

*LA PROBLÉ-
MATIQUE DE
L'ACCUL-
TURATION
ET DES
DIFFERENCES
CUL-
TURELLES
DANS LA MUE
DE GEORGES
KORM
L'OCCIDENTA-
LISTE DE
HANI HAM-
MOUD
ET LES YEUX
BAISSES DE
TAHAR BEN
JELLOUN*

ASMA CHAMLY
HALWANI

Réfléchir sur l'Occident, sur la représentation de l'Alter ego dans la littérature francophone s'avère une tentative complexe car il s'agit d'une littérature qui, en s'exprimant dans la langue de l'Autre, pratique déjà un exil de la langue et un double registre de réflexion. Cette tentative, contrastée au premier abord: étudier l'image de l'Autre dans un discours, qui en adoptant sa langue, se met d'une manière ou d'une autre sous son égide, nous amène fondamentalement à traiter de la problématique des différences culturelles. Or cette problématique s'avère, du fait de la domination française qui s'installe dans la Méditerranée orientale dès la fin du XVII^e siècle et du mandat français au Liban, pays des auteurs Korm et Hammoud, auteurs de la Mue et de l'Occidentaliste, comme du fait de la colonisation française du Maroc, pays de Tahar Ben Jelloun, auteur des Yeux baissés, le corollaire d'une acculturation française qu'ont subie plus ou moins profondément et volontairement les habitants de ces deux pays. Etant une sorte d'acquis intellectuel, l'acculturation peut se présenter comme une sorte d'enrichisse-

١١٢

ment au niveau de l'être de même qu'une espèce de limites et de contraintes dans la perception de l'Autre. Aussi est-ce à partir de cette hégémonie culturelle que nous proposons de considérer le rôle joué par cet «exercice de force culturelle»⁽¹⁾ sur la conception de l'Autre et par conséquent sur celle de soi-même.

Méditer sur les différences culturelles et l'acculturation nécessite une définition du terme culture. Or, bien que la définition de la culture ne soit guère précise chez la plupart des auteurs, elle est par contre «associée à une activité relativement évoluée de l'esprit: l'art, la littérature, la religion, la philosophie, la réflexion scientifique, un certain raffinement de l'esprit (...) (comme elle) recouvre des éléments passés sous silence qui sont d'une qualité beaucoup plus primitive⁽²⁾, et à l'origine desquels se trouvent les mythes. Le décroisement des cultures, celle du pays d'origine et celle de l'Autre, du fait de la colonisation et plus tard de l'émigration, entraîne nécessairement une nouvelle prise de conscience de ces données fondamentales de l'homme, comme il influence fortement la perception de l'individu de soi-même en l'amenant à chercher à se voir dans le miroir de l'Autre.

Etudier la manière dont la domination culturelle a opéré dans les œuvres des trois écrivains s'associe nécessairement à une prise en considération d'un facteur primordial, à savoir la société dans le cadre de laquelle s'opère cette hégémonie. «Attribut universel de l'homme»⁽³⁾, la culture n'existe concrètement que «particularisée en fonction de la diversité des sociétés humaines»⁽⁴⁾. Et comme l'a si bien dit Edward Saïd «société et culture ne peuvent être comprises et étudiées qu'ensemble»⁽⁵⁾. C'est ainsi que la différence culturelle dont dépend cette perception de l'autre est ressentie différemment par les deux person-

(1) Edward Saïd, *L'Orientalisme*, p.56.

(2) Claude Pigott «La Culture comme objet», *Différences culturelles*, R.F.P., p.873.

(3) Sélim Abou, *L'Identité culturelle*, p.30.

(4) *Ibid.*

(5) E. Saïd, *Ibid.*

nages principaux de **La Mue** et des **Yeux baissés**. Plus tard, cette conception de l'Autre évoluera, mais pas de la même manière, lors de l'immigration de ces deux personnages en France. De même, si dans **Les Yeux baissés**, le texte fait allusion aux Etats-Unis, dans **L'Occidentaliste** l'hégémonie culturelle passe explicitement des mains des français à celles des américains par lesquels le personnage est fasciné après son voyage aux Etats-Unis.

On s'est par ailleurs rendu compte qu'il est impossible de dissocier l'étude de la culture et du psychisme. Ces deux concepts bien qu'«entièrement distincts», se trouvent en «relation de complémentarité»⁽⁶⁾. Un immigré culturel ne perçoit pas la différence de la même manière qu'un être déjà acquis à cette culture et partageant avec les autochtones certains de ses aspects. De plus la conception de la culture et par conséquent de l'Autre peut varier négativement ou positivement au fur et à mesure que s'effectue un ancrage dans un nouveau milieu culturel. On a remarqué ainsi que les trois ouvrages étudiés, bien qu'ils se ressemblent par certains aspects, tracent chacun une trajectoire originale due aux circonstances particulières qui accompagnent les expériences culturelles et linguistiques multiples. La prise en considération du facteur psychique s'impose ainsi au même titre que le facteur social. C'est qu'en effet ils déterminent, dans les trois œuvres étudiées, la perception du personnage, qui subit l'acculturation, des différences culturelles de l'Autre, comme sa perception de sa propre identité culturelle.

I - L'esprit de «la demeure close» ou «l'enfermement dans un monolithisme culturel»⁽⁷⁾

Dans **La Mue**, le personnage principal Mikhaïl Hokaïemme descend «d'une des lignées d'hommes de lettres»⁽⁸⁾. Sa famille a «contribué à instaurer les traditions de bilinguisme culturel pendant les

(6) G. Devereux, **Ethnopsychiatrie Générale**, p.83.

(7) Expression de Sélim Abou, **Op, cit.**, p.44.

(8) G. Korm, **La Mue**, p.55.

siècles de la colonisation»⁽⁹⁾. Citant son pays le Liban qu'il appelle la Cynéfie dans *La Mue*, il mentionne les «influences dalmastes et silangiennes sur la culture aperture» c'est-à-dire les influences européennes et françaises sur la culture arabe⁽¹⁰⁾. Cependant dès le premier contact effectif avec la Silangie ou la France, affleure chez Mikhaïl une perception diaïrétique de la culture française, la divisant en deux systèmes antinomiques: la langue silangienne ou française est en Silangie «parlée abruptement, vulgairement, d'une façon bien différente de celle qu'on lui avait apprise de l'autre côté de la mer d'Irmée»⁽¹¹⁾ (ou la Méditerranée). Au code culturel existant en Silangie s'oppose un code théorique enseigné outre-mer, mais que la praxis ne lui permet pas de retrouver. Or, dans celui-ci s'inscrivent toutes les valeurs qu'on perçoit généralement liées à la culture française tels l'universalisme, son ouverture aux autres cultures et son contenu humaniste. Ceci est étayé dans le texte par le fait que les anagrammes des auteurs cités sont ceux de Racine, Corneille et de Montesquieu; figures d'une culture portant un message d'universalisme et d'affirmation des droits de l'individu. Mikhaïl découvre par contre que, malgré sa formation bilingue et biculturelle, le milieu qu'il a considéré comme une terre d'accueil se révèle étranger voire étrange. Dès lors Mikhaïl a su que sa relation avec la France «serait malheureuse»⁽¹²⁾.

En France se révèle à Mikhaïl une «identité exclusive»⁽¹³⁾ celle de l'ethnie. Il découvre l'existence d'un écart qu'une similitude de code culturel, considéré maintenant comme fictif, ne semble pas pouvoir

(9) *Ibid.*

(10) Evoquant la guerre libanaise, et les chefs des miliciens qui y ont participé, Korm trouve plus prudent d'adopter des appellations symboliques. Ainsi la Silangie est la France; la Dalmastie l'Europe; les apetures sont les arabes, la mer d'Irmée est la Méditerranée et la Dalansie l'Algérie. Nous en tiendrons compte dans l'étude en gardant les mêmes dénominations symboliques des citations.

(11) G. Korm, *Op, cit.*, p.29.

(12) *Ibid*, p.28.

(13) Harris Memel-Fote «L'Autre et le Même», in *L'Intolérance*, p.50.

pallier: «Il avait (...) compris que malgré l'insertion de sa famille dans la culture des Silangiens depuis plusieurs générations, il était différent des Silangiens (...)»⁽¹⁴⁾. Ainsi s'il semble garder un certain espoir de transcender cet ethnocentrisme, dont il n'a pas eu conscience auparavant, ce n'est plus par le truchement d'un dépôt culturel considéré par lui naïvement jadis comme nécessairement statique alors que la culture est un ensemble de variantes complexes et en perpétuel changement, mais «par la force des idées et par la raison»⁽¹⁵⁾. Mikhaïl Hokaïemme cherche alors à obtenir la reconnaissance de l'Autre grâce à un acte de pensée qui déjà commence à se détacher de l'hégémonie de la culture française.

Une nouvelle étape, dans ses rapports conflictuels avec la culture de l'Autre, commence pour Mikhaïl Hokaïemme après vingt ans lors d'une immigration qui prend l'aspect d'une fuite en Silangie due à la guerre libanaise. Les problèmes d'acculturation, qui «sont essentiellement des problèmes d'identité et de différence»⁽¹⁶⁾, s'aggravent maintenant du fait de son séjour forcé en Silangie. De nouveau Mikhaïl Hokaïemme constate que «l'identité culturelle plonge ses racines dans l'identité ethnique»⁽¹⁷⁾. Lors de son deuxième voyage, Mikhaïl réalise, mais cette fois plus douloureusement à cause de sa situation d'immigré, que la différence ethnique prend le pas sur la similitude culturelle. Il est désormais privé de son statut d'individu voire d'intellectuel détenteur d'une personnalité propre à lui pour faire partie d'un groupe prohibé. Aussi a-t-il recours au pronom «nous» pour se désigner non en tant qu'individu mais en tant que faisant partie d'un groupe: les immigrés ou une sorte d'«altérité absolue»⁽¹⁸⁾ suspecte de terrorisme du fait de son appartenance ethnique ou raciale.

