

Représentations de « l'Autre » dans *Makbara* de Juan Goytisolo : entre orientalisme et voix recouvrée

Marta Jordana DARDER
CRLC – Sorbonne Université
marta.jordana8@gmail.com

Résumé

Makbara (1980) de Juan Goytisolo est un roman écrit pour être « lu à voix haute » puisqu'il se compose d'une variété assourdissante de voix. Plusieurs narrateurs polyglottes et hétéroclites racontent l'histoire et décrivent le personnage – un immigré maghrébin à Paris qui, ne parlant que l'arabe, est condamné à la vision extérieure et orientaliste. Cependant, le roman retrouve finalement la *voix* du personnage dans la littérature orale marocaine où l'Autre peut enfin recouvrer sa voix et empêcher son effacement. Le but de cet article est d'analyser les représentations occidentales de l'Autre dans *Makbara*, ainsi que les recours narratifs et oraux dont se sert le récit pour libérer et récupérer sa voix.

Mots clés

Littérature espagnole contemporaine, orientalisme, littérature orale, Place Jemaa-el-Fna.

Abstract

Makbara (1980) by Juan Goytisolo is a novel written to be “read out loud” since it is composed by a deafening variety of voices. Several multilingual and heterogeneous narrators relate the story and describe the main character - a North African immigrant in Paris who only speaks Arabic and is thus condemned to an external and orientalist perception. However, the novel finally finds the *voice* of the character in Moroccan oral literature in which the other can finally reach his own voice and thereby prevent his *erasure*. The aim of this article is to analyze the different Western representations of the Other in *Makbara*, as well as the narrative and oral techniques the novel uses to recover and release his voice.

Keywords

Spanish contemporary Literature, orientalism, oral literature, Jemaa-el-Fna square.

Introduction

Makbara (1980) de Juan Goytisolo est un roman écrit pour être « lu à voix haute » puisqu'il se compose d'une variété assourdissante de voix. Plusieurs narrateurs polyglottes et hétéroclites – des spécialistes des sciences humaines, des jongleurs de Marrakech, des travestis, des clochards, des journalistes – racontent une histoire d'amour impossible entre un « ange » échappé du ciel et un immigré Magrébin qui vit dans les égouts de Paris. Chaque narrateur y ajoute des détails, des changements, des points de vue. Puisque ce roman est aussi une réflexion sur le rôle du « conteur » et la façon dont il définit le monde. En fait, le personnage principal n'a pas de voix : perdu dans la grande ville, il parle en arabe ou émet des « grognements ». En outre, il est souvent harcelé par une multitude de paroles et des murmures qui l'entourent et le pointent du doigt. Il devient ainsi victime de l'incompréhension, condamné à l'isolement.

L'auteur, très engagé aux causes politiques en défense du monde arabe, dénonce dans *Makbara*, les approches orientalistes et les préjugés qui accablent et construisent l'image de « l'Autre » en Occident.

Makbara est un roman confus et polyphonique où l'Autre est décrit d'après la dialectique orientaliste qui oppose l'Orient à l'Occident. Cependant, Juan Goytisolo, dans son engagement « anti-orientaliste » en défense du monde arabe et des persécutés de toute époque, laisse entrevoir dans une structure complexe la vraie histoire de ce personnage, sa souffrance, sa solitude ; mais également la possibilité d'une libération de sa parole dans la littérature orale marocaine.

Juan Goytisolo « l'anti-orientaliste »

Juan Goytisolo, écrivain espagnol dissident, exilé de la dictature franquiste à Paris, s'est très tôt rapproché de la culture arabe. Dans les années 60, voulant rompre définitivement avec sa patrie et ses pièces d'identité, il a voyagé au Maroc. À Tanger, il a pu observer l'Espagne de l'extérieur, et est devenu conscient de son passé arabe ; puis s'est installé à Marrakech dans les années 80. La richesse des littératures et cultures arabes qu'il a toujours voulu séparer des situations politiques et des visions orientalistes lui a valu l'accueil chaleureux du monde arabe ; et le surnom de « l'anti-orientaliste »¹⁷².

