Mimoun de Rafael Chirbes : « *Je est un autre* »

Nathalie Sagnes Alem

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10277>

DOI : 10.4000/narratologie.10277

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 405-414

ISBN : 2914561032

ISSN : 0993-8516

Référence électronique

Nathalie Sagnes Alem, « *Mimoun* de Rafael Chirbes : « *Je est un autre* » », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 10.2 | 2001, mis en ligne le 01 janvier 2001, consulté le 11 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10277> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.10277>

**MIMOUN DE RAFAEL CHIRBES :
« JE EST UN AUTRE »**

Nathalie SAGNES ALEM
Université de Montpellier III

Rafael Chirbes a publié à ce jour 5 romans¹ qui se caractérisent tous par un détachement et un sentiment d'incompréhension face à l'existence qui ne sont que l'expression d'une crise des valeurs et de l'identité plus profonde d'un sujet que l'on pourrait qualifier de « post-moderne »². Par-delà une recherche formelle et une thématique qui leur sont propres³, toutes ces œuvres – à l'exception de la dernière – font de la première personne (*je*) la matière douloureuse du texte. L'écriture crue et dépouillée de Rafael Chirbes a éveillé l'intérêt d'écrivains comme Antonio Muñoz Molina ou Álvaro Pombo qui ont reconnu l'avènement dans les Lettres Espagnoles de « una auténtica voz »⁴. *Mimoun* – l'objet de notre étude – a également été retenu parmi les finalistes du « Premio Herralde de Novela » 1988.

¹ *Mimoun* (Barcelona, 1988, Editorial Anagrama, 134 p.), *En la lucha final* (Barcelona, 1990, Editorial Anagrama, 190 p.), *La buena letra* (Madrid, 1992, Debate, 139 p.), *Los disparos del cazador* (Barcelona, Editorial Anagrama, 1994, 136 p.), *La larga marcha* (Barcelona, 1996, Editorial Anagrama, 391 p.).

² Nous ne pouvons expliciter ici davantage le concept. Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine* (Numéro hors série de *Tigre*, textes réunis par Georges Tyras, Certius, Grenoble, 1996, 375 p.) et retenons les expressions de Monique de Lope qui parle de « sujet décentré », de "génération de l'échec et du désenchantement (« Pour une poétique de la pénombre chez Juan Benet », idem, p. 83).

³ *La buena letra* est un roman épistolaire tandis que *Los disparos del cazador* se présente comme un journal intime.

⁴ L'expression est d'Álvaro Pombo et concerne *Mimoun*. Antonio Muñoz Molina s'est surtout intéressé au dernier roman de Chirbes.

Dans ce premier roman, le narrateur-protagoniste raconte les quelques mois qu'il a passés dans un petit village de l'Atlas marocain, Mimoun. Chargé de quelques cours de littérature espagnole à l'Université de Fès, Manuel se veut surtout écrivain et c'est pour finir son roman qu'il s'est installé de l'autre côté de la Méditerranée. Mais cet espace autre se révèle comme un espace d'exclusion et d'aliénation dans lequel le sujet, par un comportement transgressif systématique, finit par perdre tous ses repères. Peu à peu, le narrateur intériorise un univers hostile et morbide sans jamais le comprendre ni même l'accepter. Ce n'est qu'au terme de ce processus de déconstruction du sujet que le sens de cette quête initiatique (dont les codes du genre sont, il est vrai, quelque peu brouillés) se fera.

Mimoun se donne à lire comme une autobiographie puisque le narrateur « met en mots » sa propre expérience qu'il circonscrit dans l'espace et dans le temps (« *aquel invierno que pasó en Mimoun* » (*Mimoun*, p. 7)) et qu'il soumet son récit à une progression chronologique des faits. Le roman s'ouvre sur l'arrivée de Manuel au Maroc et se referme sur son départ, tandis que les 25 chapitres constituent autant d'étapes vers sa descente aux enfers puis vers sa rédemption. On trouve par deux fois dans le roman le verbe « *recordar* » à la première personne du présent de l'indicatif (« *De los primeros días en Fez, recuerdo el traqueteo de los viejos taxis que me conducían hasta la Universidad* » (*Mimoun*, p. 9) et « *Hoy recuerdo con melancolía el grifo que llenaba con agua tibia la bañera descomunal* » (*Mimoun*, p. 24)) ce qui a pour effet de matérialiser une continuité entre le sujet narrant et le sujet narré et d'objectiver un présent de narration. Pourtant cet « ici et maintenant », à partir duquel s'élabore le récit, se réduit à ces deux seules occurrences qui ne seront jamais explicitées dans la diégèse. Le narrateur n'acquiert d'existence que par des événements passés dont il se souvient mais dont le sens se dérobe à lui au moment de leur restitution comme au moment de leur accomplissement.