(14) G. Korm, *Op. cit.*, p.29.

(15) *Ibid.*

(16) S. Abou, *Op. cit.*, p.31.

(17) *Ibid.*

(18) Harris Memel-Fote «L'Autre et le Même», in *L'Intolérance*, p.50.

Le personnage vit alors une véritable obsession du regard, terme redondant dans *La Mue*. Le texte traduit la hantise de Mikhaïl d'être protégé «des regards indiscrets»⁽¹⁹⁾ et «curieux»⁽²⁰⁾ dans la rue, des «regards inquisiteurs et inquiets»⁽²¹⁾ du policier, des «regards mi-nar-gueurs, mi-racistes (...)»⁽²²⁾. Au lieu de communiquer avec l'Autre par le truchement d'une langue par ailleurs partagée, Mikhaïl se voit aculé au stade primitif du regard «ce premier (...) miroir qui ait toujours existé, (lequel) le reflète et lui parle de ce qu'il signifie pour qu'il puisse être»⁽²³⁾. A défaut de mots par lesquels on s'adresse à lui, le personnage perçoit visuellement «les mots (...) qui le nomment»⁽²⁴⁾ comme «non-être»⁽²⁵⁾. A l'instar du mot regard, affleure, dans *La Mue*, une constellation d'images appartenant au champ lexical du «non-être» marquant cette conception dépréciative dans laquelle le maintient l'Autre qui paraît ne reconnaître chez Mikhaïl aucune similitude ni linguistique ni même humaine.

Loin d'être un facteur permettant à Mikhaïl d'exprimer ce qui le différencie culturellement de ses interlocuteurs «autres», la langue partagée se révèle un moyen d'assimilation qui lui est imposée car elle ne tient pas compte de son vrai être, de son altérité. On relève dans *La Mue* une identification de la notion de la culture à celle de la citoyenneté commune ou à celle de l'identité ethnique. En effet il suffit au Siliangien de reconnaître chez l'Autre un bon usage de la langue, la physionomie aidant, pour déduire voire lui imposer une assimilation de la différence en ignorant totalement son altérité. L'Autre doit ainsi se transformer en un Même sinon il garde son statut d'étranger ou de «non-être» qu'il faut exclure ou ignorer quelles que soient les simili-

(19) G. Korm, *Op. cit.*, p.22.

(20) *Ibid*, p.47.

(21) *Ibid*, p.30.

(22) *Ibid*, p.47.

(23) Graciela Schust-Briat «Diptyque», *Différences culturelles, R.F.P.*, p.953.

(24) *Ibid*.

(25) G. Korm, *Op. cit.*, p.172.

tudes culturelles qu'il semble posséder. Aussi dans un total irrespect de la différence, les autorités silangiennes demandent-elle à Sirine la nièce de Mikhaïl Hokaïemme de renoncer avec ses enfants à toute identité ethno-culturelle et d'adopter celle du pays d'accueil, condition essentielle pour pouvoir y vivre sans être dérangés sinon humiliés. Leur bonne connaissance de la langue et en second lieu leurs traits qui ne dévoilent pas trop leur appartenance ethnique ou raciale servent alors à mieux faciliter cette assimilation prônant, par-dessus toute similitude culturelle chez l'Autre, le règne inconditionné du Même. Mikhaïl conçoit cette offre comme une aliénation dans la stéréotypie menant à sa déculturation et à sa dépersonnalisation. Toute différence, toute diversité sont ainsi occultées par rapport «à la norme uniforme et rigide, par rapport à l'unidimensionnalité»⁽²⁶⁾ qu'on veut imposer à Mikhaïl ainsi qu'à ses neveux comme il le souligne explicitement.

Après sa transplantation, qu'il associe négativement à un exil en Silangie, Mikhaïl commence à considérer sa double identité culturelle de bilingue comme une négation identitaire. Le fait d'être à cheval entre deux frontières linguistiques et culturelles apparaît surtout comme une amputation de l'être: «Nous sommes ici, dit Mikhaïl de faux étrangers, puisque nous parlons le silangien aussi bien que les indigènes, et de faux Silangiens puisque nous n'avons ici aucune racine réelle, aucun terroir, aucun arbre généalogique»⁽²⁷⁾.

Devenir un autre, devenir l'Autre s'avère le seul moyen pour Mikhaïl pour accéder au statut d'un être à part entière. A chaque instant le personnage est acculé devant la nécessité d'accomplir la mue, de «jou(er) au Silangien»⁽²⁸⁾, de «devenir (...) un autre»⁽²⁹⁾, phrase qui se répète tout au long de l'ouvrage, soulignant qu'il s'agit du seul moyen lui permettant d'être reconnu par l'Autre et de transcender cet état de

(26) *Ibid*, p.160.

(27) *Ibid*, p.152.

(28) *Ibid*, p.48.

(29) *Ibid*, p.19.

non-être. Cette solution implique le fait de «refouler son origine, son histoire, sa culture pour intérioriser d'emblée le monde de l'Autre»⁽³⁰⁾. Or prétendre le faire est «le moyen le plus sûr de s'exposer aux dissociations psychiques qui caractérisent les maladies mentales»⁽³¹⁾. Ceci transparait clairement dans **La Mue**, Mikhaïl est atteint de mélancolie, de crises d'asthme, de maux de dos symboliques liés au fait de se sentir «coupé en deux»⁽³²⁾, il pense même devenir cinq personnages nouveaux et différents l'un de l'autre⁽³³⁾ signe de graves troubles schizoïdes.

Ces troubles s'expliquent aussi par le fait que Mikhaïl est habité par un trop-plein de sens, un «savoir indicible (...) sans échappée vers l'autre»⁽³⁴⁾ sans possibilité de dialoguer avec sa culture qu'il considère désormais comme ambiguë. C'est qu'il s'agit d'une culture qui se caractérise par une attitude de supériorité voire d'indifférence mortelle à son égard. En effet pour cette culture tant valorisée par le personnage en tant que bilingue, toute différence se traduit par contre par l'indifférence, indifférence d'autant plus léthale que son pays, sa propre culture se trouvent en état de guerre civile. Aussi a-t-il renoncé une fois pour toutes à essayer de s'expliquer ou même de s'exprimer: «(...) depuis de nombreuses années, il ne voulait plus s'impliquer, expliquer (...) la complexité (...) des événements sanglants qui déchiraient sa terre (...).

La faillite de tout accord de langage entre soi et l'Autre occidental transparait dans la violence léthale qui marque le rapport au langage des Cynéfiotes et des Silangiens. La langue commune, celle de l'Occidental, que possède Mikhaïl en tant que bilingue, est désormais considérée par lui négativement comme un moyen d'élimination aussi

(30) S. Abou, **Op. cit.**, p.13.

(31) **Ibid.**

(32) G. Korm, **Op. cit.**, p.32.

(33) **Ibid.**

(34) Janine Altounian «Transferts déculturants et inconvenance culturelle», **R.F.P.**, p.905.

mortel qu'une arme effective: le personnage, lit-on, «voulait (...) arriver à démonter ces fusils - mitrailleurs du langage où les mots fauchent des millions de victimes, bien avant qu'un coup de feu n'ait été tiré». De même il se considère comme un mort en sursis assassiné par le truchement d'un acte dénégatif que véhicule paradoxalement la parole»: «Mikhaïl avait fini par réaliser, depuis qu'il vivait en Silangie, comment on pouvait être un mort en sursis de longues années durant, parce qu'on vous avait déjà tué par les mots avant (...) de mettre en branle de monstrueuses armées pour éliminer l'Autre»⁽³⁵⁾. A cette impossibilité de pouvoir dialoguer culturellement avec ceux qui se désintéressent totalement de tout savoir concernant l'Autre, Mikhaïl réplique par un refus de parler de ses conflits dans la langue de l'Autre qui par son désintérêt l'élimine en quelque sorte. Ceci apparaît clairement au niveau de la technique du récit dans le fait que Mikhaïl n'est pas le narrateur de sa propre histoire.

Mikhaïl franchit les limites de sa double appartenance linguistique et culturelle en effectuant pour la première fois une mise en question de la culture silangienne ou dalmaste. Si ces cultures ont été considérées par Mikhaïl comme hautement intellectuelles, le texte trace un dénigrement de la culture occidentale lequel perce dans une première étape inconsciemment dans les rêves du personnage. Cette critique s'exprime par l'intermédiaire de sa tante Virginie Hokaïemme. Ce personnage féminin, qui représente dans *La Mue* la sagesse ancestrale et prend dans les rêves de son neveu, souffrant de troubles schizoïdes, la valeur de l'anima, déprécie la culture occidentale de Mikhaïl: «Oubliez votre pseudo-culture d'hommes modernes»⁽³⁶⁾, lui dit-elle. Cette «pseudo-culture» est la conséquence de l'absolutisation de la culture occidentale alors que la culture d'origine prônée par Virginie Hokaïemme s'associe essentiellement à un syncrétisme religieux qui a prospéré dans la montagne cynéfiote durant quinze siècles. Ce syncrétisme religieux est

(35) G. Korm, *Ibid*, pp.17-18.

(36) *Ibid*, p.59.

le symbole d'une culture de synthèse des contradictoires à l'image de la culture cynéfiote. A cette image de la culture de synthèse cynéfiote s'opposant à l'aspect unidimensionnel de la culture silangienne ou dalmate, appartient aussi la symbolique du nom de Virgine Hokaïemme où sont jointes les deux cultures dalmatienne et aperture ou occidentale et orientale. A son neveu, Virgine Hokaïemme déconseille de persister dans cette absolutisation de la culture de l'Autre: «(...) Apprends ce qu'on t'(...) enseignera, mais ne deviens pas prisonnier d'un savoir qui n'est pas le tien»⁽³⁷⁾.