Parallèlement, Juan Goytisolo rencontre Edward Said à New York, pendant son séjour à Columbia University dans les années 70. Conscient lui aussi des

¹⁷² Notamment par Fernanda Eberstandt, "The Anti-Orientalist", *The New York Times*, 16 avril 2006 et par Igancio Ramonet, « Au-delà de l'orientalisme », *Le Monde diplomatique*, 1^{er} août 1985.

problèmes soulevés par Said dans son livre *Orientalisme* (1978) que Goytisolo a connus à Paris, il décide d'écrire *Chroniques sarrasines* (1981), un « complément » au livre de Said qui s'occupe principalement de « la singularité culturelle de l'Espagne », héritière, plus qu'aucun autre pays européen, de la culture arabe (2009, p. 3)¹⁷³.

Goytisolo y définit l'Autre, plus particulièrement le « Maure » ou « l'Arabe », comme : « un personnage symbiotique, configuré par le regard hostile et réprobateur » (1981, p.44), « déformé par l'imagination *blanche* » (p. 45) un « fantôme » créé par la tradition occidentale « imprégnée de refoulements, de peurs, de désirs, d'animosité et de préjugés » (p. 31), image qu'à force d'être répétée dans la tradition textuelle, est « intériorisée » par écrivains et lecteurs, et finit par remplacer la réalité.

Dans *Makbara*, Goytisolo peint le personnage principal dans son contexte occidental – c'est-à-dire comme la vision « fantasmagorique » de l'Autre –, car il est décrit par les personnages occidentaux du roman qui d'ailleurs ne l'entendent pas, ne le comprennent pas, comme on verra par la suite. Avec cela, Goytisolo veut dénoncer l'altérité et la fausseté de ce portrait : « *Makbara* opère encore dans la dialectique de l'altérité spéculaire qui créa l'Occident chrétien par opposition à l'Orient islamique et qui nous empêche de voir l'Orient et ses hommes et ses femmes comme quelque chose de proche et de familier » (1981, pp. 45-6).

Makbara : l'intrigue

Makbara (écrit en 1980) est le 10^e roman de Juan Goytisolo. Il s'inscrit dans une esthétique de « rupture » ou de l'antiroman, où les personnages et l'intrigue sont des éléments secondaires face à la poésie et le discours qui prennent le premier plan. Cela se traduit aussi par une grande difficulté dans la lecture et l'accès au roman.

Le livre est une histoire d'amour impossible entre un « ange » et un homme marocain. Mais l'anecdote se bifurque, se duplique, se transforme à tout moment. L'histoire d'amour est parfois réelle, parfois imaginée, rêvée, racontée. Les personnages se transforment, se déplacent. L'ange du ciel est un ange asexué, puis un travesti qui scandalise le salon du mariage de Paris puis une vieille prostituée de la rue Saint-Denis. L'immigré est un clochard à

¹⁷³ Goytisolo cherche la présence arabe dans la culture arabe dans l'art « mudéjar » - celui qui a été imprégné de la culture arabe présente en Espagne – comme un « aire culturellement métis, situé entre l'art occidental et l'art islamique » et se réclamer lui aussi de cette influence, de ce « métissage ».

Paris puis un jongleur de la place Jemàa-el-fna puis un tanneur à Marrakech puis un soldat.

Une grande variété de narrateurs (qui alternent la première, seconde et troisième personne parfois dans une même phrase¹⁷⁴) nous raconte cette histoire, chacun y ajoute des détails, des changements, des personnages.

La fin de l'histoire d'amour est aussi vague. L'ange échappe une deuxième fois du ciel, et le texte nous dit « à partir de là, les explications divergent considérablement » : « certains racontent » que l'ange et son amant se sont retrouvés au cimetière de Marrakech ; « d'autres » racontent que l'ange se convertit à l'Islam et chercha en vain toute sa vie son amant.

L'Autre vu par l'Occident

Le personnage principal, paradigme de « l'Autre », immigré maghrébin d'origine subsaharienne, est décrit comme un « monstre » : « pieds nus et foncés, insensibles à l'âpreté de la saison : pantalons rapiécés, usés aux genoux jusqu'à la rame et improvisant d'étranges lucarnes : manteau d'épouvantail au col relevé sur une double absence » (p. 11). Ou « brebis galeuse, chien teigneux, parasite malsonnant », « spectre, fantôme, monstre » (p. 11), « ce pestiféré, ce lépreux » (p. 48).

Il est en fait, chauve, noir, sale ; il porte des vêtements usés ; il dort dans les égouts, accompagné des souris ; et, notamment, il n'a pas d'oreilles. Son « irruption » dans la grande ville, au début du roman, effraie le rythme urbain.

