors remplacer le corps de l'absent du disparu, la pratique funéraire de la prière de l'absent fait que Mamaya n'a pas forcément besoin d'enterrer ce sein afin d'exaucer les funérailles. Il est toutefois probable qu'elle veuille l'enterrer aussi afin de se débarrasser de la substance mémorielle dont elle investit ce sein depuis son amputation ; La mémoire importe plus à Mamaya que la matérialité. En troisième lieu, Mamaya regroupe le sein et l'absent dans sa métaphore arborescente et crée une équivalence entre la maladie qui lui à

coûté son sein et la disparition de son fils. Tous deux lui ont été arrachés prématurément, si bien que le même respect est dû au corps qu'elle ne récupérera pas et au bout de chair qu'elle a pu préserver. En somme, l'expérience formatrice de l'allaitement et la double perte de l'absent et du sein permettent à Mamaya d'insuffler son « espace de mémoire » du souvenir de son fils afin de lui offrir, enfin, une sépulture digne.

La colère de l'aïeule recèle en outre une autre dimension de son attachement à l'absent. Certes, son dégoût à l'appellation de « lambeau de chair pourrie » est logique étant donné la valeur sentimentale qu'elle lui accorde, mais il est décuplé par l'admiration qu'elle porte pour son absent. En effet, Mamaya a clamé l'inscription qu'elle fera graver sur la pierre tombale de l'absent: « “Ici repose mon héros. Il a commis le crime de penser aux autres” » (Binebine, 107-8). Mamaya fait l'éloge de son absent et en fait presque un martyr. L'oxymore issu de la juxtaposition de la criminalité et de l'altruisme indique qu'elle voit dans sa disparition une injustice, et le terme « héros » suggère que l'absent a œuvré pour le bien commun. Bien qu'elle ne nous dise pas explicitement qui a perpétré ce tort, l'accusation dite en passant lors de sa tirade au fonctionnaire « vous, les hommes, vous n'en savez rien » suggère une rancune plus développée contre « les hommes », ou un groupe qui leur ressemble.

Afin de développer ces observations sur l'idolâtrie de l'absent et l'animosité masculine, nous pouvons nous tourner vers le travail de Lee Edelman dans sa monographie *No Future*, où il incite le lecteur à revendiquer une queeritude négativiste qui rejette le futur reproductif²⁹, et en esquisse les fondements dans un argument qui combine l'analyse psychanalytique, littéraire et cinématographique. Il introduit dans son premier chapitre la notion de « l'Enfant » avec une

²⁹ La futurité reproductive, c'est l'impératif sociétal d'agir pour le bien des générations à venir et l'ubiquité du nexus familial dont le rôle clé dans l'éducation des enfants dans notre société est imposé par cette norme sociale. Une queeritude négativiste rejette ces fondements, et imagine une sexualité dissociée de la reproduction et des structures qui y sont associées.

majuscule, un symbole d'espoir à l'image du futur que l'ordre social œuvre à inaugurer. Il explique:

That figural Child alone embodies the citizen as an ideal, entitled to claim full rights to its future share in the nation's good [...] For the social order exists to preserve for this universalized subject, this fantasmatic Child, a notional freedom more heavily valued than the actuality of freedom itself, which might, after all, put at risk the Child to whom such a freedom falls due. [L'Enfant figuratif à lui seul incarne le citoyen comme idéal, en droit de réclamer les pleins droits à sa part du futur pour le bien de la nation [...] Car l'ordre social existe afin de préserver pour ce sujet universel, cet Enfant phantasmatique, une liberté notionnelle plus fortement valorisée que le fait même de la liberté, qui pourrait, après tout, mettre en danger l'Enfant à qui une telle liberté échoit] (Edelman, 11, c'est moi qui traduis)

En d'autres mots, l'Enfant est l'effigie exemplaire du futur de la société. Quoiqu'il puisse être incarné par un enfant quelconque, l'Enfant en lui-même est le symbole de la prochaine génération pour laquelle l'ordre social opère et qui en héritera à son tour. L'importance qui lui est accordée est telle que sa liberté éventuelle importe plus que la nôtre maintenant. Il incite au sacrifice présent pour sauvegarder sa santé future.

On remarque d'office que la vie de l'absent est contraire à celle de l'Enfant: criminel du point de vue de l'Etat, on lui a ôté sa liberté et son dû dans la société. Pour Mamaya en revanche, son fils disparu était un citoyen modèle, altruiste et injustement puni. Sa rancune découlerait alors d'une tension entre sa propre vision de l'absent — c'est-à-dire sa mémoire de celui-ci — comme manifestation de l'Enfant et sa vie réelle qui ne l'est visiblement pas. Le passage suivant, tiré des réflexions en discours indirect libre de Mamaya à la suite de sa remémoration de la naissance de son fils aîné, illustre encore plus clairement les qualités de l'Enfant que la mère projette sur son enfant:

Mamaya Lui aurait bien proposé quelques idées simples pour son premier né: une petite vie tranquille [...] elle se serait contentée d'un bon gaillard, pour s'occuper consciencieusement de leur lopin de terre [...] Ainsi, elle aurait pu renoncer définitivement à s'occuper de la maison et, cela va de soi, elle ne se serait jamais mêlée de leurs affaires [à son fils et sa femme]. (Binebine, 72)

Pensant aux autres destins que « le bon Dieu » (71) aurait pu réserver pour son fils, Mamaya rêve d'une existence anodine que son fils aurait pu mener, l'imagine labourer la ferme natale, trouver une femme adéquate et vivre par lui-même. Ce fantasme calque parfaitement la notion de l'enfant: l'absent aurait hérité de la terre familiale qui lui est due étant l'aîné, et le labeur de Mamaya en tant que maîtresse de maison — une vie à laquelle elle s'était résignée dans sa jeunesse afin de pourvoir son fils du meilleur futur possible — aurait permis à l'absent de vivre librement. Il est donc indéniable que Mamaya projette la figure de l'Enfant et l'espoir qui en découle sur l'absent, et sa rancune est issue de l'impossibilité de ce futur pour son fils.

Ceux qui ont fait disparaître le fils de Mamaya ont par cet acte empêché que son souhait de le voir incarner l'idéal de l'Enfant soit exaucé. Ici, il devient apparent que l'absence est bien pire que la mort: celle-ci permettrait à l'aïeule de tourner la page pour ainsi se concentrer sur ses autres enfants. Bien qu'il puisse sembler que la disparition interdit à la mère de faire le deuil, la prière de l'absent le lui permettrait supposément. Il ne lui faut pas le corps de l'absent afin de d'en faire une sépulture dans la pratique musulmane. Par contre, je soutiens que Mamaya n'arrive pas à se convaincre totalement du fait que son fils est mort pour de bon, et donc qu'elle ne peut pas faire le deuil d'un enfant qu'elle espère encore être vivant. Cela explique pourquoi elle enterre aussi son sein : enterrer la mémoire de son fils l'aidera peut-être à avouer sa mort et à poursuivre sa vie. Pour l'instant et malgré cette pratique religieuse, je pense qu'elle est piégée dans une attente continue, un désespoir sans but précis autre que son propre dénouement. Le désir interdit et figé dans sa mémoire devient une pulsion qui ne peut atteindre son but et qui la conduit vers l'anéantissement. Cette nouvelle perspective sur la situation de Mamaya nous éloigne de sa subjectivité que nous suivons depuis deux sections, et nous incite à réfléchir aux rapports entre la mère, son absent et ceux qui le lui ont enlevé. Nous n'avons pas cherché à

interroger jusqu'à présent ses raisons pour vouloir donner une sépulture digne à son fils, mais étant donné la rancœur de l'aïeule il semble que ces funérailles ont une motivation autant égoïste qu'adulante. Nous nous posons alors la question suivante: dans quelle mesure est-ce que l'enterrement commémoratif du sein mémoriel met fin au calvaire de Mamaya, et quelle en est la signification?

IV — Le deuil d'une femme: la sinthomosexuelle contre la nation

« C'est quoi le sein d'une femme? [...] Le bonheur, en somme. Mais vous, monsieur le fonctionnaire, savez-vous ce que c'est que le bonheur? » (Binebine, 112)

Nous venons d'esquisser la façon dont la perte du fils a transformé le désir de Mamaya de garantir son futur en une pulsion incapable de parvenir à son but. Reprenant la théorie anti-futuriste d'Edelman, celui-ci caractérise un sujet qui s'abandonne à ses pulsions et se laisse guider par celles-ci de sinthomosexuel, un portemanteau du mot « sinthome » de la théorie lacanienne³⁰ et du mot « homosexuel ». Les sinthomosexuels se sont défaits du désir constitutif de la poursuite d'un futur reproductif et de la vénération de l'Enfant. Leur pulsion de mort³¹ est leur moteur principal. L'apparition d'une telle sexualité, selon Edelman, est causée par un manque « d'amour »: « Such *sinthomosexuals* fall because they fail to fall in love, where love

³⁰ Selon la psychanalyse lacanienne, le sinthome est le nœud qui tient ensemble les ordres du réel, de l'imaginaire et du symbolique, menaçant toujours de se défaire, qui se trouve au delà du sens et sera toujours indéfinissable. Reference???

³¹ La pulsion de mort n'est pas un moteur vers l'anéantissement du soi. Plus précisément, la mort dans la psychanalyse étant uniquement associée avec l'ordre symbolique, la pulsion de mort est caractérisée par une absence de rattachement au réel, de désir concret. C'est une pulsion sans but ni fin qui mène à l'anéantissement grâce à l'errance autour d'un objet inaccessible, la jouissance du sujet toujours hors de sa portée.

names the totalizing fantasy, always a fantasy of totalization, by which the subject defends against the disintegrative pulsion of the drive » [De tels *sinthomosexuels* choient parce qu'ils ne tombent pas amoureux, où l'amour nomme la fantaisie totalisante, toujours une fantaisie de la totalisation, grâce à laquelle le sujet se défend contre les élans destructifs de la pulsion] (Edelman, 73, c'est moi qui traduis). L'amour, dans la théorie d'Edelman, est une passion tellement intense pour l'autre qu'elle englobe tout l'être afin de le protéger de l'écrasante annihilation de la pulsion. Les *sinthomosexuels* dont parle Edelman ne sont pas parvenus à trouver un tel amour. Le cas de Mamaya, quant à lui, diffère dans la mesure où on lui a ôté cet amour totalisant.

Effectivement, Mamaya ne sombre dans la *sinthomosexualité* que quand on lui enlève l'objet de son amour, lorsque l'absent disparaît, si bien que l'on tranche ce qui rattache son désir à la réalité. La pulsion de mort l'accable alors, puisque le barrage qui retenait les ondes de cette pulsion est anéanti, et une *sinthomosexuelle* est née³². Dans la première section de ce chapitre, on a suggéré que ce roman contenait un secret que Binebine devait révéler: je soutiens qu'il s'agissait de la *sinthomosexualité* de Mamaya, ou en termes plus vagues le fait qu'elle ait abandonné l'espoir de retrouver l'absent. En effet, en tant que *sinthomosexuelle*, Mamaya ne désire plus retrouver l'absent car celui-ci sera à jamais inaccessible; la sépulture qu'elle orchestre et l'investissement symbolique de la mémoire de son fils dans son lambeau de chair est le moyen le plus concret d'arriver à la jouissance de sa pulsion — sans qu'elle puisse y accéder véritablement sans le cadavre de l'absent. La sépulture digne ne sera jamais que symbolique.

³² Je reprends ici l'avertissement d'Edelman dans sa monographie qui explique que « I make no pretense of revealing an “identity” encoded in the text” » [Je ne prétends pas révéler une “identité” programmée dans le texte] (Edelman, 43, c'est moi qui traduis). Certes, j'impose ce libellé de « *sinthomosexuelle* » à Mamaya, mais uniquement dans le but d'avancer mon analyse de ce personnage et de mettre l'accent sur le lien entre son comportement et les circonstances qui l'ont mise dans cet état.

Tandis que la cérémonie se déroule, l'attitude de Mamaya soutient cette conclusion à son sujet. Par exemple, le caractère uniquement symbolique de sa pulsion de mort est illustré dans le commentaire suivant qu'elle lance à Johara: « Belle invention, le plastique! Vous voyez, ça ne sent pas la mort. C'est que le lait maternel est immortel. On l'enterrera vivant, ce sein, relique de mon héros. Ils m'ont volé sa vie, mais je vais les empêcher de me voler sa mort! » (Binebine, 107). « Le lait maternel », symbole du lien entre le sein et l'absent qui en a bu, est immortel aux yeux de Mamaya grâce à la mémoire de l'absent qu'elle a insufflée dans le sein — celui-ci, en vérité, empeste la chair putride, et son lait est desséché depuis longue date. De même, le sein n'est vivant que dans ses souvenirs. Que Mamaya brouille ici la distinction entre la vie et la mort, la nie même, mène à deux observations. Premièrement, on voit que sans attache à la vie matérielle la sinthomosexualité permet à Mamaya de fantasmer un monde où le symbole suffit à faire la réalité. Deuxièmement, on comprend qu'il est nécessaire pour l'aïeule de penser que ce sein est en vie afin de lui donner une sépulture digne, car la mort du sein signifie l'extinction de la mémoire qui s'y trouve. La mort de l'absent à laquelle elle tient désespérément n'est en vérité que l'enterrement de cette mémoire, la représentation d'une clôture à laquelle elle ne parviendra jamais. Le sein, alors, espace de mémoire, devient aussi le site où se cristallise les répercussions de la sinthomosexualité — il en est l'allégorie à travers la mémoire, permmissible par la pulsion de mort détachée de la réalité. La virée macabre de cette cérémonie est résumée quelques pages plus tard: « Les étranges paroles de la maîtresse sonnaient comme une prière. La prière des morts » (Binebine, 113). Mamaya se résout à l'ordre symbolique et renonce donc à la vie, à l'espoir d'un futur possible, à l'avenir de sa progéniture.

Il est important de noter que la sinthomosexualité de Mamaya est une forme de queeritude, malgré le fait qu'elle n'ait aucune identification genrée ou sexuelle alterne. Edelman

nous explique que les ruptures de la futurité sont toujours la faute de la queeritude: « Whatever voids the promissory note, the guarantee, of futurity, precluding the hope of redeeming it, or of its redeeming us, must be tarred [...] by the brush that will always color it queer in a culture that places on queerness the negativizing burden of sexuality » [Quelque soit ce qui dément la note prometteuse, la garantie de la futurité, entravant l'espoir de la sauver, ou elle de nous sauver, doit être terni du pinceau qui va toujours le teindre avec de la queeritude dans une culture qui y place le fardeau négativisant de la sexualité] (Edelman, 149, c'est moi qui traduis). La queeritude dont Edelman fait l'éloge est par définition anti-futuriste, rejette l'idéal d'assimilation qui caractérise le mouvement LGBT américain actuel; elle est déviance de la norme sexuelle au sens large avant d'être pratique homosexuelle. Pour cette raison, toute chose qui obstrue l'arrivée du futur reproductif fait partie de cette queeritude où la société projette la négativité qui va à l'encontre de sa perpétuation. Mamaya doit être queer parce qu'elle ne joue plus le jeu de la société hétérosexuelle et reproductive.