Une méditation sur la culture d'origine et sur celle de l'Autre aboutit par la suite à un constat d'occultation de sa culture d'origine en faveur de la culture de l'Autre. Or celle-ci est conçue maintenant non comme étant «la culture» mais comme une culture substitutive dont une adoption inconditionnée peut mener à une totale dégénérescence de l'individu et du groupe. Cette dégénérescence de l'être, à laquelle mène l'occultation de sa propre culture en faveur d'une culture qui s'impose comme culture unique, est soulignée dans le changement subi par le patronyme du grand-père de Mikhaïl dans les éditions silangiennes. Outre le fait que le nom est complètement «silangisé» perdant ses sonorités d'origine comme sa signification car «Hoquème» est loin de signifier la sagesse comme le fait le patronyme d'origine Hokaïemme, de même le grand-père est dépossédé symboliquement de son statut de «mouallem» c'est-à-dire de maître. De créateur il se métamorphose en un simple «monsieur» sorte d'imitateur redevable en sa création aux influences musicales silangiennes et non à son génie.

La relation essentielle sur le terrain culturel a été considérée en Occident, comme l'a dit Edward Saïd, comme un rapport entre partenaires fort et faible⁽³⁸⁾. Mikhaïl, qui avant l'exil n'a jamais pensé à cette question, est maintenant conscient d'être tenu dans ce rôle de partenaire faible dont les grandes époques culturelles appartiennent au

(37) *Ibid*, p.80.

(38) E. Saïd, *Op. cit.*, p.55.

passé: «Aujourd'hui on ne nous reconnaît point, on traite nos images de trompe-l'œil, nos idées des vœux pieux hors de la réalité»⁽³⁹⁾, lui dit sa nièce. Il découvre qu'il est devenu ce partenaire faible pour avoir renoncé à une culture essentiellement syncrétique, pour avoir cru qu'être un homme d'élite intellectuellement signifie uniquement l'être en tant que représentant de l'hégémonie culturelle dalmatienne et silangienne. Il s'est soumis aveuglément à une acculturation qui a dégénéré en assimilation. Au lieu de créer on se contente d'imiter négativement de «singer» l'Autre; ce que sa nièce lui reproche amèrement: «Le rayonnement culturel et technique de la Dalmastie et de la Balatique (l'Europe et les Etats-Unis) est si brûlant que nous autres nous ne savons plus regarder notre pays (...) comprendre la sagesse de nos savoir - vivre anciens (...) Les Hokaïemme ne sont pas des singes savants (lui dit-elle) dont on aurait dit là-bas: regardez donc la merveille que produit notre influence culturelle (...) l'existence c'est la création. Ce n'est ni la répétition ni l'imitation»⁽⁴⁰⁾.

Comprendre le message onirique de son anima qui prend les traits de sa vieille tante est le seul moyen pour Mikhaïl de dépasser les troubles schizoïdes dont il souffre. Acquiesçant à ce message, Mikhaïl Hokaïemme refuse de se métamorphoser en Michel Hoquème. La mue qu'il accomplit finalement lui permet par contre, en transcendant le temps de devenir son grand-père, le père de Virginie Hokaïemme, ce **mouallem** essentiellement créateur qui, n'ayant pas quitté sa terre, n'a pas souffert du schisme de l'acculturation subi par ses descendants. Renonçant à une acculturation ressentie désormais négativement comme une déculturation, c'est avec regret que Mikhaïl Hokaïemme vomit dans un geste symbolique ses maîtres silangiens par lesquels il reste pourtant fasciné: «Toutes ses entrailles se vidaient (...) Ce furent en premier ses professeurs silangiens (...) qu'il éructa avec peine et qui disparurent très vite. Mikhaïl tenta de leur faire signe, de les arrêter

(39) G. Korm, *Op. cit.*, p.153.

(40) *Ibid*, p.78.

pour (...) leur dire que tout cela n'était pas de sa faute, qu'il se séparerait abruptement d'eux, sans savoir comment tout cela était arrivé, qu'il avait peut-être des choses à leur reprocher, mais qu'au fond ils avaient fait leur travail d'éducateurs»⁽⁴¹⁾.

Alors que l'acculturation est fortement appréciée par Mikhaïl Hokaïemme avant d'émigrer, elle est par contre lors de son immigration valorisée négativement. Ayant fait l'expérience d'un Autre occidental qui aborde tout contact avec autrui avec «une mentalité façonnée par l'esprit de la demeure close»⁽⁴²⁾ qui consiste à n'accepter nullement de reconnaître son altérité culturelle ou ethnique, Mikhaïl Hokaïemme va jusqu'à renoncer, même s'il le fait avec un grand regret, à une culture qui, si elle fait partie de son identité culturelle de bilingue, voudrait l'obliger à refouler la sienne. En réponse à l'enfermement de l'Autre occidental dans un «monolithisme culturel fanatique»⁽⁴³⁾, Mikhaïl opte pour un processus de «contre-acculturation»⁽⁴⁴⁾ qui consiste en un rejet brutal de l'acculturation et de ses acquis. **La Mue** débouche sur la faillite de tout accord de langage et de culture entre soi et l'Autre. Pour le narrateur de **L'Occidentaliste**, le problème de s'imposer à la reconnaissance de l'Autre occidental, de faire reconnaître sa différence culturelle par cet Autre, lors de l'immigration, ne se pose pas. C'est que la culture de l'Autre occidental est jugée par le personnage de **L'Occidentaliste** tellement supérieure à la sienne qu'il ne semble même pas hésiter à clamer un refoulement total de ses propres valeurs culturelles.

II - L'acculturation spontanée ou la dispersion dans un «électisme culturel»⁽⁴⁵⁾:

Alors que l'acculturation prend chez le personnage de Georges

(41) *Ibid*, p.179.

(42) S. Abou, *Op. cit.*, p.IX.

(43) *Ibid*, p.44.

(44) *Ibid*, p.60.

(45) L'expression est de S. Abou, p.45.

Korm la signification d'une ouverture à une autre culture tout en tenant absolument à la sienne, elle prend par contre chez le personnage de **L'Occidentaliste** celle d'une assimilation totale de l'identité culturelle de l'Autre. Loin d'être considéré comme une altérité lointaine, l'Occident s'incarne, pour le narrateur de **L'Occidentaliste**, lors de son enfance, dans la figure de l'ami de son père. Ce personnage nommé «Charlais» est d'autant plus familier qu'il sait s'exprimer en arabe classique; langue à laquelle le narrateur ne s'intéresse guère⁽⁴⁶⁾, signifiant par là qu'il ne la possède pas parfaitement parce qu'elle est «l'arabe de l'école» et parce qu'elle est celle par laquelle son père s'adresse à lui pour signifier son mécontentement. L'orientaliste Charlais devient selon le personnage de **L'Occidentaliste**, un représentant de la supériorité culturelle de l'Occident, laquelle n'apparaît pas seulement dans sa propre culture mais se manifeste aussi dans la culture orientale. En effet dans le texte affleure une hyperbole qui magnifie le pouvoir culturel des orientalistes tels que Charlais, lesquels possèdent selon le narrateur une maîtrise de la langue arabe que même les bédouins ne rêvent pas d'acquérir un jour: «Cette nuit-là je fis des rêves fantastiques, peuplés de dizaines de Charlais, traversant à pied le désert d'Arabie (...) subjuguant des bédouins (...) qui n'en revenaient pas d'entendre l'Européen parler leur langue mieux qu'eux-mêmes n'osaient espérer un jour la parler»⁽⁴⁷⁾.

Dans le cadre d'une réflexion sur les différences culturelles: celle d'origine du narrateur et celle inculquée par des prêtres catholiques au collège Notre-Dame, le texte ne révèle, chez le narrateur, aucun conflit de cultures mais au contraire une aptitude à s'engager pleinement dans cette altérité culturelle qu'il valorise d'autant plus qu'elle est liée pour le personnage à un milieu privilégié. Aussi le collègue est-il qualifié d'une «véritable usine d'élite»⁽⁴⁸⁾. Dans cette réflexion qui a lieu

(46) Hani Hammoud, **L'Occidentalise**, p.18.

(47) **Ibid**, p.19.

(48) **Ibid**, p.22.

lors de l'enterrement de la grand-mère du narrateur, ce dernier interprète la différence des cultures: celle d'origine et celle acquise, dans les termes de l'antinomie beau /vs/ laid. La scène de l'enterrement présente des caractères culturels orientaux très marqués de type «traditionnel» tels le corps de la grand-mère «enveloppé d'un simple drap blanc», les pleureuses et le cheick aveugle⁽⁴⁹⁾. Or ces caractères culturels prennent l'aspect d'éléments qualifiés, selon le narrateur, par la laideur alors qu'il choisit de valoriser esthétiquement, ceux appartenant à la culture de l'Autre: «Que n'étais-je à la messe, obligatoire du mercredi à Notre-Dame (dit-il) d'abord en latin, puis en français, avec son superbe et impressionnant cérémonial. Ou au merveilleux festival rouge et blanc de la première communion de mes camarades (..)». Le narrateur souligne ainsi lors de son enfance un net déni de ses origines culturelles: «Non, je ne pouvais pas, je ne voulais pas être musulman (...) je serai un occidentaliste»⁽⁵⁰⁾.

Si l'orientaliste est celui qui enseigne, fait des recherches ou écrit sur l'Orient, l'Occidentaliste, terme d'ailleurs inexistant, et tel que le conçoit le narrateur coïncide avec un total refoulement de son identité culturelle. Devenir un occidentaliste ne vise pas en premier lieu un savoir ayant pour but de comprendre l'Autre. Car pour le narrateur qui a dénié ses origines et effectué une assimilation de l'altérité culturelle, ce n'est pas l'objet de ce savoir qui compte en lui-même en tant que possibilité de lui révéler l'Autre, mais en tant que moyen lui permettant de confondre son compatriote c'est-à-dire l'Oriental qu'il rejette tout en cherchant à lui montrer son infériorité en faisant étalage de la beauté, de la grandeur et de la supériorité de l'Autre intériorisé.