Intrusion perturbatrice : interruption du rythme citadin, du concert harmonieux des voix et des rumeurs, des comparses et acteurs correctement vêtus : apparition onirique : défi brutal et insolent : tenue transgressive, insolite : négation radicale de l'ordre existant : l'index accusateur pointé vers la joyeuse et confiante cité eurocrato-consommatrice (p. 11)

À différents moments de l'intrigue, des *voix* différentes cernent, expliquent, et jugent ce personnage sans l'écouter : certains sont *effrayés* (les occidentaux), d'autres sont curieux (les orientalistes).

Le regard occidental : de l'effroi à l'exotisme

La vision des habitants occidentaux, influencés par les préjugés et la tradition séculaire, prend deux formes dans le roman en fonction de la zone

¹⁷⁴ « C'était elle, c'est moi, c'est toi, tu as du retard » (p. 127)

géographique. L'intrigue est confuse et le personnage est parfois à Paris, parfois à Marrakech, différence géographique qui provoque un changement de perception. À Paris, le personnage scandalise les Français qui voient en lui une menace, une différence qui pourrait être propagée. Au contraire, au Maroc, l'Autre devient un « tableau vivant », un spectacle à regarder par un public curieux.

Dans les rues de Paris, le personnage est accompagné de murmures désapprouvateurs, des paroles entrecoupées, des propos racistes : « c'est inadmissible qu'on les laisse en liberté », « il a l'air complètement piqué ! », « je suis sûr qu'il a la syphilis », « ce qu'il faudrait, c'est les renvoyer tous dans leur pays », « ils avaient raison, les nazis ! » (p. 12). Dans le texte original en espagnol, certains propos sont écrits en français (sans traduction) : « un fou probablement, qu'est-ce qui peut se passer dans sa tête ? », « tu as vu sa tête, papa ? » (pp. 15, 16). Des mouvements de panique : une mère prévient à sa fille « ne parle pas si fort, il va peut-être se fâcher » (p. 130), « ne parle pas si fort, il comprend peut-être le français ! » (p. 12)¹⁷⁵.

Makbara est, en fait, un roman trilingue. Dans le texte original, l'espagnol est conducteur du récit et des narrateurs, le français est employé par les accusateurs parisiens, et l'arabe est la langue du personnage principal et des habitants de la place Jemâa-el-Fna. Entre les trois langues il y a un rapport de force : alors que, comme on vient de voir, le personnage « comprend *peut-être* le français » et sûrement peut imaginer les accusations et le mépris ; les Français ne comprennent nullement l'arabe et choisissent de l'ignorer.

Une scène importante au début du livre (située à Paris) écrite dans ces trois langues¹⁷⁶ montre cette incompréhension de « l'oriental » de la part du français et sa réaction. Une dame française de l'Armée du Salut donne une affiche au personnage et lui parle en français ; le narrateur décrit la scène avec ironie en espagnol, et le personnage réagit brutalement en arabe.

Tendiéndole una, con imperturbable expresión benigna, sin reparar en que so yo quien está delante : oui, mon pauvre ami, Dieu pense à vous, Il vous veut du bien, Il se soucie de votre salut, laissez-Le donc rentre dans votre cœur ! : Votre maladie

¹⁷⁵ Une jeune fille s'écrie deux fois dans le roman : « c'est incroyable ! », mais sa mère lui demande de chuchoter « ne parle pas si fort, il va peut-être se fâcher » (130) ; « ne parle pas si fort, il comprend peut-être le français ! » (12), exprimant sa peur irrésistible. Cependant, nous trouvons ici une ironie, car le personnage n'a pas besoin de comprendre le français pour sentir l'opprobre des murmures.

¹⁷⁶ Dans le texte original. Malheureusement, dans la traduction française l'arabe et l'espagnol disparaissent.

peut être le péché de votre âme, mais de même qu'Il a guéri le lépreux, de même Il vous pardonnera chaque péché, si vous Lui faites appel : croyez-moi, rien n'est impossible avec le Seigneur ! : círculo de curiosos, agolpamiento inmediato alrededor de los protagonistas, expectación popular centrada en el bolsillo del fantasmafórico gabán donde cobija, con reticencia, la mano : aceptará ? : cogerá la hojilla rectangular de papel que confiadamente le larga la piadosa activista ? : (...) el ademán de tomar la hoja, pero cambia de opinión, la alza con rabia avasalladora, la plantas en medio de su mejilla, le doy una sonora bofetada : ma bghuit ual-lú men-nek smaati ? : y agregar todavía, al darle la espalda y abrise paso entre el paralizado gentío : naal d-din um-mék ! : susurros, exclamaciones de sorpresa, medrosas, tardías reacciones de ultrajada dignidad : ça alors ! : j'ai jamais vu une chose pareille ! : ils se croient tout permis ! : frapper publiquement une femme ! : oh, vous savez, chez eux, je les connais bien, j'ai vécu quinze ans là-bas ! : avez-vous besoin de quelque chose, Madame ? (18-19).

