

Deuil et résolution dans *Infidèles* d'Abdellah Taïa

Jean-Pierre Boulé
Nottingham Trent University

Il y avait mes parents. Lien éternel avec
le monde. Et il y avait le vide. Le rien.
J'écris avec ce vide et avec ce rien. Sans
mes parents.

Taïa (2012b)

Infidèles, le roman d'Abdellah Taïa, se compose d'une polyphonie en quatre parties dont les trois premières sont composées de trois chapitres¹. Les deux personnages

¹ Les quatre parties sont : I Des Soldats, II Par Amour, III Infidèles, IV Dieu) avec des narrateurs différents. Dans l'ordre chronologique, la modulation du narrateur se présente comme suit : Jallal (qui s'adresse à sa mère), Saâdia (qui s'adresse à sa fille), Jallal, Jallal, Slima (qui s'adresse à Jallal), Mouad, les

principaux sont Slima, une prostituée marocaine, et son fils Jallal (qui n'est pas sans évoquer le poète perse du treizième siècle Jallal Dine Rumi). Au fil des pages, d'autres personnages vont devenir importants : un soldat, Saâdia (la mère adoptive de Slima) ainsi que le compagnon de Slima, un Belge² qui s'appelait Jean-Marie et qui se fait appeler Mouad, expliquant à Slima qu'il est devenu musulman (en fait, il le lui fait croire). On rencontre également l'ami de Jallal, lui aussi Belge, qui s'appelait Mathis et qui se fait appeler Mahmoud, converti à l'Islam, sans doute un clin d'œil au grand poète palestinien Mahmoud Darwich. Enfin, il y a Marilyn Monroe, présente dans le roman par le biais d'un de ses films où elle joue et chante une chanson très mélancolique, *River of No Return*, d'Otto Preminger datant de 1954 ainsi que dans la quatrième partie du livre. Mis à part le seul personnage de Mouad, Slima, sa mère adoptive, le soldat, l'arbre du film *River of No Return*, Jallal et Mahmoud meurent; quant à Marilyn Monroe, elle est au « paradis ».

Mon article vise à montrer comment, dans *Infidèles*, une écriture dominée par une veine autobiographique se fait le lieu d'un travail de deuil qui se noue et se dénoue au fil des pages. Ce faisant, le livre réaffirme une véritable croyance en l'écriture et en son pouvoir de résolution et, par là-même, de réconciliation : c'est là le prix de toute liberté.

99 noms d'Allah en arabe, les 99 noms d'Allah en français, Jallal, Marilyn Monroe (qui s'adresse à Jallal et à Mahmoud). Je remercie Denis Provencher pour sa lecture critique de mon texte.

² On pense au rappeur marocain Mouad Belghouat [Belg(e)houat], emprisonné en novembre 2011, surnommé « le révolté ».

La question du genre chez Taïa

Comment situer *Infidèles* ? Même si c'est un roman, le terme d'écriture de soi pourrait s'appliquer à toute l'œuvre d'Abdellah Taïa. Celui-ci écrit à partir de sa propre expérience sur ce qu'il appelle le Maroc des pauvres, où il est né et a grandi. Quatre de ses livres antérieurs sont désignés comme romans, mais ils sont aussi autobiographiques, bâtis à partir de fragments ou de vignettes autobiographiques (Taïa, 2004; 2006, 2008, 2010a). Dans « Genet, Abdallah et moi », on apprend que, dès qu'il a commencé à écrire, le « je » s'est imposé pour Taïa, qui va jusqu'à parler d'une « dictature de son "je" » (2010b, p. 13). Selon lui, son écriture a évolué avec sa personnalité. La qualifiant tout d'abord d'enfantine, où omissions et silences parlaient plus que la parole, il la jugera, en juin 2009, comme plus explicite, son intention étant de tout raconter et de se libérer par le biais de l'écriture (2009b, p. 200-01). Dès *L'Armée du salut* (2006), on remarque une thématique plus intime que dans *Mon Maroc* (2000). Ainsi, on lit en quatrième de couverture : « La réalité de notre famille a un très fort goût sexuel, c'est comme si nous avions tous été des partenaires les uns pour les autres. » Le narrateur raconte, entre autres, comment tous vécurent et dormirent à neuf dans une même pièce pendant quinze ans. Avec *Le Jour du roi* et *Infidèles*, les personnages sont plus romanesques, mais la matière première est toujours l'enfance à Salé, au Maroc, et les corps, ce « je » éclaté et ce « baroque intime » dont il parle lorsqu'il évoque la poésie, les djinns, la spiritualité et l'érotisme (Banier, 2009, n. p.). Taïa explique que tout texte part de lui, puis devient une fiction, qu'il définit ainsi : « [...] prolongement vrai de mon histoire, de mes fantasmes, de mes projets, mon ambition, ma possession. » (2010b). Mais comme le souligne Catherine Simon,

Taïa est plutôt tourné du côté de la poésie : « La poésie, oui. Rituels populaires et djinns inclus. Pas la fiction. Celle-ci l'intéresse peu. » (Simon, 2010, p. 3). Ou alors, une fiction *autre*, dans la lignée du *Pain nu* de Mohamed Choukri (1998) : *je se raconte*, se mets à nu. Dans un entretien à *Terra Femina* à propos d'*Infidèles*, Taïa définit ainsi la matière première de son roman :

Tout est autobiographique pour un artiste. Puisque tout passe par mon corps, par ce filtre qu'est mon esprit, mon imagination, tout ce que j'écris, tout ce qui sort de moi, porte des traces de ma personne, de ma personnalité, mes névroses, mes obsessions. Mon histoire. Je n'essaie pas de me cacher : j'écris à partir de moi, de mon monde. Je n'ai rien d'autre à offrir que cela. Me donner. Offrir. Etre généreux. Dévoiler. Révéler. Etre dangereusement nu. Tout le temps. (2012c)

Ses textes se prêtent à une lecture à haute voix, comme une sorte d'incantation stylistique, comme une prière, dans la lignée d'une longue tradition de contes oraux au Maroc et dans le monde arabe. Taïa dira lui-même à propos d'*Infidèles* : « C'est une prière, ce livre. Un chant. » (2012c) Un chant qui amène jusqu'à la transe : « Le but, c'est de prendre des mots très simples et de les répéter inlassablement jusqu'à ce qu'on arrive à un certain état de transe. » (2012c) Lors d'une émission à France-Culture, Taïa ne parlera pas de personnages mais de *voix*, différentes dans chaque chapitre, disant que ce ne sont que des voix qui s'expriment dans ce livre ainsi que dans d'autres livres comme *Le Jour du Roi*.