Si tant est que son rejet de l'ordre social reproductif ait fait de Mamaya un sujet queer, il faut alors reconnaître que l'État, la structure qui représente cet ordre, l'a forcée à cet abandon; les actions de l'État ont créé sa queeritude. L'absent a disparu parce que le gouvernement marocain l'a incarcéré, ce dont Mamaya est tout à fait consciente, et la sinthomosexualité entraînée par le vol de son enfant est le produit direct des actions de l'État ou de ses représentants. Mamaya n'est queer que dans la mesure où l'État lui a infligé une injustice ainsi qu'à son enfant dont elle n'a pu se remettre. Lorsqu'elle se lamente au fonctionnaire « vous, les hommes, vous n'en savez rien », elle ne lui reproche pas son genre, mais plutôt son poste d'employé du gouvernement — une position occupée principalement par des hommes. Le fonctionnaire représente alors l'État dans cette scène, et Mamaya ici s'adresse à lui pour exprimer sa rancœur pour le système plus

large dont il est le pion. Puisqu'elle projette sur son fils les valeurs de l'Enfant, le citoyen idéal qui œuvre pour le bien commun, elle voit même dans sa disparition par la main de l'État une certaine ironie qu'elle exprime au fonctionnaire. Elle démontre cette lucidité lorsque l'on cherche un suaire approprié pour le sein à enterrer. Un berger offre alors un drapeau marocain, ce qui offusque le fonctionnaire, ce à quoi rétorque Mamaya: « Mon absent lui aussi était militaire et le suaire d'un soldat, c'est un drapeau. Mais qu'importe... » (Binebine, 112). La réplique de Mamaya évoque la position de son enfant avant qu'il ne soit emprisonné comme agent militaire de l'État et le protocole honorifique qui est dû à ce genre de participant à l'ordre public. L'évidence que sous-entend son « qu'importe » désinvolte, à savoir que c'est la nation que son fils s'était engagé à défendre qui l'a ensuite châtié, exprime sa propre répudiation de cette nation dont elle ne demande pas les explications ou les excuses³³. Ni Mamaya ni le roman en général ne dissimulent la causalité qui lie le gouvernement à la situation de l'aïeule.

Avec cette relation en tête, on voit que sur un plan symbolique le roman illustre avec clarté le dédain mutuel de la sinthomosexuelle et de la nation. L'extrait suivant dépeint de façon poignante Mamaya qui prépare le sein à être enseveli:

Elle l'étendit [le drapeau-suaire] sur le sol, y déposa le sachet en plastique, le noua solidement aux quatre coins. Les branches de l'étoile étreignirent le sein. Le sac avait du se déchirer car le sang se répandit aussitôt sur le drapeau. La pièce tout entière empestait la charogne. Incommodé par cette odeur putride, le fonctionnaire battit en retraite. Mamaya semblait ne rien sentir, comme d'ailleurs la solidaire servante. (Binebine, 111-2)

Ce passage hautement allégorique nous montre la nature complexe de cette sépulture de soldat

³³ Je passe dans cette phrase à l'emploi du terme « nation » au lieu des termes « gouvernement » et « État » que j'utilisais auparavant. Mon utilisation de ces mots n'est pas interchangeable. Par « État » et « gouvernement », je désigne la structure de pouvoir à l'œuvre dans le pays dont les systèmes judiciaire, militaire et carcéral sont les agents qui garantissent son fonctionnement. Par « nation », j'entends le symbole d'unité que cette structure emploie pour justifier sa perpétuation. Le citoyen reconnaît les actions de l'État, mais éprouve une relation affective et identitaire envers la nation.

disparu. Bien que les branches de l'étoile du drapeau marocain « étirent » — et on remarque le choix d'un verbe tendre, affectif et langoureux — le sein qui y est emballé, suggérant pour un bref instant la réconciliation de l'absent et de son bourreau, le sac en plastique se fend aussitôt pour tacher de sang (au sens propre) cette harmonie et rappeler au lecteur le mal irrémédiable qui a été commis. L'odeur qui inonde la pièce détrompe aussi le lecteur de la fantaisie antérieure de Mamaya que le « lait maternel est immortel »: nous sommes ramenés à l'inévitable évidence de la mort qui hante cette cérémonie et que poursuit donc Mamaya. Le fonctionnaire, dégoûté, tourne l'œil pour ne pas tourner *de* l'œil; il n'entrave pas le rituel mais s'en écarte pour ne pas prendre part au déroulement de cette sépulture lugubre. L'État témoigne donc du fruit du malheur qu'il a semé. Mamaya, inébranlable, continue de vaquer à son dessein qui est devenu à la fois le symptôme et la preuve la plus explicite de sa sinthomosexualité. Faisant le bilan de ce tableau, on résume que la sinthomosexualité et la mort qu'elle entraîne sont inévitables; les funérailles doivent se poursuivre jusqu'à la conclusion de l'épisode morbide. La nation est impuissante face à la queeritude qu'elle a suscitée, et témoigne de l'assouvissement de la pulsion. D'une certaine manière, Mamaya a bel et bien donné une sépulture digne à son fils tout en le vengeant de l'État, fondant un espace en dehors de son influence où elle et l'absent peuvent enfin se retrouver dans la mémoire et la mort, dans la queeritude négativiste qu'il leur reste. Le bonheur, en somme.

Il est temps de revenir à l'argument de Hayes sur *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* pour faire le bilan de notre parcours dans ce chapitre. Comme nous l'avons mentionné, son chapitre sur ces deux romans trace l'évolution genrée de la protagoniste pour conclure de la manière suivante: « Ben Jelloun's model of the performance of gendered identity is thus simultaneously a model of national identity, where the Nation involved is inescapably queer. In this vision of becoming/performing woman, the relation between Nation and Woman is one of

exclusion » [Le modèle de la performance de l'identité genrée de Ben Jelloun est donc simultanément un modèle de l'identité nationale, où la Nation impliquée est inéluctablement queer. Dans cette vision du devenir/performer la femme, la relation entre la Nation et la Femme est une relation d'exclusion] (Hayes, 181, c'est moi qui traduis). Selon l'interprétation que fait Hayes des romans de Ben Jelloun, le développement de l'identité genrée de la protagoniste et de son incarnation le long du roman peuvent être calqués sur la formation d'une identité nationale; son genre est une allégorie pour une nation inexorablement queer. En revanche, l'isolation croissante de la protagoniste alors que celle-ci s'assume progressivement en tant que femme fait que, pour Hayes, celle-ci ne peut pas intégrer la Nation. Le roman présente alors une allégorie nationaliste dans la mesure où le nationalisme est, selon Larousse, un « Mouvement politique d'individus qui prennent conscience de former une communauté nationale » (Larousse, web) et qu'Ahmed/Zahra prend conscience de son propre genre lorsqu'elle cherche à s'intégrer à sa communauté, mais son exclusion éventuelle une fois femme fait que la nation a des fondements misogynes. Pour autant que *Les Funérailles du lait* soit un tout autre roman et que cette même conclusion ne puisse pas être de rigueur, les discours similaires de leurs figures auctoriales mentionnée dans la première section légitime un contraste avec cette analyse. Bien qu'il y ait une allégorie nationale dans le roman de Binebine facilitée par la présence du fonctionnaire, celle-ci n'est pas du tout nationaliste parce que Mamaya est placée en conflit direct avec elle à travers son figurant. En d'autres termes, elle ne cherche aucunement à rejoindre ou s'allier avec le fonctionnaire et donc de même pour la nation — celle-ci est la cause de son malheur. En admettant que Mamaya soit exclue de la nation, son cas ne peut pas représenter celui de toutes les autres femmes parce que son aliénation est causée non pas par son genre mais par une rupture inattendue de son parcours hétérosexuel et futuriste. La conclusion équivalente à l'interprétation

de Hayes que l'on tirerait de *Les funérailles du lait* est que le sein amputé figure comme allégorie commémorative de la sinthomosexualité de Mamaya, ou la queeritude que lui impose la nation malgré elle. La nation elle-même n'est pas queer, mais produit et héberge des sujets queers à son insu.

Cette distinction est indicative de la différence entre mon projet et celui de Hayes. *Queer Nations*, comme son titre l'indique, cherche à illustrer et disséquer la queeritude et les complexités du genre que l'on trouve dans la littérature maghrébine, et en corollaire à ceci montrer que la nation elle-même peut être queer. La lecture queer dans ce mémoire veut plutôt identifier les instants de queeritude dans un contexte normatif, les aspects d'un texte qui feraient écho aux expériences d'un lecteur queer. Encore que l'on ne présuppose à ce lecteur aucun passé particulier, le silence complet du gouvernement marocain à propos des individus LGBT laisse penser que l'histoire d'une femme démunie par sa nation qui rejette ensuite son futur reproductif trouvera parmi cette population un lectorat très réceptif. Peut-être bien qu'il sympathisera avec la rancœur de Mamaya, ou même ressentira la haine de Binebine qui guide son écriture, ou bien quelque chose de totalement neuf. L'interprétation mise en avant dans ce chapitre ne s'assume pas plus légitime qu'une autre, mais mène à l'un des rapports possible entre l'auteur et le lecteur où leurs expériences pourraient se rejoindre.

La lecture queer de *Les Funérailles du lait* s'est avérée riche en nuances et en complexités. Le roman est si intimement lié à la vie de l'auteur que son paratexte en fait presque un témoignage du calvaire de la mère de Binebine, une révélation de l'auteur d'un secret se rapportant à son expérience. Effectivement, le parcours de Mamaya ressemble intimement à celui de son inspiration, et le rôle de la mémoire dans la rédaction du texte reflète celui du roman, où le sein amputé devient un espace de mémoire qui vient à symboliser l'absent. De la même façon

que celui-ci est représenté par le sein amputé, il devient aussi dans l'esprit de Mamaya une manifestation de l'Enfant, futurité idéale choyée qui lui est enlevée par l'État. La disparition fait de l'aïeule une sinthomosexuelle, guidée par sa pulsion de mort, et du même élan le sujet d'une queeritude. Sur un plan symbolique, le roman présente alors une allégorie commémorative de la queeritude dans l'effigie du sein qui fait face à la nation qui l'a suscitée. Un lecteur queer du roman pourrait alors s'identifier à cette opposition entre la nation et ce qu'elle rejette, et se reconnaître dans la haine de l'auteur dont l'écriture est infusée. Cet exemple d'une lecture queer illustre donc la communion de la peine de l'auteur et du lecteur. Mais le queer n'est pas que triste, mais il se peut qu'un lecteur queer s'enivre d'espoir, de songe et de potentialité. Le prochain chapitre explorera cette éventualité grâce à une étude de la poésie de Hassan Wahbi.

Chapitre 3: Portraits de Hassan Wahbi, de l'opacité à l'éclaircie de l'horizon

“La lumière
est l'abîme
de ton regard.” (Wahbi, 2015, 60)

Ce chapitre se penchera sur l'œuvre de Hassan Wahbi, un universitaire marocain de la Faculté des Lettres d'Agadir de longue date qui depuis publie aussi depuis 2005 des recueils poétiques en conjonction avec son travail académique. On tentera une lecture queer à travers deux de ses recueils les plus récents, *Éloge de l'imperfection* (2012) et *Carnets d'un regard* (2015). Les deux intitulés en disent long sur les motifs abordés : le premier porte un oeil lucide sur les défauts et les insuffisances de notre condition humaine, tandis que le second esquisse une poétique riche de la nature du regard sous tous ses aspects. Bien que je me concentre sur deux recueils de poèmes distincts, je me permets de les étudier à l'unisson d'une part grâce à leur proximité de publication — ce sont deux volumes consécutifs de Wahbi étant tous deux publiés aux éditions Al Manar — et d'autre part grâce à l'accent que place mon argument sur sa voix poétique et non pas sur le contenu hermétique de l'ensemble de ces ouvrages. Mon analyse des poèmes est très proche du texte, de sorte que même si tous les poèmes que j'étudie étaient tirés du même recueil j'en mentionnerais trop peu pour tirer une conclusion convaincante à son propos. La lecture queer vénère son intimité avec le texte, et je m'intéresse donc à ce qui ressort d'une lecture posée et approfondie des poèmes.

La poésie de Wahbi n'a pas encore attiré l'attention d'un lectorat académique au-delà de quelques entretiens dans son pays, et sans précédent quelconque je présente ma lecture à travers deux portraits distincts du poète. Cette approche m'octroie l'avantage d'une perspective double sur son œuvre, et j'évite ainsi d'adopter une perspective analytique trop étroite sur le poète pour

laquelle il n'existe pas encore d'alternative critique. Afin d'introduire le poète à l'univers critique, je soutiens d'une part que la poésie de Wahbi se range aisément dans la lignée encore jeune de la poésie marocaine contemporaine francophone et qu'elle reprend les principes de ses prédécesseurs. En ce qui concerne l'objet d'étude de mon mémoire, je suggère d'autre part que la voix poétique de Wahbi invite le lecteur queer à se retrouver dans son œuvre. Wahbi l'encourage par moments à s'assumer en dépit des incertitudes du présent et à imaginer un futur utopique, c'est-à-dire un monde meilleur à venir dont on entrevoit la possibilité à l'horizon de notre expérience, un débouché que l'on s'évertue à atteindre malgré son inaccessibilité, et à d'autres moments le pousse à reconnaître sa propre peine qui empêche cet espoir. À cette fin, je mets d'abord en conversation les écrits d'Abdellatif Laâbi au fil des ans au sujet de l'identité littéraire marocaine avec certains poèmes de Wahbi qui répondent à sa pensée. Cette réflexion me permettra de dégager la position de Wahbi vis-à-vis de sa pratique littéraire actuelle, fermement ancrée dans l'instant présent, qui habilite son œuvre à une interprétation utopiques facilitée par la théorie queer. Cette perspective analytique nous mènera à la richesse interprétative dépassant le poème unique que peut nous offrir une lecture queer de ses recueils.