L'organisation chronologique du récit ne permet pas de doter le passé d'une signification ou de rendre le *je* narré intelligible au *je* narrant car cela impliquerait la reconnais-

sance d'une vérité qui a disparu de l'horizon du sujet sans repère. L'accomplissement des faits constitue leur unique justification et leur succession leur seule logique. Il n'y a pas davantage de visée introspective dans la restitution des événements par une mémoire qui n'est jamais critique :

Empecé a buscar amantes con quienes llenar las largas noches que pasaba sin Hassan. Por mi casa, a partir de las diez de la noche, circulaban los compañeros de última copa. Dentro de mí fue rompiéndose todo en pedazos (*Mimoun*, p. 87).

La métaphore finale suggère simplement un être éclaté, étranger à lui-même, incapable d'exister autrement que dans une transgression destructrice (sexe, alcool, drogue). Même au niveau du détail les procédés discursifs créent une distance irréductible entre le sujet et la conscience qu'il a (et qu'il avait) de lui-même :

Para un individuo cansado y deprimido, resultaba poco menos que imposible moverse en el decorado asfixiante de la ciudad y vagabundear por absurdos despachos, persiguiendo una plaza de profesor en aquel edificio universitario que había sido cuartel y en cuyo patio pastaban las vacas y picoteaban las gallinas (*Mimoun*, p. 9).

Le choix du substantif « *individuo* » est emblématique de cette stratégie de la « distanciation » que le roman met en œuvre. Le narrateur se trouve ainsi dépossédé d'une identité clairement définie, ce qui crée une relation paradoxale entre le sujet de l'énonciation et son objet. Toutefois il n'y a aucune complaisance de type narcissique ou même schizophrénique dans ce regard qui traduit simplement la difficulté de l'être à s'inscrire dans une durée signifiante. Il traduit également – de façon plus ambiguë et à un autre niveau – sa réticence à s'assumer comme la matière du texte qui s'élabore. On retrouve cette même tension – qui fonde le sens du texte et le révèle – lorsque le narrateur va jusqu'à adopter le point de vue de l'Autre, du Marocain, pour parler de lui-même. Il devient alors un étranger à ses propres yeux (« *sentía una mezcla de fascinación y asco por el olor a orín, excrementos y especias de la decrepita médina, que todavía se me*

presentaba como un santuario maravilloso, aunque cerrado para el forastero » (*Mimoun*, pp. 9-10)).

Finalement, il apparaît que les modalités de l'auto-représentation qui caractérisent le roman, ainsi que sa structure souvent elliptique, sont l'expression d'une crise identitaire du sujet. Cette crise profonde, essentielle, ne peut qu'influer sur la perception qu'il a des autres, la relation qu'il entretient avec eux et donc nécessairement aussi sur leur représentation.

Dans *Mimoun*, le problème est d'autant plus complexe que le narrateur-protagoniste évolue dans un espace étranger et hostile qu'il tente néanmoins de s'approprier. C'est un même sentiment ambigu, fait de fascination et de répulsion, qui caractérise ce qu'il éprouve pour les Marocains. Sa volonté de s'identifier à eux n'a d'égale que son impossibilité à la satisfaire. Manuel recherche – avec une violence désespérée – la compagnie des autres mais ils ne lui renvoient qu'une image dégradée de lui-même. Les Marocains qu'il fréquente sont serviles et pervers parce que ceux qui l'acceptent comme l'un des leurs sont en situation d'exclusion et de transgression. La société musulmane, fermée et répressive, génère ce type de comportement extrême mais elle les circonscrit dans des micro-espaces, des lieux clos, sans mémoire (les bordels et les bars où l'on sert de l'alcool). La satisfaction des besoins immédiats (sexe, alcool, drogue) se confond alors avec la conscience que le sujet a de lui-même mais cette conscience est tout aussi illusoire et éphémère que la rencontre avec l'Autre :

Al despertar, vi que él se estaba masturbando y yo me masturbé en silencio, a su lado. No nos dijimos ni una sola palabra. Fue como si ninguno de los dos nos hubiéramos dado cuenta de lo que hacía el otro (*Mimoun*, p. 54).