Taïa et la théorie queer

Comment aborder *Infidèles*? Nous avons parlé de la polyphonie du roman. Taïa explicite : « Dès le départ, je voulais que tout se

mélange dans ce livre. Plusieurs thèmes à la fois, plusieurs histoires, plusieurs voix, plusieurs destins, plusieurs identités, plusieurs sexualités.» (2012c) Le personnage de Marilyn Monroe, dans *Infidèles*, résume bien un certain dérèglement existentiel : « Je suis humaine. Extraterrestre. Partout. Nulle part. Homme. Femme. Ni l'un ni l'autre. Au-delà de toutes les frontières. Toutes les langues. » (*I*, p. 186) Lors d'un entretien avec Brian Whitaker, Taïa expliquera : « For me there is no specific sexual role [...] there is invention. » (2009d)³. Il serait tentant, à la lecture de cette remarque, d'affilier ses romans à la théorie queer. Mais ne serait-ce pas enfermer Taïa dans un modèle dont il n'était pas conscient en tant que jeune écrivain ? Lorsqu'en 2009, Whitaker lui demande si ses livres font partie de la littérature gay, il parle de sa propre expérience et esquive la question (Taïa, 2009d). Dans un entretien avec Erik Morse en 2010 où celui-ci parle à Abdellah des études queer et d'une tendance récente dans les études queer à la dépolitisation de la culture gay, il répond qu'il n'est pas sûr de comprendre les théories développées à l'intérieur des enceintes très protégées des départements de *Queer Studies* dans les universités américaines (2013)⁴. Il dit ne pas avoir de bagage théorique ; il écrit à partir de sa sensibilité et de ce qu'il connaît. Cela dit, il faut nuancer ses propos : Taïa est en fait très érudit. Il est toutefois certain qu'il résiste à tout amalgame et à toute étiquette. Morse évoque alors des auteurs comme Genet, Burroughs et Gysin, qui ont fait une littérature transgressive, voulant inscrire Taïa dans leur lignée. Mais celui-ci répond :

³ « Pour moi, il n'existe pas de rôle sexuel spécifique [...] on invente. » (je traduis)

⁴ On lira à ce propos l'introduction de Larry R. Schehr, « Relire les homotexualités » (p. 5-11), où il réitère : « *La queer theory est made in the USA* » (p. 10).

« What I want to write about is this world I have inside of me where the characters are not under the power of Westerners. It's an important point for me — to resist and to be transgressive is not an idea that was imported from outside Morocco. »⁵ (2013) Il existe quand même un pont entre la culture marocaine et la culture occidentale qui passe par le cinéma. *Infidèles* est marqué par l'influence du cinéma américain et des films occidentaux⁶ ainsi que par un certain style cinématographique ; nous verrions plutôt ici une « hybridité créatrice », dans le sens que Bhabha attribue à ce concept (1994).

Enjeux théoriques

Dans *Les enJeuX de l'autobiographique dans les littératures de langue française*, les auteurs montrent comment des écrits venant du Québec, d'Afrique, des Antilles et du Maghreb ne suivent pas une logique de l'Ouest, notamment au niveau des concepts de la langue, du corps, du déracinement, de l'héritage et de la mise en fiction (Gehrmann et Gronemann, 2006; voir aussi Simonet-Tenant, 2007, p. 151-79). En voulant utiliser des approches théoriques sur le deuil et le genre dans ce travail (Staudacher, 1991), approches qui ont été utiles dans un livre précédent (Boulé, 2002), je me suis aperçu que ces idées

⁵ « Je veux écrire sur ce monde qui est en moi et où les personnages ne sont pas sous le pouvoir des Occidentaux. C'est important pour moi : résister et être transgressif n'est pas une idée qui a été importée de l'extérieur du Maroc. » (je traduis)

⁶ Voir à ce sujet l'excellent chapitre de Denis M. Provencher, « Abdellah Taïa's Queer Moroccan Family and Transmission of *Baraka* », à paraître dans son livre *Queer Maghrebi French: Language, Temporalities, Filiations*.

correspondaient au deuil dans les sociétés d'Europe de l'Ouest ou d'Amérique du Nord, loin de l'expérience vécue de Taïa. Les ressources théoriques qui seront mobilisées dans cet article seront basées sur la psychanalyse et auront comme pierre d'achoppement le raisonnement de Melanie Klein dans ses écrits sur « le deuil et les états maniaco-dépressifs », selon lequel, d'un point de vue psychanalytique, le fait de ne pas faire son deuil entraîne le blocage des émotions et, chez certains, ce sont surtout des sentiments tels que l'amour qui sont étouffés (Klein, 1986, p.172). *Infidèles* fera l'effet d'un barrage émotionnel qui cède et deviendra une lettre d'amour à la mère d'Abdellah Taïa. J'ai choisi de compléter mon approche théorique en me penchant sur l'intratextualité et l'intertextualité, en y alliant l'épaisseur biographique, dans un mélange vie et œuvre, sorte de « biotextualité ». La paratextualité sera également importante dans la mesure où Taïa s'est exprimé très clairement sur son livre et sur son œuvre en général. En tant qu'écrivain engagé, il y a une consonance remarquable entre texte et paratexte, surtout pour *Infidèles*.

Je vais m'appliquer à lire *Infidèles* en retrouvant le *plaisir du texte* dont parlait Roland Barthes, le bruissement de la langue. Justement, le *Journal de deuil* de Barthes, paru en 2009, m'accompagnera dans ma démarche, non pas comme outil théorique, mais en tant que *praxis* du deuil. Barthes refuse le récit du deuil de sa mère par la littérature, car ce serait accepter le deuil, la mort, tout en admettant que cette thématique est à l'origine de la littérature : « Je ne veux pas en parler par peur de faire de la littérature — ou sans être sûr que c'en ne sera pas — bien qu'en fait la littérature s'origine dans ces vérités. » (Compagnon, 2013) Finalement, comme on le sait, le travail de

deuil sera un travail d'écriture qui donnera *La Chambre claire* (Barthes, 1980). Afin de resserrer mes propos, mon analyse s'articulera autour de certains thèmes centraux comme le pouvoir de l'écriture, le deuil, la honte (exorcisée), les dualités, le symbolisme et, enfin, l'amour (Dieu), certains de ces thèmes fonctionnant comme de véritables fils d'Ariane. Mais penchons-nous tout d'abord sur l'écriture dans l'urgence puis sur la biotextualité, qui vont servir à encadrer ma thématique.

L'écriture dans l'urgence

Dans le paratexte, un leitmotiv revient par rapport à l'écriture, sorte de compulsion existentielle : « Écrire, c'est quelque chose qui se passe dans une folie quotidienne. » (Félix, 2010) Klein décrit deux manifestations importantes du deuil : un bouleversement interne ainsi que le fait d'être de nouveau en proie à des sentiments enfantins (Mitchell, 1986, p. 146). Selon elle, ce bouleversement correspond à une perte d'identité et à la perte des « "bons" objets internes », le premier objet étant l'objet-mère (le sein maternel) (Klein, 1988), objet que le processus de deuil va s'efforcer de recréer et de réincarner à l'intérieur même du soi, d'introjecter. Cette thématique sera redoublée dans le personnage de Marilyn, qui a perdu sa mère à l'âge de 10 ans et qui la cherche : « Retrouver le sein vide, sec, de ma mère. » (*I*, p. 184) Quand on lui demandera pourquoi il a choisi ces personnages et cette histoire compliquée entre une mère et son fils, Taïa répondra : « Je les ai choisis parce qu'il me semble qu'absolument tout dans nos vies vient de ce premier lien : vivre, c'est d'abord se situer par rapport à sa mère. » René de Ceccatty dira à propos de son premier livre, *Mon Maroc*,

dédié lui aussi à sa mère : « Sa mère est le lien qui assure la cohérence de ce qui pourrait être dispersé. » (2000, p. 10)

Pour Taïa, la littérature semble être la seule garantie pour ne pas basculer vers la folie et pour sortir de la position dépressive, une urgence existentielle :

Je ne pense pas que l'écriture soit uniquement une affaire de maîtrise et de choses conscientes. L'écriture, c'est quelque chose qui vous dépasse très très souvent et encore plus pour ce livre [...] et vous permet de faire sortir des choses que vous-même vous ne comprenez pas [...]. C'est parce qu'il y a quelque chose que je ne comprends pas que je me mets à écrire [...]. (Félix, 2012)

Infidèles semble être un livre cousu sur sa peau et qu'il se devait d'écrire : « De tous les romans que j'ai écrits, *Infidèles* est celui qui m'a le plus dépassé, qui m'a à la fois possédé, rendu fou [...]. » (2012e). L'auteur montre bien que l'écriture comprend des processus inconscients, processus que nous allons nous efforcer de démasquer par le biais des métaphores et du symbolisme.