I — Wahbi, poète de la ténèbre et de l'opacité

« Le monde me fait peur
je le crains
et peu à peu
je vois autre chose. » (Wahbi, 2015, 20)

Pour autant que les œuvres poétiques de Hassan Wahbi n'aient pas encore accru une renommée comparable à celles des poètes de la génération qui le précède, le parcours et les côtoiements de l'homme de lettres le place aisément dans leur lignée. Dans un entretien avec Michel Terrier au sujet de son projet *Agadir, la ville impassible* (2015), il mentionne à plusieurs

reprises l'influence d'auteurs marocains sur sa pensée et sur sa poésie, en commençant par Abdelkébir Khatibi auquel il a dévoué sa carrière universitaire: « en travaillant sur lui, j'ai travaillé aussi sur moi [...] il y a eu une sensibilité particulière, [mais] pas au discours académique et universitaire » (Terrier, web). Ainsi il a développé au cours de ses études une affinité pour les idées de l'auteur qui l'affecte au-delà de son travail critique, et il a repris le fardeau des problématiques de son aïeul. Il indique aussi que c'était l'intervention d'un autre illustre auteur marocain qui l'a poussé à publier ses œuvres: « J'ai attendu longtemps avant de publier, pour des questions de scepticisme, de doutes... Il a fallu attendre la rencontre avec Abdellatif Laâbi » (idem.). Grâce aux encouragements de l'illustre poète marocain, son premier recueil *Ici* paraît en 2009 aux éditions parisiennes l'Harmattan.

Il n'y a rien d'étonnant à ce que Laâbi ait persuadé Wahbi, étant donné le rôle de ce premier dans le renouveau de la poésie marocaine d'expression française. Effectivement, Laâbi est célèbre pour avoir fondé et dirigé la revue culturelle *Souffles-Anfas*, qui de 1966 à 1972 a défini l'avant-garde littéraire francophone au Maghreb et par laquelle sont passés tous les grands écrivains de l'époque³⁴. Il s'agissait de créer un espace où la nouvelle génération pourrait

³⁴ En guise de contexte, *Souffles-Anfas* est considéré comme un tournant majeur aussi bien de la pensée culturelle et littéraire marocaine que des mouvements gauchistes du tiers-monde. Conçu à l'arrache dans l'appartement de Laâbi, le projet a rapidement développé son propre élan. L'emprisonnement soudain de Laâbi en 1972 a mis fin à l'ère de *Souffles-Anfas* dont la reproduction a été interdite l'année d'après. La revue était pour la plupart introuvable jusqu'à ce qu'elle soit digitalisée en 2010 suscitant un intérêt critique de taille. L'anthologie critique d'Olivia Harrison et Teresa Villa-Ignacio *Souffles-Anfas : A Critical Anthology from the Moroccan Journal of Culture and Politics* (2015) compte parmi les nouvelles publications à son sujet les plus rigoureuses, et l'introduction de cet ouvrage résume avec finesse l'impact de la revue à son époque et de nos jours: « A repository of seminal 1960s texts from across the colonized and postcolonial world, *Souffles-Anfas* provides a window onto the transnational cultural and political movements that mark the heyday of Third Worldism and anticolonial theory » [Un amoncellement de textes fondateurs des années 60 issus de part et d'autre du monde colonisé et postcolonial, *Souffles-Anfas* nous laisse voir les mouvements politiques et culturels transnationaux qui ont marqué l'apogée du Tiers Mondisme et de la théorie anticoloniale] (Harrison et Villa-Ignacio, 1, c'est moi qui traduis). En somme, *Souffles-Anfas* est une

s'exprimer librement, comme l'a expliqué Laâbi dans son manifeste « Lisez "Le Petit Marocain" » rédigé pour le second numéro: « Il fallait témoigner d'une production, d'une vitalité créatrice [...] "Souffles" fut donc une issue vitale, le seul moyen de combat que nous pouvions adopter pour que nos voix se fassent entendre » (Laâbi, 1966b, 5). Laâbi et ses collègues ont ressenti le besoin de diffuser leurs idées neuves pour eux-mêmes et afin de prouver au monde leur existence. Au départ, *Souffles* est alors devenu le site de leur expression créatrice radicale. Bien qu'à l'origine la revue culturelle mettait l'accent sur la poésie avant-gardiste maghrébine, ses traités littéraires et ses manifestes, au fil des ans elle est devenue de plus en plus politisée et en corollaire à ceci solidaire envers le restant de la francophonie, du monde arabe et du tiers-monde en général. Les pages de la revue constituait alors le forum d'un d'échange culturel et politique Sud-Sud, c'est à dire où tous les participants étaient originaires du Sud mondial sans avoir à faire à une métropole quelconque. L'addition en 1971 du compagnon arabophone *Anfas* (« souffles » en arabe standard), qui devient rapidement la tribune de la gauche marocaine, illustre d'autant plus le caractère plurilingue et arabophone du projet de Laâbi et de ses collègues. Dès lors, on peut voir que la revue est à la fois le refuge de cette cohue d'écrivains et le site d'un renouveau artistique d'envergure ; Laâbi et les autres s'inspiraient de l'élan accumulé par la revue pour disséminer leur pensée libre et innovante avec conviction à leur lectorat marocain. Étant donné la confiance de ces débuts créatifs, il est d'autant plus marquant que Laâbi ait été en proie aux mêmes doutes que Wahbi quelques années avant lui.

Dans un bilan qu'il tire de sa carrière d'écrivain et de sa capacité à la poursuivre, intitulé

L'écriture au tournant et publié en beau livre aux éditions Al Manar en 2000³⁵, il s'interroge sur

représentation idéale des courants culturels transnationaux du Tiers Mondisme, à la fois la revue qui a permis la floraison de ces idées à l'époque et le memento de cette époque critique.

³⁵ On note même qu'une peinture de Mahi Binebine, dont l'œuvre romanesque a été l'objet du chapitre précédent, a été reproduite à la fin de ce tome. Bien que ce genre de collaboration soit la norme pour les beaux-livres d'Al Manar, l'identité du peintre illustre l'échange créatif qui a lieu

l'hésitation qui accable désormais son œuvre: « Pourquoi cette ténèbre qui descend et voile ma page, naguère prodigue d'illuminations et de transes visionnaires? » (Laâbi, 2000, 11). La page ici est le site où s'opposent la lumière qui éclairait autrefois ses écrits et l'obscurité qui désormais lui cache la clarté visionnaire perdue. L'emploi du singulier « la ténèbre » au lieu du pluriel usuel réifie son trouble en obstacle singulier à son écriture qu'il lui faut identifier. Cette ténèbre assombrit la page et ternit les rayons qui autrefois guidaient l'auteur vers de nouveaux horizons littéraires illuminés ; le champ lexical de la lumière est employé ici pour décrire la détermination et la certitude du poète dans son métier et dans son œuvre, apparemment du temps de *Souffles*. Par contre, Laâbi dit aussi que la nature même de sa pratique littéraire fait qu'il doit retrouver le sens de son écriture au seuil du nouveau millénaire. En effet, il explique dans son essai « littérature maghrébine actuelle et francophone » publié vers la fin de l'ère de *Souffles* en 1970 qu'il est naturel pour cette littérature de toujours s'interroger de la sorte: « —enfin, il s'agit d'une littérature qui se construit encore et qui a l'avantage d'avancer en se remettant perpétuellement en question » (Laâbi, 1970, 37). La jeunesse de cette tradition littéraire fait que ses bases et ses objectifs ne sont pas encore cimentés, même quatre ans après l'arrivée de *Souffles* et le renouveau qui lui est associé. Ce mouvement littéraire marocain dont il est devenu un porte-parole tirerait sa force de l'incertitude de son futur. Lorsque Laâbi en 2000 se souvient de ses débuts des années 60 et hésite quant au chemin à poursuivre, il évoque les troubles identiques de tous les auteurs de sa cohue qui partagent sa perspective sur la francophonie marocaine.

Les poèmes de Wahbi sondent aussi cette même angoisse littéraire et illustrent par moments « la ténèbre » dont parle Laâbi. Le poète interpelle ainsi le courant littéraire qu'amorce

dans ce cercle artistique et littéraire qui reflète le dialogue entre ces auteurs au sein de ce mémoire.

Souffles, et se rapproche de la pensée de Laâbi au-delà du rapport personnel qu'il mentionne dans l'entretien avec Terrier. Dans le poème suivant, Wahbi décrit l'effet obscurcissant du temps qui passe et la situation qui en découle:

Les jours masquent
les jours,
les nuits ensevelissent
les nuits ;
l'écheveau des choses
persiste,
seul l'amoncellement
des regards
éclaire
la velléité des pas. (Wahbi, 2012, 16)³⁶

Bien que le poème n'ait qu'une strophe, la ponctuation et la métrique des vers structurent son rythme en trois parties. Les deux premiers distiques sont séparés du reste par le point-virgule du quatrième vers qui heurte la progression de la lecture, et les quatre derniers vers se distinguent et s'éloignent du distique central par l'absence de ponctuation et le raccourcissement du neuvième vers qui accélèrent tous deux la lecture. Ces trois sections rythmiques correspondent aussi aux trois idées dont le poème est composé. Les deux distiques initiaux constatent avec ennui le temps qui passe selon deux points de vue opposés, soit la succession des jours et des nuits.

L'enjambement, une figure de style habituellement employée pour mettre en relief un élément innovant, est ici employé ironiquement vu que le sujet et le complément d'objet direct des verbes sont identiques. Ce renversement de la valeur stylistique de l'enjambement et la répétition structurelle des distiques illustrent la monotonie du temps qui s'écoule. Les sens contrastés des deux verbes ajoutent à cet effet : « ensevelir » revient à enterrer, ou cacher en profondeur, alors

³⁶ Aussi bien dans *Carnets d'un regard* que dans *Éloge de l'imperfection*, les poèmes de Wahbi n'ont pas de titre. Par contre, la mise en page des deux recueils accorde une page entière à chaque poème, et dans ce chapitre j'utiliserai au besoin le numéro de page du poème en chiffres romains avec le premier mot du titre du recueil pour y faire référence (par exemple, ce poème-ci serait « Éloge XVI »).

que « masquer » consiste à recouvrir, ou cacher en plein jour. Bien que les deux verbes décrivent des processus opposés, c'est-à-dire faire disparaître par dessous et accumuler par dessus, ils sont mis à niveau par la structure répétitive des distiques. Le noyau que leurs sens partagent — « cacher » — prend le pas sur leur différence, ce qui souligne que peu importe la manière dont on s'y prend, le tout revient au même, et le passé s'efface pour laisser place au présent. Le nivellement de l'opposition des deux verbes par la répétition renforce la fadeur du temps qui passe, car la nuance perd de son sens.

Le distique central flotte isolé à cause de sa position dans le poème : séparé de ce qui le précède par la ponctuation, la dégringolade du rythme qui le suit fait de sa virgule finale presque une falaise. Son sens est alors mis en relief, comme pris par lui-même, ce qui lui convient bien vu qu'il décrit l'état constant du monde, une réalité immuable et centrale à la symbolique du poème. « Les choses » doivent être comprises à leur sens le plus large de tout ce qui peut exister, et l'emploi du mot « écheveau » synthétise la dualité précédente entre « ensevelir » et « masquer » pour que ces deux actions s'unissent et créent l'assemblage de fils en structure régulière. « L'écheveau des choses » fait alors référence à la constance du temps qui passe et décrit l'impossibilité de sa mesure, car chaque instant (ou jour, ou nuit) se perd et ne peut être distingué parmi tous les autres qui l'encombrent : si l'écheveau persiste, on ne peut le démêler pour en isoler un fil. Le poème sous-entend alors une angoisse existentielle : peut-on donner un but à son existence alors que le temps s'écoule et met à niveau toutes les nuances, ternit la brillance des moments de sa vie?

Le poème répond à cette question dans la troisième partie. Le regard ici s'oppose au temps par sa matérialité, car son accumulation mène à un « amoncellement » et donc la croissance d'un tas, tandis que les jours et les nuits se déroulent sans s'additionner. Je suggère

que « l'amoncellement des regards » signifie la mémoire, là où demeure toute trace de ce qu'on a vu. Le regard et son souvenir constituent donc un reste qui montre au sujet « la velléité des pas » au fil du temps. Selon Larousse, la velléité est « une volonté de principe en général non suivie de réalisation » (Larousse, web), ou en d'autres mots le fait de posséder un but concret sans prêter attention aux étapes requises pour y parvenir. « La velléité des pas » se réfère alors à la volonté d'avancer sans avoir les moyens pour le faire, ou le désir de retrouver son chemin bien qu'on ne sache s'y prendre. Ainsi, le regard ne nous oriente pas, mais nous révèle notre propre désarroi. Les souvenirs du passé ne font qu'illuminer l'ambulation qui nous a mené au présent. Cette dernière section du poème met en scène un corps qui erre dans l'espace pour symboliser le déroulement d'une vie, et son rythme trébuchant suggère donc l'incertitude de ce parcours. Le sujet ne peut échapper ni à l'insignifiance de son existence, ni à la monotonie du temps qui s'écoule et l'emporte ; son « seul » réconfort est la prise de conscience de cette situation. Dans ce poème, Wahbi n'offre pas de fausses réassurances mais dépeint avec justesse les limites de notre condition : il exécute le titre de son recueil et fait *l'Éloge de l'imperfection*.