L'incompréhension et l'hostilité face à ce personnage conduisent les passants à le considérer comme quelque chose d'étranger, d'inhumain, comme un « animal d'une espèce inclassifiable et *inconnue*, triste produit d'une funeste conjonction astrale » (p. 15), ou pire, un « virus contaminant le corps urbain tout au long de son périple halluciné » (p. 11). Son étrangeté, sa pauvreté leur provoque d'abord un soupçon (« il nous regarde, on dirait qu'il se délecte de notre effroi, qu'il prépare un mauvais coup », p. 14), puis de la haine (« volonté de mobiliser contre lui les réflexes de défense d'une communauté permissive et libérale, mais bien décidée à se défendre », p. 14), et, finalement, la volonté de l'expulser : « on devrait l'arrêter, prévenir la police, le conduire au dispensaire le plus proche ! » (p. 17) ; « comment peut-on le laisser (...) au lieu de le mettre en quarantaine sous contrôle médical ? » (p. 14).

Or, la perception de « l'Autre » change radicalement quand il fait partie du « décor » théâtral, du spectacle ou tableau vivant de l'Orient : c'est-à-dire quand il *est* en Orient. Un groupe de touristes américains¹⁷⁷ se rend à Marrakech où le même personnage est maintenant « *objet* d'une curiosité indifférente ou d'un indulgent mépris » (p. 45). Les actions des touristes se limitent à « *surveiller* » les marrakchis, « guetter », « épier du haut de la muraille » (p. 45), quoique sans se mélanger réellement. Les Américains « veulent profiter du spectacle, jouir de leur position *inexpugnable* » (p. 48), parfois intéressés par « le tannage traditionnel des cuirs et son *exotisme*

¹⁷⁷ Paradigme de colonisation *nouvelle*, lointaine.

grossier, fascinant » (p. 49). Dans *Chroniques sarrasines*, l'Orient (vu par l'Occident) est décrit par Goytisolo comme une « scène fermée où acteurs et troupes interprètent des symboles et des stéréotypes familiers au public (dans ce cas, aux touristes) » (1981, p. 28).

Le regard orientaliste : connaître, c'est surveiller

Le « public » occidental n'est pas le seul narrateur qui interprète ou définit le personnage principal dans *Makbara*. Dans ce roman il y a deux voix *autorisées* qui nous *expliquent* le personnage. Autorisées dans le sens où il s'agit des entités qui *connaissent* l'Orient par la science ou la technique. Connaissance qui est le début de l'Orientalisme d'après Edward Said : « connaître une civilisation signifie la surveiller de son début jusqu'à sa splendeur, et jusqu'à sa défaite » (1978, p. 32).

Il s'agit de la radio et de l'université. La première est celle qui pénètre et *filme* le refuge du personnage (qui vit dans une partie du roman dans les égouts d'une grande ville). La deuxième est celle qui *l'analyse* dans un colloque.

« Radio Liberty » est une radio nord-américaine, ultra-libéral et capitaliste, qui défend un modèle de productivité paradigmatique, « notre plus noble devise : le progrès : *coloniser* l'avenir lointain en le soumettant aux consignes d'une inflexible programmation » (p. 109) ; et qui s'oppose pour cela à la menace qui suppose la présence de l'Autre. En effet, dans la société de progrès, Radio liberty regrette « l'existence de quelques points *noirs* dans le tableau », « indifférents » aux avantages du commerce, « incapables » d'assimiler les devises capitalistes et consommatrices (p. 117). C'est pourquoi la radio, dans une démarche d'*apprivoisement*, va chercher ces personnes, et les « filmer » afin de les « connaître » : « une équipe spéciale de P.B. News, composée de Joe Brown et de Ben Hugues, va s'efforcer de *donner une explication plausible* ce soir à 21 heures précises » (p. 118).