La biotextualité

Il est nécessaire de faire une incursion dans la biographie d'Abdellah Taïa afin de bien comprendre le contexte du roman et d'appuyer ma lecture pour montrer que le deuil est une véritable constante dans sa biographie, non seulement le deuil mais aussi la honte vécus *seul*. La mort de son grand-père, lorsqu'il avait dix ans, est décrite dans son premier livre. Alors qu'il a envie de sangloter, il écrit que la honte et la timidité l'empêchaient d'*exploser* (2000, p. 59). Il se réfugie alors seul dans la « salle de bains » qui n'en était pas une, dans le noir qui,

pour une fois, ne lui fait pas peur, expliquant : « J'ai cherché un lieu pour vivre seul, seul avec cette douleur, mon intimité, mon deuil [...]. » (p. 59) Cette expérience de la mort, il la vit seul ; ce deuil, il est seul à le porter alors que sa mère est entourée de ses voisines. On a déjà ici la dualité que l'on va retrouver dans le livre : seul/à deux, en y ajoutant en silence, avec la parole ou l'écriture.

Taïa dut rapidement faire un autre deuil à l'orée de l'adolescence, le deuil d'une partie fondamentale de son être. Lorsqu'il découvrit qu'il était homosexuel à 11-12 ans, les hommes voulaient qu'il soit constamment efféminé et qu'il prenne toujours le rôle de la femme. Donc, à 13 ans, il décida de ne plus s'associer à ces hommes et aux jeunes garçons qui avaient été ses partenaires dans leurs jeux sexuels, mais de s'isoler : il dit avoir compris que, sinon, il deviendrait et serait à jamais la chose de tous les hommes du village, y compris des hommes mariés frustrés. Commença alors une nouvelle période de sa vie où régna le silence et où il se concentra sur ses études et remplit sa vie d'images de films soit à la télévision, soit au cinéma parce qu'il savait qu'en tant qu'homosexuel, la société marocaine le détruirait. Il vivait toujours chez lui mais ne pouvait parler à personne de lui-même, de son soi et, pendant des années, il s'interdit toute sexualité « active », tout contact sexuel, de 13 à 22 ans (voir Taïa, 2009d et 2010c). Cela peut paraître insensé, mais nous n'avons aucune raison de ne pas croire cet aveu. Dans un entretien, Taïa revient sur cette période de sa vie et dit que le cinéma l'a aidé à supporter cette affliction et cette « mort de soi » qu'il vivait (2013). À 13 ans, le cinéma représentait un espace où il pouvait exister en tant qu'Abdellah, l'adolescent, homosexuel, mais *en silence*. On

retiendra « la mort de soi » à un âge aussi important pour la sexualité, et toujours la solitude et le manque de paroles.

Dix ans plus tard, alors qu'il a 23 ans, c'est de nouveau une autre forme de deuil qu'il porte. Abdellah dut faire le deuil de sa mère et de sa famille après la révélation de son homosexualité dans la presse marocaine. Il déclara en effet publiquement son homosexualité en février 2006 dans le magazine *Tel Quel* au Maroc, reprenant ses propos en arabe dans deux journaux arabophones deux mois plus tard, après l'avoir évoquée dans *Le Rouge du Tarbouche* et dans ses livres suivants. Il raconte que sa mère lui téléphona à Paris pour lui demander ce qu'il avait fait : « As-tu perdu la tête pour nous faire ça ? » (Taïa, 2007). Avant de raccrocher, elle lui dit qu'elle priait pour lui, car elle voulait qu'il ait une bonne vie. Taïa commente : « Après ce coup de téléphone, je crois avoir pleuré pendant deux semaines parce que c'était une impasse. J'étais vraiment tout nu. » (2009d). Sa mère et lui ne se reverront pas pendant un certain temps et l'effet sur leur relation peut être entendu dans la voix de Mouad, qui parle des trois ans de séparation de Slima et Jallal : « Un gouffre s'était installé entre eux. Slima ne savait plus comment toucher son fils. Jallal accompagnait sa mère sans savoir quoi faire, quoi dire. » (*I*, p. 117) Seul, l'écrivain se tourna vers sa parole, c'est-à-dire vers l'écriture.

Le pouvoir de l'écriture

Écrire, c'est faire son deuil ; c'est une sorte de catharsis et, en même temps, c'est un travail de réconciliation avec son passé et un exutoire. Alors que, pour le Barthes de *Journal de deuil*, « le sujet en deuil lutte de tout son être contre la projection de soi

dans le temps » (Compagnon, 2013), les personnages d'*Infidèles* arrivent à se projeter dans le temps. Jallal prononce cette phrase au début du roman, qui est aussi gageure de l'écriture, en s'adressant à sa mère: « Notre passé n'existera pas à Hay Salam. On l'écrira comme on voudra. Une autre fiction. » (*I*, p. 22) Déjà à propos du *Jour du Roi*, où se déroulait un meurtre, Taïa explicitait dans le paratexte: « Il y a eu tellement d'émulations politiques, sociales quand j'étais enfant et adolescent au Maroc que voilà, ça me donnait des envies de meurtre et ce meurtre, je n'ai pas pu l'accomplir dans la vraie vie, alors le roman est là aussi pour à la fois faire commettre cette injustice et à la fois amener un peu plus de justice. » (Taïa, 2012e) On voit donc ici le rôle de la littérature, qui se substitue à la vie et où l'on peut inventer sa propre fiction.

Dans un poème de Mahmoud Darwich, *Dépose ici et maintenant*, un poète palestinien prisé par Taïa, il y a cette phrase: « Donne à ta vie une autre chance de restaurer le récit. » Dans *Infidèles*, Jallal veut venger sa mère: « La venger sur cette terre qui lui avait fait tellement de mal. Le Maroc. » (*I*, p. 155). Le roman est là aussi pour venger Taïa, qui a subi une sorte de « mort de soi », sachant qu'en tant qu'homosexuel, la société marocaine le détruirait, et qui dut s'exiler pour être, *autrement*. Slima, la mère marocaine exilée en Égypte, tient un discours qui n'est pas sans rappeler ce qu'a vécu Taïa par rapport à son homosexualité et à son exil, redoublant les thèmes du deuil et de la résurrection: « Ils voulaient me tuer. Je suis morte. La femme que tu vois, que vous voyez devant vous est quelqu'un d'autre [...]. Ils m'ont tout pris. J'ai le droit de tout reconstruire. Repartir de zéro. » (*I*, p. 83-4). Écoutons aussi Jallal: « Régler enfin mes comptes avec ce monde qui, dès le départ, ne m'avait rien donné [...] Renvoyer aux autres [...] le

mépris de moi-même qu'ils m'avaient imposé. Me venger. » (*I*, p. 138-139)

Taïa est un écrivain engagé et *Infidèles* reflète cet engagement. Il dénonce dans ses livres l'oppression des Marocains, l'injustice, la corruption, la pauvreté, l'hypocrisie par rapport à la prostitution des femmes ainsi que la dictature d'Hassan II. Pour lui, la littérature est la révélation, puis la révolution (Taïa, 2009c). On s'aperçoit, dès le début du roman, que le livre est construit sur la répétition (« Tu le sais » et « cracher » sont répétés trois fois dans la première page). Selon Taïa lui-même, « Cracher, c'est [...] rentrer dans la révolte [...] savoir où on est, se placer par rapport aux autres, au monde qui nous entoure. Se situer contre. » (Félix, 2012) Cracher, c'est exister, ne plus se soumettre, ainsi de Slima avec son bourreau (*I*, p. 105). Se situer contre, c'est être libre (Félix, 2012). L'opposition est donc la clé de la liberté.