Une deuxième étape de cette assimilation de l'altérité culturelle commence chez le narrateur de **L'Occidentaliste** lors de son voyage aux Etats-Unis pour y continuer ses études et fuir la guerre civile qui règne dans son pays. Alors que pour le personnage de Georges Korm,

(49) Cf Hani Hammoud, *Op. cit.*, p.22.

(50) *Ibid*, p.23.

la vie en «Silangie» ou en France, ressentie comme un exil, le pousse à se détacher de sa double identité culturelle de bilingue, l'expérience de la guerre, dans le cas du narrateur de **L'Occidentaliste**, a par contre pour effet, lors de son séjour aux Etats-Unis, d'approfondir son assimilation de la culture de l'Autre, processus déjà commencé à Beyrouth.

L'Occidentaliste insiste sur un aspect fondamental de l'américanisation mondiale de la culture, lequel consiste dans un brouillage des différences culturelles. L'ouvrage souligne, en ce qui concerne la culture américaine, cette acculturation mondiale et spontanée à laquelle contribuent la télévision, les films et les ressources des médias qui élargissent la communication aboutissant à la formation des mêmes stéréotypes culturels de par le monde. Aussi, pour Jon, le Liban «restera-t-il (tel qu'il l'a vu) à la télé»⁽⁵¹⁾. De même pour le narrateur, Jon est «l'archétype de l'Occidental tel qu'(il) l'avai(t) vu dans les séries américaines»⁽⁵²⁾ à la télé. La grandeur de l'écran du téléviseur couleur, que Jon apporte avec lui dans la petite chambre qu'il partage avec le narrateur, suggère un brassage interethnique dû à une information présentée dans les moules de plus en plus standardisés. Le mot «bateau» par exemple revêt, selon le narrateur, une même signification pour des millions de téléspectateurs dans le monde. Il s'agit d'un signifié lié à une série télévisée célèbre. D'où le mot «bateau» a fini par désigner dans son esprit, dit-il, «une collection de baisers plus ou moins longs (...) entrecoupés de scènes d'îles tropicales et d'intérieurs luxueux»⁽⁵³⁾. Même la guerre, pourtant vécue douloureusement par le narrateur à Beyrouth, paraît désormais dépossédée de toute son horreur. Le narrateur qui la trouve belle à la télévision éprouve de la nostalgie voire du dépit de ne pas avoir su en jouir lorsqu'il était à Beyrouth. Conscient que les images de la télévision véhiculent une

(51) **Ibid.**

(52) **Ibid.**, p.31.

(53) **Ibid.**, pp.117-118.

«réalité irréelle» «filtrée de tout relent d'elle-même»⁽⁵⁴⁾, le narrateur de **L'Occidentaliste** reconnaît toutefois que l'attrait irrésistible des ces images s'associe à une situation acculturative où lui est transmise «une essence d'Amérique faite d'images, de sons et d'euphorie»⁽⁵⁵⁾.

Lors de son séjour aux Etats-Unis, le narrateur ne cesse d'exprimer un même désir de se «reterritorialiser» aussi bien culturellement que psychiquement. D'où une accommodation continuelle de son comportement aux exigences tacites de la société d'accueil afin de déguiser sa condition d'étranger. L'occultation de son statut d'étranger, s'exprime chez le narrateur par un effort constant d'infiltration dans le nouveau milieu grâce, outre la télévision, à trois moyens: l'accent, la femme et la drogue. Tout en étant un élément de la culture, la langue «transcende les autres éléments dans la mesure où elle a le pouvoir de les nommer, de les exprimer et de les véhiculer»⁽⁵⁶⁾. Le narrateur ne se limite pas à acquérir la langue de l'Autre mais il en adopte même l'accent pour mieux parfaire l'intégration acculturative: «Grâce à la télévision, dit le personnage, j'acquis l'accent»⁽⁵⁷⁾. Le deuxième processus est la marijuana qualifiée explicitement par le narrateur par «l'instrument de communion le plus directement disponible dans le processus d'adoption et d'assimilation»⁽⁵⁸⁾. Le troisième facteur, par lequel il essaie de s'introduire totalement dans le nouveau milieu, est la femme. Conçu implicitement comme un signe de rébellion contre la culture d'origine qui interdit une telle liberté - «j'éjaculai toute une adolescence refoulée»⁽⁵⁹⁾ dit le narrateur - le comportement sexuel apparaît explicitement comme une tentative d'accès à la nouvelle culture.

Le narrateur de **L'Occidentaliste** s'institutionnalise ainsi linguisti-

(54) **Ibid**, p.73.

(55) **Ibid**, p.50.

(56) S. Abou, **Op. cit.**, p.33.

(57) H. Hammoud, **Op. cit.**, p.49.

(58) **Ibid**.

(59) **Ibid**, p.39.

quement, culturellement et ontologiquement dans la langue et le monde nouveaux: «De fait, ce qu'il y avait de nouveau dans ce monde, c'était essentiellement moi. J'étais comme nouveau. Comme nouveau-né»⁽⁶⁰⁾. S'il choisit de le faire, c'est pour compenser ce qui, dans sa propre culture, reste frappé d'inexistence, à savoir le moi. En effet dans sa culture d'origine prime le groupe, nommé par le narrateur par le terme «troupe», aux dépens d'un moi qui n'existe aux yeux de personne. Aussi est-il toujours désigné en tant que descendant de quelqu'un d'où la question symbolique que ne cesse d'entendre le narrateur dans son pays: «Tu es le fils de qui?»⁽⁶¹⁾ suggérant des usages codifiant toute l'existence de l'individu qui est ainsi infiniment moins important que la collectivité. Ce qui passe par la langue d'origine n'est au fond que sa propre négation en tant qu'individu respecté pour lui-même. Le narrateur est d'autant plus forcé de s'investir dans le nouveau milieu qu'il veut oublier la négation doublement projetée sur lui dans son propre pays en tant que descendant d'un autre et en tant que «autre». En effet le personnage dans *L'Occidentaliste* est obligé de fuir la guerre civile dans son pays pour subvertir l'emprise de cette négation qu'un compatriote a projetée sur lui paradoxalement en tant que «autre». Aussi c'est en tant que «différent» que le narrateur risque-t-il d'être assassiné dans son propre pays.

Face à sa culture d'origine associée dans *L'Occidentaliste* à une véritable thanatomanie, l'investissement du narrateur dans les valeurs du nouveau milieu devient une nécessité, lequel lui permet de s'étayer sur la pulsion de vie de l'Autre. Ceci apparaît tout au long de l'ouvrage dans une antinomie symbolique de la mort liée à la culture d'origine alors que les champs lexicaux de la vie et de la vitalité sont liées à l'Autre. Dans sa description de Kate, la première fille rencontrée aux Etats-Unis, le narrateur insiste à plusieurs reprises sur le fait qu'elle est «saine»⁽⁶²⁾ valorisant là symboliquement un excès de vie. Par con-

(60) *Ibid*, p.50.

(61) *Ibid*, pp.97 - 99 - 107 - 118.

(62) *Ibid*, p.36.

tre la culture d'origine est liée essentiellement dans *L'Occidentaliste* à une symbolique de la mort. En effet on doit souligner là que le premier et le dernier chapitres s'ouvrent et s'achèvent respectivement sur un événement de mort. Le premier chapitre est intitulé «La morte»; il s'agit ici de la grand-mère du narrateur, figure incarnant symboliquement les valeurs culturelles du pays d'origine. De même le dernier chapitre a pour titre «Le mort». Il est question là du père du narrateur, personnage fondamentalement lié à la culture orientale de par sa fonction d'orientaliste s'exprimant en arabe classique; langue réduite à l'écrit, au non verbal dans le quotidien. Or le père est représenté, dans le texte, comme dépossédé de toute vitalité même avant de tomber malade. De même lors de la maladie du père apparaît conjuguée à ce personnage la même image du dépérissement. Le narrateur est tenté alors de répondre à un fonctionnaire lui demandant de qui est-il le fils? qu'il est «le fils d'une loque humaine»⁽⁶³⁾.

Cette symbolique de la mort de la figure paternelle est une expression culturelle de L'Œdipe dans *L'Occidentaliste*, lequel s'explique en termes culturels par le fait que «les normes que perpétue la famille interdisent à l'enfant l'accès aux normes de la société d'accueil»⁽⁶⁴⁾. La rupture avec la figure paternelle devient alors la condition nécessaire, par rapport au narrateur, pour entrer dans ce nouveau milieu et adopter la culture du pays d'accueil. Or tout au long de l'ouvrage, le narrateur ne cesse soit de souhaiter la mort, soit de tuer symboliquement la figure paternelle. Loin d'être un événement, la mort du père est même un désir vivement confessé par le narrateur. A la nouvelle de la mort de ce père qui «n'en finissait pas de mourir»⁽⁶⁵⁾ dit le narrateur, ce dernier a déclaré ressentir «plutôt une sorte de soulagement mélancolique à vérifier cet événement que tout le monde attendait depuis long-

(63) *Ibid*, p.98.

(64) S. Abou, *Op. cit.*, pp.89-90.

(65) Hani Hammoud, *Op. cit.*,p.98.

temps, et que lui-même attendait depuis encore plus longtemps»⁽⁶⁶⁾. Ce désir de mort du père qu'avoue le narrateur n'est au fond qu'un refoulement de sa propre culture, déniée maintenant après son voyage aux Etats-Unis d'une manière incoercible car, comme le dit Claude Pigott: rejeter totalement sa propre culture coïncide avec le fait de rejeter ses géniteurs⁽⁶⁷⁾. Ceci est étayé dans **L'Occidentaliste** par la forte réaction du père qui, ayant compris l'attitude de son fils, se dépêche de lui reprocher, dès leur première rencontre après le retour du narrateur à Beyrouth ses fautes d'orthographe et même la moindre erreur de style qu'il a relevées dans ses lettres: «Et il procéda, dit le narrateur à me les montrer (...) défigurées par un stylo rouge à l'aide duquel il avait (...) relevé toutes mes erreurs d'orthographe, de conjugaison, de syntaxe et de style»⁽⁶⁸⁾.