Les reporters pénètrent dans la grotte, la décrivent, puis découvrent le personnage : « soudain, les projecteurs s'allumèrent » (p. 135). Ils essaient de parler avec le personnage : « how do you feel, sir ? Quelques mots pour nos auditeurs et téléspectateurs ? » (p. 135) ; « nous vous offrons une occasion unique pour vous faire connaître, pensez aux millions de téléspectateurs qui vous regardent, montrez-vous » (p. 136). Mais la réponse de celui-là est brutale.

Silence, regard vide, inquiétante absence de pavillons auditifs, sexe palpitant, en position de défi, et soudain, crac, le coup de dent, il mord dans le micro, le dévore énergiquement (p. 136).

Face à la lumière qui le cerne et à la langue qu'il ne comprend pas, il oppose son « altérité » menaçante.

Après cette découverte par PB News, le protagoniste, maintenant le « monstre », est conduit à « la cathédrale du savoir », c'est-à-dire à l'Université pour assister à un colloque où des chercheurs vont l'analyser. Cette analyse s'explique par la curiosité de la foule devant le « spectre », et qui se demande « d'où vient-il ? », « quelle langue parle-t-il ? », « comment est-il arrivé ? » (p. 138).

La foule « attend impatiemment la table ronde des savants et hommes de sciences, *l'opinion autorisée*, le diagnostic, la conclusion édictée, la juste et rigoureuse sentence » (p. 138). Edward Said parlait de l'Orientalisme comme « knowledge of the Orient that places things Oriental in class, court, prison, or manual for scrutiny, study, judgment, discipline or governing » (1978, p. 41). Et effectivement, les spécialistes sont « graves, solennels, compassés, avec un air de juges d'instruction¹⁷⁸ » (p. 139).

Leurs hypothèses fermes sont pleines d'affirmations (« ethnologiquement parlant, c'est un cas des plus simples, il s'agit d'un *sujet* appartenant à la tribu des linghas, originaire du Niger », p. 139 ; quoique le spécialiste reconnaît qu'il ne comprend pas sa langue, car « le personnage s'exprime exclusivement par onomatopées et grognements », p. 140), de lieux communs des sciences sociales (« il faut que nous pratiquions une lecture sémiologique rigoureuse de ces éléments, et que, sans faire aucune concession à la diachronie, nous nous efforcions d'en extraire le code communicationnel, le système signifiant », p. 143) et terminent par un débat politique où le personnage devient propagande communiste (« [le capitalisme] oblige les individus, comme c'est le cas pour ce malheureux, à rester en marge d'un engrenage de production infamant », p. 145).

Pendant ce temps, le personnage reste muet : « l'air distrait, perdu dans la contemplation d'un kleenex tout froissé, fait des mines incohérentes, menace l'auditoire du poing » (p. 139), indifférent au colloque, incapable de comprendre, « farouchement recroquevillé dans son fauteuil, toujours absorbé dans l'hermétique contemplation d'un kleenex froissé » (p. 148). Ignorant et ignoré des démarches scientifiques sur lui, incapable de participer à son propre portrait.

¹⁷⁸ La dernière phrase est supprimée de la version française. L'original en espagnol : « serios, graves, solemnes, con empaque de jueces, se han encaramado al estrado » (165).

L'Autre : silence et isolement

Le silence et la solitude qui l'entourent empêchent l'expression et la vraie connaissance du personnage. Pourtant, le roman ne se résigne pas à croire aux théories savantes et orientalistes. L'écrivain Juan Goytisolo connaît le Maroc, la situation des immigrés à Paris, et de plus en plus (lors de la rédaction de ce roman) le dialecte marocain. Grâce à cela, le livre raconte, dans une syntaxe et une structure confuses, au-delà (ou à travers) des voix accusatrices, l'histoire *possible* de ce personnage sans nom. Le récit reconstruit sa vie, et exprime ses sentiments, notamment sa solitude.

Né dans le désert marocain, il connaît dès son enfance l'isolement et la pauvreté du paysage – « pousser malgré le vent brutal, prendre racine dans le sol ingrat, résister à l'hostilité ambiante, se nourrir de l'air » (p. 151). Sans aucune éducation, il méconnaît le monde « ignorer l'existence d'un monde par-delà le paysage avaricieux », et lui-même « à peine informé des autres et de soi-même » (p. 151). Orphelin et seul, il parcourt le Maroc entouré déjà des murmures qui l'entourent et le cernent – « les entendre parler de moi comme s'ils parlaient d'un *autre* », qui dénonce sa laideur (« charognard chauve, puant, affamé », p. 154). Murmures qui le hantent puisque – malgré son absence d'oreilles – il ne peut s'empêcher de les écouter : « *écouter* : c'est un avorton : *écouter* : le diable n'en voudrait pas chez lui ». Face à cela il n'impose que son silence (« c'est un demeuré, il répond par des grognements », p. 152), et son *rêve* « comme un leurre devant toi, l'envie de t'évader » (p. 152).