Le deuil

La citation placée en exergue de mon article nous plonge tout de suite dans le vide et le rien. Les parents étaient les médiateurs entre Abdellah et le monde. Sans les parents, Abdellah a le choix de vivre dans le néant ou d'inventer son propre monde, ses propres valeurs. Son père est mort en 1996 et sa mère en 2010. Lorsque Catherine Simon le rencontra en août 2010, il s'était rasé le crâne à cause de la mort de sa mère (Simon, 2010), sorte de *tabula rasa*. Le roman *Infidèles* sortira deux ans plus tard, en août 2012, dédié à M'Barka, sa « mère ». Le personnage principal d'*Infidèles*, Jallal, parlant de l'absence de sa mère, confie : « Désespéré, peureux, jusqu'à la fin, jusqu'à

la mort, vivre sans elle. Dans le manque. » (*I*, p. 142). Plus loin dans le texte, le personnage ajoute : « Le manque de ma mère, grand, énorme. » (*I*, p. 155) C'est tout ce malaise, tout ce mal-être, que l'écrivain va à son tour confier à la littérature, transformer avec la littérature et dépasser avec la littérature.

Infidèles n'échappe pas à la tradition de littérature engagée chez Taïa et montre bien les années de plomb du régime d'Hassan II avec Slima torturée pendant deux ans dans un camp. Nous sommes à peu près au milieu du livre et Jallal voudra en partie venger sa mère en se faisant exploser dans un attentat kamikaze avec Mahmoud à Casablanca à la fin du livre. À la page 158, Jallal explique leur mission :

Donner à voir l'amour [...]. Être contre cette plaie qui se répandait au Maroc [...]. La destruction programmée des individus, de ceux et celles qui [...] osent un jour tenter la liberté, la résistance, une autre voie.

Suit un réquisitoire en bonne et due forme contre ce qui a été fait à la société marocaine. Ces accusations seront reprises lors de la description de Casablanca (*I*, p. 157-58). Dans une interview, Taïa redouble le thème du deuil de la mère avec « celui [le deuil] d'un pays qui ne comprend pas ses individus » (2012d), concluant que le deuil est permanent.

Les origines, la source des histoires de Taïa sont importantes, et la langue arabe redouble son dérèglement existentiel : « L'arabe : [...] cette langue où le même a plusieurs visages, plusieurs peaux [...] ce côté en permanence insaisissable [...] ces multiples langues à l'intérieur d'une même langue [...] » (*I*, p. 13). C'est aussi la langue qui évoque Dieu (*I*, p. 154) et les 99 noms d'Allah en arabe précèdent les 99 noms d'Allah en français (*I*, p. 132-33). Tous les romans de Taïa sont

écrits en français. Or, le choix de cette langue redouble la thématique du vide, du deuil : « Ce que j'ai comme rapport à la langue française, c'est le manque dans la langue française, le manque dans ma vie. » (Broué, 2012).

La honte exorcisée

Le thème de la honte, à teneur autobiographique comme on l'a vu, est exorcisé dans la relation entre le fils et sa mère qui est une prostituée, et ce, dès le début du livre. Montrée du doigt pour sa sexualité, son fils la défend et l'absout, comme Abdellah Taïa aurait peut-être aimé que sa mère le défende et l'accepte. Son fils lui dit : « Tu n'es pas sale, maman. Ma Slima. Je le sais, moi. Tu n'es pas sale. Je te le jure. Je te le jure. » (*I*, p. 13). Il l'exhorte à quitter leur village pour aller à Hay Salam et tout recommencer (*I*, p. 14) et même tout réinventer (*I*, p. 16). On pense à l'exil volontaire de Taïa à 25 ans, d'abord à Genève, puis à Paris, raconté dans *Une mélancolie arabe* (2008). Dans le récit intitulé « À la gare » (Taïa, 2000), le narrateur Abdellah raconte comment sa mère a tenté de le dissuader de partir en Europe avec des arguments matérialistes, moraux, religieux, une bonne dose de chantage affectif et la menace de ne pas l'assister pour ses papiers, ayant interdit à son grand frère Abdelkébir de l'aider (p. 140-141). Dans la fiction, la mère a honte de la manière dont elle utilise sa sexualité alors que son fils l'exonère. Au début du livre, la mère et le fils vivent un enfer sur terre, mais le fils lui promet une marche vers le paradis : « Dieu nous accepte déjà comme on est. Il nous a faits comme ça. Dans cet état. » (*I*, p. 19). Selon Myriam Bendhif-Syllas, « [c]'est le fils qui sauve, c'est lui qui rééquilibre la balance d'un destin tragique, c'est lui qui réécrit l'histoire » (2012). La honte se transforme

en fierté. À noter également que ce chapitre est un monologue. Jallal parle à sa mère mais, malgré ses exhortations, celle-ci ne répond pas : « Tu ne dis rien » (*I*, p. 13) ; « Regarde-moi. Regarde. Regarde. » (*I*, p. 13) ; « Tu ne réponds pas. Pourquoi ? » (*I*, p. 15) Mais il connaît la réponse : « Tu es morte. Tu n'existes plus. ». Dans un sens, il s'adresse donc à elle outre-tombe.

Cette démarche de réécriture et de réconciliation est poursuivie dans d'autres chapitres avec d'autres narrateurs ; on voit donc que cette thématique n'est pas liée aux seuls personnages du fils et de la mère. Le deuxième chapitre, par exemple, est écrit du point de vue de Saâdia, que l'on voit mourante, puis qui meurt. Elle donne ses derniers conseils à sa fille adoptive, Slima, ainsi que son amour et lui souhaite d'être libre (*I*, p. 45). La phrase de Saâdia : « Le monde m'a toujours donné une autre image de moi-même. Je suis perverse. » (*I*, p. 28), fait écho aux difficultés de Taïa avec sa sexualité dans la société marocaine. Cette relation rappelle la relation mère-fils (il est intéressant de voir que celle-ci est prise dans un jeu de miroir mère-fille) et certaines des paroles prononcées par Saâdia ont à mes yeux une fonction testamentaire entre Abdellah et sa mère. « Mais je sais que je vais continuer par toi, à travers toi. [...] Tu ne seras toi qu'à travers ces souvenirs de moi inscrits dans ta mémoire et ton corps malgré toi. » (*I*, p. 33), voire « Je ne mourrai pas. Par toi je continuerai à circuler ici-bas. » (*I*, p. 43) : ces monologues qui cicatrisent une blessure font également figure de deuil. Dans la lettre de Taïa intitulée « L'homosexualité expliquée à ma mère », on lit :

Ma mère [...] le désir de révolte, c'est toi qui me l'a donné [...]. Ta langue, ma mère, est ma langue. J'écris en m'inspirant de ta façon poétique de voir le monde et d'inventer des rituels étranges et qui sont tellement beaux, envoûtants. J'écris en me

rappelant tes cris. Je crie aujourd'hui pour rendre hommage à tes cris (Taïa, 2009c).