Loin d'être exagérée, l'attitude du père correspond au fond à la violence du désir de mort que véhicule symboliquement le démantèlement de la langue d'origine opéré par le fils. En bourrant ses lettres de fautes, le narrateur ne fait que suggérer au père la mort d'une culture ayant à l'origine comme personnage mythique la figure du père, et que le narrateur considère au fond comme déjà morte en sursis à l'instar de l'image paternelle. Ce lien mythique entre la figure du père et la culture orientale est d'ailleurs souligné explicitement dans **L'Occidentaliste** par l'allusion à la figure d'Abraham, ce prototype par excellence de la figure patriarcale. Cependant le narrateur effectue une inversion du mythe: le fils est celui qui, dans un geste de révolte, dirige la lame du couteau en direction du père sacrificateur. Or si le personnage de **L'Occidentaliste** essaie de tuer le père, c'est parce qu'il tient cette figure qui symbolise la culture orientale comme responsable de la guerre intestine qui dévaste son pays d'origine. N'est-il pas le professeur d'Asmar, ce milicien dirigeant un groupe de combattants

(66) *Ibid*, p.152.

(67) Claude Pigott: «La culture comme objet», in *R.F.P.*, p.874.

(68) H. Hammoud, *Op. cit.*, p.99.

qui ont eu l'intention d'enlever et de tuer le narrateur lors de son passage à Beyrouth est, zone interdite pour lui en tant que musulman? Par-delà le père c'est toute une culture qui est accusée par le narrateur, celle d'origine ayant eu, pense-t-il, une influence désastreuse sur toute une génération en engendrant en quelque sorte cette guerre folle qui a risqué maintes fois de le tuer. En effet ayant frôlé la mort par la faute d'Asmar, il en rend explicitement son père responsable.

L'Occidentaliste traduit en fin de compte un processus de séparation- individuation. L'enterrement de la grand-mère puis plus tard le deuil du père, liés au processus de séparation, symbolisent, pour le narrateur, l'enterrement d'une culture, celle d'origine. Ce processus se trouve associé, chez le narrateur, à un choix de langues et de cultures «autres». Ayant voulu dénigrer sa culture d'origine, le narrateur n'a pas pu toutefois s'affranchir de son influence «sur les instances psychiques de la pensée, en particulier pour ce qui est du surmoi»⁽⁶⁹⁾. «Toute rupture avec sa culture aura pour le sujet des résonances psychotiques»⁽⁷⁰⁾. Dans le cas du personnage de **L'Occidentaliste**, cette rupture est aggravée par le fait que la structure fusionnelle avec les cultures «autres» a lieu avec élimination de l'image du père. Or quand la présence du père, symbole de la culture d'origine, est proprement annulée «la fusion (avec les cultures autres) est (...) «pathologique»⁽⁷¹⁾, ce que le texte de **L'Occidentaliste** exprime clairement: «Avais-je osé croire, moi, dit-il, le fils d'Abraham, que je pourrais défaire mes liens, maîtriser mon père, lui ôter le couteau de la main, et retourner la lame contre sa jugulaire, sans que le Dieu vengeur n'envoie ses émissaires, les troupeaux de boucs m'encornant jusqu'à la mort, moi et tous les fils de mon père, que nous soyons cités en exemple jusqu'à l'éternité des éternités?»⁽⁷²⁾.

(69) Claude Pigott, «La culture comme objet», in **R.F.P.**, p.973.

(70) **Ibid**, p.874.

(71) S. Abou, **Op. cit.**, p.90.

(72) H. Hammoude, **Op. cit.**, p.149.

Aussi la dernière phrase de *L'Occidentaliste* est-elle un cri où le narrateur restaure la paternité d'un père désormais mort dont il a cherché tout au long de l'ouvrage à occulter l'image. Se précipitant vers la fosse où le père est enseveli, le personnage crie aux fossoyeurs et à ceux qui le retiennent: «Laissez-moi, je suis son fils»⁽⁷³⁾. Il s'agit de la restauration d'un lien avec un père et avec une culture alors que paradoxalement il n'existe, selon le narrateur, aucun moyen de communication ou d'échange entre les deux partis: «(...) je me rendis compte que mon père était mort, et que j'avais raté tous les rendez-vous jusqu'au dernier»⁽⁷⁴⁾. Ce cri revêt alors la valeur symbolique d'une quête d'identité plutôt qu'un constat d'identité comme il le semble au premier abord. Le narrateur s'est rebellé toute son existence contre la question: «tu est le fils de qui?» car elle consolide une identité culturelle qu'il a tenté de refouler, ayant adopté un électisme culturel tout à fait étranger à sa culture d'origine. Or c'est à une dispersion de l'identité que le personnage a abouti. C'est que «l'assimilation n'est pas la dernière étape de l'acculturation mais une des formes de son échec»⁽⁷⁵⁾. Le concept d'assimilation d'origine biologique évoque, comme l'a dit Abou, l'absorption. Transposé dans le domaine culturel, il signifie que le personnage élimine radicalement son «identité ethno-culturelle»⁽⁷⁶⁾, qu'il cesse d'être lui-même pour devenir autre. C'est pourquoi à travers le cri du narrateur affleure plutôt l'interrogation anxieuse d'un Oriental, qui s'est prétendu «Occidentaliste», sur son identité. La forte tension vécue par le narrateur lors de l'ensevelissement du père, ses regrets d'avoir «raté tous les rendez-vous» avec lui c'est-à-dire tout retour à soi-même, à sa culture d'origine, prouvent qu'«on ne peut s'ouvrir aux autres qu'à partir de ce qu'on est»⁽⁷⁷⁾, et même si, en cours de route, on change d'identité culturelle,

(73) *Ibid*, p.153.

(74) *Ibid*,

(75) S. Abou, *Op. cit.*, p.59.

(76) *Ibid*.

(77) *Ibid*, p.14.

comme a tenté de le faire le narrateur, «ce ne sera que moyennant un processus lent et progressif à partir de l'identité originelle qui y laisse d'ailleurs sa marque»⁽⁷⁸⁾ et non à partir d'un déni formel où il clame à la légère et un peu trop hâtivement: «Je serai un occidentaliste»⁽⁷⁹⁾.

III - L'acculturation «obligée»⁽⁸⁰⁾ ou une identité culturelle conflictuelle

A l'instar du personnage de *La Mue* et à l'encontre du narrateur de *L'Occidentaliste*, Kniza, la narratrice des *Yeux baissés* de Tahar Ben Jelloun fait face douloureusement lors de son immigration en France à une situation acculturative dont elle n'a pas eu conscience dans son pays. Sa conception de la connaissance, en tant que savoir lié à l'Autre, changera lors de son séjour en France. Si elle ne valorisera plus dorénavant excessivement l'acculturation comme elle l'a fait naguère, elle n'ira pas quand même jusqu'à la rejeter à l'instar du personnage de *La Mue* mais cherchera plutôt un moyen de réconciliation.

L'acculturation se différencie, comme le dit Abou, en fonction des cultures en présence, suivant «le degré de prestige dont jouit chacune d'elle»⁽⁸¹⁾. C'est en effet ce que constate le lecteur dès les premières pages des *Yeux baissés*. La narratrice de cette œuvre note clairement la suprématie de la culture française par rapport à sa culture d'origine. En fait tout ce qui est valorisé est associé nécessairement à l'image de l'Autre, l'étranger ou le «roumi» c'est-à-dire l'Occidental. Kniza reflète une croyance bien ancrée dans sa culture d'origine qui revêt de prestige tout ce qui est étranger. Aussi même avant d'avoir le moindre contact avec la culture française, tout ce qui est «roumi» est-il forcément idéalisé d'une manière quelque peu simpliste par la narratrice, la culture d'origine étant ainsi conçue inévitablement comme inférieure.

(78) *Ibid.*

(79) H. Hammoud, *Op. cit.*, p.30.

(80) S. Abou, *Op. cit.*, p.56.

(81) *Ibid.*, p.52.

La culture étrangère est d'autant plus idéalisée plus tard par la narratrice, qu'elle prend la signification d'un savoir offert à elle en tant que fille. A l'opposé de sa culture d'origine qui interdit aux filles l'accès au savoir endommageant ainsi leur identité sexuelle et culturelle, celle de l'Autre est, pour la narratrice, le corollaire de la quête d'une connaissance permise. «Les filles n'(...) avaient pas droit à l'école du village»⁽⁸²⁾. Le personnage féminin de **Yeux baissés** va même jusqu'à se déguiser en garçon dans une école d'où elle sera chassée à coups de bâton. A l'encontre de son pays, terre du savoir interdit, la France sera liée pour elle à l'idée d'un savoir désiré, palliant par là un manque auquel la narratrice analphabète ne saurait y remédier dans sa terre d'origine.

A début de son séjour en France, le processus acculturatif coïncide avec une maturation positive et enrichissante: «Je ne cessais de découvrir et d'apprendre»⁽⁸³⁾, dit Kniza. Plus qu'une simple maturation, l'acquisition du nouveau code linguistique représente pour le personnage féminin des **Yeux baissés** une nécessité ontologique lui permettant de passer d'une sorte de non-existence à une identité négative puisqu'elle ne possède pas encore parfaitement la langue française. Exister est ainsi associé à l'apprentissage de la langue de l'Autre: «Moi, je n'étais même pas en retard, je n'étais rien, je venais de loin, d'une montagne haute où jamais un mot de français ne fut un jour prononcé»⁽⁸⁴⁾.