Alors que Laâbi remet en cause son dessein d'écrivain et cherche à dissiper la ténèbre qui recouvre sa page, Wahbi est en paix avec son incertitude et ne se fait pas d'illusions au sujet de sa vocation. « Éloge XVI » exprime cette sérénité, et la mise en page des recueils illumine la lucidité du poème : le vide béant de la page mis à part les 23 imprimés oblige qui le regarde à faire face au sens qui s'y trouve, et laisse le vers s'imposer au lecteur comme une évidence. On dirait presque que la ténèbre de Laâbi est elle aussi présente sur la page, non seulement dans le blanc mais aussi dans les mots eux-mêmes. Effectivement, la ténèbre de Laâbi représente son doute quant à la portée de son écriture et sa capacité à communiquer sa pensée adéquatement, tout comme « Éloge XVI » qui n'offre aucune possibilité de voir au-delà de l'égarement et ne

présume pas son propre succès en tant que poème. De manière plus générale, la poésie ne peut définir exactement le malaise qu'elle évoque, car celui-ci se trouve au-delà du sens symbolique que l'écriture peut nous apporter. Afin de clarifier ce propos, on peut se tourner vers l'œuvre d'Édouard Glissant, notamment son ouvrage théorique *Poétique de la Relation* (1990) où il suggère une approche à la littérature qui dépasse les rapports d'autrefois entre la périphérie et la métropole pour mettre l'accent sur la Relation avec un « R » majuscule, soit le réseau de rapports délocalisés dans lequel nous sommes tous impliqués. Il y décrit ce paradoxe de la littérature comme étant un problème d'opacité :

Le texte littéraire est par fonction, et contradictoirement, producteur d'opacité. Parce que l'écrivain, entrant dans ses écritures entassées, renonce à un absolu, son intention poétique, tout d'évidence et de sublimité. L'écriture est relative par rapport à cet absolu, c'est-à-dire qu'elle opacifie en effet, l'accomplissant dans la langue. Le texte va de la transparence rêvée à l'opacité produite par les mots. (Glissant, 129)

Centrale à cette explication est l'« intention poétique » qu'imagine Glissant, le désir du poète de transmettre parfaitement son idée par le registre et le mode de la poésie. Étant donné les limites intrinsèques au langage et à la communication, cette entreprise échoue d'avance, et toute production littéraire avoue son incapacité à transférer ce sens primordial au lecteur. L'opacité du texte, alors, provient du décalage entre le sens des mots et le sens que le poète imagine et espère exprimer ; le langage obscurcit « la transparence rêvée »³⁷. Selon le portrait qu'on en a dressé,

³⁷ Le rôle du lecteur dans le déchiffrement de l'opacité du texte rappelle et se marie aisément à la formulation de la lecture queer qui a été énoncée dans le premier chapitre. Il explique que le lecteur essaie de percer l'opacité pour arriver à l'absolu de l'esprit de l'auteur: « [L]e texte écrit s'oppose à tout ce qui chez un lecteur aurait porté celui-ci à formuler autrement l'intention de l'auteur, dont en même temps il ne peut que deviner les contours. Le lecteur va, plutôt essaie de revenir, de l'opacité produite à la transparence qu'il y a lue » (Glissant, 129). En d'autres mots, du point de vue du lecteur le texte est le seul indice valable pour deviner la pensée de l'auteur, et la lecture tente donc de se projeter au-delà du texte à la « transparence » voulue de l'auteur, le sens absolu qu'il souhaitait exprimer. Cette volition du lecteur de « revenir » à la vérité de l'auteur ressemble en toutes parts à la façon dont, dans l'approche phénoménologique à la lecture, le lecteur cherche à rejoindre les expériences de l'auteur dans le texte : dans les deux cas le lecteur cherche à retrouver ce qui a motivé la rédaction du texte. On voit donc que la lecture de l'opacité n'est pas contradictoire avec notre formulation préalable, mais plutôt approche la même

Laâbi et ses collègues essaieraient alors de minimiser l'opacité de leur écriture, c'est-à-dire d'évoquer le plus fidèlement possible leur « vitalité créatrice », ou encore leur « voix » légitime. On peut aussi reformuler les doutes qu'exprime Laâbi dans *L'écriture au tournant* en accord avec ce concept, c'est-à-dire qu'il serait effrayé par l'opacité croissante qu'il perçoit dans son écriture. Pour autant que Wahbi soit du même courant intellectuel que les contributeurs de *Souffles*, il se distingue de ceux-ci par son acceptation de l'opacité de sa poésie. Dans le poème suivant, il est clair qu'il l'interpèle sans employer le terme de Glissant :

Comment nommer ton miracle,
ta venue ?
comment entendre ton chant,
l'orage de tes pas ?

Comment faire pour ne garder
que l'image,
l'ombre du corps,
le silence d'après ?

Le masque était doux,
là : rêve volontaire
où s'abrite encore
la rémanescence aimante. (Wahbi, 2012, 18)

« Éloge XVIII » exprime sur plusieurs plans l'insuffisance du vers pour saisir totalement le souvenir du poète. Comme dans « Éloge XVI », Wahbi débute ce poème avec une répétition structurelle, dans ce cas celle d'une question rhétorique en distique. La métrique et la syntaxe de cette structure se trouve de plus en plus modifiée à chaque itération de sorte que celle-ci perd de sa rigidité et de sa formalité, la dernière interrogation s'étirant sur quatre vers. Les questions en elles-mêmes s'interrogent sur la meilleure façon dont le poème pourrait être rédigé, et cette incertitude accompagne la désintégration de la structure jusqu'à la dernière strophe écrite en vers

idée sous un nouvel angle. Celui-ci s'avèrera judicieux en analysant Wahbi, étant donné son parallèle lexical aux écrits de Laâbi sur la production littéraire marocaine francophone.

libre. Cet abandon progressif de Wahbi implique qu'il a trouvé ce fil de sa pensée de moins en moins bénéfique à ses objectifs poétiques tandis que sa rédaction progresse.

On ressent sa frustration grandissante dans le contenu des questions rhétoriques qui expriment des désirs de moins en moins réalisables. Wahbi commence par demander « comment nommer », cherchant le mot juste pour exprimer l'impact de son interlocuteur sur sa vie par une métonymie qui se trouve entre son « miracle » et sa « venue ». Reprenant le propos de Glissant, ces deux mots sont encore si proches que le lecteur peut sonder l'opacité du langage afin d'approcher la transparence de Wahbi : « le miracle de ta venue », par exemple, pourrait exprimer une autre nuance du sens envisagé par le poète. La deuxième question envisage un projet plus inconcevable de deux façons. Elle accouple d'une part deux compléments d'objet aux sens plus divergents (comment nommer le chant d'un orage?). D'autre part, Wahbi demande comment faire pour que le poème soit interprété d'une certaine façon, pour que son lecteur entende le « chant » lorsqu'il lit le poème. Il est sous-entendu que le poète prend conscience de la réception du lecteur qui sera toujours imprévisible et hors de sa portée ; celle-ci rend sa tâche encore plus coriace. Wahbi s'enfonce dans l'illusoire dans sa troisième question rhétorique, où il cherche à communiquer uniquement par la poésie ou une perception visuelle (« l'image », « l'ombre »), ou le ressenti qui suit l'évènement vécu (« silence d'après »)³⁸. Il réalise alors qu'on ne peut exprimer par les mots ce qui se trouve en dehors du langage : le visible, le poids d'un silence. Le poète confronte ainsi l'envergure et l'impossibilité des contraintes qu'il s'impose. Il rejette alors la tournure qui a gouverné les deux premières strophes du poème au point culminant de sa délibération ; il ne pourra surmonter l'opacité du langage.

³⁸ Il est tout à fait possible de prendre cette question en dehors du contexte de la rédaction selon quoi Wahbi veut se remémorer avec exactitude un souvenir visuel, et de même le reste du poème comme étant un interrogation sur la mémoire au lieu de l'expression poétique. Bien entendu, cette possibilité n'exclut pas l'interprétation ci-présente.

Un changement à lieu dans la pensée du poète de la deuxième à la troisième strophe, comme le souligne la bifurcation soudaine du ton, du rythme et du contenu. Wahbi y pousse aussi loin que possible les capacités de l'expression poétique à surmonter ses appréhensions précédentes pour montrer qu'il s'est résolu aux limitations du langage et à son opacité. Dans le premier vers, l'adjectif tactile (« doux ») se rapporte à un sujet visible (« masque ») pour rappeler que nos yeux peuvent discerner ce qui se sentirait au toucher. Par conséquent, il est envisageable que la description verbale puisse faire deviner ce qui se voit. Wahbi compense son incapacité à « ne garder que l'image » par l'invocation simultanée de sens multiples. Pour plus se rapprocher du visible, il met en scène le discours qui accompagne la vue. La mise en relief du déictique « là », enjambé au début du deuxième vers et suivi d'une césure, imite le ton impératif d'un locuteur dirigeant notre regard. Wahbi nous guide, comme le ferait un aveugle, à travers sa vision. Le reste du poème dépeint alors le lieu où nous sommes menés, et tente d'arriver à la transparence originelle perdue dans les mots.

Il arrive à franchir son dernier obstacle poétique, traduire par les mots « le silence d'après, » grâce à la temporalité de la strophe. Dans le premier vers, Wahbi décrit une scène à l'imparfait, qui a une valeur de description dans ce récit au passé. Le « masque » et l'évènement dont il fait lieu de synecdoche existe donc à une époque indéterminée mais préalable. Lorsqu'on se tourne vers « là », on passe au présent et Wahbi présente le souvenir qui demeure ancré dans le lieu de la rencontre. Le second verbe partage l'aspect progressif du premier grâce au mot « encore » qui met l'accent sur la longévité de la « rémanescence ». Ceci donne l'impression que les deux verbes se déroulent en même temps, et non pas à la suite comme l'indique le sens de la phrase. Wahbi dévalorise ainsi l'instant spécifique où le masque a disparu et la « rémanescence » s'est abritée. Il faut à présent noter que « rémanescence » est un mot-valise de « réminiscence »,

un souvenir vague ou incomplet, et « rémanence », la persistance d'un phénomène après la disparition de sa cause. La rémanence est donc un vestige flou, un demeurant entêté qui persiste à la fois dans les sens et dans la mémoire. Elle se distingue du souvenir par sa continuité avec l'expérience qui en est la cause, de telle façon que l'instant où l'évènement prend fin et que le souvenir naît est ambigu. La concordance flouée des temps de la strophe reflète alors le sens de ce mot-valise. Pour autant qu'il y ait eu un moment précis où la perception du « masque » a basculé du présent au passé et que la rémanence a débuté, il est perdu dans la chronologie de la strophe. Le poète, qui « rêve » volontairement, refuse d'identifier cet instant afin de ne pas briser l'illusion de sa perpétuation. À la place, le poème et la rémanence qui y figure suggèrent « le silence d'après », l'intensité de ce que ressent et éprouve toujours le poète dans ses songes bien que la rencontre se soit déroulée.

Ici, Wahbi ne renie pas l'opacité du langage, mais la contourne en plaçant l'absolu poétique (pour reprendre Glissant) qu'il veut transmettre entre les mots de la page. Au lieu de « ne garder que », Wahbi dans cette dernière strophe caractérise la temporalité et la matérialité ambiguë de ce qui est inexprimable, et ainsi nous permet de situer ce demeurant et d'en deviner le contour. Il ne s'agit pas ici d'exprimer, mais de contourner ce qui se trouve au-delà de l'expression. Le poète est ainsi apaisé, allégé du fardeau insoutenable de surmonter l'opacité de la langue. Contrairement à Laâbi qui est rongé par sa ténèbre, Wahbi l'enlace et en fait le pivot de son expression poétique. Son étreinte des limites de la poésie fait de lui un poète de la ténèbre, de l'opacité.

Je ne suis pas le seul à reconnaître cette particularité de son écriture. Laâbi indique dans sa préface à *Éloge de l'imperfection* que la poésie de Wahbi, selon lui, conduit le lecteur à travers l'obscurité alentour:

Par les temps qui courent, il fait sombre, il fait noir tout autour de nous. Et dans cette nuit sans rivages, le poète est là [...] nous tient par la main si besoin est, fidèle à son antique et si actuel office, celui de nous rappeler encore et encore les exigences de notre métier d'homme : [...] ne jamais désespérer de l'aube. (Laâbi, 2012, 8).

Selon la caractérisation de Laâbi, Wahbi incarne un rôle immémorial du poète, celui de guide moral et éthique pour son lecteur. Le champ lexical de la lumière et de l'ombre oppose un présent assombri à un futur éclairci dont Wahbi nous rappelle l'éclat et la possibilité depuis son « office » de poète. Par contre, ce passage n'indique aucunement la certitude de ce jour meilleur parce qu'il n'existe pas de « rivages » vers lesquels Wahbi pourrait nous orienter. Le poète partage avec son lecteur « notre métier d'homme » universel et ne fait que nous le rappeler, nous inspirer à ne pas « désespérer de l'aube », peu importe que celle-ci advienne ou non. Il est conscient de l'ombre totale, si bien qu'il y accoutume son lecteur grâce à sa poésie. Celle-ci est donc, selon Laâbi, une poésie qui existe au sein de l'obscurité, comme l'a indiqué précédemment notre analyse.

Il semblerait donc que Wahbi est bel et bien un poète de l'opacité, de notre ténèbre contemporaine. Fermement inscrit dans la lignée de poètes marocains inaugurée par Laâbi et la revue *Souffles*, ses écrits participent au projet littéraire de ses prédécesseurs d'agiter un nouveau vent poétique marocain, et répondent à leurs hésitations quant au dessein de leur œuvre en assénant sa voix poétique en dépit des doutes qui hantent sa pratique. Le tracé d'un dialogue entre Laâbi et Wahbi autour du champ lexical de l'obscurité dans leurs écrits auquel on incorpore la notion apparentée de l'opacité tirée de Glissant a démontré que la poésie de Wahbi nous interpelle depuis l'incertitude sombre de notre existence humaine. Wahbi s'invite donc à être lu queerement : lui et nous naviguons ensemble la « nuit sans rivages », et sa poésie s'offre à nous tel un radeau où nos expériences rejoignent les siennes. Que l'opacité du langage fasse que ses mots ne traduisent jamais parfaitement l'intention poétique ne constitue pas une limite de

l'œuvre ; au contraire, elle accommode la poésie aux projections du lecteur qui niche son propre absolu dans l'écart entre celui du poète et les mots qu'il a rédigés. Wahbi, conscient de ce décalage, choisit alors d'exprimer par ses vers une anxiété universelle de l'errance où se reconnaît d'autant plus facilement aussi bien son lecteur que son courant littéraire. Ses poèmes réclament l'intimité de leur lecteur. Le lecteur queer, qui vit au Maroc dans une ténèbre autre de celle de Wahbi mais tout aussi opaque, est appelé à se retrouver dans celle de Wahbi.

En guise de conclusion à ce portrait, il sied de noter un ultime exemple de continuité entre Laâbi et son successeur. Dans le premier numéro de *Souffles*, le poète devine quel sera le projet des écrivains qui le remplaceront: « La génération qui prendra la relève résoudra peut-être le problème mais elle portera déjà le témoignage de son monde, un monde qui ne sera pas le nôtre mais pour lequel nous œuvrons en toute lucidité » (Laâbi, 1966a, 6). Il s'agit dans cette situation du problème de la communication de la poésie maghrébine, la meilleure façon de transmettre son sens. Cette section a déjà illustré la manière dont Wahbi répond à ce problème. Par contre, Laâbi avance aussi que ces poètes attesteront de leur propre société qui sera différente de la sienne bien qu'elle en découle vue que Laâbi se dédie « en toute lucidité » à son arrivée. La ténèbre ne voile pas encore sa page. Dans cette citation, Laâbi apparaît à la fois comme insatisfait de la situation actuelle du poète maghrébin et orienté vers un futur où celle-ci sera différente. Quelques décennies plus tard, Wahbi exauce cette prédiction dans un essai intitulé « Faut-il brûler la littérature marocaine de langue française? ou l'épreuve du rivage » publié dans un recueil critique en 2000 — la même année de parution que le bilan où Laâbi se livre à l'incertitude. Cinq ans avant la publication de son premier recueil poétique, Wahbi propose qu'il est plus avantageux de s'accommoder du moment présent: « Il vaut mieux accepter notre propre étoffe du temps plutôt que d'habiller et de déshabiller indéfiniment le corps frêle de notre identité

littéraire » (Wahbi, 2000, 33). Dans la métaphore corporelle de Wahbi, les vêtements représentent les mots employés par Laâbi et sa cohorte pour décrire, définir ou reformuler l'identité littéraire marocaine, une préoccupation que Wahbi rejette. Selon lui, il est plus important pour l'intellectuel marocain d'incarner pleinement le moment présent afin de fortifier le corps encore faible de son identité. La poésie de Wahbi est telle que Laâbi l'a suggéré: il s'est débarrassé du problème de la communication poétique, et porte son attention sur « l'étoffe du temps » qui est la sienne, son monde dont il rend compte. Sa voix poétique ne s'accable pas des angoisses existentielles de Laâbi afin de s'ancrer plus fermement dans un présent qui n'œuvre pas pour un futur certain. Une question se présente alors: comment se manifeste le futur chez Wahbi, s'il n'est pas imprégné des mêmes attentes que chez ses prédécesseurs? Quelle sorte de futurité s'offre à un lecteur queer de Wahbi qui cherche un rapport avec le poète, une communion avec son œuvre? Cette ligne d'interrogation nous mène à notre prochaine section, où l'on se penchera sur la perspective sur le futur que recèle la poésie de Wahbi.