Je crie /j'écris ; écrire, c'est (c)rier sur le papier, (p)rier. Toujours dans cette lettre, on lira : « Je prie, comme ma mère, à ma manière : j'écris. » (Taïa, 2009c)

On trouve d'autres exemples qui imposent une lecture autobiographique tournant autour de la honte ou, en tout cas, inspirée par la biographie de Taïa, véritable *biotextualité*, où la littérature est à la fois un long cri et un exutoire. Dans le chapitre où Jallal relate la vie en Égypte avec sa mère dans une scène chez le coiffeur, la conversation tourne autour d'une chanteuse marocaine partie en Égypte, qui s'appelle Samira Saïd. Le coiffeur dit qu'elle a été rejetée par les Marocains dès qu'elle s'est exilée et qu'on a fait courir des rumeurs qu'elle aurait fait un film porno et couché avec un tas de cheikhs (*I*, p. 84). On ne peut que penser à tout ce que l'on colporte sur le succès de Taïa, rapporté par Karim Boukhari : « Il se prostitue pour plaire à l'Occident. » (Taïa, 2007), et à d'autres injures homophobes. Dans ce chapitre, Slima est indignée par les rumeurs colportées sur Samira : « pour eux [les Marocains], réussir c'est devenir une pute » (*I*, p. 85). Slima réitère que les gens ont raison de quitter le Maroc, où l'on ne peut pas réussir, car « on fait tout pour vous arrêter, vous contrôler, vous maintenir petit, petite » (*I*, p. 85). Pour Slima, ce sont les gens qui accusent Samira qui sont les mécréants (*I*, p. 85). Dans sa lettre déclarant son homosexualité, Taïa implore : « Je vous prie de ne pas me faire sentir que je suis un paria. Un mécréant. » (2009c) Slima est certaine que Samira Saïd n'a pas fait ce film porno. Le commentaire suivant pourrait également expliquer certaines rumeurs sur Abdellah Taïa : « Les Marocains, enragés, maintenant qu'ils n'ont plus prise sur elle, ont inventé cette

histoire. Ils ne comprennent pas qu'on aille ailleurs et qu'on s'y épanouisse. Cela les dépasse. Tout de suite on vous considère comme un traître. Elle a eu raison de partir et d'aller contre tous. D'aller loin.» (*I*, p. 85) Par le biais de ces « dialogues perdus », Jallal fait prononcer à sa mère les mots qui ont manqué à M'Barka quand Abdellah s'est exilé. Selon Louise Kaplan, la résurrection des dialogues perdus est un rituel de deuil (1995, p. 9). *Infidèles* fourmille de dialogues perdus, de paroles jamais dites, d'amour non exprimé.

Les dualités

Nous avons vu, sur le plan de la biotextualité, que souvent la honte était éprouvée en silence et dans la solitude, les sentiments entraînant la fierté étant souvent le résultat d'une parole à deux. L'un des thèmes forts du livre qui redouble l'idée de pluralité et d'hétérogénéité est celui du jumelage parmi les personnages du roman. Ces binômes tranchent avec le deuil et la honte qui sont vécus seul. Dans le poème de Mahmoud Darwich, *Dépose Ici et Maintenant*, il y a cette autre phrase — « Tu pourrais te sentir un autre dans les dualités » — qui montre bien la vraie force des doubles, lesquels permettent à l'individu de changer mais aussi d'être encore plus proche de l'être aimé, Jallal disant à sa mère : « Autre, je serai à jamais toi. » (*I*, p. 21) Selon Abraham et Torok, lorsque l'introjection n'est pas possible ou n'arrive pas à combler le manque tellement la douleur est grande, l'incorporation se met en place et l'inconscient insère l'objet imaginaire à sa place de façon à combler le vide (p. 10). On trouve cette thématique tout d'abord entre Slima et Jallal, dont la relation est décrite comme dépassant la relation mère / fils : « Je reviendrai [...]. Je ne serai

plus ton fils. Je serai ton frère, ton petit frère. » (*I*, p. 19) et dans la réciproque : « Au revoir, mon âme. Mon complice. Mon protecteur. Mon petit frère. » (*I*, p. 93) ; voire, d'une manière qui ressemble au *baroque intime* du Maroc tel que le décrit Taïa (évoquant la poésie, les djinns, la spiritualité et l'érotisme; Banier, 2009, n. p.) : « Je suis mieux qu'un fils. Tu m'as tout dit. J'ai tout vu. Je connais ton corps par cœur. Je sais comment bouge ta peau, comme elle change. » (*I*, p. 21). On retrouve cette thématique entre Slima et Mouad, qui dépassent le rôle d'un couple : Slima dit qu'il est aussi un frère pour elle (*I*, p. 124) ; également entre Jallal et Marilyn Monroe, dont il dit être le fils (*I*, p. 70), bercé par la langue anglaise qui, dans ses oreilles, ressemble à l'arabe (*I*, p. 69). Enfin, cette thématique atteint son paroxysme avec la relation entre Jallal et Mahmoud. Jallal appelle Mahmoud son « frère » (*I*, p. 154). Il le regarde comme un bébé qui ne reconnaît que sa maman (*I*, p. 134). Nous avons vu que, selon Klein, le deuil entraîne un bouleversement interne ainsi que le fait d'être de nouveau en proie à des sentiments enfantins. Ce regard renvoie à la relation enfant-mère, le « "bon" objet interne ». La voix de Mahmoud est décrite comme étant à la fois douce et violente, féminine et masculine (*I*, p. 162). La gémellité ira même jusqu'à la fusion : « Il a touché mon front. J'ai touché le sien. Nos têtes étaient jointes. Il entrait en moi. J'entrais en lui [...]. Un seul corps. » (*I*, p. 160). Au moment de l'explosion finale, on lit la description suivante : « D'un même mouvement, deux jumeaux en un seul corps [...]. » (*I*, p. 173) Cette gémellité était déjà annoncée dans la relation entre l'arbre coupé et Jallal : « Je mourrai avec elle [la *chajara*]. On tombera ensemble. » (*I*, p. 71). L'arbre est décliné au féminin en arabe, comme la mère, et l'explosion finale, « BOUM, BOUM, BOUM » (*I*, p. 173), renvoie au battement du cœur de la mère de

Marilyn, ce cœur qui lui disait de ne pas avoir peur de la mort : « Quelque chose après vient, existe. » (*I*, p. 182)

Un autre couple, dans *Infidèles*, qui porte une valeur symbolique est celui formé par Jallal et le soldat (dont on n'apprendra jamais le nom). Nous ne sommes plus ici seulement dans la littérature comme résolution et réconciliation mais comme assouvissement du fantasme. Dans *L'Armée du salut* et *Le Rouge du Tarbouche*, le narrateur raconte comment il était amoureux de son frère aîné et combien sa chambre était importante à ses yeux. Taïa révèle dans le paratexte : « I wanted to be with him, in his presence — the smell of him, the way he was, the way he walked, and how he ate » (2009d)⁷. Dans *Infidèles*, sa mère décrit ainsi le soldat à Jallal : « Il a été [...] ton père. Ton grand frère [...]. » (*I*, p. 96) On voit ici un modèle auquel on veut s'accrocher, mais aussi le pouvoir symbolique que détient l'aîné des garçons de la famille. L'écriture permet d'assouvir ce désir avec le personnage du soldat auquel Jallal va rendre visite, justement dans sa chambre :