A l'apprentissage du nouveau langage s'ajoute, pour la narratrice, celui du temps: «J'ai déjà appris le temps (...)»⁽⁸⁵⁾, dit-elle. Dans **Les Yeux baissés** apparaît clairement la tension du personnage féminin, laquelle est due à une perception différentielle du temps. Le rythme de vie imposé par l'acculturation se révèle extrêmement déroutant pour la

(82) Tahar Ben Jalloun, **Les Yeux baissés**, p.27.

(83) **Ibid**, p.86.

(84) **Ibid**, p.77.

(85) **Ibid**, p.75.

narratrice par rapport à une existence vécue au ralenti dans sa terre d'origine. D'où la redondance du terme «retard» marquant par là la suprématie de la nouvelle culture.

Le personnage féminin des **Yeux baissés** vit aussi lors de son acculturation une autre tension due à la perception différentielle de l'espace qui s'ajoute à celle du temps. La différence entre l'espace qu'elle a quitté et celui où elle arrive est qualitative. En effet l'œuvre de Ben Jelloun révèle deux constellations d'images répétitives et opposées: l'une négative liée à la terre d'origine et l'autre positive associée à l'espace de l'Autre. Au premier lieu est conjuguée tout au long de l'œuvre une série d'images soulignant l'immobilité, le manque et le vide que ce soit celui de l'espace ou curieusement celui des têtes. En France par contre la narratrice s'est vue «en perpétuel mouvement dans une ville dont (elle) ne voyait(t) jamais les limites ni la fin»⁽⁸⁶⁾.

Plus que de simples caractéristiques marquant deux modes d'existence différents, ces oppositions expliquent, selon la narratrice, l'échec de sa propre culture et la grande réussite de celle de l'Autre. La différence des deux cultures est même interprétée, dans **Les Yeux baissés**, par les termes de l'antinomie civilisé /vs/ primitif. L'agitation et le mouvement qui régissent la vie du Français lui procurent une stabilité bénéfique dans son propre pays. Par contre c'est paradoxalement «la passivité séculaire comme une anesthésie générale»⁽⁸⁷⁾ de ses compatriotes qui fait aboutir ces primitifs au déracinement. Ceci est consolidé par l'allusion au piano, instrument qui devient dans **Les Yeux baissés** un emblème de l'enracinement comme de la civilisation. Parmi les personnages de l'histoire inachevée, inventée par la narratrice, il est question d'un immigré fasciné par le piano: «Les Français sont des gens civilisés»⁽⁸⁸⁾ dit-il. «Il n'arrive pas à s'imaginer un enfant propre et bien habillé (...) en train d'apprendre à jouer du piano. Pour cela,

(86) *Ibid*, p.108.

(87) *Ibid*, p.275.

(88) *Ibid*, p.159.

(se dit-il) (...) il faut avoir été planté depuis un siècle au moins (...)»⁽⁸⁹⁾. C'est désormais toute une culture, celle d'origine, qui est ainsi dépréciée et accusée d'être la cause directe de l'émigration: «Si nos parents (continue ce personnage) nous avaient appris à jouer du piano dès l'âge de six ans, je vous jure qu'aucun de nous n'aurait émigré»⁽⁹⁰⁾. A l'opposé de la sclérose temporelle et spatiale qui engendre, au village de Kniza, des déracinés primitifs s'inscrit le dynamisme d'un monde nouveau qui détermine une stabilité associée étroitement, par la narratrice, à la civilisation.

Se voir, en France, dans le miroir de l'Autre, réveille chez la narratrice l'ancien déni d'une terre d'origine perçue même autrefois comme «maudit(e)»⁽⁹¹⁾, et où une figure de monstre, à savoir le personnage maléfique de la sorcière Fatouma, la tante de la narratrice, est le miroir de ses habitants⁽⁹²⁾. D'où son refus de répondre dans sa langue maternelle et son choix d'adopter le français: «Quand les gens s'adressaient à moi, dit-elle, je faisais semblant de ne pas comprendre et leur opposais le mutisme (...). S'ils insistaient, je leur disais n'importe quoi en français. J'étais loin et je les voulais encore plus loin de moi»⁽⁹³⁾.

Ce déni, cette transgression s'avèrent en fait le substrat d'un processus d'idéalisation portant sur le moi en tant que tel et œuvrant à l'élaboration d'un moi-idéal. Le processus formateur du moi-idéal coïncide avec la tentative de la narratrice de se libérer de son identité ethnique et culturelle d'origine dans laquelle la foi en la vie s'est effondrée et de se forger une personnalité culturelle nouvelle. Le moi - idéal est désormais localisé en France perçue comme l'espace du projet culturel de la narratrice. Pour y parvenir, Kniza, confrontée aux diffi-

(89) *Ibid.*

(90) *Ibid.*

(91) *Ibid.*, p.51.

(92) *Ibid.*, p.63.

(93) *Ibid.*, p.132.

cultés du processus acculturatif, choisit de nier son identité ethnique et culturelle. C'est son village qu'elle dénigre en premier lieu pour rendre facile une acculturation qui lui pose des problèmes: «Je connaissais par cœur les conjugaisons des verbes «être» et «avoir», mais je me trompais tout le temps quand il s'agissait de les utiliser dans une longue phrase. Je compris qu'il fallait se détacher complètement du pays natal»⁽⁹⁴⁾, avoue-t-elle soulignant par là symboliquement un «être» une identité qui l'empêchent de réussir l'assimilation d'un «avoir», d'un acquis culturel nouveau, condition nécessaire pour qu'elle puisse atteindre ce moi-idéal lié à la culture de l'Autre. Renonçant ainsi à sa propre identité culturelle, le personnage féminin des **Yeux baissés** décide de ne plus utiliser le présent; temps qui représente symboliquement son code culturel d'origine plongé indéfiniment dans un présent éternel immobile et identique.

Néanmoins la narratrice prend pour destruction définitive ce qui n'est que métamorphose, comme elle conçoit faussement sa rébellion en tant que rejet permanent de son héritage ethno-culturel. Elle paraît ainsi oublier «l'inévitable enracinement (de l') individu (...) dans sa culture d'origine»⁽⁹⁵⁾ tel que le lui reproche sa grand-mère: «Ma petite, (lui dit-elle) (...) Tu peux apprendre les langues et les pays, mais ton lieu de naissance, la terre qui t'a accueillie (...) où que tu te trouves, ne t'oublieront jamais (...) va chercher le savoir, même s'il se trouve de l'autre côté de ce continent, mais n'oublie jamais d'où tu viens (...)»⁽⁹⁶⁾. Sa grand-mère lui révèle un savoir ancestral que possèdent les femmes mêmes analphabètes, dans son pays. Nullement «vides», elles détiennent un savoir ancestral qui, s'il est différent, paraît aussi crucial que la connaissance que la narratrice est allée chercher ailleurs. A cette symbolique du savoir ancestral appartient aussi dans **Les Yeux baissés** la légende du vieil homme qui survit en elle et dont la narra-

(94) *Ibid*, p.105.

(95) Selim Abou, *Op. cit.*, p.14.

(96) T. Ben Jelloun, *Op. cit.*, pp.138-139.

trice est la voix.

Ce savoir ancestral s'impose en elle d'autant plus fortement que la narratrice découvre pour la première fois l'échec du langage dans ce code linguistique et cette culture qu'elle a tant idéalisés. L'intolérance raciale que découvre la narratrice s'avère surtout «absence de langage»⁽⁹⁷⁾: «(...) un pays (dit-elle) où l'on a pris l'habitude de tuer facilement l'étranger»⁽⁹⁸⁾. Elle prend conscience d'un langage qui, en quelque sorte, véhicule sa propre négation: «J'appris le sens du mot «racisme»⁽⁹⁹⁾; «J'appris les expressions: «chasse à l'homme», «chasse à l'Arabe», «bougnoule»⁽¹⁰⁰⁾. En transcrivant les violences subies par ses compatriotes dans le journal intime qu'elle ouvre la première fois pour cette raison, la narratrice, qui se raconte dans une langue qui témoigne de son exclusion, traduit implicitement l'échec d'un langage que désormais la violence remplace⁽¹⁰¹⁾: La violence est, dans *Les Yeux baissés*, comme l'a dit Wiesel, «le langage de celui qui ne s'exprime plus par la parole»⁽¹⁰²⁾: «Abdelouhab Hemaham, 21 ans, a perdu la vie par les mains d'un jeune Français sur le vieux port à Marseille. Saïd Aounallah, 37 ans, huit balles à la tête et à l'abdomen. Hammou Mébarki, crâne fracassé (...)»⁽¹⁰³⁾. Dorénavant la recherche de Kniza de la parole de l'Autre, se fonde sur une fracture, à savoir l'intolérance manifestée clairement à son égard, laquelle «nie la richesse véhiculée par le langage»⁽¹⁰⁴⁾. D'où la tentative de la narratrice de chercher en vain une réponse à ses interrogations, de chercher le savoir en ce qui concerne cette rupture raciale dans le dictionnaire, emblème d'un langage désormais inopérant: «Je cherchais à comprendre.

(97) Elie Wiesel: Préface de *L'Intolérance*, p.7.

(98) T. Ben Jelloun, *Op. cit.*, p.111.

(99) *Ibid.*

(100) *Ibid.*, p.117.

(101) Elie Wiesel, *Ibid.*, p.7.

(102) *Ibid.*

(103) *Ibid.*, pp. 117-118.

(104) Elie Wiesel, *Op. cit.*, p.7.

J'ouvrais le dictionnaire mais n'apprenais rien. Les noms inscrits dans mon journal résonnaient dans ma tête avec insistance»⁽¹⁰⁵⁾.