II — Wahbi, poète du temps jouissif

« Paradis égaré
entre les promesses du jour
et l'oubli des nuits. » (Wahbi, 2012, 37)

Contrairement à la section précédente, l'analyse qui suit examinera Wahbi par lui-même et non pas au sein d'un courant littéraire marocain. Il s'agit à présent de plonger dans l'opacité du texte au lieu de lui fournir un contexte. Il sera utile à cette fin de revenir à Glissant qui développe sa formulation de l'opacité en expliquant le rapport entre celle-ci et l'étude du texte :

« L'apprentissage [tente] de redonner au texte “de la transparence”. C'est-à-dire qu'[il] s'efforce de jeter un pont entre deux séries d'opacités : d'un texte opposé à un lecteur novice pour qui tout

texte est réputé difficile » (Glissant, 130). Étudier le texte, selon Glissant, consiste à essayer de retrouver l'intention poétique de l'auteur qui est voilée par l'opacité du langage, soit de le rendre intelligible. L'apprentissage parvient à ce but en faisant dialoguer l'opacité du texte, ou le décalage entre ce qui est écrit et le sens désiré par l'auteur, et celle du lecteur, ou le décalage entre ce qui est écrit et ce qu'il comprend³⁹. Le texte est difficile lorsque le lecteur prend conscience de l'écart entre ces deux opacités, c'est-à-dire lorsqu'il réalise la différence entre ce que l'auteur a essayé de communiquer et sa propre interprétation. Dans le cas de Wahbi, l'apprentissage de ses poèmes est de surcroît un acte d'une profonde intimité. Comme nous l'avons vu, Wahbi est un poète particulièrement à l'affût de l'opacité de son langage : celle-ci est parfois intentionnelle ou délibérée, et les lacunes du langage de Wahbi font partie de son expression-même. Le pont entre notre opacité et la sienne nous rapproche plus de la transparence perdue qu'il ne le pourrait d'habitude, puisque l'opacité du texte obscurcit à peine la présence de l'auteur qui se trouve derrière elle. L'apprentissage de la poésie de l'obscurité enlumine le poète qui l'a composée. Cette communion, comme nous l'avons déclaré, rend possible une lecture queer de l'œuvre.

Dans ce passage de Glissant, l'apprentissage d'un texte est représenté tel un pont qui illumine le trajet entre deux obscurités distinctes, et la lecture constitue donc un moyen de surmonter l'opacité et la ténèbre ou d'en tirer quelque chose de brillant. Cette idée s'avère

³⁹ Dans le but de signaler la concordance de la théorie présentée ici avec notre conception de la lecture queer élaborée dans le premier chapitre, notons au passage la ressemblance entre cette notion de l'apprentissage et la façon dont deux personnes peuvent partager leurs expériences au sein d'une même visibilité chez Merleau-Ponty. Celui-ci, lorsqu'il décrit deux individus qui regardent le même paysage, part de la position que deux êtres ne pourront jamais avoir la même expérience du visible mais conclut qu'exprimer par les mots sa perception d'une visibilité partagée la transmet à l'autre, et la superpose à la sienne dans sa vision. Il y a une communication partielle de l'absolu ressenti. Ici, Glissant commence du côté opposé, que la langue est opaque et n'exprime pas l'absolu, mais conclut que l'apprentissage de l'expression écrite peut faire comprendre l'opacité d'un texte. Ils arrivent à des conclusions équivalentes.

séduisante pour le lecteur queer parce qu'elle suggère qu'une lecture poussée du texte crée quelque chose d'innovant et de neuf, comme l'intimité qui est d'une telle richesse pour ce lecteur queer. Il est utile à présent de se tourner vers l'œuvre de Jose Esteban Muñoz, dont les propos au langage très similaire à celui de Glissant nous permettrons d'élargir et de queeriser notre conception de ce qui peut être découvert à travers l'apprentissage du texte. Celui-ci, dans sa monographie *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, va à l'encontre du courant théorique anti-futuriste employé dans le chapitre précédent et plaide pour une notion utopique de la queeritude ancrée dans la potentialité d'un futur visible à l'horizon et parfois dans des instants présents éphémères. Dans le passage suivant, il décrit la nécessité pour une critique queer⁴⁰ de mobiliser le potentiel utopique et politique de l'œuvre:

Our criticism should [...] be infused with a utopian function that is attuned to the 'anticipatory illumination' of art and culture. Such illumination cuts through fragmenting darkness and allow us to see the politically enabling whole. Such illuminations will provide us with access to a world that should be, that could be, and that will be. [Notre critique devrait [...] être imprégnée d'une fonction utopique qui est à l'écoute des « illuminations anticipatives » de l'art et de la culture. Une telle illumination perce les ténèbres fragmentantes et pour nous faire voir l'habilitation politique du tout. De telles illuminations nous donneront accès à un monde qui devrait être qui pourrait être, et qui sera.] (Muñoz, 64)

Muñoz nous encourage à repérer l'« illumination anticipative » de ce qu'on étudie, ou les instants dans l'œuvre qui prévoient un futur radicalement autre et nous motivent à le réaliser. Elle nous laisse deviner un monde meilleur à notre portée et pour lequel il nous faut œuvrer. Porter notre attention à ces illuminations anime notre travail d'une « fonction utopique » parce qu'il est dorénavant orienté vers un futur idéal que l'on s'efforce à créer. L'illumination tranche à travers

⁴⁰ Muñoz bâtit sa propre définition de la queeritude dans sa monographie qui s'appuie sur la pensée utopique et futuriste. Comme l'a souligné l'introduction et le premier chapitre, la critique queer dans ce mémoire en est une qui crée intentionnellement des contextes d'étude concrets et lié à la pratique quotidienne. La notion utopique de Muñoz n'est pas mutuellement exclusive avec ce cadre théorique. La citation suivante illustre une pensée que l'on doit mettre en conversation avec notre étude au lieu d'ajouter à nos acquis.

une obscurité qui nous sépare les uns des autres, nous reliant donc, et son rôle est alors identique à celui de l'apprentissage pour Glissant. Pour le lecteur queer, trouver l'illumination anticipative du texte ou le potentiel utopique qui y est niché revient à bâtir un pont entre deux obscurités⁴¹. Celle-ci lui permet de mobiliser sa lecture et d'en faire le tremplin vers une pratique quotidienne renouvelée ou une espérance ravivée.

Pour un poète tel que Wahbi, dont la proximité à son opacité invite l'intimité du lecteur et donc la lecture queer, on peut s'attendre à ce que l'illumination anticipative soit facilement accessible si elle est présente. En réalité, cette éclaircie est bien présente dans la poésie, et donne à son lecteur queer les outils nécessaires pour approcher son univers d'une nouvelle manière. Le poème suivant, « Carnets XVIII », propose à son lecteur de redécouvrir son monde sans préjugés:

Déployer le regard
sans horizon
sans cause
sans objet
juste des frémissements
de couleurs,
de taches mobiles,
une idée du monde. (Wahbi, 2015, 13)

Ce poème présente une nouvelle façon de voir les choses, et en corollaire à ceci déplace la position du soi en relation avec son entourage. Il est composé d'une phrase verbale unique bâtie à la suite d'un infinitif initial, et cette structure réapparaît régulièrement dans ses deux recueils⁴².

La répétition de cette structure neutre détermine d'office la façon dont les poèmes sont reçus par

⁴¹ Bien entendu, Muñoz ne soupçonne pas que toute œuvre d'art ou de culture ait forcément une illumination anticipative que l'on peut mettre à jour, de la même façon que ce mémoire ne suggère pas que tout texte s'offrira dans la même mesure à une lecture queer. Je souligne donc que l'apprentissage d'un texte ne prend pas toujours la forme d'une quête pour une telle illumination, mais plutôt que la similitude de la symbolique employée par les deux critiques montre que cette recherche est un des moyens de travailler le texte.

⁴² Pour d'autres exemples de cette structure dont la thématique se rapporte à notre analyse, voir « Carnets LVI, » « Carnets XLIII » ou encore « Éloge XXXV ».

son lecteur. Chacun décrit une action sans agent et sans contexte, ce qui mène le lecteur à se poser les questions suivantes : est-ce que le poète agit de la sorte? Devrais-je agir de la sorte? Comment s'y prendre? L'absence de diégèse fait que le poème est immédiatement considéré dans le seul contexte disponible, celui de la vie du poète et du lecteur, où il faut ensuite juger de sa pertinence.

« Carnets XVIII » suggère en outre au lecteur de délaissier ses attaches existantes au monde alentour. « Déployer » a deux sens, celui d'étaler ou d'étendre sur toute une surface et celui de préparer au combat ou d'outiller en préparation à une tâche. « Déployer le regard », alors, veut dire ouvrir son champ de vision et se munir du regard comme arme pour parvenir à un but. Wahbi énumère ensuite ce qu'il faut laisser choir afin de totalement libérer son regard, étalant cette liste sur trois vers pour refléter l'étendue même de cette vision. Cette liste interdit tout ce qui pourrait limiter le regard : l'horizon signifie le domaine de la vision et ses bornes, la cause dicte là vers où nos yeux se dirigent, et l'objet représente le point de focalisation de la vue. Wahbi propose que le regard soit infini, sans but initial ou point d'arrivée.

Si l'on suit ces directions, le visible devient un champ abstrait. Le champ lexical du mouvement interdit l'identification d'une forme fixe, et notre perception du monde devient une palette de couleurs confondues. L'homonymie entre la « tache » et la « tâche » à effectuer suggère que chaque couleur, chaque détail visible, pourrait à son tour devenir un objet en soi, un potentiel visible auquel on résiste. Ce regard essaie donc d'ignorer les pensées qui influencent habituellement notre vue des choses, et donc notre ouverture aux possibilités cachées dans notre champ de vision, pour apprécier la valeur de tout ce qui est visible équitablement, la possibilité émanant de chaque recoin mobile des alentours. Toute chose comprise, ce déploiement donne à son agent une « idée du monde » différente de celle qui nous est accessible d'habitude dans la

mesure où il nous ouvre à la richesse de ce qui nous entoure et nous invite à nous retirer de notre propre regard, ne pas penser du tout pour éviter de ne penser qu'à nous.

L'illumination anticipative d'un poème tel « Carnets XIII » est aisément à notre portée. Wahbi propose une pratique perceptive sans plus, et l'apprentissage du texte permet d'expliquer en détails la démarche à suivre. Il ne reste qu'à essayer de déployer le regard de cette façon, et il est déjà clair que cette acte nous habilite à entrevoir un monde nouveau, meilleur ; se désamorcer afin d'imaginer ce qui pourrait être tant que l'on y prête un peu d'attention. Ce regard est une illumination au sens propre qu'il enlumine un nouveau pan du visible, et il anticipe la découverte de nouvelles possibilités. Wahbi convie ici le lecteur queer à reprendre les bases de son monde pour en imaginer un meilleur.

Ce n'est pas une coïncidence qu'un regard soit la figure centrale de ce poème et que l'horizon soit la première chose dont le voyant doit se défaire. En effet, le champ lexical du visible est central à l'image de l'illumination anticipative, et plus généralement à la « vision » utopique de Muñoz. À ses yeux, la queeritude dans son intégralité est nouée à cette notion de l'anticipation. Celui-ci débute son monographe en délinéant les fondements de son éthique queer:

Queerness is not yet here. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. [...] The future is queerness's domain. [...] Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world. [La queeritude n'est pas encore là. La queeritude est une idéalité. En d'autres termes, nous ne sommes pas encore queers. Il se peut que nous n'effleurerons jamais la queeritude, mais nous pouvons la ressentir comme l'illumination chaleureuse d'un horizon imbibé de potentialité. [...] Le futur est le domaine de la queeritude. [...] La queeritude, c'est essentiellement le rejet de l'ici et du maintenant et une insistance sus la potentialité ou la possibilité concrète d'un autre monde.] (Muñoz, 1)

La queeritude selon Muñoz est une ambition, un rêve irréalisé vers lequel il faut œuvrer, que l'on y parvienne éventuellement ou non. Il s'agit d'une insatisfaction avec l'état des choses actuel qui nous oriente vers l'espoir et la possibilité tangible d'un monde différent, de toute évidence meilleur que celui-ci. La queeritude se ressent à l'horizon, de telle façon que la borne du visible et du faisable l'incarne. En somme, selon Muñoz, la queeritude est telle qu'elle recouvre toute l'étendue du futur. L'illumination de « Carnets XIII » anticipe alors la queeritude en elle-même ; elle propose l'idée d'un monde queer à celui qui le cherche⁴³. Pour reprendre la première section, on voit alors que les solutions offertes par Wahbi à l'obscurité globale font partie d'un registre distinctement queer et peuvent être interprétées comme telles.

De toute évidence, Wahbi n'exhibe aucun penchant homosexuel ou transgenre apparent dans son écriture, et donc la queeritude que j'y lis relève de l'éthique et de l'approche au monde plus que de la sexualité. Certains de ces poèmes expriment néanmoins une queeritude en relation à l'autre, de façon à ce qu'un lecteur engagé avec le texte pourrait y reconnaître l'idéalité de son propre désir à l'horizon du possible. Dans « Carnets XXXI », Wahbi décrit un tel sentiment à mi-chemin entre l'envie et la nostalgie:

Ce goût de l'évidence
celui qu'on serre à peine
qui disparaît
au frôlement
semblable à une peau lointaine. (Wahbi, 2015, 31)

⁴³ Il faut clarifier ici un détail qui pourrait sembler troublant : Muñoz dit que la queeritude est à l'horizon, mais « Carnets XIII » interdit l'horizon au lecteur, et par extension la queeritude. Selon ma lecture des deux auteurs, ils emploient deux sens contraires du mot « horizon ». Pour reprendre les définitions de Larousse, Wahbi utiliserait le mot à son sens du « Lieu où l'on vit et qui borne l'existence » (Larousse, web), tandis que Muñoz l'entendrait plutôt tel les « Perspectives d'avenir dans un domaine » (Larousse, web). De cette manière, les deux auteurs sont d'accord l'un avec l'autre malgré le fait qu'ils emploient des définitions contraires du terme ; pour Wahbi, l'horizon limite le possible, tandis que pour Muñoz il implique le progrès futur.