Deux ans pour connaître de l'intérieur un homme, un être humain, un sexe masculin. Savoir tout de ses paroles et de ses silences. De son souffle qui s'accélère. De son cœur qui devient fou. De sa jouissance. Son rôle [...]. Deux ans pour m'inspirer d'un homme, le copier, marcher comme lui, me tenir comme lui, tomber comme lui, inventer dans ce monde une place près de la sienne, un chemin parallèle au sien. (*I*, p. 61)

⁷ « Je voulais être avec lui, en sa présence — son odeur, sa manière d'être, la façon dont il marchait et dont il mangeait. » (je traduis)

Abraham et Torok évoquent les secrets familiaux, qu'ils appellent des « cryptes », sorte de tombeaux d'un désir innommable mais bien réel (p. 110-115). Le roman fait éclater ce désir au grand jour et le nomme. Écrire cette relation est également un moyen d'en faire son deuil. Judith Butler parle des difficultés de faire son deuil lorsqu'il s'agit d'un deuil dont on ne peut pas parler dans le contexte de l'amour homosexuel ou de la perte de cet amour (p. 21-36). Au-delà de la relation entre frères, c'est également la figure du père qui est réécrite. Jallal dira à propos du soldat : « Il était beau comme un père imaginaire [...]. Le rêve, le fantasme impossible, était devenu une réalité. » (*I*, p. 56) Non plus un père faible dont on a honte mais un père fort et protecteur, dont on est fier. Comme le dit Serge Doubrovsky à propos de sa propre écriture : « L'écriture fournit au fantasme, par la fiction qu'elle instaure, l'accomplissement sans cesse dénié par la réalité. » (p. 70)

Le symbolisme

Taïa a parlé d'une urgence dans l'écriture d'*Infidèles*, d'être plus ou moins possédé par son écriture, surtout pour la fin du livre : « La fin de ce livre [...] m'a totalement dépassé, je n'ai rien contrôlé. » (Félix, 2012) Nous avons évoqué le fait que l'écriture comprenait des processus inconscients, processus que nous allons maintenant essayer de démasquer, notamment sur le plan du symbolisme. Toute la thématique évoquée jusqu'à présent se retrouve dans le « personnage » le plus important du roman, l'arbre du film *River of No Return*, qui est coupé au début du film, action décrite comme un meurtre (*I*, p. 51) : « On coupe. On tue. On fait tomber. On n'enterre pas. » (*I*, p. 58) Jallal s'identifie à lui (*I*, p. 52 et 71) de sorte qu'il est même capable

de faire son deuil : « Je le pleure » (*I*, p. 58). Pourtant, le film est en français et il ne comprend pas cette langue lorsqu'il le regarde pour la première fois alors qu'il est un jeune enfant. Il se concentre alors sur les corps qui, selon lui, parlent mieux que les langues (*I*, p. 71). On apprend que l'arbre en arabe se dit *chajara*, qui est un mot féminin et fait tout de suite penser à la mère. Cet arbre coupé fait fonction de deuil.

L'arbre est doublement le personnage principal du livre, car c'est par le biais de l'arbre que se posent les questions essentielles qui ne seront pas posées à Jallal et Mahmoud, questions qui resteront d'ailleurs sans réponses, peut-être parce qu'il n'y a pas de réponse : la justice, la morale, le bien et le mal, la punition, Dieu. Selon nous, tout se joue avec l'analogie de l'arbre. Ainsi, lorsque l'homme qui a abattu l'arbre réapparaît, on lit :

Dieu va-t-Il punir l'homme ? Le juger pour ce crime, pour la tristesse qu'il vient de nous causer ? Le punir et le jeter dans l'enfer pour l'âme qu'il vient de prendre froidement ? Lui demander au moins de justifier cet acte ? Lui poser à notre place cette question : pourquoi ? (*I*, p. 53-54)

Ces questions resteront sans réponse... Toutefois, cet arbre que l'on croyait mort revit, tout comme Jallal et Mahmoud ; il servira même à sauver des vies : « La résurrection n'est pas une fiction. » (*I*, p. 74) Lorsque Mahmoud parle à Jallal en poète, il lui parle d'aller sur la Lune pour y chercher un arbre où ils inscriront en arabe les premières lettres de leurs prénoms (*I*, p. 147) ; peut-être est-ce l'arbre de *River of No Return*.

L'arbre du film sert également de métaphore pour Abdellah Taïa (exilé et aliéné de son Maroc, de sa famille) mais aussi pour son propre père : « Un homme a été déraciné [...]. »

(Taïa, 2009a, p. 208-09) Le texte appelle à la compassion, parlant de « [...] notre tristesse infinie pour cet arbre coupé, enlevé, sans pieds. Dieu a pitié de nous. De lui. » (*I*, p. 53). Taïa s'identifie à cet arbre qui lui permet de faire son deuil, entre son passé et son présent, entre le Maroc et la France, et surtout de ressentir sa douleur à travers le personnage de Jallal :

On le voit maintenant, cet arbre qui tombe, qui va tomber complètement. Mais, d'abord, il faut qu'il se détache de lui-même, du reste de son corps, de ses racines bien profondes dans la terre. Il le fait. Il va se décider à le faire. Il tombe [...]. Au même moment, la séparation se produit. Le détachement. Un corps avec deux racines [...] on le coupe en deux. On le divise. Il ne sera plus dans la terre, à partir de la terre [...]. C'est violent [...]. C'est une vitesse en dehors de nous, dans une réalité inconnue de nous, noire, étrange.

L'arbre a mal. J'ai mal pour lui. Pour ses branches. Chaque fois. (*I*, p. 50-51)

Sa douleur est répétitive; selon Barthes, le deuil est « l'envers du récit, le deuil est l'espace et le temps de l'immobilité et de la répétition. » (Compagnon, 2013)

Restaurer le récit

Taïa nous livre, avec *Infidèles*, une description charnelle de son exil, vécu comme un véritable deuil. Lorsque Jallal parle de sa solitude au Caire loin de sa mère, il faut entendre Genève ou Paris : « La foule [...] me séparait chaque jour un peu plus de ma mère [...]. Je me suis détaché de ma mère. » (*I*, p. 141) Dans *Infidèles*, Taïa se transforme en écrivain qui dit sa douleur, sa révolte, sa poésie, son amour et sa foi et qui écrit à sa mère en jouant sur la modulation du narrateur pour prononcer les paroles qu'il aurait voulu entendre d'elle (les dialogues perdus)

et celles qu'il aurait voulu qu'elle entende de sa bouche en guise de réconciliation, en pardonnant, car dans pardon, il y a don de soi : « Tu ne m'aimes pas comme ça... Ne t'inquiète pas. Je grandis. Mais je ne te renierai jamais. Je comprends. J'accepte. Il n'y a rien à changer. On est comme ça. » (*I*, p. 13) À la fois, l'arbre est coupé, mais il reste « un corps avec deux racines » (*I*, p. 50) ou un homme avec deux cultures. C'est Marilyn Monroe qui suggère à Mahmoud qui ne sait pas si elle doit l'appeler Mathis ou Mahmoud, qu'il sera les deux et qu'il n'aura pas à choisir, à renoncer et à se diviser en deux (*I*, p. 178). Rappelons ce que Taïa disait à propos de sa vie en tant qu'adolescent : cela a été la mort du soi. Le cinéma représentait un espace où il pouvait exister en tant qu'Abdellah, adolescent, homosexuel, mais *en silence*. Le cinéma est le seul espace où il peut ressentir ses sentiments, faire son deuil mais aussi être authentique. Taïa projette ses sentiments sur le film qui se projette sur l'écran : « Le rêve peut alors commencer. Le cinéma montrer sa véritable puissance. L'impossible deviendra possible. » (*I*, p. 74) Taïa a « restauré le récit ». Restaurer, c'est réparer mais aussi reconforter, retrouver une splendeur originale, une pureté.