Avant d'immigrer en France, la narratrice avait de ce pays la vision utopique d'une identité culturelle qui lui assurerait l'expansion de son moi. Or voilà qu'elle découvre que la France est aussi la terre de l'Autre qui refuse d'établir tout contact avec elle. C'est pourquoi elle est obsédée par le titre d'un livre en fait inexistant, et qui s'avère plutôt le symbole de l'échec de la culture de l'Autre: «**Le Regard du sourd**», dit-elle, «ce titre m'obsédait. Il s'inscrivait sur les murs gris, sur les visages fermés (...)»⁽¹⁰⁶⁾. Face à cet avortement, l'imaginaire constitue pour elle la seule aire d'existence. Or on remarque qu'à son tour l'imaginaire se scinde symboliquement en deux zones: la première reflétant son savoir ancestral ou l'univers de la légende, la deuxième exprimant, à travers un personnage imaginaire nommé Victor, une culture et un code linguistique, ceux de l'Autre, qui, même s'ils ne l'ont pas vraiment accueillie, font désormais partie d'elle-même.

Forcée par son désir de connaissance comme par sa situation d'immigrée d'adopter une acculturation qui devient une nécessité, la narratrice subit, lors d'une découverte traumatique de l'intolérance raciale, les déchirements d'une identité culturelle conflictuelle où la nouvelle identité culturelle veut assurer son hégémonie au prix d'une annihilation de la culture d'origine: «(...) une langue que j'aimais, mais qui ne m'aimait pas»⁽¹⁰⁷⁾ dit Kniza à propos de la langue française. C'est dans le monde imaginaire de Kniza que la tyrannie de cette identité culturelle conflictuelle est le plus soulignée. Ceci est étayé par les tentatives répétées de Kniza pour se débarrasser de Victor, ce personnage imaginaire, symbole d'une culture dont l'hégémonie gênante finit par être traduite même dans l'univers du rêve.

Au conflit de ces deux codes culturels appartient aussi dans Les

(105) T. Ben Jelloun, *Op. cit.*, p.118.

(106) *Ibid*, pp. 154-155.

(107) *Ibid*, p.104.

Yeux baissés la difficulté de la relation amoureuse qui s'établit entre Kniza et un Français. Ce personnage, qui en fait est le père de Victor, ne cesse d'affirmer la suprématie de la raison, symbole de la culture occidentale sur le rêve symbole de la culture orientale. La relation entre la narratrice et ce personnage est aussi profonde que celle qui la lie à Victor. En effet Kniza le désigne par une initiale «H» ou l'homme par excellence, comme elle l'appelle «mon homme»⁽¹⁰⁸⁾ connotant ainsi fortement la formation du couple. Mais il s'agit d'un couple menacé par une dualité inconciliable: «Peut-on aimer, se demande la narratrice, quand on n'a rien en commun?»⁽¹⁰⁹⁾ comme elle ajoute quelques pages plus loin: «Nos corps s'aimaient. Nos pensées s'ignoraient ou s'opposaient»⁽¹¹⁰⁾. Comme dans sa relation imaginaire avec Victor, Kniza semble croire au début aux assertions de «H»: «Il a raison, note-t-elle, quand il dit que je réagis souvent comme un animal, avec mes tripes, avec mes nerfs, jamais avec ma tête»⁽¹¹¹⁾. Elle concède même à se juger négativement d'après ses préjugés et ses stéréotypes: «H, mon homme, dit toujours que chez moi «la nature prend le pas sur la culture»⁽¹¹²⁾. L'œuvre de Ben Jelloun traduit même l'idée de l'essentialisme de la culture car celle-ci est conçue comme «une configuration fixe et délimitée, portée par un groupe humain lui aussi bien déterminé»⁽¹¹³⁾. Ainsi Kniza est-elle une fille du Sud «là où la raison est secondaire, où le silence, l'invisible, l'ombre et la nuit, l'eau et la lumière sont l'essence même de la vie»⁽¹¹⁴⁾. Loin de refuser cette idée niée par les recherches en anthropologie culturelle montrant qu'«il est impossible de réduire une culture à un ensemble fini

(108) *Ibid*, p.271.

(109) *Ibid*, p.275.

(110) *Ibid*, p.277.

(111) *Ibid*, p.275.

(112) *Ibid*, p.271.

(113) Junzo Kwada «Le relativisme culturel remis en question» in *l'Intolérance*, p.148.

(114) T. Ben Jelloun, *Op. cit.*, p.208.

d'éléments superposés, portés par un groupe d'individus bien déterminé»⁽¹¹⁵⁾, Kniza l'adopte même comme explication à ses problèmes. Il est important là de souligner que la narratrice adopte l'attitude des descendants des immigrés qui, à l'encontre de leurs parents, tendent à réinterpréter «selon les schèmes de la culture nouvelle, les traits culturels hérités de leurs parents»⁽¹¹⁶⁾. Cependant comme vis à vis de Victor, la narratrice ne tarde pas à réfuter l'emprise de «H». A cet écrivain prototype de la culture occidentale elle reproche sa tendance à tout abstraire, à généraliser, son incapacité à ressentir un sentiment d'empathie. Alors que Kinza était «aux prises avec des ombres qui (la) poursuivaient»⁽¹¹⁷⁾, «H» s'est contenté de la considérer comme «un sujet d'analyse, un cas à étudier» lié à «la théorie du déracinement, de l'absence des repères»⁽¹¹⁸⁾. La narratrice se révolte surtout contre son manque d'altruisme: «En le contrariant, dit-elle, je secoue ses années de solitude et d'égoïsme»⁽¹¹⁹⁾. De même, elle dénigre son désir de la dépersonnaliser, de la déculturer, qui le pousse à lui proposer d'être ses racines: «Il aurait voulu être mes racines»⁽¹²⁰⁾. Cette volonté, elle doit même l'accepter passivement: «sans me poser trop de questions»⁽¹²¹⁾, note la narratrice.

Dans l'œuvre de Ben Jelloun les deux codes culturels, oriental et occidental, semblent figés l'un en face de l'autre dans une attitude de totale incompréhension. Le premier pas vers un croisement des cultures est, dans *Les Yeux baissés*, «le regard critique que l'on tourne vers soi»⁽¹²²⁾ même s'il n'implique pas «la glorification de l'Autre»⁽¹²³⁾. Une première tentative de réconciliation consiste dans une attitude

(115) Junzo Kwada, *Ibid.*

(116) S. Abou, *Op. cit.*, p.211.

(117) T. Ben Jalloun, *Op. cit.*, p.289.

(118) *Ibid.*

(119) *Ibid.*, p.273.

(120) *Ibid.*, p.275.

(121) *Ibid.*

(122) Todorov. T., *Les Morales de l'histoire*, p.160.

(123) *Ibid.*

respective d'humilité vis à vis de l'Autre où chaque partenaire en reconnaissant sa culpabilité émerge à une conscience plus claire de ses contradictions. L'écrivain «H» se reproche son égocentrisme dû à une tendance à tout abstraire: «Je pense trop et c'est ce qui finira par précipiter ma perte»⁽¹²⁴⁾ dit-il par la voix de son parèdre imaginaire Victor. De même Kniza avoue l'incompréhension et le manque de bonne volonté qu'elle affiche vis à vis de l'écrivain. Car aux tentatives de H, Kniza répond par un enfermement qui la tient prisonnière de ses griefs. Non seulement elle n'entre pas dans «la citadelle»⁽¹²⁵⁾ du poète, n'essayant pas de comprendre sa poésie, mais elle tue aussi en lui le poète, cet aspect hermétique de sa culture qui pourrait rapprocher cet homme du Nord d'elle ou de la fille du Sud. Elle risque même de le transformer en un simple «scribe», symbole d'un écrivain à l'imaginaire appauvri, plongé à nouveau dans un rationalisme réducteur.

C'est à une nécessité de dialogue culturel que mène finalement l'œuvre de Ben Jelloun comme celles de Korm et de Hammoud. Malgré leurs profondes divergences en ce qui concerne le processus acculturatif et les différences culturelles, les trois écrivains présentent une perspective similaire quant au dialogue «culturel», dont on se propose d'étudier les caractéristiques dans les trois ouvrages.

IV - Le dialogue «culturel»

Bien que dans les trois ouvrages les conditions du processus acculturatif diffèrent, d'une part en fonction des conditions sociales et psychiques du personnage qui subit cette expérience et d'autre part en fonction des réactions de l'**Alter ego** occidental vis à vis de l'Oriental, on remarque par contre que les conditions de l'acculturation harmonieuse se ressemblent. L'acculturation échoue chez le personnage de Korm et, dans une première étape, chez la narratrice de Ben Jelloun parce que les personnages se rendent compte que le processus accul-

(124) T. Ben Jelloun, *Op. cit.*, p.284.

(125) *Ibid*, p.282.

turatif est unidimensionnel, l'Autre se montrant totalement indifférent sinon agressif à leurs égards. A l'encontre des cas d'échec, les cas de réussite du phénomène d'acculturation laisse affleurer, dans les trois ouvrages, chez l'Occidental une capacité à «intuitionner dans l'Autre, quel qu'il soit, un autre Soi-même»⁽¹²⁶⁾.

Une des formes du dialogue «culturel» coïncide avec l'aptitude des personnages à ressentir la différence «dans l'égalité»⁽¹²⁷⁾ comme dans la relation liant le père du narrateur à un orientaliste français dans l'ouvrage de Hammoud. Ceci apparaît dans l'accolade qu'échangent les deux hommes. L'amitié qui lie ces deux personnes de races différentes consiste surtout dans le fait qu'ils se traitent mutuellement, comme l'a dit Bastide, en hommes, c'est-à-dire comme «des êtres qui ont la même âme, la même intelligence et le même cœur»⁽¹²⁸⁾. Cette volonté de concevoir «la différence dans l'égalité» se manifeste de même explicitement dans l'œuvre de Ben Jelloun, au niveau de la technique du récit, par l'usage du discours direct. L'emploi du «tu» dans la lettre où «H» (le Français) s'adresse à Kniza met en relief un dialogue jusque là inexistant. Il s'agit en quelque sorte de la restitution du «tu» à un être qui en fut longtemps privé, ainsi que la traduit aussi, au niveau de la technique du récit, l'œuvre de Georges Korm. Dans son désir de raconter l'histoire de son patient, le médecin cherche à interioriser la souffrance de l'étranger qu'il n'a pas voulu égoïstement aider jadis et réinstaura avec l'Autre un dialogue qu'il a choisi délibérément d'interrompre en le qualifiant de non-sens.