Après un long chemin, il arrive enfin à la grande ville, Marrakech, où « toujours crasseux et déguillé », il continue son supplice à la tannerie de Der Debbagh, « un sortilège puissant le rive à ce destin, l'oblige à revenir chaque jour dans la fosse » (p. 50) ; et toujours son silence « privé de voix, ma langue ne me sert à rien, personne ne veut entendre mes paroles : ils ont des oreilles et ne m'écoutent pas, ils regardent sans me voir, ma présence est illusoire, tu es transparent, c'est un fantôme qu'ils contemplent » (p. 50).

Arrivé à Paris il est affecté par le « bureau de placement » (p. 130) dans une mine, « assourdi par le bruit des bennes, le travail des machines à aplanir, le martèlement frénétique des étais » (p. 129). Là-bas, il est écarté du reste, « séparé des ouvriers européens dès son entrée dans le mini : exclu a priori de tout contact humain » (p. 129) en raison de sa couleur de peau « plus noire que le charbon ». Lors de ses promenades en ville le dimanche, il sème « invariablement sur son passage commisération et mépris ». Il souffre alors « honte, humiliation, mépris, et on appelle ça la vie ! » (p. 12, 13) « Horreur, solitude, abandon, sentiment intolérable qu'une mort visqueuse lui colle à la peau » (p. 18), « sensation de brûlure qui remonte le long de mon dos et semble se concentrer sur la nuque » (p. 130) qu'il exprime dans des

monologues intérieurs entrecoupés. Parfois il parle à voix haute, mais les gens ne l'entendent pas, ne le comprennent pas « Qu'est-ce qu'il dit ? » (p. 18). Dans ce contexte d'isolement et persécution, il termine par « regretter la sédative obscurité de la mine » (p. 130) ; et il ne trouve le repos dès lors que dans les égouts de Paris – « palais d'hiver enterré sous la capitale » (p. 74) – où il dort « bercé par le murmure discret des eaux, réchauffé par les effluves d'un invisible système de tuyauteries » (p. 75) ; seul endroit où il peut « savourer ma minuscule et inaliénable parcelle d'euphorie » (p. 75), « léviter dans l'obscurité dans un état de bonheur embrumé » (p. 76). Ou bien dans l'obscurité du cinéma (« *réfugié* » 130) « revenu dans l'utérus : plongé dans les ténèbres fœtales, sédatives : provisoirement arraché à leur monde à la faveur opportune de l'obscurité » (p. 19).

Car, malgré l'impossibilité de communication du personnage, l'écrivain s'efforce à trouver une issue à sa pensée, par laquelle il exprime (au milieu des discours orientalistes et racistes) ses propres sentiments. Cependant, le protagoniste est encore enfermé et seul, incompris, comme le montre l'absence de points de contact entre la foule occidentale qui l'accuse et son monologue intérieur. Or, le récit retrouve une autre *possibilité* de libération : la littérature orale.

La voix recouvrée à Jemàa-el-Fna : littérature et expression orale

Le roman libère finalement la *voix* du personnage dans l'expression orale. Goytisolo découvre la littérature orale dans la place Jemàa el-Fna de Marrakech où il s'est installé définitivement aux années 80, passionné par les jongleurs de la place – « seul *lieu* au monde qui abrite l'éteint patrimoine oral de l'humanité » (1981, p. 12), par l'hétérogénéité des bruits, des expressions artistiques qui sont présentes *simultanément*. Cette littérature appartient à « tous ceux qui n'ont jamais eu la possibilité d'exprimer leurs angoisses ou leurs désirs : condamnés à se cacher, à communiquer par murmures et par signes, à obéir » (1980, pp. 188-9). Et ce n'est que dans ce contexte que l'Autre peut enfin recouvrer sa voix, dans l'espace ouverte de la place marocaine, et ainsi empêcher son effacement. Le romancier y contribue aussi par sa traduction et transcription de l'arabe dialectal, et par son témoignage de la place marocaine qu'il admire¹⁷⁹.