L'amour (Dieu)

« Donner à voir l'amour » (*I*, p. 158), tel est peut-être le but d'*Infidèles*. À la fin du livre, Jallal et Mahmoud, après s'être fait exploser, se retrouvent au paradis, accueillis par Marilyn Monroe, un dénouement annoncé dans le livre par Slima puis par Jallal (*I*, p. 68 et 72). L'idée du Ciel et d'Allah sont autres, et Marilyn est liée à la culture musulmane. Jallal explique : « L'Islam, comme pour ma mère à la fin de sa vie, pouvait être autre chose que des interdictions de penser, d'exister, de

s'affranchir. » (*I*, p. 149) Dans *Terra Femina*, Taïa précise, à propos de Jallal et de Slima :

Infidèles fera de ces deux figures honnies par la société des symboles mêmes de l'islam et de la nécessité d'y intégrer des éléments plus libres, dépasser la fermeture qu'on essaie d'imposer de plus en plus aux musulmans ... C'est une prière, ce livre. Un chant. Une âme seule devant son Dieu ou sa Déesse. (2012c)

C'est ce qu'a bien senti Arnaud Genon : « Les "Infidèles" d'Abdellah Taïa ne sont infidèles que parce qu'ils sont libres. Ils échappent aux fictions que le Maroc leur impose, quitte à choisir d'autres fictions. » (2012). Jallal dit que Mahmoud et lui « sont des musulmans libres » (*I*, p. 156), faisant écho à Taïa qui déclarera dans un entretien en octobre 2012 : « Je me sens aujourd'hui musulman libre. » (Guessous, 2012)

« Le deuil refuse la littérature, mais il n'est pas de plus grande littérature que celle du deuil » *Compagnon* (2013)

La thématique du deuil s'intensifie avec la chanson de Mahalia Jackson, *Trouble of the World*, jouée dans le film de Douglas Sirk, *Imitation of Life* (1959), au titre évocateur en français : *Mirage de la vie*⁸. Un mirage peut être à la fois une illusion et un rêve. Cette chanson contient un souhait qui se trouve dans la dernière page du livre, souhait qui confirme la phrase de Barthes : « Non, le Temps ne fait rien passer ; il fait passer seulement l'émotivité du deuil » (2009, p. 111) :

I want to see my mother
I want to see my mother
I want to see my mother

⁸ Ce film est en fait une nouvelle version d'un autre film, *Imitation of Life* (*Images de la vie*), réalisé par John M. Stahl et sorti en 1934.

Cette phrase si simple, répétée trois fois, écrit le manque, le vide, la douleur et le désespoir, *en anglais*. La langue arabe, la langue maternelle, n'est pourtant pas loin, témoin Jallal, qui parle d'écrire un jour des mots en anglais en commentant :

En apparence anglais. Au fond, tout au fond, ils seront toujours arabes. C'est la langue en moi, bien avant moi. Elle me colle à la peau. Me dépasse. Me dit malgré moi. Enregistre notre destin, nos jours, nos nuits, les cris étouffés de ma mère, sa solitude, son désarroi et parfois son bonheur. (*I*, p. 59; voir aussi p. 135)⁹

Il y a introjection de la mère, au niveau verbal, à travers la langue/les langues. Le deuil s'accomplit avec l'écriture du roman, tout comme pour Barthes, qui écrira *La Chambre claire* : « Écrire le texte sur mam. : le départ actif du Chagrin : l'accession du Chagrin à l'Actif. » (2009, p. 217)

Dépose ici et maintenant

Dépose ici et maintenant est un poème de *Mahmoud*, un des personnages du roman, Darwich, le poète palestinien. Taïa choisira de lire deux de ses poèmes lors de son acceptation du prix littéraire du Flore pour *Le Jour du Roi*, en 2010. Ce poème exprime bien le travail de deuil et de résolution d'*Infidèles* :

Dépose ici et maintenant la tombe que tu portes
et donne à ta vie une autre chance
de restaurer le récit.
Toutes les amours ne sont pas trépas,
ni la terre, migration chronique.
Une occasion pourrait se présenter, tu oublieras

⁹ Pour un entretien intéressant sur la langue maternelle, on se reportera à Arendt (1985). Voir aussi Derrida (1996), notamment la longue note de 24 pages au début du livre. Ce qui compte pour toujours, c'est « *immer* », dit Derrida.

la brûlure du miel ancien.
Tu pourrais, sans le savoir, être amoureux
d'une jeune fille qui t'aime
ou ne t'aime pas, sans savoir pourquoi
elle t'aime ou ne t'aime pas.
Adossé à un escalier, tu pourrais
te sentir un autre dans les dualités.
Sors donc de ton moi vers un autre toi,
de tes visions vers tes pas,
et élève ton pont
car le non-lieu est le piège
et les moustiques sur la haie irritent ton dos,
qui pourraient te rappeler la vie !
Vis, que la vie t'entraîne
à la vie,
pense un peu moins aux femmes
et dépose
ici
et maintenant
la tombe que tu portes !

Déposer sa t(ombe), ne pas faire exploser la b(ombe) , c'est choisir de vivre et ne plus céder à la tentation de Jallal « d'en finir une fois pour toutes. Fuir, traverser le fleuve. Rejoindre ma mère. » (*I*, p. 143), même si l'on est « désespéré, peureux, jusqu'à la fin, jusqu'à la mort, vivre sans elle. Dans le manque » (*I*, p. 142). Dans *Infidèles*, n'y a-t-il pas à la fois fils et fidèle ? « Se raser le crâne » (*Tabula rasa*), « repartir de zéro », dira Slima (*I*, p. 84), afin de réinventer les valeurs, dans la liberté, sortir de son moi vers un autre toi comme l'écrit Darwich. Dans le mot deuil, n'y a-t-il pas le mot Dieu ?