Wahbi joue avec le double sens et le contraste dans « Carnets XXXI » afin de présenter une impression utopique et queer du désir. Le « goût de l'évidence », c'est à la fois c'est à la fois être certain de ce que l'on aime et être attiré par l'indéniable. Le désir est ainsi exprimé à travers ces deux nuances du mot, dans la mesure où le locuteur sait exactement ce dont il a envie. Le vers suivant renverse cette assurance par le contraste entre le geste vigoureux de « serrer » et sa phrase adverbiale « à peine » qui sape son intensité. L'évidence devient ainsi ambiguë, à la fois tactile et inaccessible. Wahbi emploie ce même effet lorsque le poème place alors l'évidence complètement hors de la portée du locuteur et qu'il « disparaît ». Afin de faire basculer notre impression de cette disparition, Wahbi répartit d'une part le verbe et son complément circonstanciel sur deux vers afin de nous laisser le temps raisonner de ce changement brusque avant de poursuivre. D'autre part, une phrase prépositionnelle en « à » amoindrit de nouveau le sens du verbe parce qu'un toucher à peine ressenti suffit à éliminer l'évidence, et la disparition semble alors plus éphémère, moins assurée. En somme, le sens des quatre premiers vers du poème est rendu confus dans la mesure où ils juxtaposent des mots qui indiquent la certitude et l'intensité avec des marqueurs de légèreté tactile.

Le dernier vers élucide la nature de cette opposition avec une comparaison qui lui donne un contexte. Constitué d'une épithète au « frôlement » du vers précédent, à première vue il compliquerait encore plus le symbolisme du poème vu que la peau est trop éloignée pour que son toucher soit autre qu'imaginaire ou mémoriel. À y regarder de plus près, ce détail illumine l'ambiguïté du poème jusqu'à présent. Bien que ce frôlement ne devrait pas arriver, il se produit dans l'univers poétique ou bien grâce à l'envie puissante du locuteur, ou bien grâce à une rémanescence (me servant du mot valise de « Éloge XVIII ») qui perdure. Il existe grâce à l'intensité d'un sentiment qui surmonte — presque — la distance qui sépare deux peaux.

Retraçant le poème en amont, la disparition de l'évidence a donc lieu lorsqu'un toucher quasiment rêvé brise l'illusion de l'évidence. Selon mon interprétation du poème, Wahbi décrit la sensation d'un désir inavouable ou impossible, qui se manifeste à la fois avec conviction et irréalité ; il jongle ces deux registres pour apparaître à l'horizon qui les sépare, là où se trouve la peau lointaine. « Le goût de l'évidence », alors, se situe là où se trouve aussi la queeritude selon Muñoz, au-delà du présent décevant quelque part dans un futur dont on souhaite l'existence.

Il semblerait alors possible, dans « Carnets XXXI » du moins, d'identifier un instant de queeritude à l'horizon. L'apprentissage du poème conduit le lecteur à la clé de son interprétation, le dernier vers, grâce auquel il est possible de reconstruire un pont jusqu'à l'idée initiale qui illumine le poème sous un nouvel angle, lui attribue un sens pertinent à la queeritude utopique. Bien qu'il ne soit pas explicite, on ressent un futur impliqué par le désir au présent dans le poème — on ne cesse jamais de chasser un toucher qui s'évade et dont on a déjà le goût malgré l'impossibilité d'y accéder. Il apparaît alors ici une temporalité contingente à un désir constitutif de l'expérience du sujet qui dicte sa position et son orientation vis-à-vis de son futur. Selon Muñoz, ce phénomène qui découle de notre interprétation est dû au rapport entre la queeritude comme horizon et ce qu'il appelle le « temps jouissif ». Il explique: « To see queerness as horizon is to perceive it as a modality of ecstatic time [...] Ecstatic time is signaled at the moment one feels ecstasy [...] and more importantly during moments of contemplation when one looks back at a scene from one's past, present, or future » [Voir la queeritude comme un horizon c'est la percevoir comme une modalité du temps jouissif [...] Le temps jouissif est signalé au moment où l'on ressent l'extase [...] et surtout pendant les moments de contemplation où l'on se retourne vers une scène de notre passé, présent ou futur] (Muñoz, 32). Le temps jouissif s'oppose au temps tel qu'on en parle habituellement, une succession linéaire d'instant

qui se confondent et qu'on ne peut séparer. Cette temporalité singulière est de rigueur lorsqu'on ressent l'extase, ou la jouissance, et que ce moment se détache des autres pour nous fournir un ancrage duquel notre présent, notre passé et notre futur sont mis en relief. La remémoration répétée du moment d'extase au fil du temps nous octroie un point de vue fixe pour constater le déroulement de notre vie. Le moment qui a donné lieu au goût de l'évidence marquerait le début du temps jouissif pour le locuteur, car le désir qui s'éternise accorde au poème ses seuls points de référence chronologique. La queeritude est à l'horizon du point de vue de cet instant, et fait partie de la logique du temps jouissif.

Revenant à Wahbi et mon argument plus large, identifier les circonstances du temps jouissif nous permet de concrétiser les dimensions de l'illumination anticipative, ou du pont que jette l'apprentissage du texte — et ainsi approfondir le lien entre le poète et le lecteur queer. S'il est possible d'identifier l'illumination anticipative d'un poème, c'est à dire la façon dont il évoque la possibilité d'un futur queer, discerner l'évènement où l'instant où cet espoir prend source nous rapproche de l'intention poétique qui a été traduite en vers. Effectivement, le moment où l'on ressent l'extase donne lieu au temps jouissif, et donc aux instants de queeritude que l'on a identifiés ; il est donc la raison pour laquelle ces idées sont exprimées. Il ressemble ainsi à l'absolu poétique dont parle Glissant, le sens voulu du poète qui est rendu opaque lors de la rédaction. Comme nous l'avons démontré dans le cas de Wahbi, sa conscience du fait que l'absolu poétique qu'il souhaite exprimer sera perdu veut dire qu'il incorpore de son mieux l'opacité inévitable à son intention poétique. Pour cette raison, nous pouvons imaginer que l'instant de jouissance est la traduction directe de l'intention poétique de Wahbi, la manifestation de sa motivation à écrire dans le texte opaque. Déterminer cet instant, quel qu'il soit, accorde donc au lecteur queer une interprétation rapprochée du poète et une plus grande intimité avec

celui-ci — il a la possibilité de superposer ses propres expériences sur le moment d'extase, et de mieux communier avec le poète⁴⁴. Le temps jouissif et sa queeritude utopique dans l'œuvre de Wahbi facilite la lecture queer phénoménologique dont nous parlons depuis le départ.

Bien que j'aie expliqué le train logique qui nous mène à cette conclusion, il n'est nullement nécessaire d'en être conscient pour constater les ramifications du temps jouissif dans notre lecture des poèmes de Wahbi. D'ailleurs, bien que la queeritude fasse toujours partie du temps jouissif, les poèmes de Wahbi ne partagent pas tous une même voix et il se peut que le temps jouissif apparaisse sans qu'une queeritude soit repérable dans le texte. Par exemple, bien que dans le poème suivant le temps jouissif soit clairement exprimé, l'apprentissage du poème par lui-même dévoile la mélancolie du poète :

Sans calendrier
j'envisage le chemin
le temps de comprendre
que tout était déjà compté.
C'est pour cela que je ne rêve
d'aucune éternité. (Wahbi, 2015, 57)

Wahbi dans « Carnets LVII » situe ses doutes quant au meilleurs parcours d'une vie en rapport à un présent précaire. Le poème débute avec l'annonce d'une incertitude chronologique, car il est impossible de graduer et de mesurer l'écoulement du temps sans calendrier. Ce premier vers est une exposition ironique : au lieu de donner au lecteur des informations contextuelles sur la diégèse, Wahbi indique l'absence d'ancrage. Néanmoins, la longueur des vers croît progressivement sur la page, de telle sorte que le poème ressemble à un escalier. Cette particularité visuelle du poème laisse soupçonner qu'en dépit du calendrier, il y a une progression régulière à retrouver, une série d'étapes logiques qui se succèdent. Il est possible de

⁴⁴ Pour être clair, je n'assume pas ici que le poème soit autobiographie. Le parallèle entre l'instant de jouissance et l'absolu poétique est que tous deux motivent et animent le poème, sur le plan de sa rédaction et sur celui de son interprétation respectivement.

reconstituer une chronologie du poème. Le poète y estime d'une part son parcours préalable, et de l'autre son parcours à venir. Pensant à son passé, il prend conscience du fait que rien ne peut durer éternellement, et applique cette logique à sa vie future. La pensée du poète a donc bifurqué, et le poème sous-entend que le poète a subi une perte marquante (une mort, une rupture) contre laquelle il n'aurait rien pu faire. Le poète aurait donc réalisé que toutes choses ont une fin. La rime entre le premier, le quatrième et le dernier vers divise le poème en idées distinctes et lui donne un ton de vérité générale grâce à l'écho sonore rare dans la poésie de Wahbi. Celui-ci est hanté par cet événement passé.

On repère le temps jouissif dans la mesure où le poète est obsédé par le souvenir de ce qu'il a perdu. L'instant d'extase n'est pas l'instant de réalisation mentionné dans le poème, mais celui de joie avec l'être perdu que l'on devine avoir eu lieu. Cette jouissance passée et dorénavant irréalisable le retient toujours. Bien qu'on puisse supposer une queeritude utopique avant que la perte ait eu lieu, je propose plutôt que ce poème fait avancer mon argument parce qu'il humanise le poète — il n'est pas possible de cerner une idéologie fixe qui guiderait l'intégralité de son œuvre. L'apprentissage du poème nous raconte sa douleur, et celle-ci est toute aussi apte à être ressentie intimement par le lecteur queer. Selon le poème, Wahbi s'offre à nous plein d'espoir pour le monde à venir ou bien égaré dans ses tourments, mais dans tous les cas sa poésie invite le lecteur à la lire queerement. Pour autant que la queeritude utopique s'avère utile dans l'interprétation de certains de ces poèmes, collectivement sa voix est trop éclectique pour se satisfaire d'une seule perspective sur le futur. Le fil commun à travers ses poèmes serait alors le temps jouissif, ou les ramifications du moment jouissif qui hante toujours le poète. Celui-ci marque la présence d'une genèse lisible qui permet au lecteur queer de se rapprocher de Wahbi et de compatir avec lui.

Je souhaite clore ce chapitre avec un exemple concret de la façon dont cette queeritude peut être ressentie et vécue dans mon contexte d'étude. Comme je l'ai déjà mentionné, je ne m'attends pas à ce que ce mot ou la valeur que je lui associe soit d'usage au Maroc, et je n'assume aucune détermination identitaire de la part du lecteur queer. Par contre, la queeritude utopique de Muñoz dont j'ai esquissé la présence dans la poésie de Wahbi décrit un ressenti bien plus universel que sa terminologie ne l'indique : l'espérance d'un futur meilleur puisé des instants éphémères d'euphorie que l'on trouve dans la littérature ou pratique quotidienne, un ancrage dans le présent qui remet en perspective notre passé et notre futur. Malgré la situation politique contemporaine des communautés LGBT au Maroc, il existe certains refuges où ces individus peuvent librement exprimer leur sexualité, notamment en ligne. Le groupe privé sur Facebook « gay rabat passif et actif cym » en est un exemple parmi d'autres. Ses membres disséminent leurs petites annonces sexuelles depuis des comptes créés à cette fin pour un lectorat volontaire. Parcourir le groupe laisse voir une multitude de messages qui ressemblent souvent au suivant: « Chi passif had sbh ndiro chi plan ana skhon chkon iji daba 3andi ana actif avec local sérieux » [Un passif ce matin partant pour un plan [sic.] Je suis chaud [sic.] qui vient maintenant chez moi je suis actif avec un local sérieux] (Actif Rbati, Facebook). On retrouve souvent les mêmes individus, comme l'indique ces deux énoncés consécutifs du même utilisateur publiés avec deux jours d'écart: « Kayn chi pass fhy inbi3at sale daba local kayn » [Y'a un passif dans le quartier d'Inbiyat à Salé maintenant [sic.] j'ai un local] et « 3ziz 3lih sex souvag » [je le domine pour du sexe sauvage] (خالد خالد, Facebook). On voit des numéros de téléphones publiés en commentaire sur les affichages les plus chanceux. Je suis frappé par la similitude structurelle entre les recueils de Wahbi et ce groupe Facebook, un amas de messages qui se ressemblent par moments et qui interpellent leur lecteur, l'invitent à rejoindre le locuteur. Je suggère que certains

lecteurs traitent ces messages tels que nous traitons les poèmes de Wahbi, non pas dans la mesure où l'expression poétique est équivalente au cyber-langage utilitaire, mais parce que chaque message élance son écrivain vers une peau lointaine qu'il frôle à travers l'écran, ou bien grave à jamais sa solitude sur la cyber-archive du réseau social. Si l'on déploie le regard correctement, on aperçoit momentanément une certaine poésie lorsqu'un message suppliant ne reçoit jamais de réponse, ou lorsqu'on constate que le même profil s'offre éperdument tous les soirs à 20 heures à chaque nouvel affichage apparu depuis la veille. De plus, cette archive de désirs (in)assouvis témoigne des instants jouissifs des membres du groupe aussi bien que de leur dissipation, malgré la stérilité des annonces qui manquent de diversité. Néanmoins, à chaque fois qu'un utilisateur accède à la page web et revoit ses propres annonces, il se confronte à la fois à son propre passé et à la potentialité d'un futur qui s'avère utopique ou échoué d'avance. Lire ces messages plante le noyau d'intimité qui va au-delà de l'horizon de son écran. L'utilisateur ainsi situé vis-à-vis de son désir passé, présent et futur vit dans un temps jouissif, et s'ouvre à la queeritude. J'aime penser à la manière dont un tel utilisateur ferait l'apprentissage des poèmes de Wahbi ; peut-être qu'il y reconnaîtrait comme moi les vestiges de ses propres expériences, et que les poèmes lui inspireraient un espoir prudent pour le futur. Qu'il existe ou non, la possibilité d'un tel lecteur anime ma lecture queer, et nous oblige à élargir tel que nous l'avons fait le champ des possibilités interprétatives de ces œuvres.