Le personnage oppose à toutes ses souffrances la rêverie. Dès son enfance dans le désert marocain, il imagine « un univers différent, délicat,

¹⁷⁹ Le dernier chapitre de *Makbara* « Lecture de l'espace à Jemaa-el-Fna » est une description exacte de la place et de ses habitants.

accueillant » (p. 152). Au cinéma il peut « trouver asile » « au royaume miséricordieux du mensonge », « se confondre avec les personnages », s'incorporer à « leur mise en scène ». Dans la solitude de la mine, il peut s'« évader, rêver tranquillement les yeux ouverts : bonheur gagné dans les ténèbres de la terre » (p. 130).

Mais cette rêverie solitaire peut enfin trouver une issue dans la littérature orale. Littérature que le personnage connaît dès son enfance au Maroc : par des « légendes écoutées à l'abri de la tente bédouine » qui deviennent en effet la « source et fondement de [sa] sensibilité », « projets, fantasmes, chimères auxquels désespérément il s'agrippe comme un naufragé à sa bouée » (p. 46). Enfant, il va à la place du marché, seul lieu de consolation pour lui « retourner sur la place, remplir ta tête d'histoires, admirer le jongleur », admiration qui va jusqu'à l'identification (« t'identifier à *lui*, fier de ton savoir et de ton éloquence » ; « aller *comme lui* de ville en ville, réciter des passages entiers du Coran », p. 153). Admiration pour le jongleur qui *parle* et dont la parole libère celle du spectateur aussi : « rêver que tu te perdes [dans les espaces de la place], combattre l'aphonie, recouvrer la voix, t'adresser au public » (p. 50). Libération et nomadisme qui opèrent également isolé dans la grande ville quand dort et s'en souvient.

Oublier la ville, la foule, les rues, la cruelle agression du trafic, parcourir d'autres décors, d'autres lieux, passer sur un tapis volant, mers et continents, retour au pays, errance, nomadisme, amitié, ampleur sans confins, d'autres voix, sa langue, mon dialecte, comme auparavant, parmi les tiens, je vis, je suis, je m'achemine vers le marché, libre enfin (20, 76)¹⁸⁰.

La littérature orale, grâce à ses « tapis volants » peut renverser les frontières (« ampleur sans confins »), approcher le personnage de sa culture perdue, car c'est cette « littérature à portée des analphabètes, des simples d'esprit, des femmes, des fous : de tous ceux qui n'ont jamais eu la possibilité d'exprimer leurs angoisses ou leurs désirs » (p. 188).

Le conte oral atteint le spectateur (enfermé « dans une bulle légère : l'invisible et subtile prison verbale », p. 188) et aussi le conteur, qui par son « pouvoir de raconter, de mentir, d'affabuler de verser tout ce qu'on garde dans la tête et dans le ventre, dans le cœur, les testicules, le vagin : parler,

¹⁸⁰ Dans le texte original en espagnol, il y a un chapitre en plus (« Cementerio marino »), où le personnage retourne au Maroc où il peut enfin oublier la grande ville, et recouvrer les habitudes de liberté et de nomadisme qui lui sont propres en tant que conteur (ou *halaiki*) : « olvidar asepsia, frialdad, anonimato, rostros condenatorios, miradas adversas : amor, disponibilidad, aventura, callejeo fortuito, exaltación, ligereza » (49-50).

parler intarissablement, vomir des rêves, des histoires, des mots, jusqu'à n'avoir plus rien dedans » (p. 188) ; peut « abolir le silence implacable infligé par les lois, les coutumes, les superstitions », d'émettre un « parler hardi, violemment projeté par la bouche, comme on s'arrache une couleuvre qui vous colle aux entrailles » (p. 188). Pareil au personnage bercé dans les égouts de Paris, libre de parler enfin, d'imaginer, de recouvrer la liberté de sa voix.

Par ailleurs, la structure de *Makbara*, conçu par son auteur comme un livre écrit pour « être lu à voix haute », revendique également la littérature orale, laquelle dans sa « mobilité », peut servir à réécrire et à transformer les histoires, à les libérer des destins « écrits » (p. 45).

L'intrigue du roman se termine, en fait, par l'évocation de son *lieu d'énonciation*. À la fin de l'histoire, le narrateur « réel » explique le contexte où ce récit a été *dit* et l'impossibilité d'affirmer sa véracité.