A la base de l'impuissance du médecin français à comprendre le message de son patient, réside sa peur de la différence, de l'inconnu qu'il porte paradoxalement en lui-même. Cette peur le mène même à refouler cette image de l'étranger qui fait partie de son identité voire

(126) S. Abou, *Op. cit.*, p.24.

(127) T. Todorov, *La conquête de l'Amérique*, cité par J. Amati-Mehler «La langue exilée», in *R.F.P.*, p.919.

(128) Roger Bastide, cité par S. Abou, *Op. cit.*, p.46.

de son être: «J'avais (...) voulu occulter le fait que j'appartenais moi aussi à ce pays»⁽¹²⁹⁾. En refusant l'étranger c'est soi-même qu'on dénigre comme l'affirme Jabès: «l'étranger, dit-il, te permet d'être toi même en faisant de toi un étranger»⁽¹³⁰⁾. Néanmoins le médecin arrive à habiter la psyché de l'Autre, et le vrai dialogue débute lorsqu'il prend conscience que «l'Autre recouvre une identité qui est de l'ordre du Même, et dans le Même dialectiquement existe un «soi-même comme un autre»⁽¹³¹⁾ tel que l'a si bien dit le philosophe Paul Ricoeur. L'Autre ne s'avère plus ainsi un étranger, il est un Même.

A l'encontre de la Silangie dans *La Mue*, cette terre de l'Occident qui «n'arrive pas à établir de rapports sereins avec son vicil *alter ego* de l'autre rive»⁽¹³²⁾, la Cynéfie ou cette terre d'Orient s'avère selon Mikhaïl Hokaïemme un lieu d'entrecroisement culturel. Cette terre se révèle même un type authentique de pluralisme culturel. Refusant «le règne des orthodoxies»⁽¹³³⁾, la Cynéfie a toujours valorisé «la dissidence religieuse, le syncrétisme, la mystique anticonformiste»⁽¹³⁴⁾. Il est bien clair là que la religion, tout en faisant partie d'un système culturel donné, le «transcende en l'incluant dans une vision du monde et une échelle de valeurs correspondante»⁽¹³⁵⁾. Or c'est une doctrine pluridimensionnelle et c'est une éthique du pluralisme que professe cette terre jadis privilégiée selon Mikhaïl Hokaïemme parce qu'elle a proclamé que toutes les religions, toutes les cultures se valent ou sont égales. Dans cette terre où l'éthique s'avère globale et en même temps respectueuse des différences et des diversités, même le paysage participe de cette symbolique de l'hybride. En effet c'est un pays doté de

(129) G. Korm, *Op. cit.*, p.9.

(130) Cité par M. Gibeault, J.F. Rabain, *Différences culturelles, R.F.P.*, p.688.

(131) Harris Memel-Fote «L'Autre et le Même», in *L'Intolérance*, p.45.

(132) Malek Chebel, «Tolérance et intolérance d'une rive à l'autre de la Méditerranée», in *L'Intolérance*, p.179.

(133) G. Korm, *Op. cit.*, p.42.

(134) *Ibid.*

(135) S. Abou, *Op. cit.*, p.33.

«formes et de couleurs dionysiaques»⁽¹³⁶⁾. Il est important là de souligner le lien que le texte instaure entre la Cynéfié et Dionysos. C'est une culture placée sous l'égide de Dionysos, qui incarne dans l'imaginaire grec «cet étranger de l'intérieur»⁽¹³⁷⁾, qui a influencé bénéfiquement Mikhaïl Hokaïemme. S'il est appelé symboliquement «Hokaïemme» ou «le Sage» c'est justement à cause de cet héritage de pluralisme qu'ignorent apparemment le médecin français dans *La Mue* de même que «H» et son parèdre imaginaire Victor dans *Les Yeux baissés*, ces prototypes de l'Occidental, qui ne découvrent qu'à la fin que «les cultures sont hybrides et hétérogènes»⁽¹³⁸⁾ et que les cultures et les civilisations sont (...) reliées entre elles et interdépendantes»⁽¹³⁹⁾. D'où l'image symbolique qui ne laisse pas de déconcerter au premier abord, dans *Les Yeux baissés*, d'un Victor portant un linceul à la manière d'un marabout, tenant un appareil photo avec flash et se mettant à parler à la fois en berbère, en arabe et en français⁽¹⁴⁰⁾.

Les trois ouvrages esquissent à la fin la nécessité d'un processus acculturatif réciproque. Dans *L'Occidentaliste*, le texte trace les premiers rudiments d'un processus acculturatif qui cependant se solde par un échec. Dans sa tentative de connaître les raisons de la guerre libanaise Edward Horatio Roderig trouve la mort. Cependant tué à la place du narrateur, Edward Roderig montre une aptitude à comprendre l'altérité, laquelle va jusqu'à s'offrir en victime sacrificielle. Dans *La Mue*, c'est l'Orient qui offre à l'Occident gardant une attitude de méconnaissance, d'être ce partenaire dont la culture peut féconder la sienne. S'il est question d'un rapprochement culturel entre l'Orient et l'Occident⁽¹⁴¹⁾, lequel coïncide symboliquement avec une

(136) G. Korm, *Op. cit.*, p.57.

(137) Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, la quatrième de couverture.

(138) E. Saïd, *Op. cit.*, p.376.

(139) *Ibid.*

(140) Tahar Ben Jelloun, *Op. cit.*, p.283.

(141) G. Korm, *Op. cit.*, p.165.

prise de conscience de l'Occident d'une musique faite d'un «mariage équilibré et serein entre l'art aperture (arabe) et l'art dalmaste (européen)»⁽¹⁴²⁾, il est néanmoins souligné qu'il s'agit d'un croisement de cultures localisé dans le futur. C'est seulement quand la Cynéfie (le Liban) s'affranchira d'une décadence infligée par la guerre intestine qui la dévaste, qu'elle sera capable de révéler à l'Occident les trésors culturels que recèle l'Orient. Georges Korm présente le processus acculturatif réciproque comme une loi du devenir dont le temps, s'il n'est pas encore venu, est forcément inscrit dans la trame du destin. Parlant de cette musique, symbole d'un processus acculturatif réussi entre les deux cultures, Virginie Hokaïemme ordonne à son neveu de préserver cette musique car «son temps n'est pas encore venu». Mais, continue-t-elle, les deux rivages de la mer d'Irmée ou la Méditerranée symboles de l'Orient et de l'Occident «se rencontreront bien un jour, c'est la loi du cycle de la vie et de la mort dont l'horlogerie nous échappera toujours»⁽¹⁴³⁾.

Néanmoins dans *La Mue* le processus acculturatif réciproque pêche par le fait qu'il est présenté comme une sorte de fatalité, une loi du devenir alors que l'Occidental continue, soit à montrer une certaine passivité par rapport à l'accomplissement de ce processus car le texte ne précise pas en quoi consiste l'action de l'Occidental, soit, comme dans le cas du médecin français, à réagir longtemps après la mort de son patient cynéfote ou oriental. Dans *Les Yeux baissés* par contre, «H» le Français qu'aime Kniza, de même que Victor son père imaginaire dépassent effectivement les limites de leur propre culture et s'engagent dans l'altérité culturelle. Renonçant à leur attitude de supériorité vis à vis de Kniza, «H» et Victor, dans une tentative de remédier à leur «analphabétisme» quant à la culture de l'Autre, rejoignent Kniza dans son pays d'origine. Là-bas ils apprennent pour la première fois à regarder le monde, à le concevoir avec les yeux de

(142) *Ibid*, p.78.

(143) *Ibid*, pp.78-79.

l'Autre. Il est fondamental de souligner là que bien que Kniza soit, d'après la légende, la fille au trésor, c'est «H» qui le découvre. Comme dans maintes mythologies, le trésor, dans *Les Yeux baissés*, est le «symbole de la connaissance»⁽¹⁴⁴⁾. Dans un effort persistant pour étayer cette symbolique, le texte associe l'image du trésor à celle du puits. Le trésor se révèle dans *Les Yeux baissés* un puits que «H» aide les compatriotes de Kniza à construire. Or «le puits est de même le symbole de la connaissance comme de l'homme qui atteint la connaissance»⁽¹⁴⁵⁾. Cette eau dont «H» découvre la source est l'origine commune ou la matière humaine. Dans la deuxième lettre qu'il adresse à la jeune fille apparaît clairement «la dignité du caractère unique de l'Autre»⁽¹⁴⁶⁾, que «H» comprend finalement.

Si dans *Les Yeux baissés*, de même que dans *La Mue* et *l'Occidentaliste*, l'image de clôture est celle d'une rupture entre les deux êtres, il est néanmoins significatif qu'elle recèle comme dans les deux autres romans une note d'espoir: «A présent, le temps coule doucement entre toi et moi»⁽¹⁴⁷⁾ dit «H» à Kniza. Dans *Les Yeux baissés* comme dans *La Mue*, l'avenir ne saurait qu'être meilleur, régi par une éthique, qui, à son tour, ne saurait être que respectueuse des diversités, professant d'après Ménandre: «Rien de ce qui est humain ne m'est étranger».

(144) J. Chevalier et A. Gheerbrant, *dictionnaire des symboles*, t.4, p.324.

(145) *Ibid*, p.64.

(146) Irwin Cotler: Religion, intolérance et citoyenneté: vers une culture mondiale des droits de l'homme, in *L'Intolérance*, p.63.

(147) Tahar Ben Jelloun, *Op. cit.*, p.297.