Ce chapitre a approché l'œuvre de Wahbi sous deux angles complémentaires. Il a d'abord été aisé de situer Wahbi dans la lignée littéraire de la poésie marocaine francophone contemporaine, car son œuvre répond aux polémiques lancées par Laâbi dès l'ère de *Souffles*. Contrairement à Laâbi qui est tourmenté par les doutes de ténèbre et de l'expression poétique, il s'est démontré capable de faire la paix avec ces problématiques par sa poésie qui illustre une

conscience des limites de l'expression poétique, ou de l'opacité inévitable du texte. Cette aisance ancre fermement Wahbi dans le moment présent et non pas rattaché à un passé idéalisé, ce qui nous invite à considérer la perspective de son œuvre sur la futurité. Le concept du temps jouissif, c'est-à-dire une perspective chronologique qui s'appuie sur un instant d'extase, a révélé une perspective plurielle dans ses poèmes qui inspire parfois à l'utopie queer ou bien reconnaît les limites de cet espoir. Depuis ces deux perspectives de l'opacité et du temps jouissif, Wahbi invite la lecture queer de son œuvre grâce à une voix poétique délibérée qui inclut les limites de son expression. Il convie le lecteur queer, et ses poèmes anticipent l'intimité que celui-ci cherchera à former avec le poète, comme ils le feraient entre eux en ligne. Contrairement au précédent, ce dernier chapitre a donc présenté un écrivain dont l'apprentissage permet au lecteur de s'imaginer un futur. Étant passé par le futurisme et sa négation, la seule voie qui me reste pour conclure ce mémoire se tourne vers ceux que ce mémoire ignore : ceux qui ne lisent pas.

Conclusion

Près d'un marocain sur trois est analphabète⁴⁵, soit quelques 10 millions d'individus, selon une communication en 2015 l'Agence nationale de lutte contre l'analphabétisme au Maroc (lemonde.fr). L'ANLCA a annoncé ce chiffre élevé malgré les divers programmes d'alphabétisation qui sont apparus récemment afin de parvenir à l'objectif national d'enrayer le phénomène avant 2024 (lemonde.fr). Le progrès avance lentement, et cette tranche de la population marocaine constitue l'échec le plus flagrant du pays qui se targue de sa stabilité et de son développement. Le taux d'analphabétisme au Maroc signale une des particularités de sa littérature francophone qui remet en cause le rôle de son étude: peu de gens la lisent. Mis à part la question de l'alphabétisation, le rapport de 2015 publié par La Fondation du Roi Abdul Aziz Al-Saoud pour les Études Islamiques et les Sciences Humaines intitulé « Édition Marocaine » illustre la précarité de l'industrie littéraire francophone au Maroc aujourd'hui au-delà de cette problématique. Alors que la proportion de nouvelles publications arabophones a augmenté de 58% à 82% des années 80 à aujourd'hui, seulement 15,5% des titres publiés au Maroc en 2014-5 étaient d'expression française (Fondation, 9). On ressent ici l'impact des mesures d'arabisation de l'éducation publique qui ont débuté dans les années 80. Ces chiffres, par contre, ne représentent pas forcément une chute de la production littéraire francophone parce qu'ils regroupent les publications en Lettres, en sciences sociales et en sciences humaines afin de calculer leur pourcentage. De plus, les textes religieux au Maroc sont exclusivement publiés en Arabe ce qui contribue à la proportion de publications arabophones. Néanmoins, le fait que ce dossier ne nous offre aucun détail supplémentaire en dit déjà long sur l'importance de cette

⁴⁵ L'association n'affiche pas clairement sa définition de l'analphabétisme. Il est difficile de prédire ce que ce chiffre représente concrètement étant donné les trois langues officielles du Maroc, le français, l'arabe et le tamazigh, et que peu de gens peuvent lire les trois couramment.

industrie littéraire à la fondation. Bien que la situation ne soit pas forcément aussi piètre qu'elle le semble, le type de statistiques que ce rapport nous donne illustre l'apathie de la fondation et des centres de recherche marocains en général à l'égard de la francophonie marocaine. Parmi les titres qui sont publiés, le tirage moyen pour un livre marocain en Lettres ou en sciences humaines est de 1000 à 2000 exemplaires (Fondation, 22), un chiffre qui étouffe toute possibilité de dissémination approfondie dans le royaume. Sous tous les angles, l'industrie littéraire francophone au Maroc rétrécit.

Le futur de cette tradition littéraire est mise en doute par la condition actuelle de son industrie de publication. Il faut tout de même noter que ces chiffres récents ignorent les critiques de la littérature marocaine francophone qui prédisent sa disparition depuis ses origines. Dans le tout premier numéro de *Souffles-Anfas*, Laâbi a interpellé les journalistes et les écrivains qui ne croyaient pas au futur de cette littérature: « Analysant la situation de l'écrivain colonisé, ses drames linguistiques, sa privation de lecteurs véritables, ils en sont arrivés à la conclusion que cette littérature est "condamnée à mourir jeune" » (Laâbi, 1966a, 3-4). Laâbi cite plusieurs arguments variés que ses critiques brandissent contre lui, notamment la position instable du sujet récemment colonisé, l'absence de lectorat solide, et la polémique de l'expression française au Maroc. On ressent l'impudeur du jeune Laâbi grâce à la vitesse à laquelle il énumère des polémiques diverses et imposantes, tout comme quoi il est clair que ces obstacles ne l'empêcheront pas de poursuivre sa production littéraire — cette littérature a toujours prospéré malgré les difficultés qu'elle a à surmonter.

Bien qu'il n'ait jamais abandonné l'écriture, Laâbi reconnaît avec l'âge combien sa vocation est en contradiction avec la situation de son pays. Dans *L'écriture au tournant*, il décrit succinctement sa position « hypothétique »:

En outre, le fait d'écrire n'est pas une activité normale dans une société encore dominée par la tradition orale et prisonnière de l'analphabétisme. [...] Le livre n'est pas encore perçu par une grande partie de la population comme un besoin, *a fortiori* une valeur génératrice d'un mieux-être intellectuel et spirituel. La place de l'écrivain dans de telles sociétés est donc hypothétique. (Laâbi, 2000, 15-6)

Laâbi reconnaît la bizarrerie d'être écrivain dans un pays où tellement de gens ne peuvent pas lire. La présence marquée de l'analphabétisme indique que la société en général ne juge pas que la littérature soit une nécessité, un outil pour l'avancement et le bien être aussi bien de l'individu que de la société. Le rôle de l'écrivain dans la société est ainsi dérisoire car son utilité n'est pas reconnue par le peuple; il occupe un poste spéculatif puisque personne ne se sert de lui. On constate toutefois une certaine ironie dans ce propos étant donné sa source. Laâbi exprime son sentiment d'aliénation vis-à-vis de sa société dans un bilan qu'il dresse de sa carrière d'écrivain aux Éditions Al Manar, qui en ont tiré 1000 exemplaires vendus à 65 dirhams pour le livret de 32 pages grand total (Editions Al Manar, web). L'auteur bâtit au cours de sa réflexion personnelle une figure auctoriale qui paraît frustrée par sa marginalité dans la société mais qui n'est que disponible à un lectorat tout aussi détaché de la société majoritaire. Laâbi constate donc l'isolement de l'écrivain au Maroc sans pour autant faire quoi que ce soit pour y remédier — comme point de référence, rappelons nous que le premier numéro de *Souffles* coûtait 2,50 dirhams, un prix largement abordable pour le public marocain lettré (Laâbi, 1966a, 35). Il semble avoir abandonné ses rêves d'écriture nationalistes ou révolutionnaire, vu qu'après tout sa place n'est qu'hypothétique.

Il n'y a pas que l'espoir effrité de Laâbi qui le détourne de son lectorat natal. L'intérêt croissant pour la littérature marocaine contemporaine à l'étranger permet à de nombreux auteurs de se construire une carrière d'émigré. En France⁴⁶, depuis que Tahar Ben Jelloun a gagné le

⁴⁶ Je me penche surtout sur la réception métropolitaine française d'auteurs marocains francophones afin de pouvoir approfondir mes commentaires sur les particularités du circuit littéraire français. Il me faut tout de même mentionner l'étendue impressionnante de la diaspora

prestigieux prix Goncourt en 1987 pour *La Nuit sacrée*, de plus en plus d'auteurs marocains sont comptés parmi les palmarès des grands prix littéraires, y compris Leïla Slimani, écrivaine algéro-marocaine originaire de Rabat, qui était la lauréate du prix Goncourt de 2016 pour son second roman *Chanson Douce* (2016). On retrouve aussi des succès marocains dans les circuits littéraires plus novateurs, par exemple lorsqu'Abdellah Taïa a remporté le Prix de Flore⁴⁷ en 2010 pour son roman *Le Jour du Roi* (2010). L'évolution des maisons d'éditions auxquelles les auteurs sont affiliés en France illumine ce succès sous un nouvel angle. Dans le cas de Taïa, l'auteur passe des éditions Séguier aux éditions Seuil avec *L'Armée du Salut* (2004), et fait le bond d'une maison d'édition mineure qui se consacre aux arts et aux beaux livres à un bastion de la publication française renommé pour sa diffusion d'auteurs internationaux et son palmarès illustre (y compris Mao Zedong, Roland Barthes et Jacques Lacan). Taïa se noue alors avec un allié de taille dans l'industrie littéraire française qui l'accompagne le long de sa brillante carrière. De manière générale, la renommée des auteurs marocains francophones en France s'accroît, aussi bien sur le plan des prix littéraires que sur celui de la publication des œuvres.

Jusqu'à présent, mon mémoire s'est consacré à l'étude d'une circulation interne au Maroc de sa littérature francophone dans le but d'imaginer une lecture queer locale des œuvres. Cette perspective ignore beaucoup des complexités de la réception de cette littérature, c'est-à-dire d'une part l'évolution de cette littérature à l'internationale et d'autre part la migration transnationale de certaines œuvres et de leurs auteurs, y compris celles que l'on a étudiées dans ce mémoire. Mahi Binebine a vécu à Paris, à Madrid et à New York avant de s'installer à nouveau à Marrakesh, et

culturelle marocaine francophone, notamment la communauté marocaine au Québec dont la production littéraire devient de plus en plus riche au fil des ans.

⁴⁷ Fondé en 1994, le Prix de Flore récompense surtout (mais pas exclusivement) des jeunes auteurs qui publient leur premier roman. Pour cette raison, il est plus associé avec l'avant garde littéraire de l'Hexagone et le renouveau littéraire que d'autres prix plus prestigieux tels le prix Goncourt ou le prix Médicis.

Les funérailles du lait a été publié en France aux éditions Stock en 1994, presque 20 ans avant sa distribution marocaine par Le Fennec. Une interprétation du roman qui s'inspire de sa migration et non pas son retour au nid pourrait révéler une dimension encore enfouie de l'œuvre à laquelle ce mémoire n'a pas pu aboutir. De même, Wahbi publie *Éloge de l'imperfection* et *Carnets d'un regard* chez Al Manar à Neuilly bien qu'il habite Agadir, et quelques un des 1000 exemplaires tirés en moyenne sont importés depuis la métropole afin d'être vendus au Maroc. Au lieu de ne penser qu'à cette fraction de l'édition totale, on pourrait tracer la dissémination internationale du modeste tirage des recueils dans son intégralité. Quels ponts apparaîtraient sur la carte de cette distribution, jetés entre les diverses obscurités où sont parvenus les recueils? Si l'auteur marocain francophone n'a qu'une place hypothétique dans son propre pays, la circulation internationale et transnationale de sa littérature nous octroie d'un éventail de nouvelles problématiques à élucider, des nouveaux contextes pour imaginer une lecture queer de l'œuvre.

L'incertitude de la position de l'écrivain marocain dans son pays rappelle également la situation similaire du lectorat queer tel que ce mémoire en conçoit. Lui aussi n'a toujours été qu'un amalgame hypothétique de lecteurs émus par la dimension affective d'un texte, prêts à dégager la présence de l'auteur dans le texte pour construire une intimité avec lui. À en croire Laâbi, ce lectorat est encore moins probable qu'on l'aurait pensé vu que la société marocaine en général ne crois pas à la capacité génératrice et bénéfique du livre ; le lectorat queer devrait d'abord faire partie de la minorité de la société qui considère le livre comme un « besoin » avant même de pouvoir considérer la façon dont celui-ci manie le texte. Bien que cela puisse sembler décourageant, l'improbabilité du lectorat queer qui est implicite dans le propos de Laâbi nous incite avec d'autant plus de vigueur à considérer son existence, si l'on souhaite véritablement « disturb the order of things » [déranger l'ordre des choses] (Ahmed, 161, c'est moi qui traduit)

comme nous l'avons indiqué dans le premier chapitre. Il est essentiel de ramener le lecteur queer des marges du discours où l'a chassé l'imaginaire intellectuel canonique que Laâbi représente.

Bien entendu, la marginalité du lectorat queer découle tout autant de sa queeritude que de sa lecture engagée. Bien que je refuse d'assumer qu'un lecteur queer soit par exemple homosexuel, il faut tout de même qu'il puisse compatir à certaines expériences propres aux minorités sexuelles au Maroc telles que je les ai évoquées par moments dans ce mémoire — être passé sous silence, ou bien aliéné par l'État ou la société, ou encore disposé aux possibilités jouissives d'un futur incertain. Bien que Laâbi ne se soucie pas des minorités sexuelles, leurs expériences jaillissent par elles-mêmes d'une lecture génératrice du texte comme il l'entend. J'espère que ce mémoire aura démontré que la queeritude en particulier a « besoin » du livre comme force génératrice.

Je suis loin d'être le premier à avancer ce propos. De nombreux auteurs de littérature marocaine francophone contemporaine ont laissé respirer leur homosexualité sur la page alors leur pays l'étranglait. Rachid O., par exemple, est un écrivain marocain de la génération de Taïa dont l'homosexualité est un motif régulier de son œuvre. Dans son roman le plus récent, *Analphabète* (2013), il propose que l'analphabétisme au Maroc se traduit au-delà du texte indéchiffrable, et que l'homosexualité est liée à ce concept. Le passage suivant, tiré de la fin du roman, met sa position d'écrivain en relation avec ces concepts :

Seulement voilà, il n'y a que ceux qui ne savent pas lire, ceux qui ne lisent pas parce que, comme on dit nous-mêmes au Maroc, le peuple marocain ne fait pas partie de ce qu'on appelle le peuple des lecteurs mais bien de celui des mangeurs, et ceux qui n'ont pas envie de lire des histoires d'homosexuels et encore moins de voir ces gens. En occident, on peut peut-être avoir les applaudissements, mais en terre d'islam ou a à coup sûr les jets de pierres. (O., 117).