Les relations sexuelles (homosexuelles)⁵ sont omniprésentes dans le roman mais elles ne procurent au narrateur-

⁵ Cette dimension a parfois donné lieu à une interprétation réductrice de l'œuvre : « Es la atracción por los mozos del lugar lo que retiene en Marruecos a un profesor de español, protagonista de la novela *Mimoun* de Rafael Chirbes (Arturo Arnalte « El amigo ideal : las relaciones desiguales en la literatura homosexual », *Quimera*, número 119, julio 1993, pp. 37-43).

protagoniste aucun apaisement. Les descriptions sont très crues mais jamais empreintes d'érotisme ou de sensualité. Tout se passe comme si une absence totale de tabous et une permissivité absolue généraient une autre forme d'aliénation chez un individu condamné à une solitude irréductible, toujours douloureuse.

Cette impossibilité radicale du sujet à se penser dans une différence signifiante par rapport à l'autre – ce qui s'explique aussi parce que le désir de s'identifier à lui s'accompagne d'une absence de reconnaissance de sa part – ne peut qu'avoir une incidence sur le statut du *je* dans la narration. Le brouillage des frontières entre identité et altérité au niveau « psychologique » (ou même « comportemental ») se traduit par cette ambivalence, ce paradoxe, que nous résumons par la formule "*je est un autre*". Le phénomène recouvre donc une réalité qui fonctionne sur deux plans qui s'interpénètrent et se fondent : le sujet est extérieur à lui-même au moment des événements mais il n'y a pas non plus d'unité retrouvée au moment de les mettre en mots (sauf à la fin).

Les deux autres européens qui vivent à Mimoun sont également en situation de rupture. Comme le narrateur, ils entretiennent avec le Maroc et ses habitants une relation trouble, voire malsaine, dans laquelle ils se complaisent⁶. Francisco (l'ami musicien qui l'héberge et Charpent – le poète maudit –) perçoivent le petit village de l'Atlas dans lequel ils ont choisi de vivre (Mimoun) comme un espace hostile et morbide, dangereux pour leur intégrité mais qu'ils sont incapables de quitter ("*¿ Es que no lo ves ? Yo soy ya más moro que español. Allí no tengo nada que hacer. No podría volver a adaptarme. Sé que no puedo volver. He cavado una tumba de la que no puedo escapar*" (Mimoun, p. 19) dira Francisco, tandis que Charpent préfère citer Rilke pour faire un constat identique : "*Des livres, des mots. Je ne sais pas ce que je suis venu foutre ici dans ce misérable trou. Je ne sais*

⁶ L'expérience vécue par les protagonistes de *Mimoun* est très proche de celle que rapporte William Burroughs dans ses *Lettres de Tanger à Allen Ginsberg* (Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1990, 296 p.). On est très loin de l'image du Maroc exotique et libérateur que l'on trouve chez Paul Bowles et Juan Goytisolo.

pas ce qui m'y retient encore. Maintenant je suis malade. Vous savez ? C'est Rilke qui me l'a dit : « Ô Seigneur, donne à chacun sa propre mort »" (Mimoun, p. 45)).

Ces deux personnages fonctionnent d'abord comme des doubles du narrateur-protagoniste qui les rejette parce qu'il réalise confusément que la conscience qu'il pourrait avoir de lui-même (de son identité) se brise sur l'image qu'ils lui renvoient. Néanmoins, Francisco et Charpent jouent – au terme du parcours initiatique dans lequel s'est engagé malgré lui le narrateur – un rôle de révélateur et même de catalyseur. Eux vont jusqu'au bout de leur logique auto-destructrice. Francisco se travestit la nuit mais oublie au petit matin les expériences vécues par cet autre lui-même (il s'agit dans son cas d'une schizophrénie véritable) tandis que Charpent meurt « à la place » de Manuel (c'est pour éviter un nouveau drame qui semblait inéluctable que les autorités marocaines le pressent de quitter le pays). L'affirmation exacerbée de leur différence, de leur altérité – en dépit des apparences initiales – est un des facteurs qui permettra au sujet de s'assumer autrement que par la transgression.