Bibliographie

- ABRAHAM, Nicholas et Maria TOROK. (1994), *The Shell and the Kernel*, vol. 1, Chicago, University of Chicago Press.
- ARENDT, Hannah et Günter GAUS. (1985), « Seule demeure la langue maternelle », trad. S. Courtine-Denamy, *Esprit*, n° 6, « Hannah Arendt », juin, p. 19-38.
- BANIER François-Marie. (2009), *Grandes chaleurs* [préface d'Abdellah Taïa, « Au Maroc, de l'autre côté », n. p.], [Göttingen](#), Steidl.
- BARTHES, Roland. (1980). *La Chambre claire*, Paris, Gallimard.
- . (2009), *Journal de deuil*, Paris, Seuil.
- BENDHIF-SYLLAS, Myriam. (2012), « Voies de traverse (4) Abdellah Taïa », *La Cause littéraire*, 7 septembre, <http://www.lacauselitteraire.fr/infideles-abdellah-Taïa>
- BERGER, Maurice, Brian WALLIS et Simon WATSON (dir.). (1995), *Constructing Masculinity*, Londres, Routledge.
- BHABHA, Homi. (1994), *The Location of Culture*, Londres, Routledge.
- BOULÉ, Jean-Pierre. (2002), *HIV Stories: The Archaeology of AIDS Writing in France, 1985-1988*, Liverpool, Liverpool University Press.
- BROUÉ, [Caroline](#). (2012), « La grande table », *France Culture*, 13 septembre, <http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-2eme-partie-rencontre-litteraire-mathias-enard-et-abdellah-Taïa-2012-09-13>

- BUTLER, Judith. (1995), « Melancholy Gender / Refused Identification », dans Maurice BERGER, Brian WALLIS et Simon WATSON (dir.), *Constructing Masculinity*, Londres, Routledge, p. 21-36.
- CHOUKRI, Mohamed. (1998), *Le Pain nu*, Paris, Seuil.
- COMPAGNON, Antoine. (2013), « Écrire le deuil », *Acta Fabula*, vol. 14, n° 2, « Let's Proust again! », <http://www.fabula.org/revue/document7574.php>
- DERRIDA, Jacques. (1996), *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge. (1988), *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France.
- ELLISON, David, Ralph HEYNDELS et Ghazi KARMAOUI (dir.). (2010), *Les Passions de Jean Genet*, Schena Editore / Alain Baudry, Fasano / Paris.
- FÉLIX, Jean-Marie. (2010), « Entre les lignes », *Espace 2*, Radio Télévision Suisse, 6 septembre, <http://www.rts.ch/espace-2/programmes/entre-les-lignes/2388538-entre-les-lignes-du-06-09-2010.html#2388537>
- . (2012). « Entre les lignes », *Espace 2*, Radio Télévision Suisse, 4 septembre, <http://www.rts.ch/espace-2/programmes/entre-les-lignes/4212543-entre-les-lignes-du-04-09-2012.html#4212542>
- GEHRMANN, Suzanne et Claudia GRONEMANN (dir.). (2006), *Les enJeuX de l'autobiographique dans les littératures de langue française: du genre à l'espace, l'autobiographie postcoloniale, l'hybridité*, Paris, L'Harmattan.

- GENON, Arnaud. (2012), « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux », *Parutions.com*,
<http://www.parutions.com/index.php?pid=1&rid=1&srld=448&ida=15057>
- GUESSOUS, Sana. (2012), « La vie écho », 9 septembre,
<http://www.lavieeco.com/news/culture/-infideles-d-abdellah-Taïa-une-ode-a-l-islam-eclaire-23418.html>
- KAPLAN, Louise. (1995), *Lost Children: Separation and Loss Between Children and Parents*, Londres, Pandora.
- KLEIN, Melanie. (1986), « Mourning and Manic-Depressive States », dans Juliet MITCHELL (dir.), *The Selected Melanie Klein*, Londres, Penguin Books, p. 146-174.
- . (1988), *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945*, Londres, Virago.
- MITCHELL, Juliet (dir.). (1986), *The Selected Melanie Klein*, Londres, Penguin Books.
- SCHEHR, Larry R. (dir.). (2005), *Aimez-vous le Queer ?*, [C.R.I.N. Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française](#), n° 44, Rodopi.
- SIMON, Catherine. (2010), « Abdellah Taïa, le vertige de la liberté », *Le Monde*, 23 septembre.
- SIMONET-TENANT, Françoise (dir.). (2007), *Le Propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre.
- STAUDACHER, Carol. (1991), *Men and Grief*, San Francisco, New Harbinger Publications.
- TAÏA, Abdellah. (2000), *Mon Maroc*, Paris, Séguier.
- . (2004), *Le Rouge du Tarbouche*, Paris, Séguier.

- (2006), *L'Armée du Salut*, Paris, Seuil.
- (2007), « Homosexuel envers et contre tous », cité par Karim Boukhari, *Tel Quel*, n° 277, 9-15 juin, <http://www.telquel-online.com/archives/277/couverture—277.shtml>
- (2008), *Une mélancolie arabe*, Paris, Seuil.
- (2009a), *Lettres à un jeune marocain* [choisies et présentées par Abdellah Taïa], Paris, Seuil.
- (2009b), « Encuentro con Abdelá Taïa », entretien avec Lydia Vázquez Jiménez, dans *My Marruecos*, Cabaret Voltaire.
- (2009c), « L'homosexualité expliquée à ma mère », *Tel Quel*, p. 82-88, http://www.telquel-online.com/archives/367/actu_maroc1_367.shtml.
- (2009d), interview with Brian Whitaker, Paris, *Al-bab.com*, <http://www.al-bab.com/arab/articles/abdellah—Taïa—salvation—army.htm>
- (2010a), *Le Jour du roi*, Paris, Seuil.
- (2010b), « Genet, Abdallah et moi », dans David ELLISON, Ralph HEYNDELS et Ghazi KARMAOUI, *Les Passions de Jean Genet*, Schena Editore / Alain Baudry, Fasano / Paris, p. 11-15.
- (2010c), « Why Abdellah Taïa had to die in order to live », cité par Aaron Hicklin, *Out*, 26 janvier, <http://www.out.com/entertainment/2010/01/26/why-abdellah-Taïa-had-die-order-live?page=full>
- (2012a), *Infidèles*, Paris, Seuil.
- (2012b), « À chaque rentrée scolaire, c'était la même honte... », *BibliObs*, 3 septembre,

<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20120903.OBS1142/a-chaque-rentree-scolaire-c-etait-la-meme-honte.html>

- (2012c), Abdellah Taïa, « Infidèles », entretien avec Laure Gamaury. 30 août, *Terra Femina*,
<http://www.terrafemina.com/culture/livres/articles/16908-rentree-litteraire-2012-abdellah-taia-l-infideles-r.html>
- (2012d), « Abdellah Taïa vers d'autres spiritualités », entretien avec Latifa Abousaïd, *FDM*, 17 décembre,
<http://www.femmesdumaroc.com/article/livres/abdellah-Taia-vers-d-autres-spiritualites-939.html>
- (2012e), présentation d'*Infidèles*, Seuil, 13 août,
<http://www.youtube.com/watch?v=cOm7qzwtmA>
- (2013), « Abdellah Taïa », entretien avec Éric Morse, *Interview*, juin,
<http://www.interviewmagazine.com/culture/abdellah-taia>

Résumé

Ce texte vise à montrer comment, dans *Infidèles* d'Abdellah Taïa (2012), une écriture dominée par une veine autobiographique se fait le lieu d'un travail de deuil qui se noue et se dénoue au fil des pages. Ce faisant, le livre réaffirme une véritable croyance en l'écriture et en son pouvoir de résolution et, par là-même, de réconciliation.

Abstract

This article shows how in *Infidèles* (2012), Abdellah Taïa's writing, influenced by an autobiographical thread, becomes a site of mourning which folds and unfolds throughout the novel. In so doing, *Infidèles* reaffirms the belief in the act of writing and its power of resolution and even of reconciliation.