Dans cet extrait, O. divise la société marocaine en trois catégories : les analphabètes, ceux qui n'aiment pas lire, et ceux qui aiment lire. Bien que seulement la troisième catégorie soit

explicitement répugnée par l'homosexualité, la dernière phrase laisse comprendre que tous, peu importe le niveau d'éducation, toute la société est dégoûtée par l'homosexualité. O. définit les trois catégories par une négation, ce qui donne l'impression péjorative et uniforme de la société. Même si les analphabètes sont les seuls à ne pas pouvoir lire, dans l'extrait de O. ils se mêlent au restant de la société parce que leur incapacité ne les différencie pas, en pratique, des autres membres de la société. En terre d'islam, la société entière est unie contre l'homosexuel, et refuse de lire ses histoires. O. constate donc que sa place en tant qu'écrivain homosexuel marocain dans sa société n'est même pas hypothétique, elle n'existe pas et personne ne le lirait.

Le lectorat queer, sous bien des aspects, s'oppose à la masse analphabète que lamente les médias et que vilipende O. Comme nous l'avons vu dans le deuxième et le troisième chapitre, le lectorat queer peut aussi bien reconnaître une position aux marges de la nation dans un roman comme étant similaire à la sienne que guetter les illuminations anticipatives du texte à l'affût des horizons utopiques qu'il peut receler. Il est ainsi libre de manipuler le texte au gré de ses désirs dans la même mesure qu'il est suffoqué lorsqu'il pose son livre et retourne à son quotidien. Alors qu'il est tu dans la société, l'analphabète est coincé par ses incapacités. Ce sont deux revers du même sort.

Dans cette mesure, la position de l'écrivain homosexuel marocain demeure ambigu. Il lui est impossible de trouver un lectorat, le lectorat queer étant caché et le reste du monde le haïssant et l'ignorant. Dans un entretien avec Télérama, Binebine a dit quelque chose à cet effet: « Au Maroc, les écrivains courent moins de risques que les cinéastes [...] l'image est accessible à tout le monde, la littérature un peu moins, surtout dans un pays où l'analphabétisme est très élevé. » (Télérama, web). Selon quoi, un auteur au Maroc peut se sentir plus en sécurité parce que peu de gens ont l'éducation nécessaire pour lire un roman. Repensant au second chapitre de ce mémoire,

on dirait alors que Binebine se serait senti capable de publier un roman dont la charge allégorique est tellement subversive parce que, de toute manière, personne n'allait le lire.

Il semblerait, à présent, que je suis le seul qui croit encore à un lectorat marocain, queer de surplus. J'ai voulu arriver à stade de ma conclusion parce que je ne souhaite pas mentir et faire semblant que cette lacune est moindre qu'elle ne l'est vraiment. Comme je l'ai dit, mon propre travail est simplement animé par une fonction utopique parmi d'autres, la possibilité d'un seul lecteur me suffisant amplement. Wahbi, dans son essai où il se demande, « Faut-il brûler la littérature marocaine ? », l'explique plus succinctement:

Peu importe ici la grandeur ou la popularité ou la légitimité symbolique de cette littérature [...] Il n'est pas besoin d'être un bouddha de famille ou un *fqih* de la redondance nationale pour être un écrivain marocain authentique, il suffit d'aller vers l'expérience littéraire ou répondre à l'appel éclatant de l'énigme de l'écriture dans la charge orageuse de notre destin pluriel. (Wahbi, 2000, 23-4)

Wahbi convient que la renommée d'une littérature n'a pas d'importance tant qu'il existe des écrivains « authentiques », c'est-à-dire des auteurs qui sont engagés à écrire de façon honnête et individuelle, ce qui foisonnera la multitude des voix marocaines à la longue. Il répond à tous ses collègues en proie aux doutes quant au futur de leur tradition et de leur pratique que l'important sera toujours de créer, peu importe le reste. Notre pratique critique devrait par ailleurs être animée du même désir: continuer à étudier cette littérature, peu importe son prestige, simplement pour le plaisir d'arpenter le texte.

Bibliographie

Sources primaires

- Binebine, Mahi. *Les funérailles du lait*. Casablanca: Éditions Le Fennec, 2012. Print.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, NRF, 1945. Collection Bibliothèque des idées. Print.
- , *Le visible et l'invisible: suivi de Notes de travail*. Paris: Gallimard, 2016. Print. Tel 36.
- Wahbi, Hassan. *Carnets d'un regard*. Neuilly: Al Manar, 2015. Print.
- . *Éloge de l'imperfection*. Neuilly: Al Manar, 2012. Print.

Sources secondaires

- « Absent adj. ». Def 2. *Larousse*. Dictionnaire de français Larousse en ligne. Web. Consulté le 28 avr. 2017.
- Actif Rbati. « Chi passif had sbh ndiro chi plan ana skhon chkon iji daba 3andi ana actif avec local sérieux ». 19 avr. 2017, 5:55. Post sur Facebook.
- Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology*. Durham : Duke University Press, 2006. Print.
- « Association Akaliyat - جمعية أقليات - Home ». *Facebook*. Web. <<https://www.facebook.com/Association.Akaliyat/>>. 29 avr. 2017.
- Berlant, Lauren, et Michael Warner. « Guest Column: What Does Queer Theory Teach Us about X? » *PMLA* 110.3 (1995): 343-349. Print.
- Binebine, Mahi. « Biographie ». *Mahi Binebine*. Web. <<https://www.mahibinebine.com/biographie>>. Consulté le 20 janv. 2017.
- Boukhari, Karim. « Portrait. Homosexuel envers et contre tous ». *Tel Quel*, 16 juil. 2007. Web. <http://www.telquel-online.com/277/couverture_277>. Consulté le 15 janv. 2017. *Internet Archive*. <https://web.archive.org/web/20070716080910/http://www.telquel-online.com/277/couverture_277.shtml#>>.
- Butler, Judith. « Sexual Difference as a Question of Ethics: Alterities of the Flesh in Irigaray and Merleau-Ponty. » *Chiasmi International* 10 (2008): 333–347. *CrossRef*. Web. <https://www.pdcnet.org/pdc/bvdb.nsf/purchase?openform&fp=chiasmi&id=chiasmi_2008_0010_0333_0347&onlyautologin=true>. Consulté le 17 janv. 2017.
- Cembrero, Ignacio (icembrero). « Non. Désolé. Elle n'existe pas. » 16 mars 2017, 15:00. Tweet. ———. « Talking to Cannibales Author Mahi Binebine ». Trad. par Lulu Normal. *Banipal* 10-11 (2001): 130-1. Print.
- « Collectif Aswat - مجموعة أصوات - Home ». *Facebook*. Web. <<https://www.facebook.com/Collectif.Aswat/>>. Consulté le 28 avr. 2017.
- « Désirer ». Def 1. *Larousse*. Dictionnaire de français Larousse en ligne. Web. Consulté le 28 avr. 2017.
- Edelman, Lee. *No future: queer theory and the death drive*. Durham: Duke University Press, 2004. Print. Series Q.

- « Editions Al Manar : écrivains et artistes du sud méditerranéen – page info ». *Éditions Al Manar*. Web. < https://www.editmanar.com/default_info.htm>. Consulté le 20 janv. 2017.
- Esposito, Claudia. « “Ce Maroc qui nous fait mal” : Entretien avec Mahi Binebine ». *Contemporary French and Francophone Studies* 17.3 (2013): 299-308. *Taylor and Francis+NEJM*. Web. <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17409292.2013.790624>>. Consulté le 25 nov. 2016.
- Glissant, Edouard. *Poétique de la relation*. Réprod. Paris: Gallimard, 2007. Print.
- Gros, D. « Destins de seins coupés: cendres, reliques, œuvres d’art? » *Oncologie* 8.3 (2006): 300-304. *Springer Link*. Web. <<https://link-springer-com.proxy.swarthmore.edu/article/10.1007/s10269-006-0349-7>>. Consulté le 15 mars 2017.
- « Hervé Guibert | repères biographiques ». *Hervé Guibert*. Web. <<https://www.herveguibert.net/reperesbiographiques>>. Consulté le 28 avr. 2017.
- Harrison, Olivia, and Villa-Ignacio, Teresa, eds. *Souffles-Anfas : A Critical Anthology from the Moroccan Journal of Culture and Politics*. Redwood City: Stanford University Press, 2015. Print.
- Hayes, Jarrod. *Queer nations: marginal sexualities in the Maghreb*. Chicago: University of Chicago Press, 2000. Print.
- « Horizon ». Def 4 et 6. *Larousse*. Dictionnaire de français Larousse en ligne. Web. 28 avr. 2017.
- I am gay and muslim*. Rél. Chris Belloni. realeyz, 2012. Film.
- Janjar, Mohamed-Sghir. *Édition Marocaine: Rapport sur l’activité éditoriale marocaine en littérature, sciences humaines et sociales 2014 - 2015*. Casablanca: Fondation du Roi Abdul-Aziz Al Saoud pour les Etudes Islamiques et les Sciences Humaines, 2016. Web. <http://www.fondation.org.ma/publications/rapport_fr.pdf>. Consulté le 28 avr. 2017.
- Laâbi, Abdellatif. *L’écriture au tournant*. Neuilly: Al Manar, 2000. Print. *Approches et Rencontres*.
- . « Lisez “Le Petit Marocain” ». Éd. par Abdellatif Laâbi. *Souffles: revue culturelle arabe du Maghreb* 1.2 (1966b): 3-7. Print.
- . « littérature maghrébine actuelle et francophone ». Éd. par Abdellatif Laâbi. *Souffles: revue culturelle arabe du Maghreb* 5.2 (1970): 35-38. Print.
- . Préface. *Éloge de l’imperfection*, de Hassan Wahbi. Neuilly: Al Manar, 2012, 7-8. Print.
- . « Prologue ». Éd. par Abdellatif Laâbi. *Souffles: revue culturelle arabe du Maghreb* 1.1 (1966a): 3-6. Print.
- Lefebure, Anaïs. « LGBT - L'autorisation pour se constituer en association lui est refusée, mais le collectif Akaliyat continue la lutte ». *HuffPost Maroc*, 3 févr. 2017. Web. <http://www.huffpostmaghreb.com/2017/02/03/refus-autorisation-association-lgbt-akaliyat_n_14597996.html>. Consulté le 11 mars 2017.
- « LGBT Au Maroc: Connaissez Vos Droits » *Tel Quel*, 13 dec. 2016. Web. <http://telquel.ma/2016/12/13/lgbt-au-maroc-connaissiez-vos-droits_1527168>. Consulté le 11 mars 2017.
- « Lire v.t. ». Def 1. *Larousse*. Dictionnaire de français Larousse en ligne. Web. Consulté le 28 avr. 2017.
- « Mahi Binebine ». *bibliomonde*. Web.

- <<http://www.bibliomonde.com/auteur/mahi-binebine-82.html>>. Consulté le 19 janv. 2017.
- « Mahi Binebine : “Au Maroc, les écrivains courent moins de risques que les cinéastes” ». *Télérama*. 31 août 2016. Web.
<<http://www.telerama.fr/livre/mahi-binebine-au-maroc-les-ecrivains-courent-moins-de-riques-que-les-cineastes.146777.php>>. Consulté le 28 avr. 2017.
- « Maroc : près d’un tiers de la population toujours analphabète ». *Le Monde*, 8 sept. 2015. Web.
<http://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/09/08/maroc-pres-d-un-tiers-de-la-population-toujours-analphabete_4748519_3212.html>. Consulté le 28 avr. 2017.
- Massumi, Brian. *Politics of Affect*. Oxford: Polity Press, 2015. Print.
- « “Mithly” : la revue gay qui bouscule le Maroc - Têtu ». *Têtu*. 22 avr. 2010. Web.
<<http://tetu.com/actualites/international/mithly-la-revue-gay-qui-bouscule-le-maroc-16969>>. Consulté le 28 avr. 2017. *Internet Archive*.
<<https://web.archive.org/web/20100422173147/http://tetu.com/actualites/international/mithly-la-revue-gay-qui-bouscule-le-maroc-16969>>.
- Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009. *Open WorldCat*. Web.
<<http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=865693>>. Consulté le 21 août 2016.
- « Nationalisme ». Def 1. *Larousse* Dictionnaire de français Larousse en ligne. Web. Consulté le 28 avr. 2017.
- O., Rachid. *Analphabètes*. Paris: Gallimard, 2013. Print.
- Salamon, Gayle. *Assuming a Body: Transgender and Rhetorics of Materiality*. New York: Columbia University Press, 2010. Print.
- Scoppa, Nathalie Galesne et Cristiana. « Entretien avec Mahi Binebine ». *Babelmed*. Web.
<<http://www.babelmed.net/letteratura/250-marocco/14068-entretien-avec-mahi-binebine.html>>. Consulté le 20 janv. 2017.
- Spivak, Gayatri. « Can the subaltern speak? ». *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan, 1988. 271–313. Print.
- Taïa, Abdellah. *Le rouge du tarbouche*. Casablanca: Tarik éditions, 2005. Print.
- Terrier, Michel. « Interview de Hassan Wahbi, auteur du texte du Livre “Agadir, la ville impassible” ». *Agadir-blog par Michel Terrier*. 5 févr. 2015. Web.
<<https://terriermichel.wordpress.com/2015/02/05/interview-de-hassan-wahbi-auteur-du-texte-du-livre-agadir-la-ville-impassible-2/>>. Consulté le 20 janv. 2017.
- « Velléité ». Def 1. *Larousse*. Dictionnaire de français Larousse en ligne. Web. Consulté le 28 avr. 2017.
- Wahbi, Hassan. « Faut-il brûler la littérature marocaine de langue française? ou l’épreuve du rivage. ». *Regards sur la littérature marocaine*. Éd. par Majid El Houssi, ‘Abd al-Raḥmān Ṭankūl, et Sergio Zoppi. Roma: Bulzoni, 2000. 15-33. Print. Centro per lo studio delle letterature e delle culture delle aree emergenti 14.
- .خالد خالد « Chi pass 3ziz 3lih sex souvag ». 17 avr. 2017, 18:08. Post sur Facebook.
- خالد خالد. Kayn chi pass fhy inbi3at sale daba local kayn». 19 avr. 2017, 11:30. Post sur »

Facebook.

« كيف تصلى صلاة الغائب على الميت موضوع » *mawdoo3*. Web.

<[www.mawdoo3.com/كيف تصلى صلاة الغائب على الميت](http://www.mawdoo3.com/كيف_تصلى_صلاة_الغائب_على_الميت)>. Consulté le 29 avr. 2017.