L'autre facteur, c'est la rencontre du narrateur avec le personnage de Sidi Mohammed, le père de l'un de ses amants. Grâce au regard que ce dernier lui porte – plein de compassion et d'estime – Manuel retrouve une forme d'intégrité et d'authenticité que l'on croyait à jamais perdues. En se jouant sur un autre registre, celui de l'émotion et de la reconnaissance réciproque, cette relation transforme le sujet en un être capable de se projeter dans un autre temps et un autre lieu. Il cesse d'être un homme « détaché » de tout, de lui-même et des circonstances :

Él me miraba como si fuera un padre viendo jugar a su hijo pequeño con un rompecabezas. Me di cuenta de que tenía los ojos llenos de lágrimas, aunque no había dejado en todo el tiempo de sonreír.

- Retournez en Espagne, Monsieur Manuel. C'est votre pays (...). Ahora sabía que tenía que irme cuanto antes. Sidi Mohammed acababa de devolverme la fuerza (Mimoun, p. 129).

Au niveau du détail on soulignera le choix du verbe « devolver » qui, en ébauchant l'idée de retour à un état initial

(même si elle ne sera jamais développée dans la diégèse), suggère une unité retrouvée pour un sujet jusqu'alors morcelé. Mais cette transformation est soumise à une perspective de départ vers un ailleurs, ce qui révèle le rôle fondamental joué par l'espace dans le processus narratif et dans la structuration du *je*. D'ailleurs, dans *Mimoun*, il y a une inter-pénétration constante de l'espace extérieur et de l'espace intérieur. Les représentations spatiales sont traversées des mêmes contradictions et des mêmes tensions que le sujet.

Il apparaît d'abord que l'état d'esprit du narrateur est entièrement tributaire de l'espace qu'il découvre et qu'il « absorbe ». La description sordide de la médina – vieille ville arabe – (« *decrépita medina, el que fue floreciente mellah se había ido convirtiéndose en el barrio de los prostíbulos, y los soldados borrachos orinaban en sus callejas y las chinches se reproducían en silencio bajo el forro de los colchones de paja* » (*Mimoun*, p. 25)) s'achève par ce constat : « *esa decrepitud se me fue poco a poco agarrando al alma* » (*Mimoun*, p. 25).

La relation de cause à effet qui est ainsi établie par le narrateur n'est cependant pas aussi simple que l'exprime la métaphore. Les circonstances extérieures, le milieu dans lequel il s'est trouvé brutalement projeté, affectent un sujet qui se trouve *déjà* dans une situation de réception – ou même de perméabilité – extrême. La fonction des représentations spatiales est toujours instable car elles oscillent sans cesse entre l'observation et l'interprétation. Elles sont soumises nécessairement à la subjectivité du *je* narrateur qui met en mot une expérience passée. Malgré toute la stratégie de la distanciation qui est mise en œuvre, le narrateur (intradiegétique) parle de lui lorsqu'il décrit cet espace dans lequel il tente en vain de s'intégrer. Il y a donc tout au long du roman, une évolution du traitement spatial.

Au début, le narrateur-protagoniste se trouve dans une situation d'expectative et l'espace est perçu comme une structure vide dont le sens se dérobe à un étranger doté d'un statut de « spectateur ». Dans le même temps, il s'agit d'un espace « dramatisé », au sens étymologique du terme, puisqu'il devient la « scène » de la tragédie à venir :

Todo aquello nos parecía lejano e increíble. Como si las maltratadas casas coloniales fueran un decorado, y las gentes se movían entre ellas, extras de una película en el descanso del rodaje (*Mimoun*, p. 10).

Ensuite, les représentations de l'espace deviennent de plus en plus morbides et la ville est comparée à plusieurs reprises à un gigantesque cimetière⁷. Les pulsions auto-destructrices du narrateur ne sont jamais analysées et assumées comme telles. En revanche, on assiste à un lent processus de déplacement du sens et c'est l'espace métaphorisé qui est chargé de signifier les angoisses existentielles du narrateur :

Llovía y era como si la lluvia no hiciera más que subrayar el olor a cementerio de todo el país. Marruecos – los interminables cementerios bajo la lluvia. Las tumbas sin nombre cavadas en dirección a la Meca. Los cadáveres bajo la tierra, descomponiéndose entre lágrimas de lluvia (*Mimoun*, p. 57).