Moi, le *halaiki nesrani*, qui *vous* ai dit cette histoire, assumant tour à tour chacun des personnages, qui *vous* ai fait survoler des continents sans avoir à bouger du cercle fraternel que *nous* formons, je ne peux confirmer la véracité d'aucune de ces deux versions.

Cependant, le métier a ses exigences, et comme le public préfère que tout finisse bien, je pencherai pour l'hypothèse la plus plaisante : je crois qu'en effet ils vécurent tous deux un bonheur paisible et mérité qui compense l'existence aventureuse qu'ils avaient menée et réjouira le cœur de ceux qui m'écoutent, récompensant ainsi la patience qu'ils ont montrée en restant *autour de moi groupés*, dans ce minuscule îlot de fête et de liberté (pp. 169-70).

Le syntagme « moi, le *halaiki nesrani* » (qui veut dire, en dialecte marocain, « le conteur *chrétien* ») explique que le texte a été récité. L'indécision, l'absence de sources renvoie directement à la littérature populaire, à la tradition orale insondable. Le « cercle fraternel que *nous* formons », du public « groupé » autour du narrateur renvoie au cercle ou *halka* de la place. Tout cela veut insérer *Makbara* dans un *contexte* du partage et de complicité et dans le style de *palimpseste* mobile, d'histoire qui n'a pas encore été écrite (donc qui peut *changer*) : « combinaison précaire de signes au sens incertain », « calligraphie qui chaque jour s'efface et se reforme au cours des années » (p. 190).

Car, la littérature orale, ou le « texte oral » qui est *Makbara* est « un livre, dont la lecture *supplante* la réalité » (p. 190) triste du personnage marginal,

mais qui peut être encore renversée ou libérée par la réécriture, par l'expression libre.

Conclusion

Juan Goytisolo, surnommé « l'Anti-orientaliste », a toujours voulu défendre le monde arabe. Cela passait aussi par une revendication de l'influence arabe sur son propre pays, l'Espagne ; influence visible sur l'art « mudéjar » médiéval que Goytisolo a voulu récupérer, voire imiter. Défini comme une « aire culturellement métisse, située entre l'art occidental et islamique », celui-là paraît à Goytisolo la seule réponse à ce monde scindé en deux par les préjugés et les images orientalistes et racistes qui « nous empêche[nt] de voir l'Orient et ses hommes et femmes comme quelque chose de proche et de familier » (1981, pp. 45-6). Ainsi, il se sert des modèles occidentaux pour représenter son personnage ; et au même temps se nourrit de la littérature marocaine pour le libérer.

Pour cela, il choisit de décrire un personnage anonyme, peu défini, qui est en fait construit par les nombreuses paroles qui l'entourent et font de lui une « image », un « spectre » de l'Autre – cet ennemi de l'Occident, façonné par sa propre imagination. Cependant, Goytisolo, grâce à sa compréhension de l'arabe et du peuple marocain, nous laisse entrevoir dans une syntaxe complexe l'histoire réelle de ce personnage qui s'éloigne ainsi de son irréalité en tant qu'image littéraire. En outre, celui-là peut retrouver dans les sources de la littérature populaire de son pays les pas de la libération de sa parole dans l'art immatériel de la Place Jemaa-el-Fna, lieu de liberté que Goytisolo célèbre dans son roman, où les analphabètes et les silencieux trouvent le moyen (loin des bibliothèques et des universités parodiées) de s'exprimer et de rêver aux nombreuses possibilités de l'art et de la vie.

Le roman, dédié à « ceux qui l'ont inspiré et ne le liront pas », est aussi un espoir de changer le destin « déjà écrit » (p. 45) par les orientalistes à travers l'expression orale.

Bibliographie

EBERSTAND Fernanda, 2006, "The Anti-Orientalist", *The New York Times*, 16 avril 2006.

GOYTISOLO Juan, 1981, *Crónicas sarracinas*, Madrid, Ed. Alfaguara.

GOYTISOLO Juan, 1981, "Lectura del Arcipreste en Xemaa el Fna", *El País*, 12 de junio de 1981.

GOYTISOLO Juan, 1980, *Makbara*, Barcelona, Seix Barral. Traduction française d'Aline Schulman, 1982, Paris, Seuil.

GOYTISOLO Juan, 2009, « Prólogo », *Obras completas VI. Ensayos literarios*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

RAMONET Ignacio, 1985, « Au-delà de l'orientalisme », *Le monde diplomatique*, 1^{er} août 1985.

SAID Edward, 1978, *Orientalism*, New York, Modern Penguin Classics.