La victoire finale du sujet sur lui-même s'accompagne d'une inversion emblématique des données spatiales et climatiques. Il y a donc véritablement symbiose de l'espace intérieur et de l'espace extérieur⁸. La pluie, omniprésente tout au long du roman, cesse brusquement et la nuit, jusqu'alors synonyme de dissolution de l'être, devient un moment d'apaisement et d'espérance. La métamorphose culmine dans l'oxymore (cornélien) qui nous renvoie l'image d'un espace purifié et lumineux :

La noche estaba clara y, por encima de la sombra de los olivos, había millones de estrellas (*Mimoun*, p. 134).

⁷ Dans *La vida perra de Juanita Narboni*, on assiste à une même transformation de l'espace urbain tangerois : « Esta maldita casa que es como una tumba, en esta ciudad que es un cementerio y yo una enterrada viva » (Angel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 264).

⁸ « La acción de esta novela, y su paisaje constituyen el reflejo externo de la realidad interior del protagonista » (Juan José Millás, « La realidad como metáfora », *Insula*, 510, junio de 1989).

Avec cette dernière représentation de l'espace, plus lyrique, le narrateur (*je* narrant) semble éprouver une certaine jouissance à sacrifier au cliché, comme s'il parvenait (au terme du processus d'écriture) à se défaire de cette « distanciation » qui le caractérisait. Ceci nous conduit à un dernier type de questionnement sur la fonction du narrateur (un romancier) ainsi que sur la nature même du texte qu'il assume. En effet, Manuel enseigne la littérature à l'Université de Fès mais il est aussi écrivain. C'est même la raison qui l'a poussé à s'installer au Maroc et il consacre à cette activité une partie de son temps libre :

Leía, ultimaba los detalles de la novela empezada en Madrid y tenía la cabeza llena de ideas que habían de servirme para un nuevo libro (*Mimoun*, p. 47).

Ce « roman dans le roman » auquel il est fait référence ne sera jamais achevé mais l'illusion référentielle produit des effets de sens diffus – en tout cas jamais objectivés par le récit – et le lecteur a l'impression que le texte qu'il a entre les mains pourrait bien être une version remaniée et complétée de cette œuvre en devenir. L'expérience vécue semble ainsi s'être transformée en la matière d'un texte « déjà là » qu'elle aurait « absorbé » – ou qui l'aurait « absorbée » –. Cette démultiplication des niveaux d'interprétation est due simplement à la mise en abyme d'un *je* romancier (mise en abyme gidienne)⁹, qui ébranle – et même déplace – toutes nos certitudes quant à son identité. La conséquence immédiate est qu'on ne sait plus, au niveau diégétique, si *Mimoun* doit être lu comme une autobiographie ou un roman.

Les implications de cette instabilité générique se retrouvent même au niveau extradiégétique puisque Rafael Chirbes est l'auteur d'un recueil de récits de voyages – *Mediterráneos*¹⁰ – et qu'on y apprend qu'il a séjourné plusieurs mois au Maroc. Dans ce cas, Manuel, le narrateur, serait un double de Rafael, l'auteur, et « je est un autre » aurait encore une autre signification. Mais notre propos n'est

⁹ Lucien DALLENBACH, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abîme*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 30.

¹⁰ Rafael CHIRBES, *Mediterráneos*, Madrid, Debate, 169 p.

pas d'établir une relation d'identité entre l'écrivain et le narrateur (ce serait vain et illusoire), il est simplement de montrer tout ce qu'implique, dans *Mimoun*, l'utilisation de la première personne du singulier, et qui est inhérent à notre lecture.

Il n'y a cependant pas de dimension critique ou ludique dans cette "diffraction" du *je*. Elle n'est pas le fait d'un narrateur manipulateur¹¹ qui se jouerait de son lecteur afin de lui signifier le caractère fictionnel (ou pas) du récit qu'il prétend conduire. C'est la difficulté radicale du sujet à n'être qu'un qui investit le texte à tous les niveaux. Finalement, le *je* ne se réconcilie avec lui-même que dans et par l'écriture¹², effet induit également par l'illusion référentielle et le statut d'écrivain qu'y occupe le narrateur. La seule vérité revendiquée par le *je* est cathartique et poétique : elle se trouve dans la production du texte.

¹¹ C'est le cas de *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina.

¹² « La obra es anecdótica, pero el acto de escribir es – quizá más que nunca – esencial, salvador, casi ontológico » (*Revista de Occidente*, Julio-agosto 1989, n° 98-99 : Narrativa española actual, p. 83).